T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NEZAKET EKİCİ'NİN PERFORMANSLARI ÇERÇEVESİNDE PERFORMATİF ÇİFTE-YABANCILAŞMA

DOKTORA TEZİ

Tuğçe ARSLAN ARAFA

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI

KASIM 2022

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NEZAKET EKİCİ'NİN PERFORMANSLARI ÇERÇEVESİNDE PERFORMATİF ÇİFTE-YABANCILAŞMA

DOKTORA TEZİ

Tuğçe ARSLAN ARAFA

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI

KASIM 2022

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

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

beyan ederim.

ÖNSÖZ

Bu tez, akademik çalışmalarını ilgiyle takip ettiğim ve hayranlıkla izlediğim değerli hocam Prof. Dr. Nermin Saybaşılı'nın özenli ve özverili danışmanlığı ile yazılmıştır. Nermin Saybaşılı, farklı olabilmenin en az iyi olmak kadar önemli olduğunu öğretmiştir. Şayet akademik anlamda nitelikli bir metin ortaya çıkarabildiysem, buradaki çabalarımın arkasında, bakışımı özgün bir noktaya çevirebilmeme yardımcı olan ve beni doğru kaynaklara yönlendiren Nermin hocam bulunmaktadır. Bu nedenle ilk ve en özel teşekkürümü büyük bir içtenlikle kendisine etmek isterim.

Değerli tavsiyeleriyle bana yol gösteren ve yapıcı eleştirileriyle beni her zaman teşvik eden sevgili Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu eğitim hayatımda bir hoca olduğu kadar bir arkadaş olmuştur. Kendisine minnettarım.

Bu tezin ilerleyişini incelikle takip eden ve değerli fikirliyle çalışmama katkı sağlayan Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal'a da teşekkür borçluyum.

Değerlendirmeleri ve yorumlarıyla farklı bir bakış açısı sunan sevgili hocam Prof. Tuğçe Ulugün Tuna'ya, titiz incelemeleri ve değerli katkıları için Doç. Dr. Seda Yavuz'a, yorumlamaları ve verdiği özgün fikirler için Dr. Öğretim Üyesi Dilek Winchester'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sevgili Nezaket Ekici bu çalışma boyunca geçen yıllarda hep benimle olmuştur. Her sorumda ve her merakımda beni yüce sabrı ile yanıtlamıştır. Bu yüzden performans sanatçısı Nezaket Ekici'ye ve onun samimiyetine çok şey borçluyum.

Akademik süreç ve yazma pratiği hep keyif aldığım ancak öte yandan inkâr edilemez bir biçimde zorlu bir yol. Bu yolda sadece aldığım eğitim, okuduğum kitaplar ya da yazdığım metinlerle yürüyemezdim. Ailem ve arkadaşlarım bana gösterdikleri sabır ve özveriyle her zaman yanımdaydı.

Burada en özel teşekkürlerimden birini sevgili Kerim Arafa'ya etmek isterim. Başlangıcından bugüne en büyük destekçim o oldu. Onun sevgisi ve sabrı her zaman daha iyi hissetmemi sağladı.

Burada bir özel teşekkürü de beni çocukluğumdan itibaren özgür kılan ve bana her zaman bir seçme şansım olduğunu hatırlatan anneme borçluyum. Yaşadığım coğrafyada özgür bir kadın olabilmenin ayrıcalıklı dünyasını bana sunduğu ve öğrettiği için Nazan Özdemir'e minnettarım.

Buşra Arafa bu süreçte hep benimle hissetti ve hissettirdi. Tüm sevinçlerimi ikiye katladı, sıkıntılarımı ise ikiye böldü. Benimle duyumsayan ve kıymetli vaktinden bana ayıran Buşra'ya sonsuz teşekkürlerimle.

Gizem Arslan, naif yüreğinde daima benim için yapabileceği bir iyilik taşımıştır ve en ihtiyaç duyduğum anlarda bana sunmuştur. Gizem'e sonsuz teşekkürler.

Meslektaşım ve arkadaşım Derya Ulubatlı, aramızdaki mesafelere rağmen hep yanımda hissettirmiştir. En kritik zamanlarda bir telefonun ucunda benim için bekleyen ve umutsuzluğa kapıldığım her an beni yeniden umutlandırmayı başaran Derya'ya çok teşekkür ederim.

Sıklıkla danıştığım, fikir aldığım ve öğütlerine büyük güven duyduğum sevgili arkadaşım Harun Balcı ve akademik deneyimlerini paylaşarak beni ferahlatan Dr. Anıl Özge Üstünel Balcı teşekkürü en çok hak edenlerdendir.

Michal Haiman, burada teşekkür sunmak istediğim bir diğer isimdir. Tesadüfi karşılaşmamız bu tez sayesinde bir dostluğa dönüşmüştür. Michal, bu metinde kullandığım İbranice metinlere ulaşmamda ve çevirilerinde değerli yardımlarını esirgemeyerek çalışmama katkı sağlamıştır.

Burada adlarını geçiremediğim ancak sadece hayatımda olmaları dolayısıyla bile fark ettirmeden bana destek olan herkese sonsuz teşekkürlerimle.

İstanbul/2022

NEZAKET EKİCİ'NİN PERFORMANSLARI ÇERÇEVESİNDE PERFORMATİF ÇİFTE-YABANCILAŞMA

ÖZET

Bir figür olarak göçmen, görsel kültür araştırmalarının üzerinde en meşgul olduğu imge biçimlerinden biridir. Aidiyetsizlikle hemhal olmuş göçmen, bulunduğu yerin ritüel ve davranış biçimlerine uymayan ve bu uyumsuzluk haline istinaden anlaşılmaz, anlaşılmazlığına içkin bir biçimde de tekinsiz, ayrıksı bir figür olarak sinema, edebiyat, şiir, gazete ve dergi gibi imge üreten mecralarda görüntü ve ses göstergelerinin ilişiğinde temsile yerleşmiştir. Bu figür, salt vardığı coğrafyada yabancı değildir aynı zamanda ayrıldığı coğrafyaya yabancılaşmıştır. Göçmenin aidiyeti ikiye bölünmüştür, fakat öte yandan böyle bir aidiyet söz konusu da değildir. Aidiyet şayet kimlik anlamıyla kültür, gelenek ve dil altında, bir yere ve o yerdeki bedenlere dair bir bağ taşıma duygusuysa, bu duygunun yarısının başka bir yere ve başka bedenlere aktarılması, aidiyetin mutlak zeminini sarsmaktadır. Kimliği üreten toplum mühendisliğinin ve iktidar mekanizmasının inşa ettiği ben ve öteki göçmen bedende birlikte hüküm sürmektedir. Göçmen ikili aidiyetinin dolaylarında, bir ben ve bir öteki olarak, kimliğinin bir yarısını diğer yarısına tercüme etmektedir. Nezaket Ekici, göçmen bir sanatçı olarak öznelliğini ikiye bölen çift kimliğinin kültürel formları arasındaki gel-gitli durumu performans sanatına nakşetmiştir. Ekici'nin sanatındaki göçmen figür, ayrıksılığı parlatılan bir figür değildir, bilakis kimliğin her detayında bu ayrıksılığının kültürel inşasını sorgulamakta, ben ve ötekini temas ettirmeye çalışmaktadır. Ekici için ait ol(a)mama durumu tezat bir imgelemle evrensellik şiarına dönüşmüştür. Öznelliği bir yere ait değilse, sanatında onu her yere ait kılabilme olasılığını sahiplenmeye girişmiştir. Sanatçının bedeni, bu arzuyla bir yere, bir inanca ya da bir kültüre değil tüm kültürlere, dillere ve inanç sistemlerine açılmaktadır. Sanatındaki göçmen beden, aidiyetsizliği evrenselliğe tahvil etme istenci ile tezahür etmektedir. Bu minvalde, bu çalışmada Nezaket Ekici'nin performans sanatındaki göçmen figürden hareketle, kimliğin yapısal bileşenlerini yeniden üretmek yerine kimliğin kültürel ve politik inşasından sıyrılan, alternatif bir aidiyet/aidiyetsizlik modelinin izi sürülmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Performatif, Performans Sanatı, Çifte-yabancılık, Çifte-kimlik, Göçmen beden

PERFORMATIVE DOUBLE-FOREIGNNESS IN NEZAKET EKICI'S PERFORMANCES

SUMMARY

The immigrant as a figure is one of the image forms that visual culture studies mostly focus on. Encapsulating the element of not belonging, the immigrant has long been represented as a strange figure through visual and auditory images in media such as cinema, literature, poetry, newspapers and magazines... Because it is a body that does not comply with the rituals and behavioral patterns of host community is incomprehensible. Due to its incomprehensibility, it is embedded in visual culture as an uncanny figure. This figure is not only foreign to the geography she/he arrived, but is also alienated from the geography she/he left. The immigrant's sense of belonging is divided into two, but on the other hand, there is no such belonging. If belonging, with regards to one's identity, means a sense of being connected to a place and to the bodies in that place,-united under culture, tradition and language; then the fact that half of this feeling develops in relation to another place and other bodies shakes the absolute ground of belonging. The self and the other, constructed by the social engineering and power mechanism that produce one's identity, prevail together in the migrant body. The immigrant translates one half of her/his identity into the other half, as a self and an other, with her/his dual-affiliation. Nezaket Ekici, as an immigrant artist, deals with the ebb and flow between the cultural forms of her dual identity, which divides her subjectivity into two, in her performance art. However, the immigrant figure in Ekici's art is not a figure whose strangeness is exaggerated. On the contrary, it questions the cultural construction of this strangeness in every detail of identity and tries to bring the self and the other into contact. For Ekici, the state of not belonging has turned into a desire for universality with a contrasting imagination. Since her subjectivity does not belong to a place, the artist uses the possibility of making it belong to everywhere in her art. With this desire, the artist's body does not only open to a single place, belief or culture, but to all cultures, languages and belief systems. The migrant body in her art is manifested by her desire to transform non-belonging into universality. In this vein, this study attempts to trace an alternative model of belonging/non-belonging that eludes the cultural and political construction of identity, rather than reproducing the structural components of identity, based on the immigrant figure in Nezaket Ekici's performance art.

Keywords: Performative, Performance Art, Double-foreignness, Double-identity, Immigrant

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
ÖZET iii
SUMMARY iv
GÖRSEL LİSTESİ vi
1.GİRİŞ 1
1.1.Amaç 2
1.2.Kapsam 9
1.3.Yöntem 12
2.PERFORMANS VE "PERFORMATİF" KURAM 34
2.1.Sosyal Bir Edim Olarak Performansın Tanımı 34
2.2.Judith Butler ve "Performatif" Kuramı 43
2.3.Performans Sanatı: "Performatif" Kimliklerin ve Sosyal Performansların Sorunsallaştırılması 51
2.3.1.Kayıt Sorunsalı Bağlamında Performans Sanatı ile "Performatif" Arasındaki Fark 76
2.3.2.Performans Sanatı Hakkında Yazmak: Metinsel Kayıt 82
3.ÖZNELLİĞİN BEDEN ODAKLI İCRASI 85
3.1.Toplumsal Cinsiyet ve "Performatif" Öznelliğin Altüst Edilişi Bağlamında Nezaket Ekici'nin Performans Sanatı 95
3.1.1.Geleneklerin Altüst Edilişi: Amelia Jones ve *Çifte-Yabancı* Kavramı 96
3.1.2.Fantezinin Yıkılışı: 'Kendine Yabancılaşma' 113
4.PERFORMATİVİTE VE BEDENİN MEKÂNI/MEKÂNIN BEDENİ 121
4.1.Konum Politikaları ve Toplumsal Mekân/Toplumsal Beden 125
4.2.Mutlak Mekân ve Mutlak Beden: Ana Mendieta'nın *Silueta Series*'inden *Gaia-Mother Earth*'e Bedenin Yeri/Yersizliği 133
4.3.Yabancının Konumu/Konumsallığı 157
5.KİMLİK BÖLÜNMESİ: KÜLTÜR, GELENEK VE DİL AYRIMINDA 'ÇİFT YÖNLÜ YABANCILIK' 183
5.1.Göç ve Bölünme 184
5.2.Dil ve 'Aradalık' 210
5.2.1.Kültürel Çeviri 222
5.2.2.Kimliğin Dili/Aidiyetsizliğin Sesi 238
6."ÖTEKİ"NİN İNANCI VE İNANCIN "ÖTEKİ"Sİ 255
6.1."Öteki"nin Kimliğini Tayin ve Tehdit Eden Bir Nesne Olarak 'Kara Çarşaf' İmgesi 260
6.2.Siyah Tenin Mutlak "Öteki"liği 274
6.3.Post-Feminizm ve 'Çifte-Öteki' 291
6.4.İki İnanç Arasında 302
7.SONUÇ: Evrensel Özneye Doğru 328
8.KAYNAKLAR 347
9.ÖZGEÇMİŞ 354

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. Filippo Tommaso Marinetti'nin pandomimi, Paris'teki Fütürist pandomim gösterisinde sahnelenen Kokteyl'den bir sahne, 1927. Fotoğraf: Iwata Nakayama
Görsel 2. *Intonarumori* (Gürültü Makineleri), Luigi Russolo ve asistanı Ugo Piatti, Milano'daki stüdyolarında, 1913.
Görsel 3. Dada dergisinde yayınlanan bir Tristan Tzara şiiri.
Görsel 4. Hugo Ball, "*Karawane*" şiirini okurken, Kabare Voltaire, Zürih, 1916.
Görsel 5. Marcel, Yvonne ve Magdeleine Duchamp, *Erratum Müzikali*, 1913.
Görsel 6. George Grosz, *Death* (Ölüm), Berlin, 1918.
Görsel 7. Jackson Pollock, Long Island'daki stüdyosu, 1949.
Görsel 8. Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts* (6 Bölümde 18 Oluşum), Reuben Galeri, New York, 1959.
Görsel 9. Yves Klein, *Anthropometry of the Blue Period* (Mavi Dönemin Antropometrisi), Paris, 1960.
Görsel 10. Shigeko Kubota, *Vagina Painting* (Vajina Resmi), Perpetual Fluxfest, New York, Temmuz 1965. Fotoğraf: George Macuinas
Görsel 11. Carolee Schneemann*, Interior Scroll*, "Women Here and Now" sergisi kapsamında, New York, 1975. Fotoğraf: Anthony McCall
Görsel 12. Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, Video-Enstalasyon, Paris, 1974.
Görsel 13. Şükran Moral, *Hamam*, Galatasaray Hamamı, İstanbul, 2015.
Görsel 14. CANAN, *Odalık*, Enstalasyon, 1998.
Görsel 15. Joseph Beuys, *I like America and America Likes Me* (Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı), René Block Galeri, New York, 1974. Fotoğraf: Caroline Tisdall
Görsel 16. Chris Burden, *Shoot* (Atış), F-Space Galeri, California, 1971. Fotoğraf: Barbara T. Smith
Görsel 17. Vito Acconci, *Trademarks* (Tescilli Markalar), 1970.
Görsel 18. Marina Abramović, *Rhythm 0*, Studio Morra, Napoli, 1974.
Görsel 19. "*My Washdays are Holidays Now!*" (Yıkama Günlerim Şimdi Tatil) 1950'li yıllarda kadının günlük yaşamına dair bir reklam imgesi.
Görsel 20. Martha Rosler, *Semiotics of The Kitchen* (Mutfağın Göstergebilimi), İngiltere, 1975.
Görsel 21. Nezaket Ekici, *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken), Performans ve Enstalasyon, Luciano Fasciati Galeri, İsviçre, 2007. Fotoğraf: Luciano ve Marlene Fasciati
Görsel 22. Neriman Polat, *Eşik*, Video-Enstalasyon, 2013.
Görsel 23. Nezaket Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern* (Dokunabilecek Kadar Uzak), Performans, 2yk Galeri, Berlin, 2004. Fotoğraf: Andreas Dammertz
Görsel 24. Ana Mendieta, *Silueta Series* (Siluet Serileri), 1972-1985.
Görsel 25. 1960-1980 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri reklam sektöründe alkollü içecek tanıtan kadın imgeleri.
Görsel 26. Laura Aguilar *Three Eagles Flying* (Uçan Üç Kartal), 1990.
Görsel 27. Nezaket Ekici, *Gaia/Mother Earth* (Gaia-Toprak Ana), Performans ve Enstalasyon "Mother Tongue Live Performance" kapsamında, Buskerud Kunstsenter, Drammen, 2016. Fotoğraf: Savaş Boyraz, Brynjar Bierkem
Görsel 28. Nezaket Ekici, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita) Marina Abramović Enstitüsü (MAI) ve Sakıp

Sabancı Müzesi (SSM) iş birliğiyle hazırlanan "Akış/Flux" sergisi kapsamında, İstanbul, 2020. Fotoğraf: Tuğçe Arslan Arafa
Görsel 29. Nezaket Ekici, *Auge um Auge* (Göz Göze), Performans, Madrid ve Tiflis 2009. Fotoğraf: Andres Senra, Tamta Gotschitaschwili, Tuğba Yegitcan
Görsel 30. Nezaket Ekici, *Emotion in Motion* (Hareket Halindeki Duygu), Performans ve Enstalasyon, Galerie Unartig, Münih, 2000. Fotoğraf: Bejamin
Görsel 31. *Willkommen in Deutschland* (Almanya'ya Hoş Geldiniz) Film Afişi, Yönetmen: Yasemin Şamdereli, Berlin Film Festivali, Şubat 2011.
Görsel 32. Nezaket Ekici, *Balık Baştan Kokar*, Performans, Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "Fiktion Okzident" sergisi kapsamında, İstanbul, 2011. Fotoğraf: Çetin Özer
Görsel 33. İrfan Önürmen, *İşçi 2011*, Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "Fiktion Okzident" sergisi kapsamında, İstanbul, 2011. Fotoğraf: @diaspora_turk
Görsel 34. Denizhan Özer, *Luggage Room* (Bavul Odası), Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "Fiktion Okzident" sergisi kapsamında, İstanbul, 2011.
Görsel 35. Nezaket Ekici'nin el yazısı ile Babası Ziya Ekici'nin 1983 yılında Duisburg'da yazmış olduğu "*Kendini Beğenmiş Şişkin Avrupalı*" şiiri, İstanbul 2011.
Görsel 36. Nezaket Ekici, *Papa's Poem*, Video-Enstalasyon, Neuer Kunstverein, Giessen, 2016. Kamera ve Fotoğraf: Branka Pavlovic
Görsel 37. Nezaket Ekici ve Shahar Marcus*, Honey Project* (Bal Dili Projesi), Performans, Baustellenfest, Haus am Waldsee, Skulpturenpark, Berlin, 2018. Fotoğraf: Andreas Dammertz
Görsel 38. Nezaket Ekici, *National Athems* (Ulusal Marşlar), Video-Enstalasyon, Proje 4L-Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, 2005. Fotoğraf: Andreas Dammertz
Görsel 39. Nezaket Ekici*, Torch in the Wind* (Rüzgardaki Meşale), Performans ve Video-Enstalasyon, "Nezaket Ekici & Alexander Schikowski" sergisi kapsamında, Art Foundation Baden-Württemberg, Stuttgart, 2007. Fotoğraf: Andreas Dammertz ve Philip Metz
Görsel 40. Nezaket Ekici ve Farouck Ouedraogo, *La Maison du Dictionnaire* (Sözlük Evi), Performans ve Enstalasyon, Burkina Faso, 2021/22. Fotoğraf: Abrie Fourie, Nezaket Ekici and Farouck Ouedraogo
Görsel 41. Nezaket Ekici*, Schleierkampf/Veil Fight* (Peçe Kavgası), Video-Enstalasyon, 2yk Galeri, Berlin, 2004. Fotoğraf: Andreas Dammertz ve Ali Dolanbay
Görsel 42. Adrian Piper, *Food For The Spirit* (Ruhun Yemeği), Fotoğraf, New York, 1971.
Görsel 43. Nezaket Ekici, *Permanent Words* (Kalıcı Sözler), Performans, Galeri Vermelho, Centro Cultural Sao Paulo, Brezilya, 2009. Kamera: Verbo, Galerie Vermelho & Andreas Dammertz Fotoğraf: Verbo, Galeri Vermelho
Görsel 44. "*Almanya, Kamusal Alanda Çarşaf ve Burkayı Yasakladı*" 2017 tarihli bir internet gazetesi haberi.
Görsel 45. Şükran Moral, *Zina*, Venedik, 2007.
Görsel 46. Nezaket Ekici, *No Pork But Pig*, (Domuz Eti Değil Ama Domuz), Performans, HBK Braunschweig Artmax, 2004. Fotoğraf: Anna Berndtson
Görsel 47. *Der Spiegel* Dergisinin 14 Kasım 2004 Tarihli Kapak Görseli, "*Allahs rechtlose töchter*" (*Allah'ın Kanunsuz Kızları*)
Görsel 48. *Focus* Dergisinin Kasım 2014 Tarihli Kapak Görseli, "*Die Dunkle Seite Des Islam*" (İslam'ın Karanlık Yüzü)
Görsel 49. Shirin Neshat, *Yüzsüz*, "*Allah'ın Kadınları*" Serisinden, Fotoğraf ve mürekkep ile kaligrafik yazı, 1994.

Görsel 50. Nezaket Ekici, *Flesh* (Et), Performans, Varazdin, 2011. Kamera: Vedran Hunjek, Fotoğraf: Edoardo Tomaselli
Görsel 51. Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak*, 1999.
Görsel 52. Carolee Schneemann, *Meat Joy* (Et Hazzı), 1964.
Görsel 53. Nezaket Ekici, *Reinform* (Temiz Hâl), Performans, M5 Differential Performance Festival, St. Paulus Dominiken Manastırı, Berlin, 2010. Kamera: Branka Pavlovic, Fotoğraf: Jens Schünemann
Görsel 54. Nezaket Ekici, *Living Room* (Yaşam Odası), Performans, II. Fürstenfelder Wasser Bienali, Yahoos-Garden Salesgraben, Fürstenfeld, 2010. Fotoğraf: Günther Pedrotti

1. GİRİŞ

Yabancı, başka' bir yerin kültürel formlarıyla sarmalanmış bir özne, bir bedendir. Ama en temelde 'ait'tir: Bir kültüre, bir geleneğe, bir dile, bir inanca, 'bir yer'e aittir, ancak ait olduğu 'o yer'de değildir. Bir yere 'ait' olma, fakat ait olduğu yerde ol(a)mama hali özneyi 'yabancı' ilan eden temel dinamiktir. Bu duruma istinaden yabancı, ait özneler tarafından, bulunduğu yerin dışında, aşina olunan ya da meçhul olan 'başka bir yer'e atfedilmektedir. 'Başka bir yer'e ait olması durumuna içkin olarak 'yabancı', onun çevresindeki 'o yere ait' özneler tarafından bir yığın söyleme dayandırılarak üretilmektedir.

Yabancının ait olduğu yer ile yabancı(sı) olduğu o yer arasında taban tabana bir tezatlık tahayyül edilmektedir. Bu aksi-imgelem, yabancının kimlik, kültür, dil, din, toplumsal cinsiyet vb. kavramlar altında her türlü mevcudiyetini baskı altına almaktadır. Bu bağlamda yabancının aidiyet kaygısı, o yere ait olan öznelerin ona yönelttiği davranış ve baskı biçimiyle muvazi bir ilişkide yürümektedir. Ancak, yabancının ait olduğu yer ile ait ol(a)madığı yer arasında koyu bir 'fark' imgelense de yabancı, 'ben' ve "öteki" arasındaki bu sert ayrımda bir "öteki" olduğu kadar bir 'ben'dir de. Bu yüzden, her zaman ait olduğu bir yerin varlığının bilincindedir, kimi zaman ait olduğu o yere dönebilmenin hayali ile teselli olabilme duygusunun avantajını taşımaktadır.

Peki 'çifte-yabancı' için böyle bir teselliden söz edebilir miyiz? 'Çifte-yabancı' aidiyeti iki farklı yere (bazen ikiden fazla yere) işaret eden, ancak özgün olarak 'tek bir yer'e ait olmayışı hasebiyle hiçbir yere 'ait' ol(a)mayan öznedir. 'Çifte-yabancı'nın doğduğu ve yaşadığı yer/ler vardır, ancak 'ait' olduğu 'bir yer' yoktur. Onun aidiyeti köksüz bir salınım halindedir. Dolayısıyla 'çifte-yabancı' için ait olduğu 'bir yer'e dönebilme tesellisi söz konusu değildir. Ayrıldığı ve vardığı yer arasında aidiyeti ikiye bölünmüştür, iki yere de 'ait' ancak bununla birlikte iki yere de 'yabancı'dır. Bulunduğu zeminde sürekli bir çatışma halindedir, ait olabilmenin keskin dönemeçli uçlarında tökezlemekte, bocalamaktadır.

Nezaket Ekici'nin performans sanatı çerçevesinde, göçmen kimliğine ve göçmenlik kavramına odaklanan bu tezde, göçmen özne Amelia Jones'un -feminist bağlamda kullandığı- 'çifte-yabancı' teriminden hareketle ele alınmaktadır. Göçmenin ayrıldığı yer ile vardığı yer arasında bir kimlik bölünmesi yaşadığı, bundan sonra göçmen için geri dönülecek bir 'aynı' yerin olmadığı argümanından yola çıkılmaktadır. Bu noktada değişen şey göçmenin ayrıldığı coğrafya değildir, onun ayrıldığı coğrafya ile arasındaki derin çatlağı oluşturan şey, göçmenin kimliğindeki değişimdir. Çünkü 'kimlik' bir sonuç değil, sürekli oluşum halinde olan "performatif" bir üretimdir. Bu çalışma, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair ortaya attığı "performatif" kuramını göçmen beden üzerine işletecek ve Jones'un 'çifte-yabancı' terimi ile "performatif"liğin ilişkisine odaklanacaktır.

1.1. Amaç

Tez çalışması, göçmen sanatçı Nezaket Ekici'nin performans sanatını "performatif" olarak üretilen 'çifte-yabancılık' özelinde; kimlik, beden, coğrafya, sınır, kültür, kültürel konumlanış, dil ve inanç meseleleriyle ilişkili olarak yeniden inceleyecektir. Bu inceleme altında, Ekici'nin sanatında tezahür eden göçmen beden formu ile görsel kültür alanında bir imgeye dönüşen göçmen figür arasındaki benzerlik ve farklılık analiz edilmeye çalışılacaktır. Bir görüntü ya da ses imgesinin ilişiğinde bir 'yabancı' olarak görsel kültüre yerleşen göçmen öznenin nasıl bedenleştiğini; kimliğin 'yabancı' ilan edilmesinde, toplum mühendisliğinin ve arkasındaki aktörlerin 'ben' ve "öteki" arasında inşa edilen 'fark'ı nasıl meşrulaştırdığını ve göçmenin 'aidiyet' problemlerinin kültürel formlarla ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, tezin esas aldığı 'çifte-yabancılık' ve "performatif" argümanları birlikte işletilerek, Ekici'nin sanatına sirayet eden göçmen figürünün, 'özcü' kimlik modellerine ve sabit 'aidiyet' mefhumuna alternatif bir yaklaşım ve kimlik modeli sunup sunamadığı sorgulanacaktır.

Ekici'nin sanatını okumaya alırken 'çift' kelimesi, birden fazla kavramı pekiştirmek üzere karşımıza çıkacak olan tanımlayıcı bir sıfat niteliği görmektedir. 'Çifte-kimlik' ya da 'çift-pasaport' ile kurulan çift kültür, çift dil, çift inanç, vb. unsurların öznede

yarattığı ‘ikilik’ için kullanılacak olan ‘çift’ terimi, kelime anlamıyla bir tür üst üste inşa, iki aynı ya da iki farklı şeyin birbiri üstüne binmesi ile bir bütün oluşturması durumunu tarif ederken, aynı zamanda bir çatallanma, ikiye bölünme durumunu da tanımlamaktadır. ‘Çift’ olan şey, yekpare değildir, belirli bir amaç uğruna bir bütünmüşçesine kabul edilmektedir, ancak en nihayetinde bir bölünme/birbirinden sıyrılma olasılığını da korumaktadır. Bu nedenle ‘bölünme’ ve ‘fark’ı içeren göçmen bedeni ve imgesi tüm çelişkileri ve tezahürleriyle incelenmeyi hak etmektedir; çünkü ancak böylelikle kimlik politikalarının ötesindeki öznelliklerden söz edebilmek mümkün olacaktır.

Herhangi bir ideolojik unsur gibi kimlik de özellikle sanatsal pratiklerin detaylandırılmasında (özgün) bir öğe olarak kullanılmaktadır (Močnik, 2007, s. 48). Ekici’nin göçmenliği işlediği çoğu performansının en önemli ayrıntısı ise özgün bir öğe olarak kendi ‘çifte-kimliği’ni sanatına katıyor olmasıdır. Sanatçı, henüz üç yaşında iken tüm ailesi ile birlikte -kendilerinden evvel İşçi Göçü ile giden babasının yanına- Almanya’ya göç etmiştir. Türkiye’den Almanya’ya göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak, kültür ve gelenekler bağlamında kimliği ve aidiyet formlarını daima ikili karşıtlıklar üzerinden deneyimlemiştir. Bu bağlamda sanatçı, ‘çifte-kimliği’nden hareketle sanatında ‘yabancı’yı ve ‘yabancı’nın aidiyet problemlerini görünür kılmaya çalışmaktadır. Ancak ikili karşıtlıkların inşasına dayanan kimliği neticesinde, Ekici’nin sanatçı bedeni sıklıkla salt bir ‘yabancı’dan ziyade ‘çifte-yabancı’nın sunumuna dönüşmektedir.

Tez, temel argümanı olan ‘çifte-yabancılık’ terimini Amelia Jones’a borçludur. Jones’un sanatçı bedenini kavramsal bir biçimde ele aldığı *Body Art/Performing The Subject* (1998) adlı kitabında geçen ‘çifte-yabancı’ betimlemesi, ‘beden sanatı’nda kadın ve erkek sanatçıda tezahür eden farkın (toplumsal) kaynağına, diğer bir deyişle performans öncesi (toplumsal) ‘beden oluş’ haline gönderide bulunmaktadır. Jones, feminist teori çerçevesinde sanatçı bedeni imgelerini yeniden okumaya aldığı bu önemli kitabının “*The Rhetoric of the Poses*” (Pozun Retoriği) adlı bölümünde, ‘çifte-yabancı’ terimini toplumsal cinsiyet zemininde kadın ve erkek beden sanatçısı arasında kurulan ‘fark’ın merkezine yerleştirmiştir. Kitap boyunca söz konusu terim “*double-otherness*”, “*doubly alienated*” ve “*double alterity*” olmak üzere üç farklı biçimde kullanılmıştır. Jones esasında bu ifadeyi teorik bir tartışmayla bir kavram

olarak irdelememiş, sadece metinde belirtmek istediği bir 'durumu' açıklığa kavuşturmak adına bir terim olarak kullanmıştır. Bu terim, orijinal versiyonundaki üç farklı kullanımından dolayı Türkçeye 'çifte-ötekilik', 'çifte-yabancılık' ve 'çifte-başkalık' gibi kavramsal olarak birbirinden farklı anlamlar üretecek biçimlerde çevrilebilmektedir. Bu tezde, Ekici'nin "performatif" göçmen kimliğine ve bu kimliği radikal bir biçimde yansıttığı performans sanatına odaklanırken, 'çifte-yabancılık' çevirisi teorik boyutuyla tartışılacak ve kavramsal bir terim olarak kullanılacaktır, ancak -bilhassa inanç meselesinin tartışıldığı bölümde- yer yer terimin 'çifte-öteki' tercümesine de başvurulacaktır.

Jones'a göre 'beden sanatı' hem erkeğin hem de kadının radikal olarak yabancılaştırılmasının yanında ataerkillik içinde farklı biçimlerde beden ve öznelliklere sahip olduklarının araştırılmasını da mümkün kılmıştır. En nihayetinde sanatçı bedeni 'toplumsal beden'in normatif yapısını zorlamakta, toplumsal yasalarla üretilen 'normal' özneyi eleştirel bir biçimde tartışmaya açmaktadır. Ancak 'normal' olanı bir 'karşı-gösterge' ile yeniden üreten sanatçı bedeni eril olduğunda, ataerkil sistem ve onun 'fallus'[1] tutarlılığıyla eşleştiğinden dolayı sanatçı öznelliğini ve bedenini kendi arzusuyla yabancılaştırabilmektedir. Kadın sanatçı ise, ataerkil sistem içinde halihazırda bir kez "öteki" olduğu için, beden sanatında ortaya çıkardığı ve 'normal' olanı sorguladığı (kadın) bedeninde tezahür eden "ötekilik" iki katına çıkmaktadır (Jones, 1998, s. 149).

Jones 'çifte-yabancılık' argümanını, Vito Acconci ve Hannah Wilke'nin sanatçı bedenlerini karşılaştırmalı bir biçimde okumaya alarak görsel alanda tartışmaya açmış ve argümanını somutlaştırmıştır. İlk olarak "*Seedbed*" (Tohum Yatağı/1972) performansı üzerinden Acconci'nin eril sanatçı bedeni ile ataerkil sistem arasındaki tutarlılığa işaret etmiştir: Acconci'yi eril kahramanlık unsurlarını (bir penise sahip olmak ya da penisle erkekliğe dair erotik çağrışımlarda bulunmak gibi) ironikleştirmiş ancak -ister istemez- meşrulaştırıcı yönünü korumaya devam etmiş olmakla eleştirmiştir (1998, s. 103-104). Nihayetinde Acconci "*Seedbed*"de heteronormativiteyi sorgulamak için bir araç olarak kendi eril bedenini çıplak olarak kullanmıştır. Kendi öznelliğini, çıplak bedenine ve penisine vurgu yapan hareketleri

[1] 'Fallus' erkek organını yani penisi ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet açılımında erkeğin sahip olduğu kadınında yoksun olduğu bir kavramdır.

yardımıyla araştırırken normativiteden taşsa da Acconci'nin bedeni beyaz ve eril olması dolayısıyla ataerkil sistemin onay verdiği bir imge olarak beyaz ve eril bedene vaat edilen aşkınlıkla flört etmektedir. Hannah Wilke ise, Acconci'nin benzeri bir şekilde çıplak ve kadınlık organını teşhir eden "*What Does This Represent/What Do You Represent*" (Bu Neyi Temsil Ediyor?/Neyi Temsil Ediyorsunuz?/1978-84) serisinde, saplantılı bir şekilde kendisini yeniden ve yeniden üretmektedir. Jones'a göre Wilke bu seride, kadını nesneleştiren örtülü (beyaz) ataerkil düzenin ötesine geçmeye çalışmakta ve bunu yapmaya çalışırken bedeninin çıplaklığını abartılı bir biçimde ve tekrar tekrar ortaya koymaktadır (1998, s. 152).

Acconci eril bedenini çıplak ve seksüellikle yüklü bir biçimde kullanarak kendi öznelliğinin dolaylarında gezinirken ataerkil tutarlılığın sınırlarını zorlamaktadır, ancak Wilke'nin öznellik sunumunun aracı olan kadın bedeni, çıplak ve cinsel anlamda aşırı olmazdan evvel sadece kadın bedeni olmasıyla ataerkil tutarlılıktan zaten bir kez dışlanmıştır. Dolayısıyla performanstaki beden, kadın bedeni olduğunda fallik aşkınlıkla bağdaşmakta ve ataerkillikteki potansiyel aşkınlığından dolayı kaçınılmaz olarak 'iki kez' dışlanmaktadır. Erkek beden sanatçısı, çıplaklık ya da erotizmi kullanarak kendi bedenini kendisi yabancılaştırırken, kadın beden sanatçısı ataerkillikteki tanımı gereği bedenini, önce kadın bedeni olması üzerinden ve ardından ona eklemlenen çıplaklık ya da seksüellik gibi aşırılıklar üzerinden 'iki kere dışlanmış' şekilde araştırmak zorunda kalmaktadır (Jones, 1998, s. 152). Bu bağlamda Acconci'den farklı olarak Wilke'nin 'çifte-yabancılığı', ataerki ile olan tutarsızlığı dolaylarında kendi çıplak (kadın) bedeninin varoluşunu, önce eril bakışa karşı/rağmen kanıtlamak zorunda olmasından kaynaklanmaktadır.

Jones, sanat üretim ve yorum devrelerini abartılı bir şekilde cinselleştiren feminist beden sanatının, modernist eleştiriye yetki sağlayan 'önyargısızlık' iddialarını baltaladığını ve modernist sanat eleştirilerinin altında yatan (gizli) değerleri tehdit ettiğini ileri sürmüş (1998, s. 152) ve şöyle yazmıştır:

> *Onları yorumladığımda feminist sanatçılar, beden sanatını hem beden hem de zihin olarak üretiyor, erkeğin aşkınlığını sürdüren Kartezyen dili yani cogito ve corpus ayrımını engelliyorlar.* (1998, s. 157)

Feminist beden sanatçılarının radikal bir biçimde ortaya çıkardıkları çıplak kadın bedeni, eril bakışın ve eril iktidarın söyleminin tutarlı nesnesi haline getirilen kadın bedenini bir 'karşı-gösterge' olarak yeniden üretmektedir. Sanat tarihinde ilk kez bu (çıplak) kadınlar eril bakış tarafından soyulmamakta, erkek bir ressamın önünde poz vermemekte, kendi pozlarını retorik olarak kendi iradeleriyle belirlemekte ve çıplak bir imge olarak kendi bedenlerini sanatsal bir ifadeyle kendileri üretmektedirler. Bu bağlamda feminist beden sanatı, Jones'un da belirttiği gibi modernist sanat eleştirilerinin altında yatan toplumsal cinsiyete dair gizli mantığı alaşağı etmeye çalışmaktadır (1998, s. 152).

Böylece Jones, kadın sanatçı bedenindeki 'çifte-yabancılaşma'yı katmanlarına ayırırken, önce 'kadın bedeninin' toplumsal cinsiyetin "öteki"si olma durumunu ele almış ve ardından 'sanatçı bedeni' ile toplumsal olarak belirlenen yasaları karmaşıklaştırması durumunu buna eklemiştir. Bu katmanlı "öteki"liği de 'çifte-yabancı' terimiyle açıklamıştır. Bu bağlamda, kadın sanatçının bedeninde ortaya çıkan 'çifte-yabancılaşma'yı, ataerki sistemdeki kadının "öteki"liğine eklemlenen aşırılık; çıplaklık, seksüellik ile yüklü olma durumu gibi kadının normativiteden taşan temsilleri üzerine yerleştirmiştir. Ancak Jones sadece kadın beden sanatçısını değil, kadın ve erkek olmak üzere heteronormatif bir yasallığa dayandırılan ikili cinsiyet kavrayışında eril haricindeki tüm kadın, gay, trans, lezbiyen gibi kimliklere de 'çifte-yabancı' olarak işaret etmiştir. Buna ek olarak Jones, 'çifte-yabancı' terimi ile Adrian Piper'ın *Food For The Spirit* (Ruhun Yemeği/1971) adlı fotoğraf serisini de ele almış, çok kısa da olsa Afro-Amerikan sanatçının melez bedeni aracılığıyla 'çifte-yabancı'yı ırk, etnik köken meselesine de yöneltmiştir. Fakat burada da esas mesele Piper'ın bedenin 'beyaz olmayışına' eklemlenen çıplaklığı ile 'beyaz' ataerkil sistemdeki aşırılığına açılmış ve 'çifte-yabancı', kadın bedeni ile onun beyaz olmayışı arasında 'biyolojik' bir gösterge ile sınırlanmıştır.

Jones'un kullandığı 'çifte-yabancılık' terimi ile Nezaket Ekici'nin performans sanatını inceleyen bu çalışma, Jones'un toplumsal cinsiyet kimlikleri düzleminde ele aldığı 'çifte-yabancı' ifadesini, kısmen de olsa 'biyolojik' göstergeden koparark, kimliğin coğrafi sınırlarına ve kültürel üretimine doğru bükmeye çalışacaktır. Ekici'nin performansları, yoğunluklu olarak 'çifte-yabancılık' unsuruna atıfta bulunmaktadır, fakat sanatçının hemen hiçbir performansında bedeni, çıplaklık ya da aşırı bir biçimde

seksüellikle yüklü olmaktan kaynaklı bir biçimde yabancılaşmamaktadır. Ekici yabancılığı toplumsal cinsiyet kimliğinden ziyade coğrafya ve sınır kavramlarının üretiminin bir sonucu olan kültürel kimliklenme biçimleri altında araştırmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, kadın kimliğini salt kadınlık göstergeleriyle değil, kültürel formlarla da iç içe geçirmektedir. Adetlerin, ritüellerin karşı karşıya geldiği bir 'ben' ve "öteki" imgesini tek bir bedende bir araya getirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, Jones'un 'çifte-yabancı' ifadesini ödünç alarak ve bu ifadeyi teorik bir biçimde tartışmaya açarak kavramsal boyutuyla coğrafya ve sınır üzerinde işletmeyi hedeflemektedir: Argümanın merkezinde ise kültür, dil/ses ve inanç bağlamında bedenlerin "performatif" bir biçimde (bir diğerine) 'yabancı' olarak üretildiği ve aynı şekilde (kendine) 'yabancı' kıldığı yer almaktadır.

Bu nedenle tezin, 'çifte-yabancılık' durumunu izaha girişirken ve kavramsal bir biçimde tartışmaya açarken sıklıkla başvuracağı bir diğer önemli kavram Judith Butler'ın "performatif" teorisidir. Butler, ilk olarak *Gender Toruble* (Cinsiyet Belası/1990) adlı kitabında ortaya attığı, ardından *Bodies That Matter* (Bela Bedenler/1995), *Excitable Speech A Politics of Performative* (1997) kitaplarında ve "*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*" (1988) adlı makalesinde yeniden tartışmaya açtığı "performatif" kuramı hakkında şöyle yazmıştır:

> *Bir kişi doğar ve toplumsal yaşantının içinde birtakım söylemler ve bu söylemlerin tekrarları sonucunda kadın ya da erkek olur. Özneyi kuran şey zaman içinde geçirdiği tekrarlardır. Özne zaman içinde kurulan bir kimliktir ve inşa edilen kimlik performatif bir kurgudur.* (1988, s.519)

Butler'a göre, toplumsal cinsiyetin yapısı taklide ve yinelemeye dayalıdır. Butler'ın toplumsal cinsiyet üzerinde geliştirdiği "performatif", şimdi bize toplumsal cinsiyet meselesi dışındaki kimliklere de "performatif" inşalar olarak bakabilmemizin önünü açmıştır: Toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair teorik bir biçimde öne sürdüğü "performatif", toplumsal cinsiyetin yanı sıra diğer "öteki" kimliklerin de performatif kuram ile analiz edilebilirliğine müsaade etmektedir. Şayet "performatif", birtakım söylemlerin tekrarları sonucunda kimliği üreten bir olgu ise bu salt toplumsal cinsiyet kimliği ile sınırlanmamalıdır, çünkü sosyal performanslar içinde yinelenen

"performatif" söylem sadece kadın ya da erkek olduğumuzu değil, kim olduğumuzu; hangi aileden, sınıftan, ırktan, dinden, dilden, mezhepten, kültürden olduğumuzu da sürekli olarak öznelliklerimize hatırlatmakta ve bu kategorilere uygun davranış biçimlerini bedenlerimize nakşetmektedir; bedenleri kültürel formlara göre üretmekte ve tasnif etmektedir. Bu minvalde, kadın, erkek ve heteronormatif olmayan cinsiyetler arasında "öteki"liği üreten "performatif" söylem, coğrafya ve kültürlerarası "öteki"liği de pek tabii üretebilmektedir. "Performatif" söylem bir sınır koyucudur, cinsiyetler arası bir barikat yarattığı gibi toplumlar ve kültürler arası limitler de yaratabilmektedir. Modern Batılı bir kadının kamusal alandaki giyim-kuşam, yeme-içme jestlerini geleneksel Doğulu bir kadın aynı şekilde icra edemiyorsa, bu salt kimliğin "performatif" toplumsal cinsiyetle olan ilişkisiyle değil, aynı zamanda "performatif" kültürel inşasıyla da ilgilidir. *Ölümcül Kimlikler* adlı kitabında Amin Maalouf şöyle yazmıştır: "*Cinsiyetimizi belirleyen elbette sosyal çevremiz değil ama bu aidiyetin yönünü belirleyen gene de o; Kabil'de kız doğmakla Oslo'da kız doğmak aynı anlamı taşımıyor, kadınlık aynı biçimde yaşanmıyor, ne de kimliğin başka hiçbir öğesi…*" (2000, s. 25). Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısının kültürel formlarla ilişkisi tartışılmaya değer, önemli bir konudur.

Nezaket Ekici de kendi toplumsal cinsiyetli kimliğini kültürel formlar üzerinden araştırmaktadır. Ekici'nin performanslarının sıklıkla coğrafya, sınır, kimlik ve "öteki" kavramına ilişik olması, sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği ikili karşıtlıklar unsuruna, buradan hareketle aidiyetin mümkün olmadığı "performatif" bir 'çifte-kimliğin' inşasına dayanmaktadır. 1970 yılında Türkiye'nin Uşak şehrinde dünyaya gelmiş, 1973 yılında Almanya'ya göç etmiştir. Bu tarihten sonra Almanya'da yaşayan sanatçı, ilkokuldan itibaren Almanya'da eğitim görmüş ve kısmen Avrupa kültürü ile yetişmiştir. Almanya'da Türk göçmen bir aileye mensup olan sanatçının yaşadığı bölgede çoğunlukla kendisi gibi Türk göçmenlerin yerleşik olması ve eğitim aldığı okulların göçmen stratejileriyle planlanmış Türk okulları olması, Avrupa kültürüyle temas eden kimliğinin odağında Türk kültürüne dair imgelerin de tutunmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda sanatçı çok erken yaşta Almanya'ya göç etmiş olmasına rağmen, Alman kimliğini daima Türk kimliği ile iç içe deneyimlemiştir.

Bu bağlamda 'çift kimlikli' olma halinin sosyolojik bir boyutu da vardır; 'çift kimliği', aynı zamanda sanatçının ne Alman ne de Türk kimliklerine tam anlamıyla

yerleşememesine neden olmuştur; sanatçı her daim bir diğer kültürün 'yabancısı' bir özne olmaya itilmiştir ve bu sosyal durum bazı performanslarına da sirayet etmiştir. Tez bu noktada, Butler'ın "performatif" kuramını, 'kültürel fark' ve 'yabancılığın üretimi' konusunda odağına alacaktır. Fakat en nihayetinde, Ekici'nin performans sanatını irdelerken, sanatçının 'kadın' bedeniyle çalışıyor/üretiyor olmasından kaynaklı olarak, sanatçının bedenini ve öznelliğini toplumsal cinsiyetin "performatif" inşasından tümüyle azade bir biçimde okumaya almak nâmümkündür. Bu yüzden tezde 'çifte-yabancılık' terimi, Ekici'nin "performatif" kadın kimliğine eklemlenen kültürel kimliği gözeterek sanatçının bedeninde vuku bulan 'iki misli yabancılaşma' durumunu incelemek üzere kavramsal bir biçimde kullanılacaktır. Bu bağlamda sanatçının kimliğini katmanlarına ayırarak önce toplumsal cinsiyet mertebesindeki "öteki" ve onun üzerine bina olunan kültürel "öteki" olması durumunun yarattığı 'çifte-yabancılık' mesele edilecek ve sanatçının pratiklerine paralel olarak göçmen bedenin görsel kültürdeki temsil sorunsalı da "performatif" kuramı altında irdelenecektir.

Göçmen bedenin görsel kültüre yansımalarını inceleme hususunda, uluslararası alanda oldukça geniş bir kuramsal literatürün ve "performatif" yaklaşımın olmasına rağmen Türkiye'deki sanat yazımında konuyu inceleyen çalışmaların kuramsal bir değerlendirme açısından yetersizliği böyle bir incelemenin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Nezaket Ekici'nin 'çifte-aidiyet'inden hareketle sanatçının nasıl bir aidiyet konumunu talep ettiğinden yola çıkılarak, göçmen bedenin arzularının ve varoluş problemlerinin eşliğinde özneleşmelerinin izlerini sürebilmek açısından da öneme sahiptir. Ayrıca Batı'daki 'sanatçı bedeni' örneklerine dair yapılan akademik çalışmalardaki teorik ve kuramsal yaklaşımların Türkiye'deki akademik incelemelerde henüz yerleşik olmaması bakımından, söz konusu tez çalışması sanatçı bedeni incelemelerindeki teorik tartışmalara da katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

1.2. Kapsam

Göçmen özneyi 'çifte-yabancı' olarak öneren ve "performatif" bağlamda kültürel inşayı irdeleyerek, göçmenin aidiyet sorunsalını ve aidiyetin beden üzerine nasıl yazıldığını, bedende nasıl tezahür ettiğini ve görsel kültüre bir figür olarak nasıl

yerleştiğini tartışmayı amaçlayan bu tezin kapsamı, Nezaket Ekici'nin performans sanatı çerçevesinde belirlenmiştir. Ancak göçmen bir sanatçı olan Ekici'nin sanatı yine kendisi gibi göçmen olan Ana Mendieta ya da Laura Aguilar gibi 20. yüzyılın önemli beden sanatçılarının pratikleri ile karşılaştırmalı bir okumaya tabii tutulacaktır. Bununla birlikte tez, görsel kültürde karşımıza çokça çıkan göçmen figürü ve temsillerini de irdelediği için, görsel kültüre ilişkin olan film, gazete, reklam, dergi, afiş gibi imge üreten mecraları da dikkate alacaktır.

Bu bağlamda tezin çerçevesini Ekici'nin sanatının teşkil etmesinin en temel nedenlerinden biri sanatçının "öteki" ile mücadele alanını çetrefilli bir arenaya çeviren bu katmanlı 'yabancı' oluş halidir. Ekici, göçmen bir ailenin mensubu olarak sadece Avrupa'da bir (Türk) "öteki" değildir artık. O göç unsurunun belki de en keskin köşelerinden biri olan 'geri dönüşlerin' de "öteki"si olmaya muktedirdir. Sanatını icra etmek üzere sıklıkla davet edildiği Türkiye'de artık tam anlamıyla Türk bir sanatçı olarak değil, 'Avrupalı' kadın sanatçı imgesiyle de belirmektedir. Bu kez Türkiye kültürüne ait motifleri ve tabuları Avrupa imgeleriyle parçalamakta ve dolayısıyla bir kez de doğduğu coğrafyaya yabancılaşmaktadır. Bu bağlamda Ekici'nin sanatındaki "öteki"nin konumlandığı bir yer yoktur, o yersiz bir "öteki"dir ve aidiyet mefhumunun zemini daima kaygandır.

Bununla birlikte, bu tez için Ekici'nin sanatçı bedeninde ortaya çıkan 'tarafsız' tutum da son derece önemlidir. Birbirinden tamamen farklı iki kültürü birlikte tecrübe ederek büyüyen/yetişen Ekici için bu 'çift kimlikli' olma durumu, sanatçıya iki kültüre de dışardan bakabilmenin ayrıcalığını sağlamıştır.[2] Sanatçı, onun kimliğini oluşturan iki kültürü, bir dış göz olarak belirli bir mesafeden inceleyecek bir biçimde konumlanmıştır. Bu ayrıcalık Ekici'nin iki kültürü de adil bir biçimde tespit edebilmesine ve 'tarafsız' bir şekilde sanatsal malzemeye dönüştürebilmesine olanak tanımıştır.

Bu noktada sanıyorum ki, Nezaket Ekici için söylenebilecek en net çıkarım, sanatçının çalışmalarında kimliğe dair 'bîtaraf' oluşudur, zira sanatçı bir kimliğe bürünmeye çalışmamakta, öznelliğini ikiye bölen bu iki kimliğin kültürel formlarını eşit bir

[2] Nezaket Ekici ile yapılan görüşmeden. 18 Aralık 2019 Üsküdar-İstanbul.

mesafeden ele alıp, onları ironi ve parodi ile sergileyerek 'özcü' kimlik anlayışına karşı bir tavırla izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının performanslarındaki aidiyet zemini ayaklarının altından kayan bedenin 'yeniden' sunumu, adeta onu üreten "performatif" kimliğin bozguna uğratılması arzusunu taşımaktadır. Ekici, kültürel kimliklere nakşedilen özcü detayları hikâyeleştirmek ve ironikleştirmek suretiyle yeniden üreterek (toplumsal) kimliğin ideolojik inşasına kesikler atmaya çalışmaktadır.

Tezin çerçevesini oluşturmak adına göçmen sanatçı Nezaket Ekici'nin tercih edilmesindeki önemli bir diğer neden ise, bir araştırmacı ve yazar olarak sanatçının taşıdığı 'çifte-kimlik'ten biri olan Türk kimliğine; gelenek ve ritüellerine dair naçizane bilgi sahibi olmam ve sanatçının bölünmüş kimliğinin bir yarısının kültürel inşasındaki mücadele alanına nispeten hâkim olabilmemdir. Buna ek olarak, 1960'lı yıllarda sosyolojik bir boyut alan; sinema, dizi, edebiyat, şiir, dergi gibi mecralarla yeniden üretilen ve görsel kültüre nakşolan Almanya'ya işçi göçü ve bu göçün kısa süreli ya da 'kesin' dönüşlerindeki göçmen bedenlerin yaşadığı bocalamaya, aidiyetlerinin çözülmesine de yakın çevrem üzerinden kısmen tanık olmuş olmamdır. Bu bağlamda, yazar olarak en azından sanatçının kimliğinin bir 'parçasına' dair fikir sahibi olabilmenin, nesnel ve nitelikli yazım üretmekte avantajlı olacağı kanısındayım.

Tezin kapsamının Nezaket Ekici'nin özgün durumundan azade performans sanatını içermesinin nedeni ise; performans sanatına sosyal performansların ritüelistik hattının kırıldığı bir *yer/sahne* olarak yaklaşmamdan kaynaklıdır. Özellikle 1960'lı yılların ardından performans sanatı, sosyal performanslardaki toplumsal cinsiyetli kimlik biçimlerini ele almakta, onları bir ironi ve parodiyle yeniden üreterek kavramsal bir yorumla kimliği karmaşıklaştırmaktadır. Bu bağlamda, sosyal performanslarda açığa çıkan "performatif" kimliklerin sanatsal bir ifadeyle yeniden sunumu olan performans sanatı, 'çifte-yabancı' ve göçmenlik unsurunun göstergelerinin tartışmaya açılmasında 'günlük yaşam-sanat', 'doğa-kültür' arasındaki farkı ortadan kaldırması ve bu bağlamda kavramsal olarak sosyal/günlük yaşamla tutarlı bir form olmasıyla da tezin kapsamı açısından önemlidir.

1.3. Yöntem

Performans sanatına kavramsal bir sanat formu olarak yaklaşan bu tezde, yöntem olarak görsel kültür disiplinin analiz ve metotlarından ve sanatçı görüşmelerinden faydalanılacaktır. Sanatçı görüşmeleri, bilhassa sosyal/günlük performansların sanatçının pratiklerindeki değeri/etkisini ölçebilmek, sosyal performansları ile performans sanatı arasındaki bağı tartışmaya açabilmek açısından önemli olacaktır.

Bu kısımda bir parantez açarak özellikle tez süreci boyunca Nezaket Ekici ile olan deneyimlerimden söz etmek isterim. Sanatçı ile olan tecrübelerim, günlük yaşam performansları ve performans sanatı arasındaki ilişkiye dair somut örnekler sunabilmeme yardımcı olmuştur. Böylece uyguladığım bu yöntem hem Ekici özelinde hem de ele aldığım diğer örnekler üzerine tez boyunca ileri süreceğim sosyal performansların performans sanatına etkisine dair savımı güçlendirmiştir.

Teze çerçeve teşkil eden Ekici'nin performans sanatı, sanatçının bir göçmen olarak deneyimlediği/kendini içinde bulduğu günlük yaşam performanslarının bir yansımasıdır. Ekici günlük yaşamda 'beyaz bir kadın' olarak göçmenlik hususunda temsile takılmayan bir bedendir, ancak sanatçının bedeninde tezahür eden ses/söz ve giyim-kuşam, yeme-içme gibi kültürel biçimler onun göçmen kimliğini temsile sıkıştırmıştır. Kültürel formlar eşliğinde 'temsile gelen' bir beden olarak Ekici'nin deneyimlerini ilk ağızdan edinmek bu tezin yazımına yadsınamayacak önemde katkı sağlamıştır.

Ekici ile ilk karşılaşmamız henüz tez çalışmam üzerine düşünmeye başladığım 2018 yılında, sanatçının konuşmacı olarak davet edildiği bir çağdaş sanat fuarında gerçekleşmiştir. Ekici'nin bu konuşmada sanatını ve sanatının oluşumundaki fikirlerine dair günlük yaşamdan aldığı ilhamı aktarması, bir yöntem olarak Ekici'nin sanatı kadar onun sosyal hayatına da odaklanmam gerektiğini hissettirdi. Sanatçıyı daha yakından tanıma fırsatını ise 2019 yılının Kasım ayında Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirilen "*Future Perfect Sergisi*" kapsamında Nezaket Ekici'nin düzenlediği performans sanatı atölyesinde buldum. Müze ile gerçekleştirdiğim görüşmeler neticesinde yetkililer tarafından bu atölyeye gözlemci olarak katılmam onaylandı, ancak Ekici, henüz Ankara'daki ilk karşılaşmamızda gözlemcilik ile

birlikte atölye boyunca kendisine asistanlık yapmamı rica etti ve böylece bu yoğun program süresince hem Ekici'nin performans sanatını ele alış biçimine ve öğretme/aktarma pratiğine hem de günlük yaşamına dahil olmuş oldum. Atölyeye ve katılımcıların deneyimlerine dair gözlemlerimi kaydederken aynı zamanda Ekici ile onun sanatı ve sanatına etki eden belleği üzerine uzun uzun konuşmalar gerçekleştirdik. Ekici, çifte-kültür deneyiminin hayatındaki detaylarını aktarırken aynı zamanda bu deneyimlerin sanatına nasıl sirayet ettiğini de açmış oldu.

Sanatçı her şeyden önce günlük yaşamı bir performans olarak yaşıyordu ve bu duruma "*benim en uzun performansım*" (*long duration performance*) diyordu. Sanatçı günlük yaşamı bir performans olarak ele almaktaydı ve daha ilginç olanı günlük yaşamını bile sanatsal bir tutumla yaşıyor olmasıydı. Ancak benim için daha da önemlisi, sanatında günlük yaşamındaki performansların hattını sanatsal bir formla bükmeye çalışması gerçeği olmuştu.

Örneğin sanatçının kolundan hiç çıkarmadığı altın bilezikleri. Pek çok performansında -ki konusuna uygun kostüm giydiği pratiklerinde dahi- 'çıkarmaya zahmet etmediği' şeklinde algılanan bu bilezikleri birer 'soru işareti' olarak bedeninde tutuyordu. Altın bileziklerine dair geleneksel ve kültürel anlamda içine sokulduğu her bir sorgulama başka bir sosyal performansı ortaya çıkarıyordu ve sanatçıyı kültürlere, geleneklere, kimliklere dair yeni bir fikre kavuşturuyordu. Bu fikirleri de konsept bir biçimde sanatına taşıyordu. Yine kostüm özelinde düşünüldüğünde, hiç çıplak olmaması geleneksel Doğu kültüründen bir parçaydı, sanatçı günlük yaşamında da Müslüman Doğulu kadın imajına aşırılıkla ters düşecek görünümlerden sakınıyordu. Aynı şekilde Almanya'daki yaşamında sıklıkla karşılaştığı ve kendi aktarımına göre iştahını kabartmasına rağmen asla tüketmediği domuz eti, sanatçı için bir direnç mahalliydi. Ailesinden ona geçen ve tüm merakına rağmen 'sosyal bir performans' olarak tüketmediği bir hayvan etiydi. Tüm bunlar Ekici'nin performans sanatında da yerini bulmuştu. "*Hayat bir performans*" diyen sanatçı, kültürlere dair pek çok formu günlük yaşamın bir performansı olarak bedenine uyguluyor ya da bir şekilde o formlardan bedenini sakınıyordu, fakat nihayetinde günlük yaşamın performanslarını sanatsal bir formla yeniden üretiyordu.

Böylece Ankara'dan tez çalışmam adına çok önemli detaylarla dönmüştüm. Ankara'dan sonra birçok kez İstanbul'da bir araya geldik ve araya giren pandemi sürecinde de çokça çevrimiçi olarak görüştük. Oldukça fazla sayıda performans üreten sanatçı ile yoğun programının arasında görüşmelerimizi düzenli olarak sürdürdük. Ayrıca tez çalışmamın ötesinde pek çok projede birlikte çalıştık. Sanatçının ürettiği performansların metinlerini kaleme aldım ve birlikle söyleşi ve röportaj yazıları ürettik. Böylece sanatçının her bir faaliyetinden önce gerçekleştirdiği hazırlık sürecine de uzun bir süre boyunca tanıklık etmiş oldum. Performans sanatının üretimi öncesindeki 'sanatçının süreci'ni gözlemleyebilme şansım, onun performanslarındaki bedeni okumaya almamda müthiş faydalı oldu.

Ekici, performanslarında dramatik açıdan yoğun bir bedeni sergiliyordu. Bu beden adeta bir kıstırılmışlık durumunun patlaması olarak cereyan ediyordu. Hemen her performansında bir zorlanma, güçlük deneyimi kendini gösteriyordu ve pek çok performansı adeta bir patlama anı ile son buluyordu. Bu durum göçmen bir kadın olarak sosyal performanslarında deneyimlediği iki kültüre dair sıkışmışlığın bir patlaması olarak sanatında yerini buluyordu. Bununla birlikte sanatçının katılımcı odaklı performanslarında kültürel karşılaşmalara verdiği önem de dikkatimi fazlasıyla çekiyordu. Sanatçının farklı kültürlerden bedenleri bir araya getirerek onların karşılaşma anında bir 'yabancı'nın kültürüne verdiği ilk tepkileri ele alması, ilk karşılaşmadaki bu 'acemiliği' bilhassa sanatsal bir formla yeniden üretmesi, benim çalışmam açısından önemliydi. Çünkü sanatçının sanatı daima kendi sosyal yaşamına, bu kültürel karşılaşmalardaki kendi öznel deneyimlerine de açılıyordu. Bununla birlikte Ekici'nin sanatında, sanatçının bedeni yoğunlukla bir paradoks içindeydi. Kültürel formlara dair imgeleri kullanıyor ama öte yandan onlardan çıkmaya da çalışıyordu. Sanatında onlar dışında bir formun peşine düşüyordu. Fakat nihayetinde bu formların hepsi sosyal yaşamının bir parçasıydı. Benim için önemli olan da tam olarak buydu: Performans sanatının günlük yaşamdan feyz alması noktası. Ekici ile görüşmelerim bu savımı destekler nitelikte oldu. Göçmen bedeni sanatsal bir formda incelemeye almadan evvel onun sosyal yaşantısına odaklanabilmemi sağladı, ki bu performans sanatındaki 'göçmen' ve 'kadın' sanatçı bedeninin "performatifliğini" ele alabilmem açısından önemli bir metot oldu.

Ekici'nin ve ondan hareketle göçmen bedenin "performatifliğini" okumaya alabilmem adına bir diğer önemli yöntem, görsel kültür çalışmalarının analiz modellerini kullanmak oldu. Görsel kültür çalışmaları, Ekici'nin göçmen bedenini incelerken, bu imgenin toplumsal ve kültürel bileşenlerine odaklanabilmek, göçmenin temsildeki sıkışmışlığının ardındaki kimlik ve aidiyet bilincini çözümleyebilmek adına oldukça önemli idi. Bu çerçevede öncelikle: 'Görsel kültür nedir?', 'Nasıl bir itici kuvvetle ortaya çıkmış ve akademik bir disipline dönüşmüştür?', 'Hangi argümanları kullanmakta ve etki alanı nereyi/kimi kapsamaktadır?', sorularını açıklığa kavuşturmak yerinde olacaktır.

Disiplinin önemli ve önde gelen kuramcılarından biri olan Nicholas Mirzoeff, "*görsel kültür sadece günlük yaşamınızın bir parçası değil, günlük yaşamımızdır*" (Mirzoeff, 1998, s. 3) diye yazar. Çünkü görsel kültür, günlük deneyimler içinde sürekli karşılaşılan imgeler ile özne arasındaki ilişkiyi dert edinmektedir: İmgenin öznelere, öznelliklere etkisini, imge ve iktidar arasındaki ilişkiyi ve imge ile bakış arasındaki 'bakmak ile görmek' meselelerini merkeze almaktadır. Irit Rogoff, görsel kültür disiplinin kapsamına ve faaliyet alanına dair şöyle yazmıştır; "*görsel kültür, görüntü, ses ve uzamsal betimlemeleri birbiri üzerinden ve birbiri aracılığıyla okuyarak, her gün sürekli karşılaştığımız film, televizyon, reklam, sanat eserleri, binalar veya kentsel ortamlara dair öznel tepkiler veren bir metinlerarasılık dünyası açar*" (1998, s. 14). Akademisyen ve kuramcı Nermin Saybaşılı ise görsel kültürü, "*birbiriyle bağlantılı, heterojen ve sürekli hareket halinde olan bir alandır*" (2007, s. 17) diye tanımlar. Kültürel çalışmalar ve medya iletişimindeki dönüşümlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan görsel kültür (2007, s. 18), ırk, sınıf, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve etik gibi temaların politik olarak sorunsallaştırılması hususunda merkezi bir rol oynamaktadır. Saybaşılı, editörlüğünü üstlendiği *Toplum ve Bilim* dergisinin Görsel Kültür Özel Sayısı'nda (2007), görsel kültür disiplinin argümanlarına ve etki alanına dair şöyle yazar:

> *Görsel Kültür optik deneyimin her tür tezahürleri ile, görsel pratiğin her çeşidi ile ilgilenir. Yeni alan görsel materyallerin ve nesnelerin eleştirel olarak kuramsallaştırılması arayışındadır. İmgelerin üretildiği ve dolaşıma sokulup tüketildiği, görsel materyallerin ve nesnelerin birer işlev görmek için ortaya çıkarıldıkları toplumsal bir dünya ile ilgilidir. Görsel kültür imge üretiminin*

> *önemini, verili bir imgenin biçimsel öğelerini ve o imgenin kültürel kabul yoluyla tamamlanmasını göz önüne alır… Kültürel anlamlar üretmede, kültür içinde estetik değerlerin, cinsiyet stereotipilerinin ve iktidar ilişkilerinin belirlenme ve korunmasında görüntünün merkezi konumunu hesaba katar.* (2007, s. 18)

Görüntüyü kültür, etnisite, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk gibi ekonomiler ilişiğinde sorunsallaştıran, imge ile toplum arasındaki ilişkiyi irdeleyen toplumsal bağlamda üretilen imgeye ve imgenin toplumdaki rolünü odağa alan görsel kültür, "*kültürler-arası bir yaklaşımı ve kültür-ötesi (transcultural) analiz modelini içerir*" (Saybaşılı, 2007, s. 23). Bu nedenle, göçmen bedeni, kültürel bir imge olarak inceleyecek olan bu çalışmada, imgeyi onun arkasındaki toplumsal inşa ile birlikte ele alan ve imgenin toplumsal boyutunu sorusallaştıran görsel kültür kuramcılarının tahlilleri devreye sokulacaktır.

Bu noktada önemli bir diğer husus ise göçmen bedenin temsil meselesidir. Temsil terimi, toplumda anlamın inşa edildiği ve dolaşıma sokulduğu süreci tanımlamak için kullanılmıştır (Betterton, 1987, s. 8). Göçmen bedenin temsil sorunsalı bağlamında, onun imgesi ve algılanımındaki problemleri tartışmaya açarken, bilhassa Nicholas Mirzoeff'in "*What is Visual Culture?*" adlı makalesi, imge ile alıcısı arasındaki ilişkiyi irdeleyebilmek ve buradan hareketle göçmen bedenin görüntüsü ile kültür arasındaki bağı teorik bir biçimde tartışmaya açabilmek için önemli bir kaynak olacaktır. Mirzoeff, dolaşımdaki temsil sorununa dair şöyle yazmıştır: "*…resimler, temsiller bir nesneyi taklit etmeye çalışan yapay yapılar olarak değil, o nesneyle yakından ilişkili, hatta özdeş olarak görülüyordu…. Görsel kültür resimlere değil, varoluşu resmetme veya görselleştirmeye yönelik bu modern eğilime bağlıdır*" (1998, s. 6).

Bu doğrultuda, görsel ile tüketici arasındaki ilişkiyi inceleyen ve görüntünün biçimsel bileşenleri ile kültürel alımlamalar arasında hayati bir bağ kurulduğunu ileri süren Nicholas Mirzoeff'in metinlerine bu çalışma boyunca sıklıkla başvurulacaktır. Özellikle Mirzoeff'in editörlüğünü yaptığı ve Irit Rogoff, Roland Barthes, Donna Haraway, Griselda Pollock, Michel de Certeau gibi kuramcı ve yazarların katkı sağladığı, *Visual Culture Reader* (1998) adlı kitap, görüntü ve ses bağlamında göçmen imgesini incelerken başvurulacak olan mühim bir kaynaktır. Dolayısıyla görüntü ve

ses bağlamında (yabancı) bir imge olarak tartışmaya açılacak olan göçmen beden, görsel kültür disiplinin metotlarından ve özneye dair teorik yaklaşımlarından referans alınarak kuramsal bir okuma ile ele alınacaktır.

Göçmenliği ve göçmen bedeni Nezaket Ekici'nin sanatı çerçevesinde inceleyen bu çalışma, sanatçının performansları paralelinde görsel dolaşımda göçmenliğe ve göçmen bedene dair üretilen temsillerle de ilgileneceğinden dolayı, gazete haberleri, dergi fotoğrafları, reklam afişleri, film, kitap ya da göçmenliğe dair evvelinde üretilmiş bazı sanat çalışmaları da bu tezde yer alacaktır. Bu yöntemle, Ekici'nin sanatçı bedeninin, performans sırasında göçmenliğe dair ortaya çıkardığı görüntü ya da ses imgelerinin ardındaki toplumsal ve kültürel inşalara odaklanılmaya çalışılacaktır: Sanatçının kimliğe atıfta bulunmak üzere kullandığı nesnelerin (kara çarşaf, peçe gibi), bedeninde ortaya çıkardığı jestlerin (ibadet etmek, oturup kalkmak, yeme-içme gibi) ya da yine 'çifte-kimliğine' atıfta bulunmak üzere sıkça devreye soktuğu (aksanlı) ses imgesinin temsildeki gösterge değeri incelenecektir.

Göçmenliğin ve göçmenin bir 'imge' olarak görsel kültürdeki görüntüsüne odaklanan bu tezde, imgeyi toplumsal bir form olarak sorunsallaştıran ve "*görüntünün anlamı şüphesiz kasıtlıdır*" (Barthes, 1998, s. 70), diye yazan Roland Barthes'ın metinlerinden ve imgenin toplumdaki işlevine, özneleri üretim gücüne odaklanan John Berger gibi yazarların metinlerinden de sıklıkla faydalanılacaktır. İmge ve bakış arasındaki kritik ilişkide ise, toplumsal cinsiyet ve kültür bağlamında irdelenen 'bakış' kavramı ele alınacak ve görüşün kültürel bir inşa olduğunu savunan Donna Haraway'in 'kısmi perspektif' (*partial perspective*) argümanına başvurulacaktır. Haraway, bu kavramla, nesnel bir vizyonun mümkün olmadığını ve feminist nesnellik fikrinin oldukça basit bir şekilde Beyaz ve erkek olan otoritenin konumundan üretildiğini ve bunun "konumlu bilgi" (*situated knowledge*)'ye tekabül ettiğini (1998, s. 191) ifade etmiştir.

Toplumsal ve kültürel bir form olarak ele alınacak olan göçmen beden imgesinin yine toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl göstergeleştiği ve bu göstergenin "performatif" kimlik bağlamındaki işlevi sorunsallaştırılacaktır. Daha önce söz edildiği üzere, beden ve toplumsal cinsiyet meseleleri bağlamında, Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair kuramsallaştırdığı "performatif" teorisi tezin temel argümanlarından biri olacaktır. Göçmen bedeni "performatif" bağlamda ele alırken Butler'ın "*Performative*

Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", "*Excitable Speech A Politics Of The Performative*" adlı makaleleri, *Bela Bedenler*, *Cinsiyet Belası*, *Kırılgan Hayat*, gibi muhtelif makalelerine ve kitaplarına atıfta bulunulacaktır. Bu çerçevede, Butler'ın toplumsal cinsiyet özelinde kavramsallaştırdığı "performatif" kuramı, göçmen bedenin inşasında kullanılmaya çalışılacaktır. Göçmen bedenin coğrafya, mekân ve kimlik sorunsalı bağlamında ise; coğrafya'nın dahil etme ve dışlama üzerine bir otorite kaynağı olduğunu ve kimlik ile aidiyetlerin belirleniminde çok önemli bir rol oynadığını ileri süren Irit Rogoff'un coğrafya, sınır ve beden kavramlarını teorik bir biçimde ele aldığı *Terra Infirma* (2000) adlı kitabı atıfta bulunulan temel kaynaklardan birini teşkil etmektedir.

Ekici ve sanatçıdan hareketle göçmen öznede 'çifte-bilinç' ve 'çifte-aidiyet' mefhumunun cismanileşmesi ve görsel alana yerleşmesini inceleyen tez, en temelde "*Performans sanatçısı Nezaket Ekici, sanatında özcü kimlik meselesine alternatif bir yaklaşım getirebiliyor mu?*" sorusunu ele alacaktır. Bu soru, görsel kültür disiplinin araştırma yöntemleri kullanılarak ona eklemlenen bir dizi başka soru eşliğinde aydınlatılmaya çalışılacaktır. Çünkü kimlik mevzubahis olduğunda; coğrafya ve iktidar mekanizması, sınır ve fark, mekân ve mekânın üretimi, beden ve mekânın ilişkisi, toplum ve birey, konum ve konumlanma politikaları, bakış ve bakışın politikası, kültür ve politika, dil ve kültürel çeviri, etnisite ve gelenek, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi kavramların eşliğinde bir yığın sorunun daha gündeme gelmesi ve bu soruların paralelinde disiplinlerarası bir metotla temel sorunsal olan 'kimlik' mefhumuna geri dönülmesini gerekli kılmaktadır. Bu nedenle tez, yöntem olarak sosyoloji, felsefe, coğrafya, tarih, dilbilim, sanat tarihi, edebiyat gibi disiplinlerarası bir yöntemle işleyen görsel kültürün araştırma metotlarını kullanacaktır.

Tüm bu sorunsallar ekseninde, *Nezaket Ekici'nin Performansları Çerçevesinde "Performatif" Çifte-Yabancılaşma* başlıklı bu tez, kültürel kimliğin üzerine kapandığı üç farklı yabancılaşma vakasını ele alacaktır: Toplumsal cinsiyet ve geleneklere dair yabancılık, dilde/seste yabancı ve inancın "öteki"si. Bu yabancılık olguları performans sanatında tartışmaya açılırken daima 'sosyal performans'lardaki biçim ve görünümleri ile paralel okunacaktır. Bu noktada sanatçı ile yapılan görüşmeler de çalışmaya katkı sağlayacaktır. Böylece kimliğin sanatsal sunumunu değerlendirirken kültürel formlarla ilişkisi ve "performatif" inşası irdelenecektir.

Bu minvalde kavramsal ve teorik içeriklerine göre bölümlere ayrılacak olan tezde ilk olarak, çalışma boyunca atıfta bulunulacak olan 'sosyal performans' ve "performatif" kavramları ile 'performans sanatı'nın detaylı bir analizi yapılarak teorik bir çerçeve oluşturulacaktır. Çünkü, kimlik ve 'fark' ilişkisini performans sanatına taşıyan Ekici'nin sanatında tezahür eden kültürel kimliğin "performatif" inşası, sanatçının performanslarını incelemeye almadan evvel, sosyal performansları ve sosyal performanslarda ortaya çıkan davranış biçimlerinin "performatif" yapısını analiz etmeyi gerekli kılmaktadır. Ekici en temelde sosyal performanslarda ortaya çıkan "performatif" kimliklerin 'fark' yaratan unsurlarını sanatsal bir ifadeyle sunmaya ve performans sanatında sosyal performansların 'fark'ı üreten ritüelistik hattını kırmaya çalışmaktadır.

Çalışmanın "*Performans ve Performatif Kuram*" başlıklı ikinci bölümü, iki kavramın farkını ve işleyişlerindeki ortaklığı ele alacaktır. Burada yapılan inceleme ile 'performans sanatı'nda sosyal performansların ve "performatif" kimliklerin tezahürüne odaklanılacaktır. Bu bölümde Erving Goffman'ın sosyolojik boyutuyla ele aldığı 'performans' teorisi ile Butler'ın toplumsal cinsiyet kimliğine dair ürettiği "performatif" kuramı karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirmeye alınacak ve "performatif" ile (toplumsal) performansın kesiştiği nokta saptanmaya çalışılacaktır.

Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı kitabında, sosyal yaşamı bir performans olarak incelemiştir. 'Sosyal performans'ları belirli bir durumda belirli katılımcıların diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik edimleri şeklinde ifade etmektedir. (2016, s. 28). Bu performanslar içinde öznelerin diğer özneler üzerinde etki bırakmak üzere gerçekleştirdikleri davranışları ise 'rol' olarak tanımlamaktadır. Goffman, argümanını güçlendirmek için Robert Ezra Park'ın *Race and Culture* (1950) adlı kitabından şu alıntıyı kullanır:

> '*Kişi' (person) sözcüğünün ilk anlamının 'maske' olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir. Daha ziyade herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür bu… Biz birbirimizi bu roller içinde tanırız; bu rollerde kendimizi tanırız.* (Park, 1950, s. 249. Aktaran: Goffman, 2016, s. 31)

Sosyal performanslardaki roller Butler'ın "performatif" teorisine bağlanmaktadır, zira bu roller taklit edimiyle öğrenilmekte ve tekrarlanarak sürdürülmektedir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet taklit edimine dayanmaktadır ve toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısı sosyal performanslarda açığa çıkmaktadır (2018, s. 226). Bu bağlamda sosyal performanslarda açığa çıkan "performatif" öznelliklerin analizi son derece önemlidir. Bununla birlikte, kültürel kimlik biçimlerini "performatif" olarak ele alan bu tez için "performatif" kuramın görünürleştiği sosyal performansların toplumsal inşasını ayrıntılı bir biçimde incelemek de oldukça mühimdir.

Burada önemli bir diğer soru şu olacaktır; "*Performans sanatı 'performatif' bir form mudur?*" Bu noktada esas sorunsal, ontolojik olarak 'anlık' bir sanat formu olan performansı, kayıt altına alarak onu sabitleyen video ya da fotoğraf imgesinin 'performans' mı yoksa "performatif" olarak mı okumaya açılacağı hususudur. Burada Amelia Jones ve Peggy Phelan'ın teorileri devreye sokulacaktır.[3] Jones'a göre performansın kaydı onun varlığına bir teşvik niteliği taşımakta ve performansın kanıtı olarak devreye girmektedir. Ancak Phelan buna karşı çıkar. *Unmarked the Politics of Performance* (1993) adlı kitabında, kavramsal olarak okumaya aldığı performansı 'süreç' olarak değerlendirmiştir; performans anlıktır, kaydedilemez ve temsillerinin temsilleri dolaşıma sokulamaz (1993, s. 146). Performansın kaydına ise "performatif" olarak yaklaşmış, bunu da kayıt altına almanın bir tekrar edime dönüşmesi ile izah etmiştir. Phelan'a göre kayıt sonrası, artık performans 'üzerine konuşmak'tır (*talking over*), yani bitmiş bir eylemin gıyabında fikir beyan etmektir (1993, s. 20).

Nezaket Ekici'nin sanatını inceleyen bu çalışmada, Ekici'nin sanatı üzerine yazarken 'bitmiş' bir eylemi geri çağırarak, bir bakıma Phelan'ın 'üzerine konuşmak' argümanını esas aldığımı ve söz konusu performansları bir 'yokluk' üzerinden yeniden yorumladığımı, bu bağlamda belgeler aracılığıyla izlerini sürdüğüm performans sanatını, Phelan'ın ileri sürdüğü gibi 'performans' ve "performatif"in kesiştiği bir mahal olarak değerlendirdiğimi belirtmek isterim. Bununla birlikte, performansı yazmak zaten "performatif" bir edimdir, zira karşı karşıya olduğumuz "performatif" bir icraya dair konum almış oluruz. Konum almanın kendisi "performatif"tir. "Konumsallık", "performatif" olarak özneye işlemekte ve bedeni yeniden

[3] Jones 'body art' projelerinin video ya da fotoğraf kaydına performans olarak yaklaşmaktadır, ancak Phelan performansın kaydını, performansla "performatif"liğin kesiştiği yer olarak ele almaktadır.

üretmektedir. Bu çerçevede yazarken; kadınlık, erkeklik ya da normativitenin dışında bırakılan cinsiyet kimliklerine, hep olduğumuz konumdan bakmamızı sağlamaktadır: Kadınlıktan kadınlığa, kadınlıktan erkekliğe ya da tam tersi; söz konusu kültür ise 'konumlandığımız' kültürden diğerine, ırk ise 'aidiyet' kazandığımız coğrafyadan bir başka coğrafyaya. Dolayısıyla performansların "performatif" birer olgu olduğunu kabul ettiğimiz noktada onları yorumlamanın, metne dökmenin ve yazıda yeniden üretmenin de "performatif" bir edim olduğunu yadsımamak gerekmektedir.

Bununla birlikte Ekici'nin tezde ele alınan performanslarına "performatif" bir sosyal form olarak yaklaşılacağına bir kez daha dikkat çekmek isterim. Ancak önemle belirtmek gerekir ki, sanatçının tüm performansları sadece "performatif" olarak göç, göçmenlik ya da sınır, kimlik mefhumu ile ilgili değildir. Ekici sanat hayatı boyunca oldukça fazla performans üretmiştir. Münih Güzel Sanatlar akademisinde, sanat pedagojisi, sanat tarihi, resim ve heykel eğitimi almış olan sanatçı, buradan mezun olduktan sonra 2000-2004 yılları arasında, Brunswick Güzel Sanatlar Akademisi'nde uluslararası alanda tanınmış performans sanatçısı Prof. Marina Abramovic'ten performans sanatı eğitimi almıştır. 2000'li yılların başından itibaren, profesyonel olarak dört kıtada, 60'tan fazla ülkede 250'nin üzerinde performans üretmiştir. Bu performanslar ise konularını; sanat tarihinden, mitolojiden, sosyal/günlük yaşamdan almaktadır. Ancak bu çalışma kapsamında, özellikle kimlik kavramına vurgu yaptığı performansları değerlendirmeye alınmış ve bu çerçevede yöntem olarak sanatçıyla yüz yüze ve sanal görüşmeler yapılmıştır. Bununla birlikte Ekici'nin sanatı hakkında yazılan epey bir metin arşivi vardır, fakat bu çalışmada bilhassa sanatçıyla kimliği merkeze aldığı işleri hakkında yapılan röportajlar, söyleşiler ya da katalog metinleri dikkate alınacaktır. Bu çerçevede sanatçının göçmen kimliğine odaklanılacak ve sosyal/günlük yaşantısındaki 'göçmen' olma halinden ilhamla ürettiği performansları ele alınacaktır. Sanatçının performansları, sosyal yaşantının performanslarından ilhamla üretilen ancak son kertede performans sanatının sahnesinde ironik ve parodik bir biçimde sunulan performanslardır. "Performatif" bir form olan Ekici'nin performans sanatı, sosyal yaşantının performanslarını 'sanat'ın sahasına yerleştirerek sosyal performanslarda açığa çıkan kadınlık, göçmenlik, yabancılık, "ötekilik" gibi "performatif" inşaları eleştirmektedir. Böylece sosyal yaşamın "performatif" performanslarının hattını bükerek toplumsal normativitenin dışına taşmaktadır.

Bu minvalde tezin "*Öznelliğin Beden Odaklı İcrası*" başlıklı üçüncü bölümü; Jones'un beden/benlik kavramından hareketle, 'öznelliğin bedenleşmesi' olarak tarif ettiği 'beden sanatı' pratiklerinin, sanatsal bir biçimde yeniden ürettiği "performatif" kimlikleri ele alacaktır. Performans sanatı, özellikle 1960'lı yılların sanatçı bedeni pratikleriyle sosyal performanslardaki 'roller' ve bu rollerin "performatif" yapısı üzerinde ilerlemiştir. Carolee Schneemann, Shigeko Kubota, Ana Mendieta, Hannah Wilke gibi performans sanatçıları, feminist bir bakışla ürettiklerinden dolayı özellikle toplumsal cinsiyet kimliklerinin "performatif" inşasını sorunsallaştırmış ve merkeze kadın bedenini konumlandırmışlardır. Burada özellikle Jones'un "beden/benlik" dediği *öznelliğin bedenleşmesi* (1998, s. 13) argümanından hareket edilerek teorik bir biçimde "performatif" öznellik kavramı üzerine eğilinecektir.

1960'lı yılların feminist beden sanatçılarının "performatif" toplumsal cinsiyet eleştirileri ile Nezaket Ekici'nin sanatında tezahür eden kültürel formların "performatif"liği arasında "öteki"liğin inşası açısından benzerlikler bulunmaktadır. Bu bağlamda Ekici'nin sanatının kimlik biçimlerine karşı sosyal performansları eleştiri altına aldığı pratikleri, 1960'ların sanatçı bedenlerinin pratiklerindeki kimliğin sorunsallaştırması ile parallel bir okumaya tabi tutulacaktır. Ancak Ekici toplumsal cinsiyetin önerdiği kadın(lık) mefhumuna kültürel formları da nakşederek sosyal performansları sanatsal bir biçimde yeniden üretmiştir. Bu nedenle Ekici'inin konu içerisinde ele alınan *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken/2007) performansı, toplumsal cinsiyet kimliğine eklemlenen geleneklerin "performatif" inşası bağlamında tartışmaya açılacaktır. Burada Jones'un 'çifte-yabancı' terimi ve Butler'ın "performatif" kuramı, ortaya atıldıkları ilk biçimleriyle yani toplumsal cinsiyet düzlemindeki ifade alanları ile ele alınacaktır. Dolayısıyla bu bölümde ilk olarak, 'çifte-yabancı' ve "performatif" kavramlarının toplumsal cinsiyet özelindeki tanımlarına sadık kalınacak ve Ekici'nin önce kadın bedeniyle, ardından kadınlığa eklemlenen gelenekleri alt-üst etmesiyle 'iki kat yabancılık' unsurunu ortaya çıkardığı savunulmaya çalışılacaktır.

"*Bedenin Mekânı/Mekânın Bedeni*" başlıklı dördüncü bölümde ise, beden ve mekânın 'toplumsal' inşasındaki üretim süreçlerine odaklanılacaktır. Burada Butler'ın "performatif" teorisi ile Henri Lefebvre'in 'mekân' kavramı üzerinden bir okuma gerçekleştirilecektir. Lefebvre'in mutlak mekândan toplumsal mekâna geçiş mantığı

ile bedenin salt bir beden ve 'toplumsal beden' oluşu arasındaki ilişkinin benzerlikleri saptanacak ve Ekici'nin *Gaia-Mother Earth* (Gaia-Toprak Ana/2016) performansındaki 'işaretsiz' mekân ve 'işaretsiz' beden imgesi tartışmaya açılacaktır. Sanatçının tahayyüllerindeki 'işaretsiz' beden imgesinin realitedeki 'olasılığı' üzerine teorik bir münazara gerçekleştirecek olan bu bölümde, temel soru; "*Bedenin işaretlenmesi/kimliklenmesi, mekânın kimlikli olmasından mı kaynaklanıyor?*" olacaktır. Bu noktada sadece mekân değil coğrafya kavramı da devreye sokulacaktır. Göçmen üzerine yazarken 'çifte-aidiyet' ve 'çifte-yabancılık' kavramlarının coğrafya ve kültürel kimlikle ilişkisini kurabilmek için bu bölümde bilhassa Rogoff'a başvurulacaktır. Coğrafyayı epistemik bir kategori olarak ele alan Rogoff, coğrafyanın, isim verme gücüne ve yetkisine 'kimin' sahip olduğu sorusundan hareketle konumsallık meselesine dönüştüğünü yazar (2000, s. 21). Rogoff'un metni tam da bu noktada önemlidir; çünkü göçmenin aidiyetini sarmalayan ya da onu dışlayan şey coğrafyanın bir 'konum'a dönüştüğü, yani iktidar tarafından belirlendiği/yazıldığı *yer*dir.

Bu tartışma, temel argüman olarak merkezine 'konum' ve konum politikalarını yerleştirecektir. Ekici, yabancı olma durumunun üzerine ilerlediği performanslarında, yabancıyı deşifre edebilmek için "öteki"nin konumunu almakta, ancak "öteki" olarak bedenini yerleştirdiği konum ile daima bir mücadele içine girmektedir. Bu minvalde söz konusu tez, merkezine aldığı 'çifte-yabancılaşma' kavramını, bu kez "performativite" ile birlikte "konumsallık" meselesi üzerinden inceleyecektir. Bedenin aldığı 'konum' üzerinden bir diğer konuma 'yabancı' kalma hali irdelenmeye çalışılacaktır.

Bu çerçevede, Donna Haraway'in "*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective*" (1988) ve Judith Butler'ın "*Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*" (1995) adlı makaleleri, öznenin konumsallığını irdelemek ve tartışmaya açmak için yardımcı kaynaklar olacaktır. Donna Haraway, 1988'de "*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective*" adlı makalesinde "konumlu bilgiler" kavramını ortaya atmıştır. Haraway'e göre, "konumlu bilgiler" öznenin etrafındaki dünyayı planlamakta ve özneyi bu düzenlemede kimi tasarılarla iç içe geçirerek üretmekte ve en önemlisi özneye bir 'bakış açısı/vizyon' bahşetmektedir.

Tıpkı Foucault'nun iktidar merkezli özne teorisini tartışırken ortaya koyduğu 'söylem' fikrinde olduğu gibi, "yerleşik bilgiler" de özneleri birtakım tasarılar dahilinde tertiplemek, sabitlemek ve *konumlandırmak* adına belirli otoriteler ya da iktidar mekanizmaları tarafından üretilen bilgilerdir. Özne "konumlu bilgiler"in ışığında bir *yer*e konumlanmakta ve konumlandığı yerde 'öznel' bir bakış açısına sahip olduğu aldatmacasına kapılmaktadır. Haraway, "konumlu bilgiler" dediği söylemsel gücün öznenin etrafındaki dünyayı nasıl düzene soktuğuna ve özneyi içine aldığı illüzyona dair şöyle yazmıştır:

> *İmgeler, kaçış ve sınırların aşılmasının ürünleri değil, kısmi görüşlerin birleştirilmesidir ve seslerin kolektif bir özne konumuna; süregiden sonlu somutlaşmanın, sınırlar içinde yaşamanın ve bir yerden görüşlerin çelişkilerinin bir vizyonunu vaat eden kolektif bir özne konumuna gelmesidir.* (1988, s. 589)

Haraway'in ifadelediği gibi 'sesler' bir özne konumuna gelmektedir: Söylem sürekli olarak bedenleri kuşatmakta ve özneleri kendilerinden önce belirlenmiş olan konumlara yerleştirmektedir. Bedenler, "konumlu bilgiler" ışığında birtakım konumlara tasnif edilmektedirler, fakat aynı zamanda bedenin kendisi de bir konuma dönüşmektedir. Konum sadece kadın ya da erkek olarak değil, kültürel, ırksal, cinsiyetsel ve sınıfsal olarak da belirmektedir.

Butler, 1990 tarihli *Paris Yanıyor* (*Paris is Burning*) adlı filmden yola çıkarak yazdığı "*Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*" adlı makalesinde, bedenin konumuna dair çok önemli bir noktaya değinmiştir: "*…Paris Yanıyor'un önerdiği, öznenin kuruluşundaki cinsel farklılığın ırk ve sınıftan önce gelmediğidir*" (2014, s. 186). Bir başka deyişle, özne kurulmadan onun bedenleşeceği konum belirlenmiştir. Üstelik biyolojik anlamda kadın ya da erkek olarak üretilmeden çok daha evvel ırksal, sınıfsal ve kültürel olarak tasarlanmıştır, çünkü özne, anne rahminde bir kadınlık ya da erkeklik organına sahip olmadan daha evvel hangi aileden, hangi kültürden, hangi sosyal sınıftan olduğuyla ilgili konumlandırılmıştır. Bu nedenle konumlandırma politikaları, bedenleri toplumsal cinsiyet kimliklerine göre tasnif etmeden evvel onların sosyal ve kültürel konumlarını tasarlamaktadır.

Ekici sanatında, toplumsal cinsiyetten daha elzem olarak kültürel konumlanışların peşine düşmekte, kültürel olarak birbirine yabancı kılınmış bedenler ve hatta diller arasındaki sınırları eritmeye çalışmaktadır. Etnik köken, kültür, gelenekler, dil ve inanç sistemleri aracılığıyla üretilen ulusal sınırlarda gezinen ve sınırları aşmaya çalışan bir bedeni sergilediği *Personal Map To Be Continued…* (Kişisel Harita – Devam Edecek…/2009) adlı performansında, kendi performans sanatı haritasını yeniden üreten sanatçı, sanatını icra etmek üzere geçtiği sınırları, etkileşime girdiği kültürleri, yaşadığı deneyimleri ve karşılaştığı iyi-kötü, olumlu-olumsuz anıları fragmanlar halinde yeniden icra etmiştir. Bu performans, özel olarak sanatçının tam anlamıyla 'işaretli' bir mekân ve 'işaretli' bedeni ortaya çıkardığı bir pratik olarak incelenecek ve *Gaia-Mother Earth*'deki 'işaretsiz' beden imgesinin aksi-imgelemi olarak ele alınacaktır. Bu noktada ise kültürel farklılığın işleyişine 'konumlanmış mekân' ve 'konumlanmış beden' kavramları aracılığıyla değinilecektir.

"*Kimlik Bölünmesi: Kültür, Gelenek ve Dil Ayrımında 'Çift Yönlü Yabancılık*" başlıklı beşinci bölüm yine 'konum' pratiğini merkeze almaktadır, ancak burada fiziki bir mekân, sınır olmanın ötesinde; kültür, dil, gelenek gibi kavramlar birer konum biçimi olarak ele alınacaktır. Bu çerçevede söz konusu bölümde, bir *yer*, bir mekân olarak fiziki ve görünür olanın ötesinde, kültür, dil ve gelenekler gibi söylemlerle inşa edilen soyut, işitsel bir konumdan bahsedilecektir. Dilsel olanın tabu kıldığı/yasakladığı ya da dilde bir gedik bıraktığı 'yabancı'nın konumu tartışmaya açılacaktır. Bu noktada ise 'konum' unsuruna da "performatif" bir üretim olarak yaklaşılacaktır. Bu kısımda özellikle Stuart Hall ve Homi K. Bhabha gibi Avrupa-merkezciliği eleştiren kuramcıların, sömürgecilik sonrası dönemde sömürgeye ve sömürge mekânlarına, kuramsal bir biçimde kültür ve dil üzerinden yaklaşımları son derece gerekli olacaktır. Buradaki 'konumsallık' fikrinin tartışmaya açılabilmesi açısından Bhabha'nın göç, kimlik ve "öteki" meseleleri aracılığıyla kültürlerarasılık üzerine derinlemesine bir araştırmanın sonucu olarak sunduğu *Kültürel Konumlanış* adlı kitabına başvurulacaktır. Bhabha, kimlik, etnik köken ve aidiyetin toplumsal kurulumlarına dair fikri beyanlarını sunduğu ve tartıştığı bu kitabında 'kültürel melezlik' teorisini ortaya atmıştır. Kültürel melezliği, sömürge sonrası, aynı coğrafyada sömüren ve sömürge, modern olan ve modern olacak olanın birlikteliğinden doğan bir kültürel mücadele alanı olarak betimleyen Bhabha şöyle yazmıştır:

> *…sömürge sonrası modernite zıddı kültürler, moderniteye bağlı, moderniteden kopuk veya moderniteyle çekişme içinde olabilir; modernitenin baskıcı, asimilasyoncu teknolojilerine direnç gösterebilir; ancak böylesi kültürler aynı zamanda kendi sınır çizgisinde yer alan şartlarının kültürel melezliğini hem büyükşehir hem de modernite toplumsal tasavvurunu 'çevirmek/aktarmak' ve dolayısıyla yeniden yazmak için harekete geçirirler*. (2016, s. 50)

Bhabha, farklı kültürlerin birbirine temas etmesi durumunun sonucu olarak ortaya çıkan müzakere alanını ve kültürel çeviriyi 'kültürel melezlik' olarak yorumlamıştır. Bhabha'nın 'kültürel melezlik' teorisi, en nihayetinde farklı kültürlerin birbiri üzerine yerleştiği bir coğrafyada hüküm sürmektedir. 'Kültürel melezlik', Ekici'nin sanatını kültürel, dilsel ve inançsal 'konumsallık' bağlamında okumaya alırken başvurulacak olan temel kavramlardan birini teşkil etmektedir, ancak bu tez çalışması kapsamında 'kültürel melezlik', bir coğrafya üzerinde hüküm sürmekten ziyade sanatçının bedeninde ve dilinde hüküm sürmektedir. Ekici'nin Avrupa ve Türk kültürlerinin bir sentezi olarak ortaya çıkardığı sanatçı bedeni, görece modern ve modern dışı motiflerin birlikte yer aldığı melez bir kimliğin sunumudur. Ekici'nin sanatındaki 'çifte-kimlik' sunumu esasında Bhabba'nın ileri sürdüğü melez bir kültürün 'cismani' halidir. Bir özne olarak sanatçının bedenine kültürel bir *yer*, bir konum olarak yaklaşan bu tez, bir coğrafyada modern ve modern olmayan kültürel motiflerin bir aradalığında vuku bulan 'kültürel melezliğin' beden üzerinde de hüküm sürüp süremediğini araştıracaktır.

Aynı bölüm 'kültürel yabancı'yı, bilhassa göçmenin 'dili/konuşması' aracılığıyla ele alacak; sesi bir gösterge olarak göçmen bedene eklemleyen ve göçmen bedeni, dil üzerinden 'yabancı' kılan örnekler tartışmaya açılacaktır. Bu çerçevede dil de bir gösterge olarak ele alınacak, imgenin ötesine geçerek, onun toplumsal işlevine odaklanan ve içerikten ziyade bağlam odaklı analiz metodu ile çalışan görsel kültürün analizlerinden faydalanılarak, göçmenin sesinin/sözünün ardındaki toplumsal yaptırımlara; sesin bedene nasıl yerleştiğine, hangi noktalarda ne ile ve nasıl sınırlandığına odaklanılacaktır.

Jean-Jacques Rousseau, *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* adlı kitabında şöyle yazmıştır: "*Söz insanı öbür hayvanlardan ayırır: dil ulusları birbirlerinden ayırır; bir*

insanın nereli olduğu konuştuktan sonra anlaşılır" (2011, s. 1). Burada özellikle dil/konuşma üzerinden Ekici'nin 'çifte-konumu' ve dilde tam bir aidiyet teşkil edemeyen kimliğinin ortaya çıkardığı 'çifte-yabancılık' ele alınacaktır. Sanatçının aksanlı konuşmasını ve sesini, bayrak, marş gibi ulusal simgelerle birlikte ele alarak ürettiği *National Athems* (Ulusal Marşlar/2005) ve *Torch in The Wind* (Rüzgardaki Meşale /2006) performansları incelenecek ve özcü kimlik poltikalarının karşısına 'çift-kimlikli' bir imge olarak çıkan Ekici'nin aidiyet problemlerinin dildeki tezahürleri tartışılacaktır. Ekici'nin sanatından hareketle görsel kültüre yerleşen göçmen figürün sesi/konuşması da ayrıca incelenecektir. Bu noktada ise Adriana Cavarero'nun *For More Than One Voice* (2005) kitabına başvurulacak, insan sesinin dile dönüşmesinin kültürel farka intikali tartışılacaktır. Ayrıca Stuart Hall'un "*Melez Şahsiyetlerimiz*" adlı makalesinde '*melezliğin kültürel ürünleri*' olarak atıfta bulunduğu; "*iki kültürel dil konuşmaya, bu dillerle anlaşmaya ve bu diller arasında 'tercüme yapmaya' zorunlu kılınmış insanlar*" üzerinden göçmen bedenin sesindeki yabancılığıa odaklanılacaktır.

Dil mevzubahis olduğunda Ekici'nin pek çok performansında dilsel bir değiş-tokuşun icra edildiği görülmekte ve doğal olarak bu icranın her bakımdan kültürel çeviriye intikali söz konusu olmaktadır. Anadil probleminde 'çift-dil'e sahip olan sanatçının, dildeki noksanlığının agresif yankılarını ortaya çıkardığı *Torch in the Wind* ya da *Natinoal Athems* gibi performanslarının yanında dili evrensel bir iletişim aracına dönüştürmeye çalıştığı ve dilde yabancı olma durumunu ortadan kaldırmaya çabaladığı performansları da hatırı sayılır derecededir. Bu bölümde özellikle Ekici'nin 'evrensel' bir dili/anlaşmayı aradığı, *Honey Project* (Bal Dili Projesi/2018) adlı performansı irdelenecektir.

Farklı dillerden ve kültürlerden on üç kişinin bir araya geldiği ve kültürel çevirinin devreye girmeden her bir katılımcının bir "öteki"nin dilini; kültürünü olduğu gibi özümsediği/özümseye çalıştığı bu projede, Ekici yabancılığı bertaraf etmeyi denemiştir. Bu bakımdan *Honey Project*, "performatif" kavramını 'kültürel çeviri' bağlamında devreye sokması açısından oldukça önemli bir performanstır. Performansın en önemli özelliği, kültürel çeviriyi konu alması fakat onu devre dışı bırakmasıyla "öteki" olanı bir bütün olarak dahil etme, özümseme eyleminin açığa çıkarılmasıdır. Sarat Maharaj, dilin çevirisindeki aktarılamayan şeyden bahsederken,

sözcük ve imgenin anlamı ötesinde göstergelerin ağına takılmayan ve o ya da bu biçiminde tümüyle deşifre edilip çözülemeyen seslerin olduğunu yazmıştır (2001, s. 39-40). Bu bakımdan performans, kültürel çevirinin saf dışı bırakılması ile aktarılamayan/anlamlandırılamayan bir sesin de yokluğuna açılmaktadır. Çünkü kültürel çeviri 'fark' kavramına dayanmaktadır, bu noktada çevrilemez/aktarılamaz olan 'fark'tır. Maharaj farklılıklarla birlikte yaşamayı öğrenmekten söz eder, bu noktada farkı silmemek ama onunla yaşayabilmek önemlidir. Ekici aslında kültürel çeviriyi dışarıda bırakarak, farklılıklarla yaşamanın yollarını aramaktadır. Bir diğer özneyi kusursuz bir biçimde içine alma, kendi öznelliğini de aynı şekilde ona nakletme ve tüm öznelerin hemhal oluşu ancak bu şekilde gerçekleşebilmektedir. Böylece Ekici, "performatif" bağlamda 'çifte-yabancılık' tarafından kuşatılan ve onu her fırsatta 'başka bir yere' aidiyetlendiren dili/sözü/sesi, alternatif bir ilişki ve kültürel temas biçimine yerleştirmesiyle yabancılık durumunu aşan ütopik bir imgelem gerçekleştirmiştir. *Honey Project*, Ekici'yi evrensel bir iletişim/uzlaşma diline doğru "performatif" bir biçimde sürükleyen önemli bir sanatsal pratik olarak okunabilmektedir.

Ekici, göçmenliğe, kimliğe, kültürlere ilişkin pratiklerinde, toplumsal yaşantıda göçmen bedene dair devreye sokulan; dil mücadelesi, kültürel yabancılık, kimlik bunalımı gibi unsurların, birtakım göstergelere, imgelere dönüştürülerek görsel kültürde mimlenmiş olan kodlarından da faydalanmaktadır. Örneğin, dil sorunu; göçmen bedeni kimi zaman tuhaf kimi zamansa gülünç bir aksanla görsel alana yerleştirme hususunda temel seçişlerden biri olmuştur. Görsel alanda göçmenlik olgusu dil problemi aracılığıyla bedende cismanileştirilmiştir, dolayısıyla göçmenin aidiyetsizliği dildeki bu aksaklık üzerinden görünür kılınmıştır. Bu görünürlük, sosyolojik bir olguya dönüşen işçi göçü özelinde dram ya da komedi unsurları eşliğinde pek çok kez sinemaya aktarılmıştır. Göçmen bedenin ne ayrıldığı ne de vardığı yere tam anlamıyla yerleşememesi durumunu, dili merkeze alarak anlatan *Willkommen in Deutschland* (Almanya'ya Hoş geldiniz/2011) filmi, bu tezde Ekici'nin sanatsal pratiklerindeki 'arada' olma hali ile yani ne 'buraya' ne de 'oraya' ait ol(a)mama hali ile benzer bir okumaya tabii tutulmuştur. Ekici'nin performanslarındaki gibi *Willkommen in Deutschland*'da da göçmen bedenin konumunu ele alınırken aidiyetsizliğin göstergesi olarak dile başvurulmuştur. Göçmen beden, yine dil üzerinden üretilmiş ve ifade edilmiş, diğer bir deyişle dil üzerinden

göçmenlik olgusu cismanileşmiştir. Ekici de görsel kültürde göçmenliği tanımlayan ve cismanileştirmek adına kullanılan bu pek yaygın göstergeyi sanatına sıklıkla dahil etmiştir.

Bununla birlikte göçmen figürün 'bölünmüş' kimliğinin dil unsuru aracılığıyla sürekli diğer yarısına bir tercüme edimi olduğu ileri sürülecek ve söz konusu bölüm tam da bu noktada Maharaj'ın 'kültürel çeviri' önermesini de işin içine katacaktır. Böylece bir kültürün diğerine tam anlamıyla çevrilememesi durumu analiz edilecektir. Kendi kimliğini sürekli bir diğer yarısına tercüme etmek zorunda kalan Ekici özelinde ise göçmenin özellikle 'dil' üzerinden 'bölünme' ve 'arada' olma hali incelenecektir.

Ekici'nin performans sanatının temel meselesi, bedenler arasına yerleştirilen sınırları ve onları birbirine 'yabancı' kılan "performatif" inşayı yıkmaktır. Sanatçı için kültürel anlamda sınır müphemdir; sınırın ne o tarafında ne de bu tarafındadır. Avrupa ve Türk kimliklerinin ikisine de ne tam anlamıyla aittir ne de ikisinden de tam anlamıyla azadedir. Performanslarında bedenini bir *yer*, bir konum olarak kullanan sanatçının bedeni, kültürlerarası gidiş gelişlerde bir 'ara-mekân' olarak belirmektedir. Görüntü ve sesin ilişiğinde figürleşen ve kültürel ikilik ya da aksanlı ses ile 'arada' bir imge olarak görsel kültüre yerleşen göçmenin analizi sırasında, Nermin Saybaşılı'nın Jacques Derrida'dan ödünç aldığı ve bir 'fasıla', bir 'açıklık' olarak kavramsallaştırdığı 'ara' kavramına başvurulacaktır. 'Ara' ile hem göçmenin mekânın bir 'ara-mekân' oluşuna odaklanılacak hem de aynı kavramla özneye yaklaşılarak, bedeninin kültürel anlamda 'arada' oluşuna/kalışına değinilecektir.

Altıncı bölüm "*İnancın "Öteki"si/"Öteki"nin İnancı*", artık 'çifte-yabancı'yı 'çifte-öteki' olarak ele alacaktır. Burada işin içine toplumsal bağlamda daha hassas göstergeler girmektedir. İnanca bağlanan imgelerin bedeni inşa etmesi ile 'yabancılık' yerini 'ben'i kurmaya yarayan radikal bir öğe olan "öteki" kavramına bırakmaktadır. Dil gibi inanç meselesi de göçmen bedenin kuşatılmasında ve göçmenliğin cismanileşmesinde birtakım kodları devreye sokan ve yabancılığı görsel alanda belirlemeye olanak sağlayan bir durum yaratmaktadır. İnançla kuşatılan göçmen bedenin imgeye dönüşmesi ve onun verili görüntüsünün ardında işleyen toplumsal ve kültürel yaptırımların analizi, yine görsel kültür çalışmalarına atıfta bulunularak ve görsel kültürde dolaşıma sokulan örneklere başvurularak gerçekleştirilecektir.

Burada Ekici'nin 'çifte-yabancı' olma halinin inançsal dinamiklerini kendi sanatında nasıl konu edindiği; hangi kavramlar ışığında sanat malzemesine dönüştürdüğü ve göçmenliği görsel alanda nasıl tartıştığı incelenecektir. Tartışma özelinde Ekici'nin, İslami inancın bedenini, bir gösterge olan 'kara çarşaf' ile sergilediği pratikleri değerlendirilecektir. Sanatçı bazı performanslarında Müslüman Doğulu kadının kimliğini, Batılı bakış için direkt olarak ele veren birtakım göstergeleri devreye sokarak Müslüman kadını sanatsal bir biçimde yeniden üretmektedir. Bu bağlamda 'kara çarşaf' göstergesine 'domuz eti' gibi göstergeleri de eklemlemiştir. Müslüman bedenin tüketmesi yasak olan bu hayvanın eti de güçlü bir gösterge olarak işlemektedir. Jean-François Bayart'ın yazdığı gibi; "*Mide siyaseti, kültürel tarzlarda uygulanan ama gene de özgül bir kültüre indirgenemeyecek olan bu tarihsel eylem sistemidir*" (2020, s. 128-129). Böylece Ekici, salt giyim-kuşam özelinde değil, domuz eti gibi yeme-içme adetlerinin de eşliğinde Müslüman kadının bedenini kıstıran kültürel formları araştırmaya girişmiştir.

Söz konusu bölümde, teorik çerçevenin detayı açısından önemli bir diğer konu; 'kara-çarşaf' bir nesne olmanın ötesinde bir 'figür' olarak ele alınacak ve bu hususta Meyda Yeğenoğlu'nun "peçe" kavramından faydalanılacaktır. Yeğenoğlu peçeyi Doğulu Müslüman kadına dair dışsal bir şey olarak değil, bilakis kadının derisini kumaşla birlikte dokuyan özgül kültürel pratik olarak ele almaktadır (2003, s. 154). Yeğenoğlu'nun bu argümanından hareketle 'kara-çarşaf'a, görsel kültürdeki Doğulu Müslüman kadının 'kendisi' olarak yaklaşılacaktır. Buna ek olarak, beyaz Avrupalının mekânını tehdit eden 'kara-çarşaflı figür' Avrupa'nın en eski "öteki" formu olan siyah derili beden, yani siyahi beden ile birlikte ele alınacak, Müslüman Doğulu kadın (kara-çarşaf) ile siyah derili "öteki" arasında mecazi anlamda 'renksel' bir "ötekilik" ilişkisi kurulacaktır. Böylece Batılı olanın gözünde 'siyah' olmanın manalarına odaklanılacak ve "öteki" ile 'siyah olma' arasındaki ilişki irdelenecektir.

Siyah olma meselesi özellikle tartışmaya post-feminizmi katabilmek adına önemlidir. Ekici 'beyaz' bir kadındır, aksanlı sesi bedeninde bir imge olarak yerleşik olmasa, görüntü olarak Avrupalı beyaz kadın yanılsaması yaratabilecektir, ancak performanslarında işlediği gibi temsile gelmeyen, temsilde sıkışıp kalmayan kadın imgesini de tartışmaya açmak gerekmektedir.

Kültürel yabancı ile etnik yabancı bu çalışmada daima bir dirsek temasında olacaktır. Ekici'nin sanatında kültürel ve etnik yabancı temalarını deşifre ederken, bell hooks ve Sarah Ahmed gibi feminist düşünür ve yazarların feminizmi ırksal ve etnik 'fark' aracılığıyla gündeme getirdikleri metinleri sıkça başvurulan kaynaklar arasında olacaktır. hooks ve Ahmed, feminizmi kadın-erkek eşitliğinin ötesinde ırk meselelerine doğru eğerek, feminist tartışmaları beyaz-siyah, modern-geleneksel, Doğulu-Batılı ikiliğinde ayrıştırılan kadınların sorunlarına temas ettirmişlerdir. hooks, feminist algıdaki dönüşümler açısından oldukça etkili olmuş olan *Feminizm Herkes İçindir* adlı önemli kitabında şöyle yazar: *"... (beyaz) kadınlar, kadınlar arasındaki farkları, kadınların paylaştıkları bütün ortak deneyimleri gölgeleyen farkları kabul etmekte en gönülsüz olanlardı. Irk en açık farktı*" (2002, s. 59). Kendi deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı *Feminist Bir Yaşam Sürmek* adlı kitabında, kendisini 'kahverengi' bir kadın olarak tarif eden Ahmed ise feminizmin kadın kadına sorunsalına dair şöyle yazar: "*İncinebilir ve diğerlerinin korumasına muhtaç olduğu varsayılan beyaz dişi bedendir… ben tehlikede olan değil tehlikenin kendisiydim; kahverengi bir beden kırılgan dişi beden olarak algılanmıyor*" (2018, s. 55).

Ahmed ve hooks'un etnik kökeni feminist teori çerçevesinde tartıştıkları metinleri söz konusu tez çalışması için oldukça önemli kaynaklar olacaktır, çünkü Ekici her ne kadar Avrupa kültürü ile yetişmiş olsa da sanatına sıklıkla davet ettiği (diğer) kültürel formlar, Ekici'nin sanatçı bedenini bulunduğu yerde 'yabancı' olarak imlemektedir ve hatta kimi zaman sanatçının bedenini bulunduğu yere yabancılaştırmaktadır. Daha önce de bahsedildiği üzere Ekici, sanatında yoğunlukla kimlik, kültür, gelenek ve göç meselelerini irdelemektedir. Bu bağlamda sanatçının bedeninin ortaya koyduğu 'kadın olma' ve 'göçmen olma' halinde 'katmanlı' bir 'yabancılık' peyda olmaktadır. Dolayısıyla sanatçının bedeninin yabancılaşmasını iki katına çıkaran unsur, ataerkil sistemdeki eril bakışın üzerine yerleşen -ve artık kadın bakışının da dahil olduğu- 'Avrupalı bakış'tır. Bu nedenle hooks ve Ahmed'in feminist konuyu ırk meseleleriyle yeniden gündeme getirdikleri yazıları, Ekici'nin -tam anlamıyla 'siyah' ya da 'beyaz' olmayan bir kadın olarak- çifte-kimliğini tartışmaya açarken başvurulacak olan önemli metinler arasındadır.

Sonuç bölümü yerine yazılan "*Evrensel Özneye Doğru*" başlıklı bölümde ise, Ekici ve sanatçıya paralel olarak okumaya alınan görsel kültür imgeleri aracılığıyla göçmen

bedenin ‘evrensellik’ arzusunun tezahürleri ele alınacaktır. Ekici’nin sanatında uygulamaya çalıştığı ‘işaretsiz’ beden imgesinin, sanatçının göçmen bedeni ve ‘evrensellik’ kaygısı ile bağı tartışılacaktır. Bu bölümde, sanatçının tez boyunca değinilmemiş olan *Living Room* (Yaşam Odası/2010) adlı performansı evrensel özne ve evrensel mekân bağlamında yeniden incelenecektir. *Living Room* performansı, farklı kültürlerden, etnik kökenden, dilden, toplumsal cinsiyet kimliklerinden ve yaştan insanların bir araya gelerek kamusal bir alanda, ‘işaretsiz’ bir doğa parçasında, yıkandıkları bir pratiktir. Irk, cinsiyet, dil, yaş gibi kavramlar altında birbirinden farklı bedenleri bir araya getiren bu pratik ile Ekici’nin ‘çift-yabancılığı’ arasındaki ilişki saptanmaya çalışılacaktır. Performanstaki ‘işaretsiz’ bedenlerin ve mekânın, sanatçının ‘çift-kimlikli’ özne olmasından kaynaklı bir refleksle ürettiği ‘kimliksiz’ bedenler ve mekân olup olmadığı irdelenecektir.

Son olarak; performans sanatındaki sanatçı bedeni, toplumsal yaşamdaki “performatif” kimlik biçimlerini referans almakta ve onları bir karşı-gösterge olarak yeniden üretmektedir. Bu bağlamda, kimlik üzerine üretilen pratiklerde sanatçı bedeni, kimlikleri belirginleştirmek adına; kadın, erkek, gay ya da trans göçmen, mülteci, siyah, beyaz, nüfuzlu ya da kırılgan olarak bedeni belirleyen ve görsel alanda dolaşıma sokulan göstergeleri kullanmakta ve izleyiciye aktarmak istediği kimlik biçimlerini bu göstergeler aracılığıyla iletmektedir. Ekici de kendi sanatında kültür, dil, inanç meselelerinin ikonikleşmiş göstergeleri aracılığıyla göçmen bedeni belirginleştirmektedir. Bu bağlamda, sanat tarihi disiplinin kapsama alanına giren Ekici’nin performans sanatı, “performatif” bir inşa olan göçmen imgesini ele aldığı ve bu imgenin ardındaki toplumsal inşayı sorunsallaştırdığı ve tartışmaya açtığı için, tezde bu imgenin incelemesi görsel kültürün araştırma ve analiz sahasına nakledilecektir. Bu noktada giriş bölümünün açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, tezin araştırma yönteminde, görüntüyü disiplinlerarası bir yöntemle ele alan ve imgeden öte imgenin ardındaki toplumsal yapıyı sorunsallaştıran görsel kültür disiplinin analiz metotları model alınacaktır, dolayısıyla görsel kültür kuramcılarının tahlilleri devreye sokulacak ve konusu bağlamında tezin içerdiği kavramlar üzerinde işletilmeye çalışılacaktır. Bilhassa Ekici’nin sanatındaki görüntü ya da ses imgesi tartışılırken; görsel kültür kuramcılarının bakışın politikası ve imgenin işlevi üzerine inşa ettikleri teorilerinden faydalanılacaktır.

Nezaket Ekici'nin Performansları Çerçevesinde 'Performatif' Çifte-Yabancılaşma başlıklı tez; toplumsal cinsiyet, kültür, ses/dil, inanç kavramları aracılığıyla 'yabancılık' vakalarının toplumsal üretimlerine odaklanacak ve söz konusu kavramlar ile 'yabancı' arasındaki ilişki teorik bir çerçeveyle ele alınacaktır. Bu bağlamda göçmenliğe, kimliğe ve kültürlere dair dolaşıma sokulan görüntülerin verili anlamlarından öte, toplumda oynadığı rollere; iktidar mekanizmaları tarafından üretilme, yayılma amaçlarına odaklanılacak, böylece Ekici ve Ekici ile paralel olarak okumaya alınan göçmen imgeleri aracılığıyla, göçmenin/göçmenliğin belirlenimine ve bir 'yabancı' olarak onu "performatif" bir biçimde üreten 'toplumsal inşasına' değinilecektir.

2. PERFORMANS VE "PERFORMATİF" KURAM

Performans ve "performatif" kelime kökleri açısından birbirine karıştırılmaya ziyadesiyle yatkın iki terimdir, ancak bu iki terim kavramsal açıdan iki farklı alana göndermede bulunmaktadır. Bu konu başlığı altında, ilk olarak performansın ve "performatif" kuramın ne anlama geldiği; neyi ve nasıl kavramsallaştırdığı, sosyal bilimler ve felsefe disiplinindeki kullanım alanları ve hangi teorisyenlerce ortaya konulup geliştirildiği incelenmektedir. Günümüzde sanat ve sosyal bilimlerde sıkça kullanılan bu iki kavramın kavramsal açıklamalarından yola çıkılarak aralarındaki fark ve ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır.

"Performatif" çifte-yabancılaşma kavramı aracılığıyla Nezaket Ekici'nin performans sanatına odaklanacak olan bu çalışma, Ekici'nin sanatını "performatif" kimliğin ve sosyal performansların ritüelistik hattının kırıldığı bir *yer* olarak ve bu yerde ortaya çıkan 'yabancılık' üzerinden ele almaktadır. Bu bağlamda sosyal, gündelik bir edim olarak performans (icra) ile "performatif" kuramın ilişkisini saptayabilmek ve Ekici'nin performanslarındaki "performatifliğin" tezahürünü belirleyebilmek için öncelikli olarak bu iki terimin teorik içeriğinin açıklığa kavuşturulması oldukça önemlidir.

2.1. Sosyal Bir Edim Olarak Performansın Tanımı

Sanat ve sosyal bilimler alanında 'performans' terimi üzerine düşünce ve metin yazımının ortaya çıkışı ve bu terimin yaygın bir biçimde kullanımı 20. yüzyılın ikinci yarısına tekabül etmektedir. Performans çalışmaları, disiplinlerarası bir inceleme alanına sahiptir; sanat, sosyoloji, antropoloji, edebiyat, politika, din, dil bilim, spor gibi disiplinler içinde ve bunlar arasında işlemektedir. 1950'li yıllardan itibaren performansı bir terim olarak teorik bir alanda incelemeye alan çok sayıda akademisyen ve teorisyen mevcuttur; edebiyat teorisyeni Kenneth Burke iletişimsel eylemleri incelediği *Grammar of Motives* (1945) adlı kitabında, sosyal antropolog Victor Turner

ritüel süreçler üzerinden sosyal drama teorisini geliştirdiği *Schism and Continuity In An African Society* (1957) adlı kitabında, sosyolog Erving Goffman günlük edimleri sosyal performanslar olarak incelediği *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) adlı kitabında 'performans' terimini kavramsal bir açılıma kavuşturarak kullanmış ve performans terimini antropoloji, sosyoloji ve edebiyat teorisi alanlarında teorik bir biçimde ele almışlardır. 20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise performans teorisyeni Richard Schechner, *Performance Theory* (1988) adlı kitabında ve çeşitli makalelerinde 'performans' terimini sanat ve sosyoloji disiplinleri arasında okumaya alan önemli akademisyenler arasına girmiştir. 1990'lı yıllarda ise sanat yazımında, Peggy Phelan *Unmarket the Politics of Performance* (1993) ve *Ends of Performance* (1998) adlı önemli kitaplarında, Amelia Jones *Body Art/Performing the Subject* (1998) adlı 'beden sanatı'nı kavramsal bir biçimde tartışmaya açtığı kitabında performans terimini ele almıştır ve böylece performans bir sanat terimi olarak sanat tarihi disiplinde ve görsel kültür çalışmalarında da tartışılmaya başlanmıştır. Erica Fischer-Lichte, 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle disiplinlerarası bir şekilde kullanıma açılan 'performans' teriminin, sanat ve sosyal bilimler alanında bir 'şemsiye terim' (*umbrella term*) haline geldiğini yazmıştır (2008, s. 29). Fischer-Lichte'nin de sözünü ettiği gibi, performans terimi; sanat, sosyoloji, sosyal antropoloji, felsefe, kültürel çalışmalar gibi geniş bir alanda işleyen oldukça yaygın ve kabul görmüş bir terimdir.

Bu tezde 'performans' terimi bilhassa sanat tarihi disiplinindeki tanımıyla, Jones ve Phelan'ın kavramsallaştırdığı biçimiyle kullanılmaktadır, zira sanat tarihi disiplini içine konumlandırılan performans sanatı ele alınmakta ve kuramsal bir biçimde incelenerek Ekici'nin sanatına odaklanılmaktadır. Ancak performans sanatını kavramsal olarak inceleyebilmek için sosyal bir edim olarak performansın ne anlama geldiğinin açıklanması son derece gereklidir. Çünkü bilhassa 1960'ların ardından ortaya çıkan sanatçı bedeni, toplumsal yaşamın günlük performanslarını kavramsal bir biçimde bir 'karşı-gösterge' olarak kullanmaktadır. Bu nedenle günlük yaşamın performanslarının performans sanatında nasıl sorunsallaştırıldığını, irdelendiğini ve eleştirildiğini açıklayabilmek adına performans teriminin sanat tarihi disiplindeki tanımını/anlamını tartışmaya açmadan evvel söz konusu terimin sosyal yaşantıdaki anlamının kavranması oldukça önemli bir husustur. Bu bağlamda, performans

teriminin bir sanat dalını ifade ettiği biçiminden önce sosyal bilimlerdeki ifade alanına odaklanılmıştır.

Sosyal bilimler alanında bu terime ilk başvuran önemli yazarlardan biri sosyolog Erving Goffman olmuştur. Goffman, ilk kez 1956 yılında Edinburg Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Merkezi tarafından bir monograf olarak yayınlanan *The Presentation of Self in Everyday Life* (*Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*) adlı kitabında, sosyal yaşamı bir 'performans' olarak incelemeye almıştır. Goffman, günlük yaşamda bir kimsenin bir gözlemci kümesi (etkileşimde bulunduğu diğer kimseler) önünde bulunduğu süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetlerini anlatmak için 'performans' terimini kullanmıştır (2016, s. 33). Goffman, sosyal bilimler alanında 'performans' terimini; icracı bir öznenin onu izleyen ve/veya onunla etkileşimde bulunan bir diğer özne ya da özneler ile belirli bir zaman diliminde ve belirli bir yerde bulunması durumu olarak formüle etmiştir. Goffman'a göre öznenin, bir diğer özneyi ya da özneleri etkilemeye yönelik her türden eylemi bir 'performans' açığa çıkarmaktadır:

> *Performans belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde tanımlanabilir.* (2016, s. 28)

Goffman burada en temelde toplumsal yaşantıdaki (toplumsal) davranış biçimlerini performans olarak tanımlamaktadır. Yazar, argümanını güçlendirmek için günlük yaşamın performanslarını birtakım gözlemler aracılığıyla örneklendirmiştir. Örneklerini ise '*iki ayrı u*ç' olarak tanımladığı 'içten' ve 'kinik' yaklaşım üzerinden iki farklı performans biçimi olarak okumaya almıştır. Günlük yaşamın performanslarında "*kişi kendi oyununa inanabilir ya da kinik bir yaklaşım içinde olabilir*" (2016, s. 31) şeklinde açıklamaktadır. Böylece Goffman günlük yaşamın performanslarını örneklendirirken icracı özneleri 'içten' ve 'kinik' olmak üzere iki 'uç gruba' ayırmış olur: Kendi oyununa/rolüne inanan oyuncu[4] için 'içten' tanımını kullanır; 'içten oyuncu' kendini oyununa tamamen kaptırmış ve sahnelediği gerçeklik izleniminin 'gerçek gerçeklik' olduğuna kendisi de ikna olmuştur (2016, s. 29). Burada Shetland Adası'nda gerçekleştirdiği gözlemlerinden bir örnek aktarır:

[4] Goffman günlük yaşam performansında icracı özneyi oyuncu olarak tanımlamıştır.

> *Son dört-beş yıldır adadaki turistik otel çiftçi kökenli bir karı-koca tarafından işletiliyordu. Ta başından beri, otelin sahipleri yaşamın nasıl olması gerektiğine dair kendi anlayışlarını bir kenara bırakmak ve otelde eksiksiz bir orta sınıf hizmet anlayışı ve tarzı sergilemek zorunda kalmışlardı. Ne var ki, son zamanlarda, göründüğü kadarıyla işletmecilerin kendileri de sergiledikleri performansa eskisi kadar kinik yaklaşmıyorlardı; kendileri de orta sınıfa dönüşmeye başlamış ve müşterilerin kendilerine yakıştırdığı benliği gittikçe daha çok sever hale gelmişlerdi.* (2016, s. 31)

Bu örnekte öznenin toplumsal rolüyle bütünleşmesi ve kendini güvenceye alma çabası içinde kendisi ile büründüğü rol arasıdaki farktan şüphe duymaması durumu ortaya çıkmaktadır. Bir maskeleme ile başlayan davranış eylemleri, zamanla otel sahibi çiftin 'kendilerine' dönüşmüş, kişiler benimsedikleri bu rolü 'içten' ve gerçekliğine inanarak icra etmeye başlamışlardır. Esasen Goffman, 'içten' sözcüğünü kendi performanslarının yarattığı izlenime inanan insanlar için kullanmaktadır (2016, s. 30). Burada önemli bir nokta: Otel sahibi çiftin büründüğü rol, zamanla "performatif" bir biçimde otel sahiplerinin kimliğini dönüştürmeye ve yeniden üretmeye başlamıştır. Goffman'ın günlük yaşamın performanslarında ele aldığı 'içten' durum doğrudan Judith Butler'ın "performatif" teorisine intikal etmektedir ki, bölümün ilerleyen kısımlarında bilhassa performans ile "performatif" kuramı arasındaki ilişkiden bahsedilecektir.

Öte yandan Goffman'a göre, bir de kinik oyuncu vardır. Kinik kendini toplumsal rutine hiç de kaptırmamış olabilir (2016, s. 29). Şöyle yazar Goffman: "*Kinik, profesyonelce mesafeli davranışlarıyla seyircinin ciddiye aldığı bir şeyle canının istediği gibi oynayabilir*" (2016, s. 30). Kinik oyuncuları ise şöyle örnekler:

> *Plasebo vermek durumunda kalan doktorlar, endişeli kadın sürücüler için isteksizce tekrar tekrar lastik basıncını ölçen benzin istasyonu çalışanları, uygun boyda bir ayakkabı satan ama müşteriye duymak istediği ayakkabı numarasını söyleyen ayakkabı satıcıları, seyircileri izin vermediği için içten olamayan kinik oyunculara örnektir.* (2016, s. 30)

Goffman, günlük yaşamda kinik performansların salt kişisel menfaatler için icra edilmediklerini de teslim eder: "*Kinik oyuncuların seyircilerini şahsi çıkar ya da özel*

kazanç için kandırmak istediklerini varsaymıyorum. Kinik kimse seyircileri kendi iyilikleri için ya da toplumun iyiliği için vs. kandırabilir" (2016, s. 30). En nihayetinde kişi, rolünü içselleştirmiş ya da eğretilemiş de olsa söz konusu iki durumda da bir 'performans' açığa çıkarmaktadır. Goffman'ın buradaki 'performans' tanımına ve aktardığı örneklere göre, sosyal yaşantıda öznenin bir başka özne üzerinde etki bırakabilmek adına sarf ettiği 'içten' ya da 'kinik' tüm eylemler bir performans gerçekleştirmektedir; Goffman, sosyal yaşamın kendisini bir 'performans' olarak ele almıştır.

Goffman'ın ardından 'performans' terimini 'günlük yaşam edimi' olarak kültürel ve sosyal alanda değerlendiren ve bu bağlamda metinsel alana taşıyan önemli yazarlardan biri Richard Schechner'dır. Amerikalı tiyatro yönetmeni ve performans teorisyeni Schechner, *Performance Theory* (1988) adlı kitabında, sosyal ve kültürel ritüelleri bir performans olarak okur. Schechner, sanatsal anlamda oluşturulmuş, düzenlenmiş bir tiyatro ya da dans performansı kadar bu gösteri mekanlarına giderken gerçekleştirilen sıradan eylemleri de bir performans olarak addeder. Schechner'a göre, sadece tiyatroya gitmek değil, binanın kapısından girmek de bir performanstır: Bilet satın almayı, kapıdan geçmeyi, izlemek için bir yer bulmayı içerir; gösterinin bitiminde alkışlamak ve uzaklaşmak da bir performanstır. Tüm bunlar kültürden kültüre değişebilir ancak bunların hepsi performansı tanımlamaktadır (1988, s. 169).

Goffman ve Schechner, performansın günlük yaşamda ortaya çıkan her türden edimsellik olduğu konusunda aynı fikirdedirler. Bu iki teorisyenin teorik olarak performans tanımlamalarından hareketle performansın metodolojisinin ya da gerçekleşmesinin bağımlı olduğu koşulların saptanması da önemlidir, zira bölümün ilerleyen kısımlarında bu yöntem, performans ve "performatif" arasındaki farka odaklanılmasına yardımcı olacaktır. Burada sosyal bir performansın gerçekleşmesi, beş temel faktör üzerinden saptanmaktadır: 'zaman', 'yer, 'konu', 'beden' ve 'seyir'[5].

Zaman: Goffman ve Schechner'in performans tanımlamalarından yola çıkarak öncelikle performansın zaman kavramıyla ciddi bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Goffmann ve Schechner'in performans tanımlarında daima bir başlangıç ve bitiş noktası söz konusudur: Goffman performansı, bir alışveriş diyaloğu

[5] Buradaki 'seyir' kavramı 'deneyimleyen izleyici'yi de kapsamaktadır, dolayısıyla seyir durumu performans sırasında icracı özne ile onu izleyen özne arasında gerçekleşebilecek potansiyel bir ilişkiselliğe de açılmaktadır.

gibi bir kişinin içinde bulunduğu belirli bir süreyle tarif ederken; Schechner -tiyatroya giden insanlar örneğinde olduğu gibi- bir başı ve sonu olan bir zaman kesiti etrafında sınırlamıştır. Bu bağlamda performans bir başlangıcı ve bitişi olan 'zaman' kavramına tabidir, daima belirli bir zaman dilimi içinde gerçekleşmektedir.

Konu: Buradaki zaman faktörünün niceliğini konu/süje belirlemektedir: Goffman sosyal performansı, bir iletişimi gerçekleştiren *herhangi* bir konu etrafında; otel sahipleri ile ziyaretçileri, doktor ile hastası, mağaza çalışanı ile müşteri arasındaki çeşitli etkileşimlerle tanımlarken, Schechner örnek olarak kültürel bir etkinlik olan tiyatro konusunu önermiştir. Burada konunun ne olduğunun bir önemi yoktur: Bir tiyatro gösterisine gitmek, bir iş görüşmesine gitmek ya da herhangi bir organizasyon dahilinde insanlarla bir araya gelmek gibi herhangi bir konu, salt zamanı çerçevelemek, performansın başlangıç ve bitiş noktasını belirlemek amacıyla ortaya çıkmaktadır.

Yer: Herhangi bir konu etrafında, bir başlangıca ve sona tâbi olan performans, her zaman belirli bir yerde gerçekleşmektedir. Goffman ya da Schechner'in örnekleri üzerinden düşünecek olursak günlük yaşamın performanslarına daima bir mekân ve mekâna bağlı olarak bir dekor, bir sahne eşlik etmektedir. Goffman'a göre;

> *Önünde, içinde veya üzerinde sürekli sergilenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini içeren 'set' vardır. Bir 'set' genelde olduğu yerde (coğrafi anlamda) durur, dolayısıyla performanslarında belli bir seti kullanmak isteyenler doğru yere gelene kadar oyunlarına başlayamazlar ve orayı terk ettiklerinde de performanslarını bitirmek zorundadırlar.* (2016, s. 33)

Dolayısıyla mekân performansın sürecini ve konusunu belirlemektedir. Kişi yer aldığı mekâna göre performansını yeniden gözden geçirmektedir: Bir festival alanında ya da bir opera binasında aynı performansı sergileyemez ya da bir ofiste katıldığı bir toplantı ile bir restoranda yakın çevresiyle bir araya geldiği bir akşam yemeği kişinin davranışları bakımından farklı bir performans sergilemesini sağlamaktadır. O halde mekân performansı etkilemektedir; bir iş görüşmesi, bir yemek daveti, bir sergi açılışı vb için düzenlenen mekânlar fiziksel olarak kurgulanan tüm dekoratif biçimleriyle

günlük yaşamın performanslarına destek olmaktadır. Dolayısıyla performansta mekân da zaman gibi salttır; kamusal ya da özel olarak mutlaktır. Fakat en temelde mekân; bedeni kendine çekmesi, kendine göre konumlandırması dolayısıyla önemlidir. Bu noktada 'konum' kavramı oldukça önemlidir ki, "performatif" kavramını okumaya alırken performansın yer/mekân düzeneğine 'konum' ve 'konumlanma' pratiği aracılıyla yeniden değinilecektir.

Beden: Performansın gerçekleşmesi cismani bir varlık olarak *beden* olgusuna bağımlıdır ve özneyi cismani bir varlık olarak görünür kılan bedenin konumu daima bir yerin varlığına işaret etmektedir. Belirli bir konu etrafında çerçevelenen bir zamanda ve yerde bedeni ortaya çıkaran performans en temelde 'öznenin sunumu'dur.

Seyir: Bir sunum olması bakımından sosyal performanslar seyirliktir. Bu nedenle seyir durumunda 'deneyimleyen izleyici' faktörü önemlidir. İcracı özneyi izleyen, onunla etkileşime giren bir diğer öznenin olması durumu sosyal bir performansın gerçekleşebilmesinin en temel gereklerinden biridir, zira sosyal performanslar Goffman'ın ifade ettiği gibi bir 'etki' yaratmak üzere gerçekleşmektedir.

Performansta icracı öznenin bir diğer özneyi etkilemek adına gerçekleştirdiği bedensel eylem ya da sunum en nihayetinde bir 'gösteri' ortaya çıkarmaktadır. İcracı özne, belirli bir zaman diliminde, belirli bir yerde ve belirli bir konu etrafında, kendi bedenini kullanarak karşı taraf üzerinde az/çok, olumlu/olumsuz bir etki yaratmaya çalışır. İcracı öznenin etki yaratmak üzere gerçekleştirdiği gösteride başvurduğu davranış biçimleri ise, referanslarını toplumsal olarak belirlenmiş davranış biçimlerinden almaktadır. Schechner, "*günlük yaşamdaki performansların çoğunun tek bir yazarı yoktur, ritüeller, oyunlar ve günlük yaşamın performansları kolektif bir biçimde anonim veya gelenekler tarafından yazılmıştır*" (2013, s. 28) diye yazar. Sosyal yaşantıda anonim veya gelenekler tarafından yazılmış olan bu roller ritüelistiktir. Ritüeller, tekrarlanan ve basitleştirilmiş kültürel iletişim bölümleridir; bir ortak niyet ve içerik anlayışından kaynaklanan etkileşimden dolayı ritüellerin -özneler üzerinde- güçlü etkileri vardır (Alexander, 2004, s. 527). Ritüeller, sosyal rolleri pekiştirmekte ve öznelerin kendi rolleri ile özdeşleşmelerini sağlamaktadır. Amerikalı tiyatro bilimci Marvin Carlson şöyle yazar:

> *Yaşamlarımızın tekrarlanan ve sosyal olarak onaylanmış davranış biçimlerine göre yapılandırılmış olduğunun bilinmesi, tüm insan faaliyetlerinin potansiyel bir şekilde 'performans' olarak kabul edilme olasılığını arttırır.* (1996, s. 4)

Sosyal bir eylemin ortaya çıkardığı performansta, icracı öznenin davranışlarının, toplumsal olarak önceden belirlenmiş kodlardan; ırk, sınıf, toplumsal cinsiyete göre tasnif edilmiş davranış biçimlerinden yola çıkılarak sergilendiğinin altını çizmek gerekir. İcracı özne, bir diğer özneye tesir edebilmek adına toplumsal olarak 'kabul edilmiş/onaylanmış' davranış biçimlerini kullanır; onları tekrarlar ve taklit eder. Goffman performans sırasında icra edilen -toplum tarafından önceden belirlenmiş, kabullenilmiş ya da onaylanmış olan- eylemleri 'rol' veya 'rutin' olarak tanımlamaktadır (2016, s. 28).

Gerçekleştirilen performanslar ve bu performanslarda yer alan 'rol'ler tümüyle ahlak, sınıf, statü ya da toplumsal cinsiyete dair kodlara bağlı olarak önceden belirlenmiştir. Goffman'dan yola çıkarak, toplumsal ilişkilerin bir performans olduğunu ve bu ilişkilerin sürdürülebilirliğinin performans sırasında icra edilen rollere bağlı olduğunu söyleyebiliriz. O halde sosyal çevresinde, oraya ait olmanın konforlu biçimini arzulayan özne için esas olan şey; belirlenen bu rolleri doğru bir şekilde icra etmek, onlara uyum sağlamak ve kendisi adına toplumsal alanda kabul görmenin önünü açmaktır. Ancak bu roller doğası gereği aynı zamanda bir tür aldatmayı açığa çıkarmaktadır. Zira özne kendisinden önce var olan ve toplumsal olarak kabul görmüş olan davranış biçimlerine göre hareket etmekte, kendini bu davranış biçimlerine göre tashih etmekte ve sunmaktadır. Bu noktada sosyal eylemlerdeki 'roller' öznenin sosyal çevresiyle olan iletişimine ve yaşantısına bir ahenk getirmek ve özneden hareketle toplumsal uyumu/uzlaşmayı koruma altına almak adına hazırlanmış bir şema görevi görmektedir.

Özne toplumsal yaşantıda uyumun ve uzlaşmanın kodlarına dönüşen 'tecrübeyle sabit' rolleri yeniden icra ederek kendisi ile sosyal çevresi arasındaki anlaşmayı güvence altına almaktadır ama bu durum aynı zamanda öznenin kendini sürekli bir denetim ve kontrole tâbi tutmasını gerektirmektedir. Goffman şöyle yazar:

> *Bireyin kendisi üzerinde sahip olduğu bu tür denetim, iletişim sürecinin simetrisinin tekrar dengelenmesini sağlar ve potansiyel olarak sonsuza kadar sürebilecek bir gizleme, ortaya çıkarma, sahte ifşa ve tekrar ortaya çıkarma döngülerinden oluşan bir çeşit istihbarat oyununa ortam hazırlar.* (2016, s. 21)

O halde sosyal performanslar 'denetimli bir canlandırma' açığa çıkarmaktadır: Toplumsal alanda öznenin kendi meşruiyetini garanti altına alabilmesi için hazırlanmış roller silsilesinin tekrar etme ve taklit edilmesi yoluyla yeniden canlandırılmasıdır.

Sonuç olarak, Goffman ve Schechner'in teorilerinden faydalanarak 'performans' terimini; icracı ve izleyici olmak üzere iki öznenin; belirli bir konu çerçevesinde, belirli bir yerde ve belirli bir zaman diliminde, toplumsal olarak belirlenmiş rollere bürünerek etkileşimde bulunduğu *herhangi bir* 'sosyal eylem' olarak tanımlayabiliriz. Ancak 'performans' teriminin teorik tanımındaki "performatif" içeriğin altının çizilmesi gerekmektedir. Söz konusu 'performans' sırasında, öznelerin toplumsal normlarla belirlenen -Goffman'ın 'rol' veya 'rutin' olarak adlandırdığı- davranış biçimlerini icra ettiklerinin ve bu icra sırasında kendi denetim mekanizmalarını yarattıklarının/açığa çıkardıklarının vurgusu oldukça önemlidir. Schechner bu rolleri, "davranılmış davranışlar" (*behaved behavior*) olarak tanımlamış ve şöyle yazmıştır:

> *Performans kimlikleri işaretler, zamanı büker, bedeni yeniden şekillendirir. Sanat, ritüeller veya günlük yaşamın performansları 'davranılmış davranışlardır', insanların yapmak için eğitildikleri, uyguladıkları ve prova ettikleri restore edilmiş eylemlerdir.* (2013, s. 22)

Bu noktada performans "performatif" teoriye intikal etmektedir, çünkü performans sırasında tezahür eden davranışlar veya roller, tekrar ve taklit edimiyle birer kimliğe dönüşmektedir ve bu rollere göre kimliklenme "performatif" bir inşadır. Kimliğin "performatif" inşası, çağımızın önemli feminist teorisyenlerinden biri olan Judith Butler tarafından kavramsallaştırılmıştır.

2.2. Judith Butler ve "Performatif" Kuramı

"Performatif", Amerikalı felsefeci ve *queer* kuramcısı Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısını kavramsallaştırmak adına 1988 tarihli, "*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*" adlı makalesinde tartıştığı bir kavramdır. Butler'ın "performatif" kuramı, düzenli bir biçimde işleyen ve kısıtlanan normların tekrarı ile üretilen kimliği kavramsallaştırmaktadır. Butler'a göre, bir kişi doğar ve toplumsal yaşantının içinde birtakım söylemler ve bu söylemlerin tekrarları sonucunda kadın ya da erkek olur, özneyi kuran şey zaman içinde geçirdiği tekrarlardır ve özne zaman içinde kurulan bir kimliktir: İnşa edilen kimlik "performatif" bir kurgudur (1988, s. 519). Butler "performatif" kuramını özellikle toplumsal cinsiyet kimlikleri arasındaki eşitsizliği pekiştiren olguları çözümlemek adına kullanmıştır. Ancak "performatif" teriminin tam olarak neyi ifade ettiğini kavramak için onun toplumsal cinsiyeti tarif eden Butlercı biçimine geçmeden evvel, bu terimi ilk kez icat eden İngiliz dilbilimci John L. Austin'ın onu nasıl ve ne ile kavramsallaştırdığını irdelemek gerekmektedir; zira Butler "performatif" kuramını, Austin'in dil teorisinden almış ve söz konusu kuramı toplumsal cinsiyet çerçevesinde geliştirmiştir.

"Performatif" bir terim olarak ilk kez John L. Austin tarafından, 1955 yılında Harvard Üniversitesi'nde verdiği "*How to do things with words*" (*Kelimeler ve Şeyler*) başlıklı bir dil felsefesi konferans serisinde tanıtılmıştır. Austin bu terimi ilk "performatory" (icracı/edici) şeklinde kullandıysa da, daha sonra kulağa daha az tuhaf geldiği ve daha kolay takip edilebildiği gerekçesiyle "performatif" (edimsel) tercihinde bulunmuştur (2009, s. 44). Bu terimi takdimi ile Austin, dilsel ifadenin sadece açıklama yapmakla kalmadığını aynı zamanda eylemler gerçekleştirdiğini öne sürmüştür. Austin'a göre, tümceyi sözcelemek, eylemde bulunmaktır ya da eylemde bulunmanın bir parçasıdır. Austin'dan bir örnekle; evlilik töreni sırasında söylenen 'evet' (*I do*) sözcelemi; sözcelerken söylenmiş olan şeyi betimlemek ya da yapılmakta olduğunu bildirmek değil, yapmakta olunan o şeyi yapıyor olduğunu açıkça göstermektedir (2009, s. 43-44). "Performatif" sözcelem sadece bir eylemi bildirmemekte, aynı zamanda o eylemi gerçekleştirmektedir de. Austin bu tip bir sözcelemeye "performatif" (edimsel) sözcelem demektedir. Bu sözcelemlerin hiçbiri ne doğru ne de yanlıştır, söz konusu sözcelem bir beyanı sunmaktadır. Şöyle yazar: "*Görevlinin ya da mihrabın önünde*

'evet' dediğimde bir evlilikle ilgili aktarımda bulunmuyorum: Evlilik ilişkisine giriyorum" (2009, s. 44).

Austin, bu tip sözcelem için edimsel tümce/edimsel sözcelem tamlamasını kullanmayı önerir. Austin'a göre, edimsellerin bir çoğu sözleşme niteliklidir (2009, s. 44). O halde, 'bahse girerim', 'savaş ilan ediyorum' ya da 'evet' (*karım olarak kabul ediyorum*) gibi sözleşme ya da beyansal *edimseller* için en az iki öznenin etkileşimde olması koşulu gereklidir: Bu sözcelemlerin bir sözleşme ya da beyansal niteliğe eklemlenmiş olması durumu, icracı öznenin bir diğer özneyi etkilemekte ve onunla etkileşimde olduğunu göstermektedir ve dolayısıyla içinde bulundukları durumu bir performansa dönüştürmektedir. Bu bakımdan "performatif" (edimsel) ifade, her zaman belirli bir durumda bulunan insanlar tarafından temsil edilen bir topluluğa hitap etmekte ve bundan dolayı sosyal bir eylemin performansı olarak görünürleşmektedir (Fischer-Lichte, 2008, s. 25), zira bir şeyin beyan edilebilmesi ya da bir şeyle ilgili bir sözleşmenin ortaya konması, en az iki öznenin mevcudiyetinde gerçekleşebilmektedir. Beyan ve sözleşme eylemlerinde en az iki öznenin bulunması ve öznelerarası etkileşimin gerçekleşmesi durumu Goffman'ın 'performans' tanımına da uygundur. Bu bağlamda, "performatif" sözcelem, edimsel olması dolayısıyla aynı zamanda sosyal bir eylem olarak bir 'performans' ortaya çıkarmaktadır. Buradan hareketle, "performatif" ifadenin en temel özelliği, görünürlüğünün daima performansa, diğer bir deyişle bedensel olarak ortaya konulmasına bağımlı olmasıdır.

Butler, dilsel ifadenin bedensel bir eylem olduğunu (1997, s. 11) ve "performatif"in asla tam olarak bedenden ayrılamayacağını yazar (1997, s. 141), zira "performatif" kavramının en önemli yanı bir etkisinin olmasıdır ve bu etki bedende gerçekleşmektedir. Butler, Austin'ın 'performatif ifade bir eylemi temsil etmekten ziyade, o eylemi kurmaktadır' argümanından yola çıkarak "performatif" kavramının alanını cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kategorisinde genişletmiştir. İlk olarak, *Cinsiyet Belası* (*Gender Toruble* - 1990) ve ardından *Bela Bedenler* (*Bodies That Matter* - 1993) adlı kitaplarında, Austin'in "performatif" kuramı aracılığıyla beden üzerine odaklanmıştır. Austin'ın ortaya koyduğu dilin "performatif" yapısı, Butler'ın teorisine toplumsal söylem ve toplumsal cinsiyet ile intikal etmiştir, bu bağlamda Butler'ın "performatif" teorisini geliştirmesinde 'söylem' temel argümanlardan biridir. Söylem ve bedenin eklemlenmesi noktasında ise Michel Foucault'ya başvurur.

Özne ve İktidar adlı kitabında, iktidarın söylemi ve söylemin üretimini tartışan Foucault'ya göre; öznesi olarak tanıtıldığımız deneyimlerin kurulmasını gerçekleştiren söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin merkezinde bir iktidar alanı vardır (2014, s. 16). İktidar ve bilgi birbirini içermektedir; bilgi alanını ve hakikatleri oluşturan söylemin üretimi, birikimi, dolaşımı ve işleyişi olmadan iktidar ilişkileri yürütülemez (2014, s. 18). İnsan, ruh, birey gibi modern kavramlar ise iktidarın insan bedenini kuşatmak için geliştirdiği söylemin, bilgi iktidarının bir ürünü, bilgi ve iktidar ilişkilerinin eklemlendiği bir öğe ve iktidarın ortaya çıkardığı bilginin yine iktidarı genişletip güçlendirdiği bir çarktır. Öznellik, kişilik, bilinç gibi kavramlar ve bu kavramların analiz alanları bu öğeden çıkarılmıştır (Foucault, 2014, s. 19). Foucault'ya göre, bilgi iktidarı bedenleri üretmekte, bunu söylemin gücüyle yapmaktadır, fakat aynı zamanda bu söylem iktidara geri dönmekte, onu da üretmektedir. Butler, Foucault'nun söylem fikrinden yola çıkarak, toplumsal cinsiyeti söylemin üretimi ve "performatif" bir ürün olarak tartışmaya açmıştır.

Butler, söylemin bedenleri inşa etmesi; damgalaması, işaretlemesi, gizlemesi ya da ifşa etmesi üzerinde odaklanmıştır. Dil yaralar der, hatta Butler'a göre, bir isimle adlandırılmak ilk dilsel yaralanma biçimlerinden biridir (1997, s. 2), zira özne tamamen kontrolü dışında bir yere konumlandırılır (1997, s. 4). Özneyi "performatif" bir biçimde üreten söylem, özneyi adlandırarak kendisi olmaktan yoksun bırakır, onu kendi formulüyle üretir, dönüştürür, sınırlar. Butler, dilsel yaralamayı 'nefret söylemi' üzerinden işletir: Nefret söylemi iktidar tarafından üretilir ki ırk ve cinsellik adına böyle bir söylemin iktidar tarafından üretimi, bedenleri düzenlemek için yasal bir araç haline getirilir (1997, s. 97). Nefret söylemi, iktidar tarafından normativitenin dışında ve içinde kalması gereken bedenleri belirler, seçer. Bu belirlenim onaylama/onaylamama, açıkça cezai sonuçlarla bedenlerin itaat etmesini sağlar, Butler şöyle yazar:

> *Nefret söylemi ifadeleri, maruz kaldığımız, sürekli ve kesintisiz bir sürecin parçasıdır, öznelerin boyun eğdirilmesinde sürekli olarak tekrarlanan davranış eylemleridir.* (1997, s. 27)

Burada "performatif" ifadenin temel işleyiş ilkesine dikkat çekmektedir: 'tekerrür'. Butler "performatif" ifadenin asla tek bir an olmadığını, bir ritüel şeklinde verildiği

ölçüde (zaman içinde tekrarlanarak) işlediğini ileri sürer (1997, s. 3). Foucault'nun "*söylem bir hayat değildir; onun zamanı sizin zamanınız değilidir*" ifadesi ile dil üzerindeki kontrol kaybına dikkat çeker Butler: "*Bu ifadeye göre Foucault, kişinin hayatının konuştuğu söyleme ya da onu kuran söylemin alanına indirgenemeyeceğini vurgular*" (1997, s. 28) diye yazar. Burada bilhassa dikkat edilmesi gereken ifade "*onun zamanı sizin zamanınız değildir*" kısmıdır. Söylem özneden önce vardır ve özneden sonra da var olmaya devam edecektir. Ürettiği öznelliklerle aynı zamanda değil, bilakis geçmişe ve geleceğe uzanan kesintisiz bir uzamda yer almakta, zaman/an kavramını aşmaktadır. Butler bu noktada "performatif" kavramını Fransız felsefeci Jacques Derrida'nın 'atıf' kuramını kullanarak ele alır; "performatif"in daima kendisinden önce gelen bir norm ve normlar dizisine atıfta bulunularak türetildiğini ifade eder (2014, s. 24), bununla birlikte "performatif" söylem aynı zamanda kendisinden sonraki normları da üretecek ve dönüştürecek olandır.

1988 tarihli, "*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*" başlıklı yazısında Butler, feminist teoriye eklemleyerek tartıştığı "performatif" kuram ile toplumsal cinsiyet kimliğinin -tüm kimlik biçimleri gibi- önceden var olmadığını, bir öz olmadığını, ancak sürekli tekrar edilen eylemler tarafından ortaya konulduğunu savunmuştur: "*Cinsiyet hiçbir şekilde sabit bir kimlik değildir, daha ziyade çeşitli sınırlandırılmış söylemsel ifadelerin tekrarı ile kurulan bir kimliktir*" (1988, s. 519). Bir toplumun ortaya çıkardığı söylem ve bu söylemlerin sürekli yineleniş biçimleri, öznelliğin "performatif" bir biçimde kurulmasını ve hatta bedenleşmesini (*embodied*) sağlamaktadır. Butler, argümanını desteklemek için sosyal antropolog Victor Turner'ın görüşlerine başvurur. Turner'a göre; sosyal eylem tekrarlanan bir performans gerektirir. Bu tekrar, bir anda sosyal olarak kurulmuş bir dizi anlamın (kadınlık ve erkeklik gibi) yeniden ve yeniden canlandırılmasıdır; bu onların meşruiyetinin sıradan ve ritüelleştirilmiş biçimidir. Butler, burada sosyal performans anlayışını cinsiyete uygulamayı önermektedir (1988, s. 526). Özne de sosyal performansları tekrarlamasıyla ve halihazırda toplumsal olarak kurulmuş ve sınırlandırılmış birtakım kodları; kadınlık, erkeklik gibi, yeniden canlandırmasıyla kendi meşruiyetini güvence altına almaktadır. Butler *Cinsiyet Belası* (2018) adlı kitabında şöyle yazar:

> *Performatiflik tek seferlik bir olgu değil, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır.* (2018, s. 20)

Butler, bu noktada toplumsal cinsiyeti, ritüelleştirilmiş bir dilsel ifadenin/söylemin ürettiği "performatif" bir inşa olarak ele almaktadır. Toplumsal cinsiyet bir 'rol' yapmadır. Sürekli tekrar eden sosyal performanslar içindeki dilsel ifade/söylem anlamını yüklendiği şeyi aynı zamanda gerçekleştirmektedir. Butler bu bağlamda "performatif" kuramını, toplumsal cinsiyet meselesini ortaya çıkarmak adına kullanmıştır. Dolayısıyla Butler'ın "performatif" kuramına önemli katkısı, kavramı toplumsal cinsiyet çerçevesinde genişletmiş olmasıdır.

Toplumsal cinsiyetin "performatif" yapısı ise sosyal performanslar içinde görünürleşmektedir. "Performatif" ve 'performans' farklı alanda işlemekte ancak sarmal bir biçimde birlikte çalışmaktadır. Bu bakımdan "performatif" ve 'performans' birtakım kavramlar aracılığıyla tefrik edilmektedir:

Zamansallık: Bu iki kavram arasındaki farkı kurmak açısından zaman en önemli unsurdur: Performans daimi olarak belirli bir konunun çerçevelediği bir zaman dilimine tabidir, "performatif" ise zaman aşırıdır; süreklidir. Performans tek seferlik bir edim iken, "performatif" asla tek bir anlık değildir; bir süreçtir ve maneviyatı tekerrür etmesine dayanmaktadır.

Yer: Performans bir mekân olması duruma bağımlıdır; mekan en temelde bedenin etrafını ev, aile ortamı, resmi mekân, eğlence mekanı, kültürel mekan vb düzenlemeleriyle sararak onun davranışlarını yönetmekte ve daha önce de ifade edildiği gibi bedeni bu mekân kategorilerine göre konumlandırmaktadır. Ancak, "performatif" süreçte bedenin bu mekânlanlardan herhangi birinde konumlanmasına ek olarak bedenin kendisinin de bir konum olması durumu devreye girmektedir. Bedenin mekandaki performansı, onun toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi kategoriler altında bir konuma dönüşmüş olması durumuna içkin olarak yeniden düzenlenmektedir. Dolayısıyla tüm bu mekân biçimlerinde açığa çıkan performanslar, toplumsal beden kategorilerine göre de değişim göstermektedir.

Beden, hem muhtelif mekânların kurallarına hem de "performatif" olarak konumlandığı toplumsal kategorilere göre performans sergilemektedir. Çünkü mekân, bedenin toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi kimlik biçimlerine dair konumunu gözeterek bunlara göre performansını yeniden gözden geçirmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda "performatif" kavramında yer/mekân kavramını tartışmaya açarken bedenin kendisinin de bir konum olarak üretildiği fikri oldukça önemlidir. Bu noktada Donna Haraway'in "konumlu bilgiler" (*Situated Knowledges*) teorisi devreye girmektedir. Amerikalı feminist düşünür ve yazar Donna Haraway, "*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*" (1988) adlı makalesinde, konum verme ve konumsallık kavramlarının eleştirisini yapmaktadır.[6]

Özellikle feminist yazımda ele aldığı konumsallık argümanını, bedenlerin; ırk, sınıf toplumsal cinsiyet kategorileri üzerinde konumlandıkları ve bu kategorilere göre bir sorumluluk bilinciyle yüklendikleri durmunu tartışmaya açmak için kullanır. Haraway konumlanmanın görmenin etrafına örgütlenen bilgiye dair kilit nokta olduğunu yazar ve nesnel bilginin 'konumlu' olduğunu (1988, s. 587) ileri sürer. Haraway'e göre "konumlanma" en temelde bedenlerin etkin pratikleri için onlara sorumluluk duygusu yüklemektedir (1988, s. 587) ve konumlanan beden başka bir konuma bir önceki konumunun sorumluluğunu üstlenmeden yerleşememektedir (1988, s. 585). Buna ek olarak, Haraway konum atfetme pratiğinin 'sınırlandırılmış bakış açısı' aracılığılıyla eşgüdümlü bir şekilde işlemekte olduğunu ileri sürmektedir. Söz konusu makalesinde, yaşam biçimlerinin ve toplumsal düzenlemelerin birer görselleştirme uygulaması olduğunu savunur ve art arda çok kritik olan şu soruları sıralar:

> *Nasıl görmeli? Nereden görmeli? Bakışı/vizyonu ne sınırlar? Ne için görülmeli? Kiminle görülmeli? Kim birden fazla bakış açısına sahip olur? Kim kör olur? Kim at gözlüğü takar? Görme alanını kim yorumlar?* (1988, s. 587)

Haraway'in soruları mekân ve beden ilişkisinde değerlendirmeye alındığında, mekânın bedene 'belirli/sınırlı' bir bakış açısı sağlamakta olduğunu ve böylece bedenin tüm toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi kavramların ekonomisinde belirli bir

[6] Haraway'in "konum" ve "konumsallık" teorisi, "Performativite ve Bedenin Mekânı/Mekânın Bedeni" adlı bölümde derinlemesine bir şekilde irdelenmektedir. Ancak burada "performatif" teoriyle ilişkisi bakımından "konumsallık" teorisine kısaca değinilmiştir.

mekânda ‘önceden’ belirlenmiş bir bakış açısı aracılıyla konum almakta olduğunu söyleyemek yerinde olacaktır.

Bedenin sosyal performansına etki eden mekân, orada yapılabilecek ya da yapılamayacak olan kuralları bedenin toplumsal konumuna göre de şekillendirir: Bir kadın, bir erkek ya da heteronormatif olmayan bir cinsiyet kimliği olarak; bir üst sınıf ya da alt sınıf olarak; bir göçmen, mülteci ya da sığınmacı olarak bedenleri aynı mekan kategorisinde farklı davranış biçimleri sergilemeye dolayısıyla farklı performanslar açığa çıkarmaya zorlamaktadır. Beden bir mekânda/yerde kendi ‘toplumsal’ konumunun sunumunu gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla “performatif” süreçte ‘öncelikli’ konum bedendir, “performatif” söylem, özneyi üretirken bedeni de bir konum olarak inşa etmektedir.

Bu doğrultuda Haraway’in “konumlu bilgiler” olarak ortaya attığı argümanı, Butler’ın toplumsal cinsiyetli beden üzerine geliştirdiği “performatif” kuramını güçlü bir şekilde desteklemektedir. Çünkü konumlanma bedenin “performatif” inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Mekân bedeni konumlandırarak kısıtlamakta, yönetmektedir, bu bakımdan “performatif” sürecin bir parçası olarak işlev görmektedir. Nihayetinde “performatif” teoride mekân/yer kavramı, ‘konum’ kavramıyla birlikte işlemektedir. Özne, hem ‘oraya’ göre davranışları hem de kültürel bedene göre davranışları üzerinde konumlanmaktadır.

Beden: “Performatif” özne üzerinde işler; özneyi inşa eder ve inşa edilen özne bedende cismanileşir, bu bağlamda “performatif” bedeni üretir. Performans ise, “performatif” olarak üretilen bedenler aracılığıyla çalışır. Performans daima bedene ve bedenin görünürlüğüne bağımlıdır, “performatif” ise bedende görünürleşir. Bu bağlamda “performatif” söylem bedeni hazırlar; üretir, işaretler, düzenler ve üretiminin bir sonucu olarak performansa amade eder.

Söylem: “Performatif”te icracı olan söylemdir ve söylemin etkileri beden yoluyla somutlaşmaktadır. Performansın icracısı ise bedendir, cismani bir varlıktır. Ancak burada çok önemli bir paratez açmak gerekmektedir; performansın icrasısı olarak beden, “performatif” etkilerin sonucunda somutlaşmış/cismanileşmiş bir özne olması dolayısıyla “performatif” olanı sürdürmektedir. “Performatif”liğin kendi üzerindeki

etkileri adına konuşmakta, kendi kurulduğu gibi bir başka özneyi de "performatif" bir biçimde kurmaktadır. Beden "performatif" söylemin sürdürülmesinin bir aracıdır, sosyal performanslar sırasında kendi adına konuştuğu sanrısındadır ancak onu üreten söylem adına, o söylemin dilini konuşmaktadır.

Sonuç olarak, "performatif" özne üzerinde işlemekte, özneleri kurmakta ve son kertede bu kurguyu beden olarak cismanileştirmektedir. Performans ise doğrudan bedenin görünürlüğü üzerinden işlemektedir. "Performatif" bir biçimde üretilen özne, yine "performatif" bir biçimde bedenleşir ve bir beden olarak performansa girer, çünkü "performatif" inşanın görünürlüğü, kimliklerin performans edilmesine tabidir. Söylem aracılığıyla gerçekleşen "performatif" inşa, inşa ettiği kimliklerin bedensel eylemleri aracılığıyla kendini açık etmekte, somutlaşmaktadır. Bu bağlamda, Goffman'ın, 'rol' veya 'rutin' olarak tanımladığı -performansta bir öznenin diğer bir özneyi etkilemeye yönelik- davranış biçimleri "performatif"tir, çünkü bu roller özden önce vardır ve bir taklit edimiyle sürdürülür/tekrarlanır.

Butler'ın "performatif" teorisi, Goffman'ın argümanı olan 'sosyal performans' ile bir döngü içine girmektedir. Öznelerin, kendilerinden önce belirlenmiş olan toplumsal rolleri icra etmeleri ve bu rollere göre kendilerinde bir denetim mekanizması yaratmaları -saklamak ya da açık etmek gibi- ve bu rolleri sürekli tekrar etmeleri, Butler'ın ileri sürdüğü kimliğin "performatif" yapısını ortaya çıkarmaktadır. "Performatif" bir kimlik olarak, toplumsal cinsiyet bir süreçtir ve sürekli tekrar etmektedir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet ritüelleşmiş bir performans ise, "performatif" inşa performansla sonuçlanmakta ya da kendini eylemin "performatif" doğasında var etmektedir (Fischer-Lichte, 2008, s. 25).

Sosyal performanslar, "performatif" inşanın sürdürülmesini, aktarımını dolayısıyla "performatif"in geçmiş ve gelecek uzamında kesintisizliğini sağlamaktadır. Beden "performatif" söylemin ulağıdır; "performatif" söylemin iletisini performans aracılığıyla aktarmaktadır. Bu nedenle performans, "performatif" olanın 'gösteri' alanıdır. Butler, toplumsal cinsiyet bağlamında yeniden tartışmaya açtığı "performatif" kuram ile performans arasındaki ilişkiyi/döngüyü şöyle yazar:

> *İncelikli ve siyaseten dayatılmış bir performansın sonucu olan toplumsal cinsiyet adeta bir "gösteri"dir; bölünmelere, kendine dönük parodiye, özeleştiriye ve "doğalın" abartılı bir şekilde sergilenmesine (ki bu abartının ta kendisi onun aslen fantazmatik olduğunu ortaya çıkarır) açık olan bir gösteridir.* (2018, s. 239)

Butler'ın ifadesinden yola çıkarak şunu söylemek yerinde olacaktır; sosyal eylemlerin bir sonucu olan performans, toplumsal cinsiyet kimliklerinin "performatif" yapısının sergilendiği bir 'sahne' ve bu kimliklerin resmiyet kazandığı ekrandır. Toplumsal cinsiyetin kendisi bir performanstır. Son olarak, "performatif" üretimin görünürlüğü 'performans'a tabidir ve performans her seferinde "performatif" sürecin kendisine dönüşmektedir.

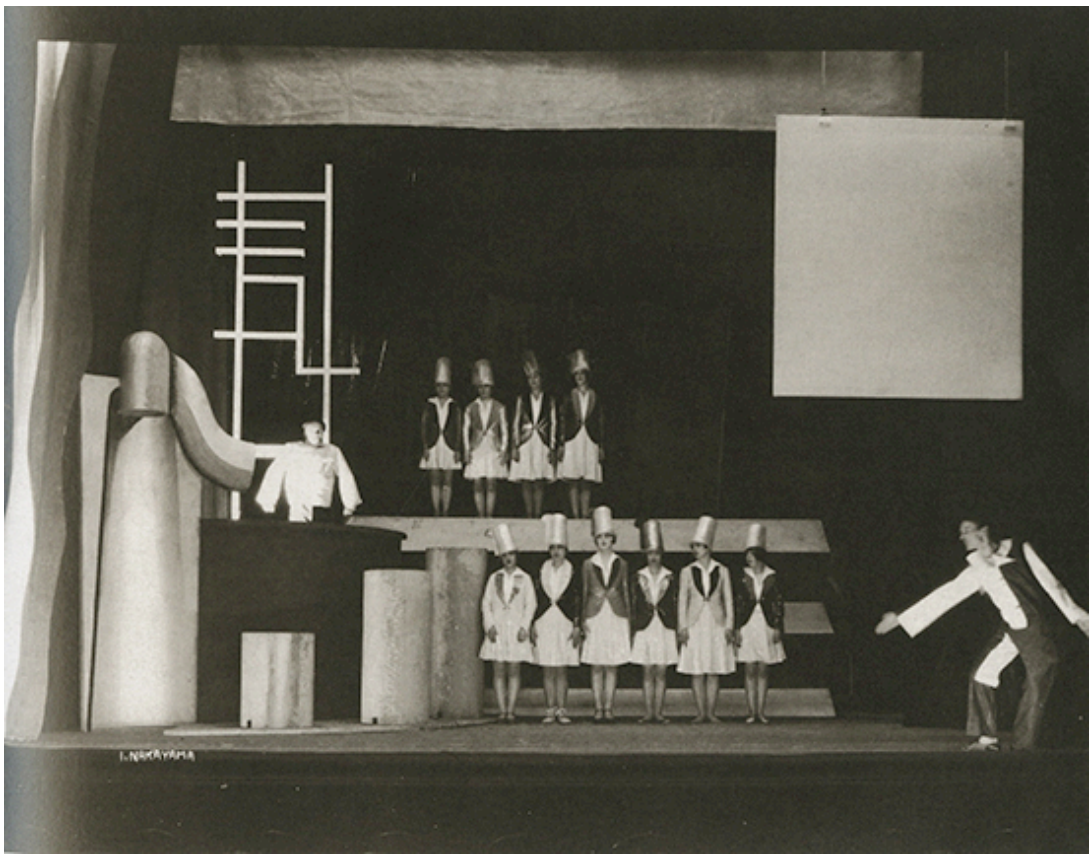
2.3. Performans Sanatı: "Performatif" Kimliklerin ve Sosyal Performansların Sorunsallaştırılması

Performans terimi, 1970'li yıllar itibariyle sanat tarihi disiplininde birtakım eylemsel sanat çalışmalarını takdim etmesiyle kullanılmaya başlanmıştır. Performans sanatını tanımlama ve bir sanat dili olarak kapsama alanının sınırlarını belirleme üzerine, sanat tarihinde retrospektif bir okuma gerçekleştirilmiştir; görsel bir sanat formu olarak performans eylemlerinin tarihi 1910'lu yılların Fütürist prodüksiyonlarına ve Dada kabarelerine dek uzanmaktadır. 1960'lı yılların Happening, Fluxus ve 'beden sanatı' gibi sanat formları da 'performans' terimi çatısı altına alınmıştır. Bu bağlamda, sanatçı bedeninin sanat pratiğinde görünür olması durumunu önceleyen şekilde 'performans sanatları' olarak bütünleştirici bir tanım ve tasnif biçimi ortaya çıkarılmıştır. Ancak sanatçı bedeninin sanat malzemesi olması durumunu dikkate alan performans sanatı, geleneksel tiyatro ya da dans gösterileri gibi sahne sanatlarından ayrı bir disiplin olarak ele alınmaktadır. Bunun için performans sanatı, 'anlık' (*momentary*), 'canlı' (*live*) olması ve izleyiciyle etkileşimi (*interaction*) gibi birtakım ontolojik unsurlar üzerinden hususi bir sanat formu olarak kavramsallaştırılmıştır.

Bu bakımdan 'performans sanatları' başlığı altında giren sanat çalışmalarını; izleyici ile etkileşimli, metinden bağımsız, günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları eritme çabası ve öznel deneyimlerin işin içine girmesi gibi kıstaslar altında 1910'lu yıllardan

itibaren örneklendirmek mümkündür. Bu kriterler üzerinden bakıldığında Fütüristlere dek uzanan performans sanatının tarihi incelenirken, en temelde sanatçı bedeninin de sanat pratiğinin içinde olması durumunu referans alınmıştır. Performans sanatı tanımı, 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki beden odaklı sanat çalışmalarını, geleneksel sahne sanatlarından ayrışmış gösteriler ve bunu icra eden avangart bedenler üzerinde ortak bir paydada buluşturmuştur.

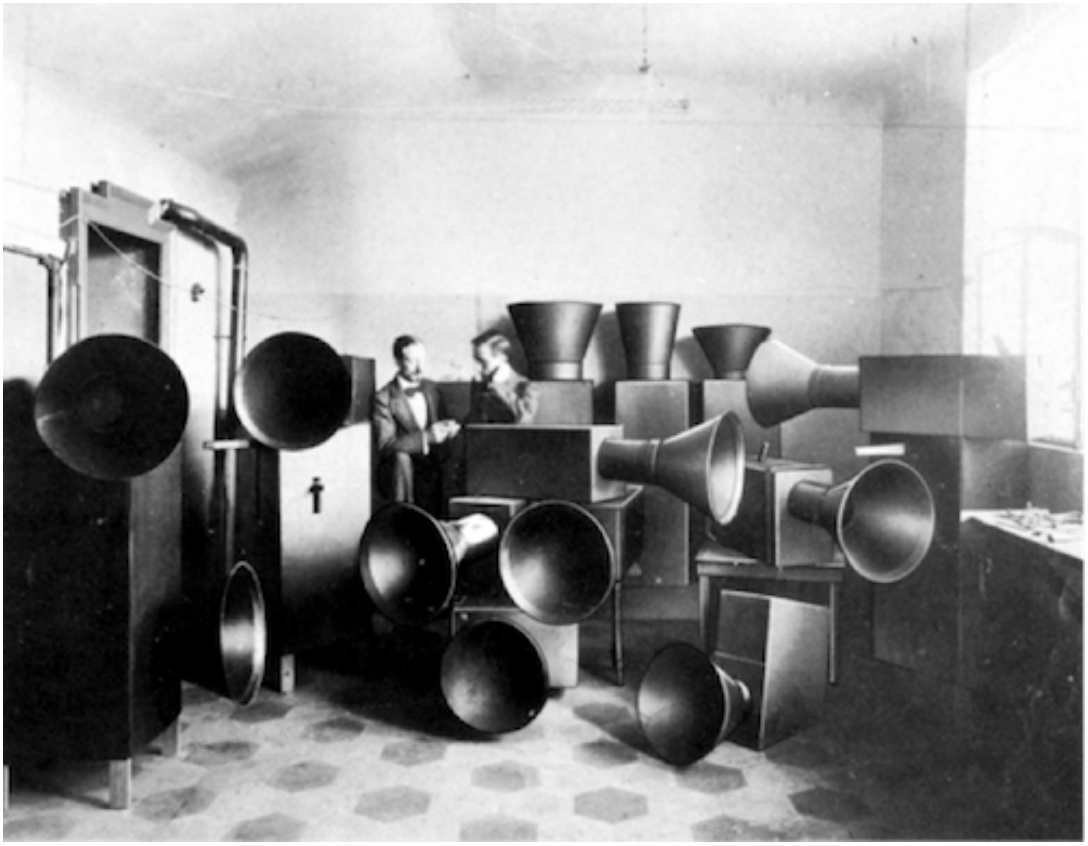
Sanatçı bedenin bir sanat malzemesi olarak alışılagelmiş jestlerin dışında bir yordamla 'sahne'ye çıkması ile performans sanatı başlığının kapsamına giren ilk pratiklerden biri, Fütürist akımın öncülerinden İtalyan sanatçı Filippo Tommaso Marinetti'nin 1913 tarihli "Varyete Tiyatrosu"dur. Varyete, bir giriş, gelişme ve sonuç üzerinde sistematik olarak ilerlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna birtakım kışkırtıcı jestlerle müdahalede bulunan ilk performans örnekleri arasındadır. Marinetti, varyetenin belli bir geleneğe, ustaya, kurala bağlı olmayışını bir manifesto ile övmüştür (Antmen, 2008, s. 221).



Görsel 1. Filippo Tommaso Marinetti'nin pandomimi, Paris'teki Fütürist pandomim gösterisinde sahnelenen Kokteyl'den bir sahne, 1927. Fotoğraf: Iwata Nakayama (Toepfer, 2019).

Geleneksel tiyatrodan tamamen farklı olan varyete, bir tiyatro sanatçısını değil, geleneksel sahne anlayışının kodlarını kırmaya çalışan sanatsal bedenin performansını sergilemesi ve tiyatro sahnesi ile izleyici arasındaki sınırı ortadan kaldırma çabasıyla performans sanatının ilk örnekleri arasında girmiştir.

20. yüzyıl başlarında Marinetti'nin varyete tiyatrosuna Luigi Russolo'nun *Intonarumori* (Gürültü Makinesi) pratiği eşlik etmiştir. Russolo 1913 yılında Modena'daki Storchi Tiyatrosu'nda *Intonorumori* adını verdiği bir enstrüman topluluğu ortaya çıkarmıştır.

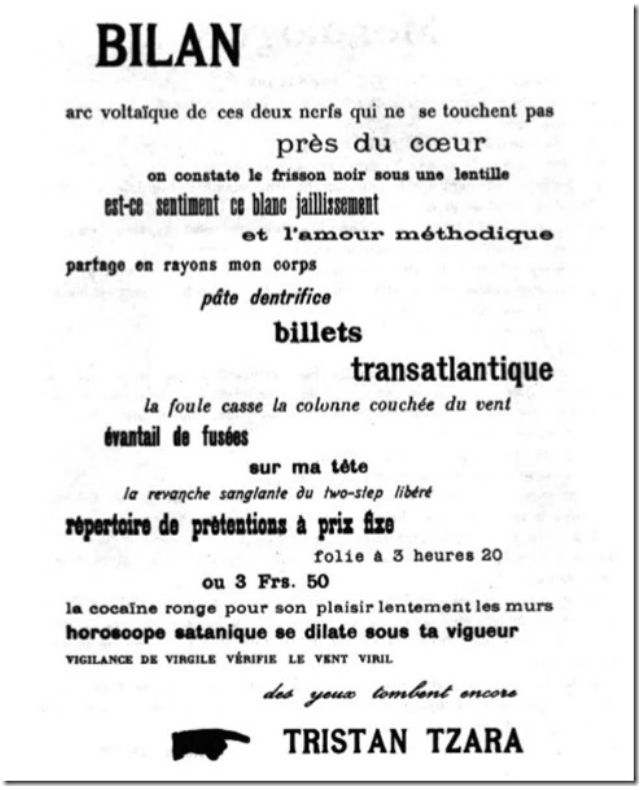


Görsel 2. *Intonarumori* (Gürültü Makineleri), Luigi Russolo ve asistanı Ugo Piatti, Milano'daki stüdyolarında, 1913.

Bu enstrümantal düzenleme, zamanına dek estetik kaygı ile üretilen diğer tüm müzikal sahneleme biçimlerinden farklıdır, belirli bir düzende oluşturulmuş nota sisteminden bağımsız, rastgele çıkarılan sıradan sesleri dolayısıyla bir gürültüyü icra etmektedir. Bu icadıyla Fütürist müziğin ilk konserlerinden birini veren Russolo, eseriyle kendi çağının endüstriyel gürültüsüne dikkat çekmektedir, ancak sanatçı gürültüyü negatif bir form olarak icra etmemekte bilakis Fütürist kimliğine paralel olarak 'gürültü'yü modern şehrin bir kutlaması olarak sunmaktadır. Russolo için geleceğin müziği

gürültüdür ve bu yeni icadıyla bestelediği *Bir Şehrin Uyanışı* adlı eserinde birbirinden farklı seslere sahip müzik aletlerinin çıkardığı karmaşık sesi kullanarak bir 'gürültü müziği' yaratmıştır. Bu aletlerin bir araya gelerek çıkardığı kakafoni, Russolo'nun yeni sanata dair sunduğu manifestosuna koşut bir üretimdir, zira Intonorumori'nin sesi, 20. yüzyılın teknolojisiyle gelişen şehirlerdeki gürültünün bir güzellemesidir. Russolo şehrin müzikal olmayan seslerinin de dâhil edilmesiyle müziğin tüm seslere açılmasını istemiştir (Kelly, 2011, s. 15). Böylece sanatçı, geleneksel müzikteki ritim ve ses estetiğini kırma amacıyla günlük yaşamın seslerini işin içine katarak yarattığı bu yeni müzikal türle bir performans ortaya çıkarmış olur. Bu performans, sanatın günlük yaşamla iç içe geçmesi istencini desteklemekte ve en temelde günlük yaşamın ses estetiğini sanatsal sese yani belirli notaların bir araya gelerek oluşturduğu sistematik müziğe yeğlemektedir.

Fütürist performansları Dada eylemleri takip etmiştir: Dada akımının öncülerinden olan Rumen asıllı Fransız şair ve yazar Tristan Tzara, geleneksel yazın kurallarından sıyrılmış ve tamamen rastlantısal gelişen bir edebiyat anlayışının olması gerektiğini savunmuştur. Zamanına dek ileri gelmiş olan edebiyat dilindeki estetik kuralları ve mantık dizgesini bir kenara atarak yazı dilini özgürleştirmeyi hedefleyen Tzara, anlam derdiyle yüklenmeyen yeni bir dilin üreticisi olmuştur. Böylece sesin ifadesizleştiği, kendi estetik değerine kavuştuğu bir şiirsellik yaratmıştır.



BILAN

arc voltaïque de ces deux nerfs qui ne se touchent pas
près du cœur
on constate le frisson noir sous une lentille
est-ce sentiment ce blanc jaillissement
et l'amour méthodique
partage en rayons mon corps
pâte dentrifice
billets
transatlantique
la foule casse la colonne couchée du vent
éventail de fusées
sur ma tête
la revanche sanglante du two-step libéré
répertoire de prétentions à prix fixe
folie à 3 heures 20
ou 3 Frs. 50
la cocaïne ronge pour son plaisir lentement les murs
horoscope satanique se dilate sous ta vigueur
VIGILANCE DE VIRGILE VÉRIFIE LE VENT VIRIL
des yeux tombent encore
TRISTAN TZARA

Görsel 3. Dada dergisinde yayınlanan bir Tristan Tzara şiiri.

Sanatçı tam da bu şekilde gazete ya da dergilerden kırptığı kelimeleri bir şapka içine doldurarak ve sonra o kelimeleri tek tek çıkarıp kâğıt üzerine yapıştırarak Sentetik Kübizmin kolaj tekniğine benzeyen yeni bir yazım tekniği ortaya çıkarmıştır. Bu şiirler sırasıyla birbirini takip eden ifadelerin anlamlı bütünlüğünden ziyade soyut ve akılda kalıcılığı olmayan bir edebi tür ortaya çıkarmıştır. Tzara, I. Dünya Savaşı'nın ardından bir kaos ortamına dönen dünyada gerçekliğin ve hatta insanlığın, bu şiirdeki gibi anlamsız bir yığın ses olduğunu söylemektedir adeta.

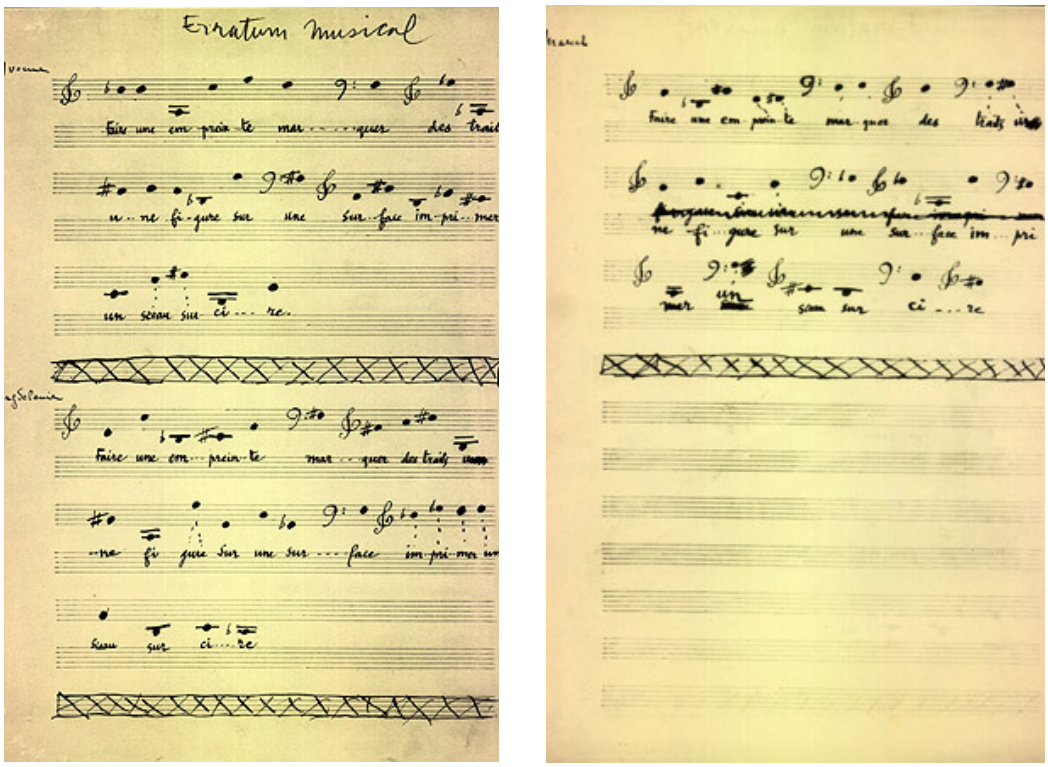
Tzara'nın yeni edebi dilini benzer bir biçimde kendi şiirlerinde kullanan Hugo Ball, Cabaret Voltaire'de Dada etkinlikleri düzenlerken aynı zamanda bu sahnede kendi şiirlerinin okumasından oluşan performanslar gerçekleştirmiştir. Ball, kendi şiirini, geleneksel sözcüğün dışında yeni bir dil icat etmek için kullanmıştır. "*Lautgedichte*" (ses şiirleri) adını verdiği tamamen fonetik bir teknikle yazdığı şiirleri için, "*Başkalarının icat ettiği kelimeleri istemiyorum... Kendi şeylerimi, kendi ritmimi istiyorum*" (The Art Story, Hugo Ball) demiştir.



Görsel 4. Hugo Ball, "Karawane" şiirini okurken, Kabare Voltaire, Zürih 1916.

Ses şiirleri, temel olarak edebiyat ve müzikal kompozisyonun birleştirildiği metin okumalarıdır ve geleneksel şiir sanatındaki semantik ya da söz dizimi yerine insan sesinin fonetik yönlerine odaklanmış olan Ball, ses şiirleri ile kendi sesini tutarlı bir dilden tamamen koparmak istemiştir (Hugo Ball). Bu bağlamda, bir anlama atıfta bulunan kelimeler yerine hiçbir ifade taşımayan kelimelerin yarattığı fonetik düzen ile adeta şiirde bir soyutlama gerçekleştirmiş ve insan sesinin ifade ve anlam yükünden sıyrılmasını sağlamıştır.

Russolo'nun *Intonorumori* ile çıkardığı rastgele sesler, Dadaist akımının sembol isimlerinden Marcel Duchamp'ın da kullandığı bir müzikal teknik olmuştur. Duchamp'ın müziği de diğer üretimleri gibi ayırt edici bir özelliğe kavuşmuştur. İlk müzikal çalışması olan *Erratum Müzikali*, 1913 yılında bir Noel ziyareti için gittiği Rouen'de, iki kız kardeşi ve kendi sesi için yazdığı üç vokalli bir parçadır. Üç ses için yazılan *Erratum Musical*'de, Duchamp'ın bir şapkanın içine doldurduğu yirmi beş nota rastgele çekilmiş ve kağıt üzerine sırasıyla yazılmıştır.



Görsel 5. Marcel, Yvonne ve Magdeleine Duchamp, *Erratum Müzikali*, 1913.

Bu kendiliğinden oluşan müzikal düzenleme, Yvonne, Magdeleine ve Marcel Duchamp tarafından sırasıyla seslendirilmiştir (Chen, 1999). Tzara'nın şiirde yaptığı gibi Duchamp da rastgele bir düzende çalınacak olan bu müzik parçasında geleneksel melodik düzeni yıkarak yeni bir müzik dili yaratmayı denemiştir. Bu bağlamda Duchamp'ın müzikali de sessel anlamda dizgesel olmayan bir deneyime kapı açmıştır.

Dadaistler performans sanatının kavramsal bir sanat formu olmasında oldukça önemli girişimler gerçekleştirmişlerdir. Örneğin erken tarihli performans sanatı örnekleri arasında George Grosz'un *Ölüm* (*Death*) performansı yer almaktadır. *Ölüm*, performans sanatındaki kavramsal vurgunun 'politik sanatçı bedeni' aracılığıyla ortaya çıkarıldığı ilk örneklerden biridir. Grosz 1918 yılında imgesel bir biçimde 'ölüm' kılığına girerek Berlin sokaklarında yürüyüşe çıkmıştır. Grosz'un üzerinde siyah uzun bir palto, siyah deri eldivenler ve siyah deri bir çift bot vardır, elinde tuttuğu bastonu yüzündeki dişleri arasında sigara tutan kuru kafa maskesiyle aynı kareye yerleşince sanatçının bedeni tekinsiz bir korku aracına dönüşmektedir. Alegorik bir figür olarak ölü bir beden görünümünde Berlin'in popüler alışveriş bulvarı Kurfürstendamm'da dolaşmaya başlamıştır. Bu oldukça tuhaf kostüm içinde dimdik bir şekilde yürüyen Grosz, bu pratiğinde ayrıcalıklı sınıfa atfedilen 'takım elbise' imgesini sorgulamaktadır.



Görsel 6. George Grosz, *Death* (Ölüm), Berlin, 1918.

Bu sorgulama çerçevesinde, sanatçı takım elbiseyi ona eklediği aksesuarlarla garabet bir imgeye dönüştürmüştür. Bu bağlamda günlük yaşamın alışveriş çılgınlığının tükenmez bir coşkuyla sürdürüldüğü Berlin'in en işlek caddesinde iyi giyimli bir 'beyefendi'nin kılığını parodileştirmiş, insanları (sınıf mücadelesi içinde) kışkırtan, mağazalara ve tüketime çeken bu 'takım elbise' imgesini, 'ölüm' kavramıyla iç içe geçirmiştir. Böylece takım elbiseyi çoğu metanın tüketimine ilham vermesi olası olmayan bir görünüme dönüştürerek sokaklarda dolaştırmış, (Biro, 2009, s. 55) ona dair üretilen sınıfsal arzuyu, yaşamın geçiciliğine ve bedenin kırılganlığına yaptığı vurgu ile dindirmeye çalışmıştır.

Fütürist ve Dadaist sanatçıların sanat yapıtı ile günlük yaşamı iç içe geçirmesi ve geleneksel olmayan sanatçı bedenlerini görünür kılmalarıyla 1910'lu yıllarda performans sanatının ilk örnekleri ortaya çıkarılmaya başlanmıştır. Russolo, Tzara ya da Duchamp'ın söz konusu pratiklerinde -önceden belirlenmiş- metin ve sanatla sıradan yaşamı keskin bir biçimde ayıran sınır ortadan kaldırılmaya çalışılmış ve daha

da önemlisi Grosz örneğinde olduğu gibi sanatçı bedeni -politik- öznelliğin sunumu olarak yeni bir biçimde tezahür etmiştir.

Bu bakımdan ilk örnekleri 1910'lu yıllarda ortaya çıkan performans sanatının ontolojisi en temelde canlı (*live*) ve doğaçlama (*improvisation*) bir sanat formu olmasına dayanmaktadır; sanatçı tarafından izleyici önünde canlı olarak icra edilen ve izleyicinin de aktif olarak pay sahibi olduğu, dolayısıyla gidişatının dış etkilere açık olduğu bir sanattır. Bu bağlamda bir sanat dili olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren geleneksel tiyatro, müzik ve dans gösterisi gibi metinsel ve koreografik bir örgüde işleyen sahne sanatlarından ayrılmaktadır. Tiyatro gibi önceden belirlenmiş metin ya da jestsel bir hareket disiplini tarafından yürütülmez, ontolojik olarak bir metinden ve metne örgülü bir biçimde oluşturulmuş sistematik hareketler organizasyonundan bağımsızdır. Ahu Antmen *20. Yüzyıl Sanat Akımları* adlı kitabında performans sanatçısının konumunu ve diğer sahne sanatlarındaki bedenden ayrılması durumunu şöyle açıklar; "*Tiyatro sahnesinde başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapıtın konusunu, anlamını, görünüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır*" (2008, s. 223). Antmen, bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan bu yaklaşımların ortak noktası olarak bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulması olduğunu belirtmiştir (2008, s. 223).

1940'lı yıllara gelindiğinde ise performans sanatı başlığı altına yerleşen önemli sanat pratiklerinden biri Jackson Pollock'un *action painting* adı verilen eylem resimleri olmuştur. Pollock en temelde resim sanatında resim yapma eylemini (yani sanatçının günlük çabasını/uğraşını) bir meta olarak ortaya çıkan ve şaheserleştirilen resmin/tablonun önüne geçirmiştir.



Görsel 7. Jackson Pollock, Long Island'daki stüdyosu, 1949 (Cosgrove).

Dolayısıyla Pollock, bitmiş bir eser olarak, tamamlanmış ve geleceğe kaydedilecek olan bir meta olarak resmin yerine ortadan kalkacak bir performans eylemini yani sanatçı bedeninin 'günlük performansını' ön plana çıkarmıştır. Daha önemlisi Pollock'un eylem resimleri, kronolojik olarak konunun ilerleyen kısımlarında tartışmaya alınacak olan feminist performanslar için eleştirel bir malzemeye dönüşmüştür.

1950'li yıllarda performans sanatı yeni bir boyut almıştır. Bu dönem artık günlük yaşamın oldukça sıradan olaylarının sanatın konusu olmaya başladığı izlenmektedir. Günlük yaşamı sanat konusu haline dönüştüren sanatsal bedenin en önemli figürlerinden biri Allan Kaprow'dur. *Happening* akımının öncülerinden olan Kaprow'un sanatına, müzikal performanslar ve günlük yaşamı iç içe geçirdiği sanatsal etkinlikleri ile bilinen müzisyen John Cage'in önemli etkileri olmuştur. Çünkü Cage, müzikal sahne ile günlük yaşamın gayet sıradan seslerini bir araya getiren yeni bir 'sanatsal ses' ortaya çıkarmıştır. Cage'in 1952'de Black Mountain College'de

gerçekleştirdiği *İsimsiz Etkinlik* başlıklı performansı, birbirini takip eden aksiyon ve sessizliklerden oluşmaktadır. Aksiyon bölümlerinde ne yapılacağını etkinliğe katılanlara yani izleyiciye bırakan Cage, izleyiciyle etkileşimli bir eser yaratması bakımından müzikal çerçevede geleneksel sahnenin dışında sergilenen bu türün ilk örneklerini gerçekleştirmiştir. Yine aynı kurumda düzenlediği *4'33* performansında, piyanonun başında 4 dakika 33 saniye sürelik bir sessizliği sahnelemiş, bu süre içinde duyulan ses, yani günlük yaşamın kendisi/kendi sesi, sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesine dair bir çağrıya dönüşmüştür (Antmen, 2008, s. 223).

New York'ta Cage'in öğrencisi olan Kaprow, onun düşüncelerini yeniden ele alarak yaratılanların çoğu kendine özgü, belli bir öyküyü anlatmayan, doğaçlama küçük tiyatro oyunlarına benzeyen birbirinden bağımsız '*gerçek eylem*' kolajları oluşturmuştur (Germaner, 1997, s. 23). Kaprow, bu tür performanslara "*happening*" adını vermiştir. *Happening*ler; basitçe ifade etmek gerekirse 'gerçekleşen' olaylardır. Bu 'olaylar' sanatsal ifade ve çıkarım bakımından hiçbir yere gitmiyor gibi görünmekte ve herhangi bir pratik edebi noktaya değinmemektedirler; geleneksel sahne sanatlarının aksine, yapılandırılmış bir başlangıcı, ortası veya sonu olmayan icralardır. Biçimsel olarak *happening* performanslarının ucu açık ve akışkandır; bariz bir şey/bir olay aranmamakta ve bu nedenle, normalde dikkat sarf edilen gündelik olayların dışında hiçbir şey gösterilmemektedir. Bununla birlikte *happening*lerde her bir performans yerini yenisine bırakmakta ve yerini bir başka performans alırken diğeri sonsuza dek yok olmaktadır. (Kelley, 1993, s. 16-17). Yani anlık ve canlı olmaları ve daha da önemlisi günlük yaşamın 'sıradan' olaylarını ele almaları bakımından güncel performans sanatı örneklerinin de prototipleridir.

Kaprow, Ağustos 1979 tarihli bir yazısında şöyle ifade eder;

> *Happening'in özü, 'gerçek olaylar' olduğu için, mantıken tüm teatral gelenekleri görmezden gelmektedir. Böylece sanatla olan bağlamlarını, tek zaman/yer zarflarını, sahne alanlarını, rolleri, olay örgülerini, oyunculuk becerilerini, provaları, tekrarlanan performansları ve hatta olağan okunabilir senaryoları eledim. Happeningler için günlük yaşam rutinlerinde bolca alternatif var: dişlerini fırçalamak, otobüse binmek, yemek yemek, bulaşıkları*

yıkamak, saati sormak, aynanın karşısına geçmek, bir arkadaşına telefon etmek, portakal sıkmak… (Carl E. Loeffler, Darlene Tong, 1989, s. x)

Kaprow'un 1959 sonbaharında New York'taki Reuben Gallery'de gerçekleştirdiği *18 Happenings in 6 Parts* (6 Bölümde 18 Oluşum) pratiği, daha geniş bir kitlenin; çeşitli sanatçıların, arkadaşların ve izleyicinin de canlı ve doğaçlama olarak katıldığı en erken performans örneklerinden biridir.



Görsel 8. Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Galeri, New York 1959.

Amerikalı sanat tarihçisi, eleştirmen ve performans sanatları küratörü RoseLee Goldberg; "*izleyicinin sorumluluğunu artırma zamanının geldiğine karar veren Kaprow için izleyicinin happeninglerin bir parçası olması; onları sanatçıyla eşzamanlı olarak deneyimlemeleri esas önemdedir*", diye yazar (1979, s. 83). Bu bakımdan performans sanatı *happening*ler ile izleyicinin doğrudan nüfuz edebileceği bir sanatsal form ortaya çıkarmıştır, zira bu tarihten itibaren performans sanatı, insiyatifine ve kararına daha da açık bir sanat diline dönüşmüştür. Performans

sanatının işleyişinde izleyici önemli bir belirleyicidir; geleneksel tiyatroda olduğu gibi sanatçı ve izleyici arasına bir set kurulmaz, bilakis izleyici performansın bütünleyici bir öğesidir. Peggy Phelan şöye yazar: "*Performans sanatı konuyu bedenlerin varlığı aracılığıyla ima eder ve performans sanatı seyirciliğinde bir tüketim unsuru vardır: dışarıda kalma yoktur, seyirci performansa dahil olur*" (1993, s. 148). Sanatçı bedeni ile izleyici arasında ilişkisellik kurması ve rastlantısallığın ön plana çıkması bakımından bir kez daha geleneksel tiyatro biçiminden ayrılmaktadır.

Happening pratiklerini de işin içine katarak şöyle söylenebilir ki, 1960'lı yıllara dek performans sanatı tanımına dahil olan sanatsal türlerin ortak ve temel gayesi, doğa-kültür ve sanat-yaşam arasındaki kurulan farkı eleştirmektir. Fütürist prodüksiyonlardan 1960'lı yıllara dek performans sanatı terimi çatısı altına giren pratikler, sanatın ve sanat yapıtının statüsünü eleştirir ve günlük yaşam ile sanat eseri arasındaki derin ayrımı altüst etmeye çabalar. Ancak *happening*ler, performans sanatlarına günlük yaşamın sıradan ve sanatsal bir yönü bulunmayan olaylarını da yerleştirerek performans sanatını yeni bir boyuta taşımış olur, zira bu tarihten sonra özellikle 'beden sanatı' pratikleri ve Fluxus etkinlikleri ile toplumsal cinsiyet, etnik köken, sınıf gibi kavramların yarattığı eşitsizlikler ve günlük yaşamda 'sıradan olaylar' olarak gerçekleşen birtakım sosyal performanslar sanatsal bir ifadeyle yeniden ele alınacaktır.

1960'lı yıllar aynı zamanda Pollock'un eylem resimlerine atıfta bulunan 'bir performans olarak resim yapma' ediminin yeniden gündeme geldiği bir dönem olmuştur. Yeni gerçekçi akımının önemli isimlerinden Yves Klein *Mavi Dönemin Antropometrisi* (1960) adını verdiği pratiğinde bir Pollock jestiyle resim yapma pratiğinin uygulayıcı malzemesi olan fırçanın yerine (kadın) bedeni yerleştirmiştir. Ancak Pollock'un doğrudan müdahale ediminin aksine Klein fırça yerine kadın bedenini kullanarak kendisini yönlendirici bir konumda, dolaylı yoldan resme dahil etmiştir.



Görsel 9. Yves Klein, *Anthropometry of the Blue Period* (*Mavi Dönemin Antropometrisi*), 1960, Paris.

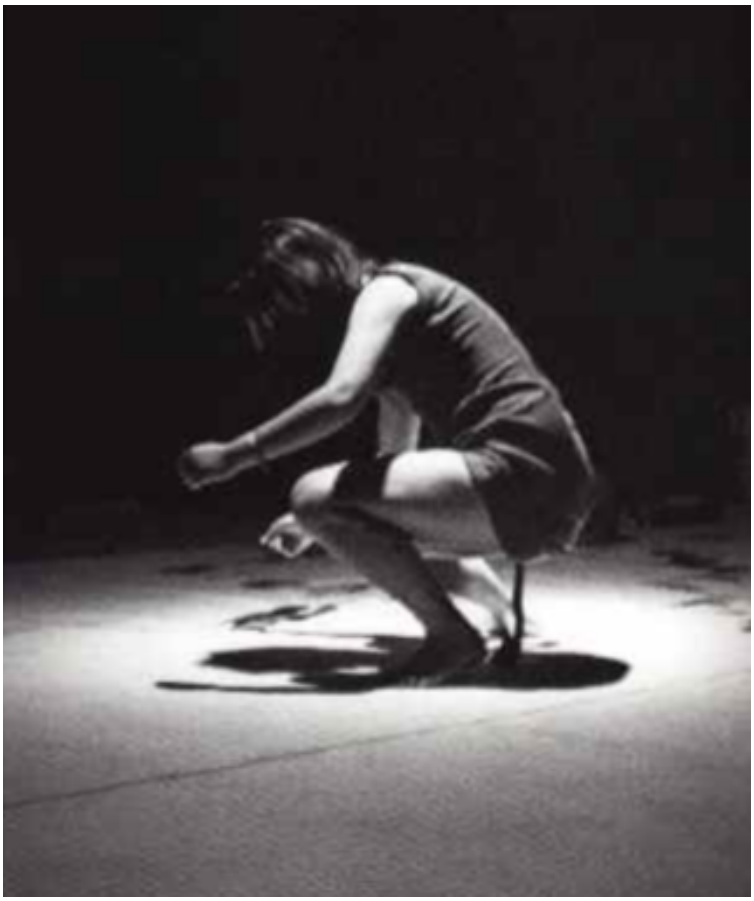
Mavi Dönemin Antropometrisi'nde sanatçı, çıplak kadın bedenlerini -uluslararası Klein mavisi olarak patentini aldığı- boyaya bulayarak, bedenlerin kağıda baskı uygulamalarını sağlamıştır. Klein, bu sırada takım elbisesi ve papyonunun ona sağladığı son derece seçkin görüntüsüyle kadınların arasında dolaşarak, boyanın kadınların vücutlarında nüfuz edeceği bölgeleri ve boyaya bulanmış kadınların galeri mekanının duvarına yerleştirilmiş olan kağıda nasıl temas edeceğini yönlendirmektedir. Aynı sırada bu performansa arkada yer alan müzisyenler monoton bir senfoniyle eşlik etmektedir. Çıplak kadınlardan arta kalan mavi beden izleri, bitmiş bir performansın imgesi olarak sonsuz bir ertelemeye kaydolmuştur. Dolayısıyla Pollock gibi bitmiş bir sanat eserinden ziyade olay anına odaklanan Klein de bu imge ile kaçınılmaz olarak performansın yok oluşunun yerine yine bir meta bırakmış olur. Klein'ın *Mavi Dönemin Antropometrisi*'nde kullandığı modeli Elena Palumbo-Mosca, TateShots'un hazırladığı *Yves Klein- Anthropometries* (2013) adlı belgeselde, Klein'ın kendisine olan davranışlarının ne denli kibar olduğunu ifade etse de (Yves Klein-Anthropometries, 2013), sanatçının bu çalışması çıplak kadın modelleri kullanması bakımından feminist eleştirilere maruz kalmıştır. Çünkü söz konusu

pratikte Klein'ın takım elbiseli imgesinin yönettiği bu kadınlar, feminist bakışın altüst etmeye çalıştığı 'kadın-nesne' ilişkisini sürdürmeye devam etmektedir.

1960'lı yıllar, performans sanatının kavramsal dönüşümü açısından kilit noktasıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısına girildiğinde 'sanatçı bedeni', doğa-kültür, sanat-yaşam gibi kavramlara ek olarak yeni bir meseleyi daha sorgulamaya başlar: Toplumsal cinsiyet kimlikleri. Amelia Jones şöyle yazar:

> *1960'ların sonu ve 1970'lerin başı beden sanatı tarihindeki en üretken zamanlardır, zira bu dönem büyük bir toplumsal ayaklanmanın yaşandığı döneme tekabül etmektedir. Beyaz emperyalist ataerkilliğin uzun yıllardır siyah, eşcinsel, lezbiyen ve kadın olana dayattığı toplumsal zorluklara karşı ortaya çıkan hak hareketleri, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük bir harekete dönüşmüştür. Bu hareket normatif öznellik ve ayrıcalıklara derin bir şekilde meydan okumuştur. Beden sanatçıları uzun yıllardır toplumsal anlamda 'öteki' kimlikleri zorlayan bu normatif öznelliğe meydan okuyarak yerinden edilmesine, kimlik politikalarının ve öznelliğin kendisinin yeniden yapılandırılmasına katkı sağlamıştır.* (1998, s. 103)

"Performatif" kadın sanatçı bedenin görünürlük/tanınırlık kazandığı bu dönemde, toplumsal cinsiyeti eleştiri altına alan önemli sanatçılardan biri Shigeko Kubota olmuştur. Pollock'un döneminde takdire şayan bulunan aksiyon resimlerini maskülen bir güç gösterisi şeklinde yorumlayan Kubota, bu durumun karşı tezini oluşturmak adına oldukça cesur bir performans olarak *Vagina Painting* (Vajina Resmi/1965) performansını gerçekleştirir. 1965 yılında New York'taki Perpetual Fluxus Festival'de gerçekleştirilen bu performansta sanatçı vajinasının içine boyaya batırılmış bir fırça yerleştirir ve çömelerek kadınlık organına eklemlediği fırça ile yerdeki kâğıdı boyamaya başlar.



Görsel 10. Shigeko Kubota, *Vagina Painting* (Vajina Resmi), Perpetual Fluxfest, New York, Temmuz 1965. Fotoğraf: George Macuinas.

Kubota, vajinasına yerleştirdiği fırça ile Pollock'un maço bir tavır ve erkeklik organına atıfta bulunan damlatma tekniğiyle gerçekleştirdiği eril performansını ters-yüz etmeye çabalamıştır. Kubota'nın performansı kadın sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak varlıklarını ortaya koyuşlarının ilk ve en başarılı örneklerinden biridir.[7]

Carolee Schneemann da toplumsal cinsiyet ve erkek egemen düzene karşı duruş olarak en az Kubota'nınki kadar cesur bir performans olan *Interior Scroll* adlı performansını gerçekleştirmiştir. 1975 yılının Ağustos ayında New York'ta düzenlenen "*Women Here and Now*" sergisi kapsamında gerçekleştirdiği *Interior Scroll*'da Schneemann, üzerine örttüğü çarşaf ile loş ışıkla aydınlatılmış bir masaya çıkar, önce seyirciye *Cezanne, She Was A Great Painter* adlı kitaptan cümleler okur, ardından üzerindeki çarşafı atar ve tamamen çıplak kalan sanatçı, vajinasından yavaşça bir kağıt çıkarmaya ve kağıtta yazanları yüksek sesle okumaya başlar.

[7] Pollock'un performans resimleri ve Pollock'a ithafen onu eleştiren performatif sanatçı bedeninin performansı "Öznelliğin Beden Odaklı Sunumu" başlıklı bölümde detaylı bir şekilde incelenmektedir. Ancak burada performans sanatı başlığı altına alınan örneklerin kronolojik olarak aktarılmasında önemli olduğu için bahsi geçirilmiştir.



Görsel 11. Carolee Schneemann*, Interior Scroll*, "Women Here and Now" sergisi kapsamında, New York, 1975, Fotoğraf: Anthony McCall

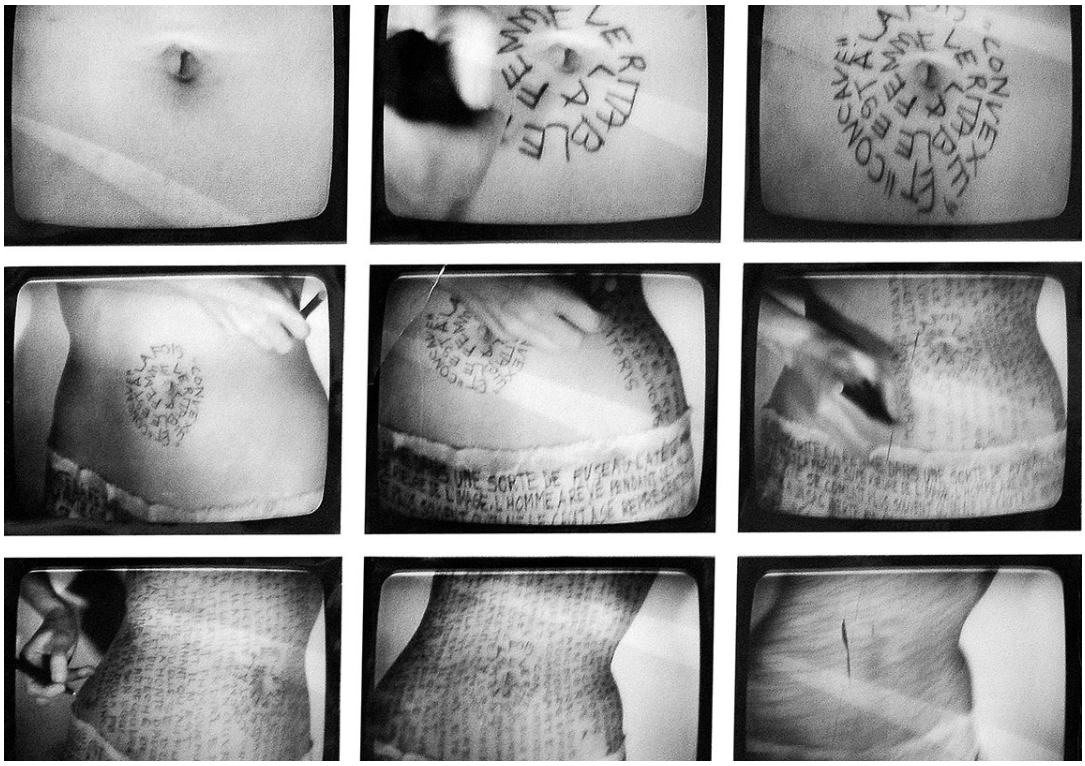
Bu rulodan, filmlerini izlemek istemeyen ve kendisini küçümseyici bir dille eleştiren Amerikalı bir film eleştirmeni ile arasında geçen alaycı diyaloğa dair cümleler okuyan Schneemann, erkek egemen sanat ortamında bir kadının kendini ifade edebilmesi üzerinde tam kontrole sahip olması gerektiğini vurgulamaya çalışmıştır. Bu noktada 'kadın' kimliğini öne çıkarmak için vajinayı kullanmıştır. Schneemann, *Interior Scroll*'da toplumsal cinsiyet ikiliğinde kadını konumlandıran vajinaya neden vurgu yaptığı ile ilgili şunları yazar:

> *Vajinayı birçok yönden düşündüm -fiziksel, kavramsal olarak, heykelsi bir form, mimari bir referans, kutsal bilginin kaynağı, vecd, doğum geçişi, dönüşüm olarak. Vajinayı, görünenden görünmeyene geçişiyle canlandırılan yılanın dış modeli olduğu yarı saydam bir oda olarak gördüm: hem kadın hem de erkek cinsel güçlerinin nitelikleriyle arzu ve üretken gizemlerin şekliyle çevrili spiral bir halka. Bu içsel bilgi kaynağı şu şekilde sembolize edilebilir:*

> *Tanrıça ibadetinde ruhu ve bedeni birleştiren birincil dizin. Rahim ve vajinayı, kemik ve kaya üzerindeki darbeler ve kesiklerle en erken tarih olarak kaydedilen birincil bilgiyle ilişkilendirdim. Atamın adet döngülerini, gebeliklerini, ay gözlemlerini, tarımsal gösterimleri -zaman çarpanlarına ayırmanın, matematiksel denkliklerin, soyut ilişkilerin kökenlerini- bu işaretlerle ölçtüğüne inanıyorum.* (1991, s. 33)

Schneemann, burada adeta vajinaya bir övgü dizesi oluşturmuştur, ancak sanatçının buradaki esas amacı, erkek egemen toplumsal düzende biyolojik bir organ üzerinden "öteki" olarak konumlanan; geri plana atılan, dikkate değer görülmeyen ya da performansında seslendirdiği gibi kariyer yolunda alaycı söylemlere maruz kalan kadını övmek, onun mucizevi biyolojik bedenine vurgu yaparak toplumsal cinsiyet kategorisinde yerleştirildiği konumu yerinden etmektir. Tüm bu kavramlar ışığında, Schneemann ve Kubota 1960 ve 1970'li yıllarda "performatif" kadın sanatçı bedeninin performansını sergilemişlerdir.

1970'li yıllar Türkiye de feminist performans sanatının ortaya çıkmaya başladığı yıllar olmuştur. Hatta Türkiye'nin feminist performans sanatının en erken örneklerinden biri Nil Yalter'in 1974 tarihli *Başsız Kadın veya Göbek Dansı* adlı pratiğidir. Yalter bu pratiğinde kadın bedenine yazılan 'kadınlık' kodlarını eleştirir. Doğum, üreme, annelik ve bunların yanı sıra erotizm, seksüellik üzerinden kadına işaret eden sistemi eleştirmektedir. Bunu yaparken de sergilediği göbek dansı ile Oryantalizmi de işin içine katarak Doğu toplumlarındaki eril otoriteyi hedef alır.



Görsel 12. Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, Video-Enstalasyon, Paris, 1974.

Doğulu eril tarafından kıstırılan kadın bedeni, Türkiye'deki feminist performansların ilklerinin ortak konusu haline gelmiştir. Şükran Moral ve CANAN da ivedilikle oryantalist imgeleri alaşağı etme meselesiyle ilgilenmişlerdir.



Görsel 13. Şükran Moral, *Hamam*, Galatasaray Hamamı, İstanbul, 2015.



Görsel 14. CANAN, *Odalık*, Enstalasyon, 1998.

Moral'in *Hamam* (2015) fotoğrafı, oryantalist disiplindeki tek bir eril ve etrafındaki kadınlarla dolu hamam ya da harem mekânlarının tersi bir imgelemdir. Sanatçı bu aksi-imgelemle eril bakışı tersine çevirmiş, adeta onu aynalamıştır. CANAN ise *Odalık* (1998) adlı enstalasyonunda, Jean Auguste Dominique Ingres gibi Oryantalist

ressamların büyük bir hazla devasa tuvallere boyadıkları uzanan, miskin, erilin haz nesnesi olan kadını yeniden yorumlamıştır. Canan'ın pratiğinde bu kadın Avrupalı ressamların tuvallerindeki gibi kayıtsız ya da pervasız değildir, duvarları tamamen şeffaf olan bir küpün içinde adeta çıkış yolu aramakta, izlenen konumundan rahatsızlık duymaktadır. Dolayısıyla Türkiye'deki feminist performans çalışmaların ilkleri, hem Doğulu eril otoriteye ve onun kadını kıstıran yaptırımlarına hem de Batılı bakışa ve onun Oryantalist hülyalarına karşı bir başkaldırı olarak tezahür etmiştir.

1970'li yıllar aynı zamanda performans sanatı başlığı altına yerleşen sanatsal pratiklerin politik anlamda dönüştüğü ve sanatçı bedeni ile politika arasında güçlü bir ilişkinin kurulduğu yıllar olmuştur. Bu tarihten itibaren performans sanatı sadece sanatsal ifadenin materyal ve geleneksel formundan kurtulması amacıyla değil aynı zamanda politik bedeni; kimlik, sınır, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf dolaylarında yeniden düzenleyen ve sanatsal bir konu haline getiren bir boyuta taşımıştır. Bu nedenle performans sanatlarında 1970'li yıllar kimlik ve beden arasındaki onulmaz ilişkinin devreye girdiği kritik bir dönemeçtir.

1960'lı ve 1970'li yıllar Fluxus akımının performans etkinlikleriyle devam eder. Fluxus ile galeri müze mekânları terk edilerek sanat eserini rehin alan mekânların dışına çıkılır ve kamusal bir sergileme eğilimi kendini gösterir. Fluxus sanatçıları, sanat malzemesinin ve yöntemlerinin sınırlarını genişletmeye çabalarken, sokak gösterileri, ses enstelasyonları gibi çeşitli performanslarla sanat ve yaşam arasındaki sınırları eritmeye çabalamıştır. (Antmen, 2008, s. 205).

Fluxus ile birlikte performans olarak nitelenen sanatsal ifadeye politik bir tavır yerleşmiştir. 1970'li yılların performansları artık sanatsal bedenin politika ile içli dışlı bir hal aldığı dönemi teşkil etmektedir. Politik sanatçı bedeninin önemli figürlerinden biri olan Joseph Beuys, 1974 yılında gerçekleştirdiği *I like America and America Likes Me* (Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı) adlı performansı ile radikal politik bir bedeni ortaya çıkarmıştır.



Görsel 15. Joseph Beuys, *I like America and America Likes Me* (Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı), René Block Galeri, New York, 1974. Fotoğraf: Caroline Tisdall

Alman sanatçı, performansı için gittiği Amerika'da, uçaktan gözleri kapalı ve bedeni keçe malzemeden bir kumaşla sarılı bir biçimde inmiştir. Ardından bir sedye yardımı ile performansı sergileyeceği mekâna kadar ayağını Amerika topraklarına hiç basmadan götürülmüştür. Beuys'u sergi mekânında havada asılı duran bir kafes içinde Amerika'ya özgü bir kurt türü olan Koyote beklemektedir. Beuys beş gün boyunca bu vahşi kurt ile aynı kafeste yaşamıştır. Beuys ve kurdun yaşadığı kafeste sembolik olarak Wall Street gazeteleri de bulunmaktadır. Kurdun zamanla üzerine işediği bu gazete, Amerika'nın vahşi kapitalist vizyonunu simgelemektedir, günler geçtikçe yavaş yavaş ehlileşen kurt ise Amerika'nın boyun eğdirdiği yerli halkı. Performans boyunca havada asılı duran kafeste kalan Beuys, bu şekilde Amerika topraklarına ayak basmamış olur, performans bitiminde ise tıpkı geldiği gibi gözleri kapalı ve vücudu keçe ile sarılı bir şekilde ülkeden ayrılmıştır. Böylece uluslararası önemde bir sanatçı olan Beuys, bir ülkeye, bir topluma dair politik tavrını sanatsal bir biçimde sergilemiştir.

Nihayetinde 1960 ve 1970'li yıllar, sanatçı bedenin kavramsallığı, kimlik biçimlerinin performans sanatına konu edilmesi gibi dönüşümlerle birlikte performans sanatının günümüzdeki biçimine evirilmesinde bir dönemeçtir. Bu tarihten itibaren sanatçı

bedeni "performatif" kimlikler; toplumsal cinsiyet, etnik köken, sınıf gibi kavramlar aracılığıyla görünürleşmeye başlamıştır.

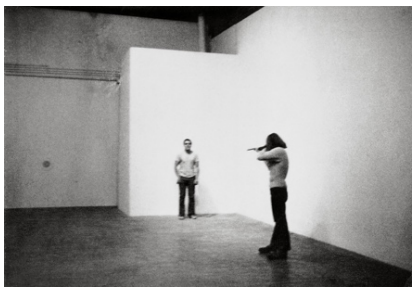
1960'lı yıllardan sonra performans sanatı kavramsal bir biçimde, anonim ve gelenekler tarafından yazılmış olan "performatif" söylem ve davranış biçimleri üzerine ilerlemektedir; zira toplumsal normlarla adeta oyun oynamakta, bir ironi ve parodi yaratarak normları tersyüz etmeye çalışmaktadır. Bu bakımdan bir önceki bölümde tartışılan sosyal performans metodolojisi performans sanatı için de geçerlidir. Bir sosyal performansın gerçekleşmesi için gerekli olan 'zaman', 'yer', 'süje', 'beden' ve 'seyir' kavramları, performans sanatının da bileşenlerini oluşturmaktadır: Belirli bir zaman diliminde, belirli bir yerde; müze, galeri ya da performansın konusuna bağlı olarak herhangi bir kamusal alanda, belirli bir konu etrafında; toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk gibi, sanatçının bedeni aracılığıyla ortaya konulan, seyredilmek üzere gerçekleştirilen ve izleyiciyle etkileşime açık bir gösteridir. Bu bakımdan özellikle 1960'lı yılların ardından izleyiciyi de aktif olarak içeren ve izleyicinin etkin ya da edilgen bir biçimde müdahale ettiği bir performans anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Erika Fischer-Lichte'ye göre 1960'lı yılların sergileme anlayışında performatif bir dönemece girilmiştir ve rastlantısallık önem kazanmaya başlamıştır. Seyircinin tutumuna olan ilgi artmış ve önceden tahmin edilemeyen "feedback döngüsü" performanslar için daha fazla belirleyici olmuştur (2016, s. 64).

Fischer-Lichte, sanat üretiminde performatiflik bağlamında özne-nesne sekansını sorguladığı *Performatif Estetik* adlı kitabında, güncel sanat alanında geleneksel yapıt yerine izleyiciyi içeren sanat üretimlerinin daha belirleyici olduğunu ileri sürmüş ve performans sanatındaki sanatçı-izleyici ilişkisine dair "feedback döngüsü" terimini ortaya atmıştır.[8] Fischer-Lichte, "*oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları her şeyin oyunculara ve diğer seyircilere etkisi vardır*" (2016, s. 62) diye yazmıştır. Fischer-Lichte'ye göre, izleyici gösterinin akışına dahil olmakta hatta onun nerede sonlanacağını belirlemektedir. İzleyici, meraklı ya da ilgisiz tutumuyla sanatçıyı/oyuncuyu ve onun performansını etkilemekte, bunu yaparken

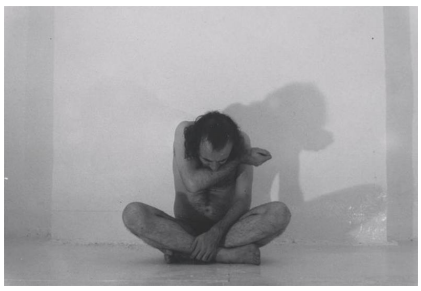
[8] Erika Fischer-Lichte'nin Almanca olarak kaleme aldığı *Ästhetik des Performativen* adlı kitabında bu kavram orijinal biçimiyle "Feedback Schleife" olarak yer almaktadır. Fischer-Lichte'nin *Performatif Estetik* olarak Türkçeye çevrilen kitabında, yazarın feedback kelimesini doğrudan İngilizce olarak kullanmış olmasından kaynaklı olarak, terim "geribildirimli döngü" yerine "feedback döngüsü" olarak çevrilmiştir. Bknz: Erika Fischer-Lichte, Performatif Estetik, Çev. Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 62.

diğer izleyicileri de kendi algısıyla buluşturabilmektedir. Bu bakımdan gösteri sırasında sürekli kendini yenileyen bir "feedback döngüsü" olduğunun yadsınamaz bir gerçeklik olduğunu ileri sürmüştür (2016, s. 62).

Tüm bunlara ek olarak önemli bir diğer konu da şudur ki; özellikle 1970'li yılların ardından performans sanatı, sosyal bir performans kadar gerçekçi etkilerle üretilmeye başlanmıştır; dramatik olarak bedenin sosyal bir performans içinde karşılaşabileceği her türden acı, performans sanatı içindeki sanatçı bedenini aynı derecede etkileyecek şekilde ele alınmıştır. Tiyatrodaki gibi bir kurgu ve gerçeği alternatif benzerliklerle canlandırma gibi bir durum yoktur. Performans sanatının önemli isimlerinden Marina Abramovic bir röportajında şöyle söyler; "*Tiyatro sahte ... Bıçak gerçek değil, kan gerçek değil ve duygular gerçek değil. Performans tam tersidir; bıçak gerçek, kan gerçek ve duygular gerçek*" (O'Hagan, 2010).



Görsel 16. Chris Burden, *Shoot* (Atış), F-Space Galeri, California, 1971. Fotoğraf: Barbara T. Smith



Görsel 17. Vito Acconci, *Trademarks* (Tescilli Markalar), 1970.

Chris Burden'ın 1971 tarihli *Shoot* (Atış) performansında kendisini bir tüfekle sol omzundan vurdurtması, Vito Acconci'nin 1970 tarihli *Trademarks* (Tescilli Markalar) performansında kendi bedeninin ulaşabildiği her noktasını ısırarak yaralaması, incitmesi ya da Abramovic'in 1974 tarihli *Rhythm 0* (*Ritim 0*)'da kendi bedenini seyircinin inisiyatifine teslim ederek duygusal ve fiziksel yaralanmaya açık bıraktığı performansında olduğu gibi şiddet olgusu son derece gerçek bir şekilde ele alınmaktadır. Performans sanatındaki acının gerçek yaşamdaki acıyla aynı şiddeti taşımasına ek olarak, bu şiddet biçimlerinin gerçek hayatın 'sıradan' olayları gibi cereyan ediyor olması da performans sanatı için önemli bir konudur. Kaprow'un günlük yaşamın basit olaylarını sanatsal bir performansa dönüştürmesi gibi, acı da ve şiddet de günlük yaşamın sıradan bir olayı olarak performans sanatına intikal edebilmektedir. Örneğin Burden, *Shoot* performansındaki tüfekle vurulmasına dair

motivasyonunu şöyle açıklamıştır: "*Vurulmanın elmalı turta kadar Amerikan olduğuna dair sezgisel bir hissim vardı. İnsanların televizyonda vurulduğunu görüyoruz, gazetede okuyoruz. Nasıl bir şey olduğunu herkes merak etmiştir. Ben de yaptım*" (The Art Story). Burden, günlük yaşamdaki şiddet olaylarının sıradanlaştırılmasına dair eleştirel bir tutum sergilemiştir ve bu 'sıradanlığı' performans sanatına aktararak, performans sanatının günlük performanslar ile tutarlı bir sanat formu olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur.



Görsel 18. Marina Abramović, *Rhythm 0* (Ritim 0) Studio Morra, Napoli 1974.

Sanatçı bedeninin şiddete ve yaralanmaya verdiği tepkinin doğallığı, günlük yaşamın sosyal performanslarında bedene uygulanan şiddetin açığa çıkardığı acının tepkimesiyle ile eşdeğerdir. Dolayısıyla performans sanatındaki bu tarz dramatik gerçeklikler, sosyal performanslardaki gibi heyecan ve acı verici, tehdit edici veya kimliği zedeleyici etkiler yaratır; çünkü performans sanatı, canlı bir sanat formu olarak sosyal performansların ve "performatif" duygu ve davranış biçimlerinin izini sürmektedir.

Bir önceki bölümde Butler aracılığıyla ifade edildiği gibi, "performatif" kuramın en önemli yanı bir etkisinin olmasıdır ve bu etki bedende ortaya çıkmaktadır. 1960 ve 1970'li yılların ardından performans sanatçısı bedendeki bu etkiler üzerinden icrada bulunmaktadır; sosyal performanslar içinde açığa çıkan "performatif" kimliklerle mücadele etmekte, onlara dair bir ironi ve parodi yaratmaktadır. Parodi, öykünme (*imitation*) ya da daha iyi bir ifadeyle "öteki" biçimlerin taklidi ve özellikle "öteki" biçimlerin aşırı kullanımları olarak 'biçimsel seğirme' ile ilişkilidir. Parodi, bu biçimlerin eşitsizliğini kendi yararına kullanmakta ve özgün olanı gülünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhaflık ve ayrıksılıklarının üzerine oynamaktadır (Jameson, 2005, s. 16). Performans sanatı, toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk gibi bedenler arası eşitsizliği kuran temel dinamikleri eleştirmek ve onların altını çizmek için parodiyi kullanır.

Bilhassa 1970'li yılların ardından performans sanatı, parodi yaratarak sosyal performansları ve "performatif" üretimi takip etmekte, sosyal performanslarda ortaya çıkan; toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk gibi "performatif" kimlikleri parodiyle tersyüz ederek alternatif kimlik modelleri önermektedir. Bu bağlamda, performans sanatı, sosyal performansların ritüelistik hattının kırıldığı bir *yer* olarak görünürleşmektedir; canlı bir sanat formu olarak "performatif" kimliklerin sergilendiği sosyal performansların içinde varlık gösterir, ancak "performatif" kimlikleri alaşağı etmeye çabalar. Bu bağlamda performans sanatındaki sanatçı bedeni 'normal' beden ve özne algısının dışına çıkarak yabancılaşır. Performans sanatının izleyicisi için 'tuhaf' ve 'marjinal' bir konuma yerleşir.

Son olarak performans sanatının izleyicisi de -izlediği performans boyunca- kendi 'sosyal performansına' devam eder. Schechner'in söylediği gibi bir gösteriyi izlemek de bir performanstır. İzleyicinin performans sanatını izlerken ortaya koyduğu davranışlar veya performansa verdiği tepkiler, onun da kendi sosyal performansı içinde hareket ettiğini göstermektedir. Performans sanatı bu bakımdan sosyal performanstan bağımsız değildir; tüm canlılığıyla sosyal bir performansın içinde cereyan eder ve hatta bir sosyal performans konusuna dönüşür: Performans sanatının izleyicisi, söz konusu performans sanatı süresince -zaman, yer ve konu bakımından- kendi sosyal performansını gerçekleştirir; bu bağlamda performans sanatı, izleyici için bir sosyal performans etkinliğine dönüşür. Ancak performans sanatı, günlük işleyen

'normal' sosyal performanslar içinde 'normal' olmayan bedenler ve davranış biçimleri ile sosyal performansları provoke eder. İzleyicinin sosyal performansının içinde normal olanı, ritüelistik olanı sorgular ve sorgulatır. Bu minvalde, sosyal performanslarda ortaya çıkan "performatif" hattı takip eder, ancak o hattı tüm protest tavrıyla kırar. Çünkü performans sanatındaki sanatçı bedeni, sosyal bir performanstaki özneden farklı olarak "performatif" normlara uymaz: "Performatif" üretimin tüm toplumsal, kültürel, ırksal, sınıfsal, cinsiyetsel ve benzeri şekillerde bedenleri ayrıştıran kategorilerine dair kendi bedenini bir mücadele alanı olarak ortaya çıkarır. Tam da bu bakımdan sosyal performanslar ve "performatif" kimlikler, performans sanatının önemli bir malzemesidir. Performans sanatındaki sanatçı bedeni, toplumsal eşitsizliğin istikametini besleyen toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf farkı gibi anlamlarla yüklüdür. Bu bakımdan performans sanatı, ontolojik olarak sosyal performanslar ve toplumsal cinsiyet, ırk, etnik köken, sınıf gibi kavramlar üzerinden ayrıştırılan; kadın, erkek, gay, trans, göçmen, mülteci, siyah ya da beyaz, üst ya da alt sınıf gibi kurulan ve bunlara göre tasnif edilen "performatif" kimliklerle ilişkilidir.

2.3.1. Kayıt Sorunsalı Bağlamında Performans Sanatı ile "Performatif" Arasındaki Fark

Performans teriminin bir sanat dili olarak kullanılmaya başlanmasından bu yana, performans sanatının 'ne'liği konusunda çok çeşitli tartışmalar ileri sürülmüştür, ancak performans sanatını tanımlamaya dair her türden girişim muhakkak ki başka bir tanımla çelişmektedir. Sanat tarihçisi Göknur Gülcan, "*Performans, sanat dilleri içinde tanımına en çok ihanet edecek dildir. Her tanım performansı baskı altına alır ve doğasına aykırı bir şekilde özgürlüğünü kısıtlar*" (2015, s. 45) der, çünkü sanatçı bedeninin (*artist's body*) eylemsel üretimine dair ortaya çıkan, *Happening*, *Fluxus*, *Body Art* gibi sanatçı hareketlerinin hepsi birer performans olarak kabul edilir, fakat bu noktada 'kayıt sonrası' durum bu eylemsel sanat çalışmalarını, 'performans' ve "performatif" olarak okunmaları yönünden iki farklı yöne ayırmaktadır. Bilhassa canlı olarak icra edilmesinin yanında fotoğraf, video gibi kayıt araçlarıyla da üretilen 'beden sanatı'nın (kaydının) performansın doğasına aykırı bir form olup olmadığı üzerine ciddi tartışmalar vardır ki günümüzün önemli performans teorisyenlerinden Peggy Phelan ve Amelia Jones bu noktada iki karşıt görüşe sahiplerdir.

Bu noktada söz konusu tez çalışması için önemli olan konu, performans sanatının her açıdan "performatif" bir form yarattığı görüşünden hareket etmesidir. Butlercı bir ifadeyle bedenin "performatif" bir kurulum olduğuna ve buradan hareketle sanatçı bedeninin de halihazırda "performatif" bir inşayı performans sanatına konu etmesi durumuna odaklanmaktadır. Bir kadın, bir erkek, bir trans, bir göçmen, bir sığınmacı, bir mülteci, bir siyah ya da bir beyaz olarak sanatçı bedeni performanstan önce toplumsal kodlarla belirlenmiştir. Bu konumlardan birine ya da birkaçına yerleştirilen ve bunlar üzerinden 'adlandırılan' sanatçı bedeni halihazırda "performatif" bir inşayı ortaya çıkarmaktadır.

1960'lı yılların ardından performans sanatı, "performatif" kimlikleri vurgulayan ve bu vurguyu göstergeye dönüştürebilmek için kimi zaman 'normal olmayan' ve kimliği abartan aşkın bir bedeni kullanmaktadır. Butler, toplumsal cinsiyete dair aşkın ve abartı bir sunum olarak *drag* karakteri ele almıştır. Prodüktörlüğünü ve yönetmenliğini Jennie Livingston'ın yaptığı ve New York'taki Afro-Amerikalı ya da Latin erkeklerin katıldığı *drag* balolarını anlatan 1991 tarihli *Paris Yanıyor* adlı filmden hareketle yazdığı "*Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yıkma Sorunları*" adlı makalesinde, toplumsal cinsiyeti *drag* karakter üzerinden yeniden değerlendirmiştir. Söz konusu makalede Butler, *drag*'ın aşkın ve kesinlikle bir reddetme mantığı tarafından üretildiğini ve en temelde arzulanan ama şimdi nefret edilen bir "öteki" bedenin parçası haline getirildiğini yazar (2014, s. 182). Performans sanatındaki sanatçı bedeni de cinsiyetin toplumsal uyarlamasını, yani "performatif" toplumsal cinsiyet kimliklerini 'aşkın' bir beden aracılığıyla reddetmektedir. Bir *drag* gibi abartı kıyafet, makyaj ya da aksesuar kullanarak yapmasa da kadın(lığ)a atfedilen; doğurganlık, annelik, güzellik, zarafet, saflık, iffet, temizlik, hamaratlık vb tarihsel ve geleneksel öğeleri; onları ters-yüz edecek, 'utandıracak' olan çıplaklık, seksüellik, cinsellik gibi unsurları ön plana çıkararak tüm gücüyle abartılı bir şekilde vurgulamıştır. Çünkü söz konusu toplumsal cinsiyet olduğunda performans sanatçısının asıl problemi 'kadınlık' ya da 'erkeklik' durumlarıdır. Bir yandan kadın bedenini sahiplenmektedir ancak öte yandan "öteki" ilan edilen ve kalıplaştırılan 'kadınlığı' reddetmektedir. Bu bağlamda, Butler'ın *drag* karakter üzerine yazdığı gibi

arzulanan[9] ancak diğer taraftan nefret edilen bir "öteki" bedenin parçası haline gelmektedir.

Butler *drag*'ın bir başka yönüne daha değinir: Kadın kılığında erkek olmasıyla ortaya çıkan şeyin toplumsal cinsiyetin kendisinin dengesizleştirilmesi olduğunu yazar. Doğallıktan çıkarıcı, toplumsal cinsiyet ve cinsel baskının işlediği kuralcılık ve özgünlük iddialarını sorgulayan bir dengesizleştirme olduğunu da ekler (2014, s. 184). Butler'ın *drag* üzerinden değerlendirdiği bu 'dengesizleştirme' durumu, performans sanatındaki "performatif" sanatçı bedeni tarafından da ortaya çıkarılmaktadır. Sanatçı bedeni, parodi ve ironiyi kullanarak kendi bedeni aracılığıyla toplumsal cinsiyet, etnik köken, sınıf gibi kavramların sabitliğini kırmaya, izleyiciyi bu kimlikler üzerine yeniden düşünmeye çağırmaktadır. Nihayetinde sanatçı bedeni, özneleri üreten "performatif" söylem ve kimlikler üzerine çalışır, bu minvalde ise sanatçı bedeni performans sanatı sırasında "performatif" bir bedendir.

Bununla birlikte performans sanatının, toplumsal söylemle üretilen "performatif" kimlikleri takip etmesi bir yana, kayıt sonrası sorunsalı bağlamında kendisi de "performatif" bir forma dönüşmektedir. Performans sanatı, ontolojik olarak tekrar edilemez, süreçseldir ve tekrarı yapılsa dahi aynısı olamaz, çünkü işin içine salt sanatçı bedeninin pratiği değil, izleyici faktörü ve mekânın dinamiği de girmektedir. Fischer-Lichte de tekrar eden her sahnelemede küçük ya da büyük miktarda farklılıkların ortaya çıkacağını, bunda sadece oyuncuların değişken ruh hallerinin belirleyici olmadığını izleyicinin de önemli bir faktör olduğunu iletmiştir. Yazar, bu tekrar edilemezliğin "feedback döngüsü"nden kaynaklandığını ileri sürmüştür; "*her defasında farklı bir sahnelemenin ortaya çıkmasının nedeni feedback döngüsüdür ve bu anlamda sahneleme sadece bir kez gerçekleşebilir ve hiçbir zaman tekrar edilemez*" (2016, s. 85). Ancak performans sanatının fotoğraf ya da video kaydı, onu yeniden üretmekte, dolaşıma sokmakta ve kaçınılmaz olarak 'anlık' performansın bir imge olarak tekrar edimine yol açmaktadır.

Nezaket Ekici'nin performans sanatında "performatif" çifte-yabancılaşmanın izini süren bu tez çalışması için performans sanatının kaydının ortaya çıkardığı

[9] Buradaki arzu *drag*'ın taşıdığı arzu değildir, zira kadın beden sanatçısı, kadın bedenine zaten sahiptir ancak onu toplumsal cinsiyetin zapturaptından kurtarmak ve bu bedende kendi iradesiyle yaşamak arzusundan söz edilmektedir.

"performatif" imge kavramı oldukça önemlidir. Tezde, Ekici'nin performans sanatı; 'sona ermiş' performansların 'kayıt sonrası' yeniden dolaşıma sokulması bağlamında "performatif" imgeler olarak ele alınmaktadır ve Ekici'nin sanatına, sosyal performansların "performatif" kimliklerine alternatif bir "performatif"lik olarak yaklaşmaktadır. Bu çerçevede, performans sanatının "performatif" forma intikalini kavramak için Peggy Phelan'ın *Unmarked the Politics of Performance* (1993) adlı kitabında kavramsallaştırdığı 'kayıt sonrası' sorunsalını ve 'performans-performatif' bağlamında Phelan ile Jones arasındaki fikir ayrılığını tartışmak gerekmektedir.

Phelan'ın ifadelendirdiği gibi, "*Performansın varlığı, yok olması yoluyla kendisini gerçekleştirir*" (1993, s. 146). Performans kendi anında kalır ve her zaman bir bitişe ve yeniden başlamaya tabidir. Fakat performans sanatı, daima kendi geçmişine ve geleceğine dair bir 'kayıt' sorunsalıyla kendi ontolojisi arasında bir çelişki halindedir. Performans sanatının tanımlamalarına dair en büyük ayrılık onun bu hususiyetinden kaynaklanmaktadır. Ancak en temelde, performans sanatının varlığı, canlı bir sanat formu olması dolayısıyla tekrarının olmamasına, anlık bir sanat biçimi olarak kendisinden sonra yok olmasına bağlıdır ve Phelan, performans sanatının anlık oluşu ve tekrarının olamayacağı üzerinde ısrar etmektedir:

> *Performansın tek bir hayatı vardır; kaydedilemez, belgelenemez veya temsillerinin temsilleri dolaşımına katılamaz; bunu yaptıktan sonra performanstan başka bir şey haline gelir.* (1993, s. 146)

Phelan'ın ifade ettiği gibi, bedenin belli bir ilişki ağı içinde, bir ürün elde edebilmek adına sarf ettiği sanatsal hareketin 'performans' terimi ile ifadelendirilmesinin kuramsal temeli, bu sanatsal eylemin anlık olmasıdır. Ancak Phelan'ın aksine, Amelia Jones, performansın hayatının anlık olduğu ve kaydının ve tekrarının olamayacağı görüşüne karşıdır. Bu bağlamda performans sanatının varlığının kayıt altına alınması durumuna Phelan'dan farklı yaklaşım göstermektedir.

Jones, özellikle 1960'lı yıllarda fotoğraf ve video gibi araçlarla kayıt altına alınan ve yeniden üretilerek enstalasyon olarak dolaşıma sokulan sanatçı bedeninin pratiklerini teorik zeminde 'performans' olarak ele alır ancak bu pratikler için 'performans sanatı' yerine 'beden sanatı' (*body art*) tanımını kullanmaktadır. Jones'un beden sanatını bir

performans olarak ele almasındaki başlıca kavramsal ve teorik neden, sanat nesnesinin ontolojisi ve sanatsal üretim konusunun durumudur: Jones'a göre, fotoğraf veya video kaydı, beden sanatındaki bedenin asla tamamen olayın dışında tutulan bir et (*flesh*) yığını olmadığını ispatlamaktadır (1998, s. 33). İcrasının ardından kayıtsallık üzerinden dolaşıma sokulan 'beden sanatı'nda, sanatın özne ve nesnesi konumundaki bedenin, teorik olarak bir performans gerçekleştirmiş olduğunu ve kaydının da bir performansı kanıtladığını vurgular. Bu bağlamda Jones, performansın fotoğrafik ya da video kaydını bir takviye olarak görür ve şöyle ifade eder: "*beden sanatı olayının gerçekleştiğini doğrulamak için fotoğrafa ihtiyacı vardır*" (1998, s. 37). Jones, sanatçı bedeninin performansının kaydını, 'performansın kanıtı' olarak ele almaktadır.

Performans sanatında yokluğu var etmeye eleştirel bir şekilde yaklaşan Phelan, sanatçı bedeninin performansının ardından onu yeniden üreten fotoğraf, video ya da metinsel oluşumları "performatif" olarak okumaya alır. Phelan bu fikrini psikanalitik kuramda, Freud'un "ertelenmiş eylem" (*nachträglichkeit*) kavrayışı ile Schechner'in "davranılmış davranış" (*twice behaved behavior*) teorisinden yola çıkarak inşa eder. Freud, şimdiki eylemleri geçmişin temsili olarak geriye dönük bir biçimde yorumlamıştır. Freud, "ertelenmiş eylem" kavrayışı ile psikanalizde önceki olaylara dair travmatik anlamın daha sonra tezahür ettiğini ve bu travmatik deneyime göre belleğin yeniden yazıldığını öne sürmüştür. Schechner ise "davranılmış davranış" ile, davranışın bir tekrar olduğunu, daha önce yapılmış olan bir eylemin tekrarı sonucunda davranışa dönüştüğünü ifade etmiştir. Bir eylemin davranış olması için onun en az iki kez davranılmış olması gerektiğini ileri sürmüştür. "Ertelenmiş eylem" ve "davranılmış davranış" bu bağlamda şimdiki eylemlerimizin geçmişle bağıntılı olduğunu göstermektedir, geçmişi bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde tekrar etme ve yok olmuş olanı zihinsel olarak geri çağırmadır. Phelan, *The Ends of Performance* (1998) adlı kitabında, "ertelenmiş eylem" ve "davranılmış davranış" teorilerinden hareketle performans sanatının kaydını 'geçmiş/bitmiş' bir eylemin yeniden canlandırılması, geri çağırılması ve taklidi olarak değerlendirir. Phelan, bu taklit ve yinelemenin performans ile "performatif"in kesiştiği yer olduğunu yazar (1998, s. 9). Performans sanatının kaydedilmesi dolayısıyla taklit ve yinelemeler sonucunda anlık olmaktan çıkarılması onu artık bir performans yapmaz; fakat kayıt ve sonsuz erteleme diğer bir değişle 'tekrar' edimi ile yeniden üretiliyor olması onu "performatif" kılmaktadır. Ancak bununla birlikte, Phelan "performatif"in performans ontolojisiyle

çoğaltılamaz ya da tekrarlanamaz olduğunu da teslim eder, çünkü her bir yeniden üretme başkası tarafından gerçekleştirilen yeni bir eylemdir (1993, s. 149). Ontolojik olarak performans sanatı, tekrarlanamayacak bir süre boyunca gerçekleşir; tekrar yapılabilir ancak bu, tekrarın kendisini farklı olarak işaretler. Phelan, performansın kayıtsal tekrarı için şöyle yazar: "*kopya performansı gerçek kılar ve seyircinin sanatçı varlığında bulunmasını sağlar, ancak buradaki varlık canlılık denilen şeye 'atıfta bulunularak' elde edilebilir*" (1998, s. 10). Bu bağlamda Phelan, performansın kaydını, sanatçı bedeninin performansı olarak değil, sanatçı bedeninin performansına atıfta bulunan bir 'imge' olarak ele alır. Jones ise, performansın kaydına, gerçekliğe bir atıf olmasından ziyade gerçekliğin bir kanıtı olarak farklı bir yönden yaklaşmaktadır. Bu noktada Phelan'ın aksine Jones, performansın belgesini, hem *beden/benlik* (*body/self*) görünürlüğü hem de bu görünürlüğün sonsuz bir ertelemesi olduğu için performansın tamamlayıcısı olarak değerlendirir (1998, s. 34-35).

Phelan, performans belgesinin sadece belleğe bir teşvik olduğunu; performansın bellekte mevcut olmaması durumuna dair bir telafi edici olduğunu söyler (1993, s. 146). Bu bağlamda performansın kaydının, salt izleyicinin sonradan alımladığı bir şey olduğunu vurgulamış olur. Jones ise, sanatçı bedeninin kamera önüne geçmesinin izleyici önünde bulunmasının görsel bir belirticisi olduğunu söyler (1998, s. 36) ve sanatçı bedeninin izleyici önünde canlı olmaksızın bir fotoğraf ya da video aracılığıyla gösterilmesinin, performansın performans olduğu gerçeğini değiştirmeyeceğini ve hatta bu kayıtsallığın performansın gerçekliğinin bir kanıtı olduğu yönünde yaklaşmaktadır. Bu bağlamda Jones, sanatçı bedeninin performansının kaydına Phelan'dan farklı bir şekilde "performatif" olarak değil, performansın gerçekliğinin bir kanıtı olarak yaklaşmaktadır.

Phelan ve Jones'un performansın kavramsal varlığına dair ileri sürdükleri fark, en temelde performansın 'elle tutulur' bir sanat formu olup olamayacağı üzerine kuruludur. Phelan performans sanatının varlığını yok olmasına tabi kılarken ve onun teknolojik olarak yeniden üretimine eleştirel bir biçimde yaklaşırken, Jones bu teknolojiyi, elle tutulur bir sanat formu olarak sanatçı bedeninin performansını ortaya koyması açısından onun tamamlayıcısı olarak değerlendirmektedir.

Sonuç olarak, ‘performans sanatı’ ve ‘beden sanatı’, ontolojik olarak kayıt sorunsalı bağlamında ve ardından kayıtsal üretimin doğal olarak izleyicinin etken-edilgen durumu belirlemesi bağlamında birbirinden ayrılmaktadır. Performans sanatı, izleyici önünde ve izleyiciyle temas halinde gerçekleştirilen bir sanat formudur. Performans sanatında temas edilebilirlik önemlidir, bedenlerarası bir dokunsallık ya da dokunma olanağı yaratır. Bu özelliğiyle performans sanatı, salt görerek algıladığımız sanatsal pratikleri altüst etmektedir. Temas ile algılanan dünyada kavradığımız şeyin karşısında kendi varlığımızın kesinliğine de ulaşmış oluruz. Performans sanatının izleyicisi, bu bağlamda ‘canlı’ bir gerçekliğe seyirci olurken aynı zamanda bir sanat çalışması içinde kendi gerçekliğine de tanık olmaktadır. Bununla birlikte performans sanatındaki doğrudan temas, kayıt altına alınan ‘beden sanatı belgesinde’ yoktur. Performans sanatı, sanatçı bedeni ve izleyici arasında karşılıklı bir temas kurarken ve hatta kendi varlık durumunu bu karşılıklı temasa göre üretirken, beden sanatının kayıtsal formu tek taraflı bir gönderi içermektedir. Bu nedenle canlı olarak takip edilemeyen kayıt, performans olarak değil, “performatif” olarak varlık göstermektedir. Kayıt sonrası yapılan her türlü yorum da “performatif” bir okuma ve yazım tekniği ile ortaya konulmaktadır.

2.3.2. Performans Sanatı Hakkında Yazmak: Metinsel Kayıt

Phelan’a göre, performans hakkında yazılan sanatsal eleştiri de olaydan sonra gelmekte ve yok olanın yokluğunun bıraktığı izlenimi izlemektedir (1993, s. 20). Phelan buna ‘üzerine konuşmak’ (*talking over*) der. Bir performans sona erdikten sonra onun hakkında üretilen yorumlama, diğer bir deyişle sonrasında konuşmak genellikle ‘üzerine konuşmak’ anlamına gelir ve bu performansta olayın gelişmesi sırasında hangi bilincin göz ardı edildiğini fark ettirebilir (Phelan & Lane, 1998, s. 7). ‘Üzerine konuşmak’, ‘bitmiş’ ve artık bir varlık olarak olmayan bir şey hakkında gıyaben ortaya fikir sunmaktır; bu durum ise varlığı, kendi gerçekliğine alternatif yorumlar yapılmasına açık hale getirir. Phelan’a göre, performans hakkında yazmaya çalışmak, yazılı belgenin kurallarını çağırmak ve böylece olayın kendisini değiştirmektir (1993, s. 148), zira performansın gerçekliği yazarın yorumlamalarıyla yeniden üretilmektedir. Performans sanatının eleştirisi; performansın ardından, dolayısıyla doğası gereği performans ömrünü tamamladıktan sonra oluşmakta ve

performansın -sonradan- yarattığı etki üzerinden gerçekleşmektedir. Bu eleştiri ise performans sanatını disiplinlerarası irdelemektedir; performansın konsept ve iletisini, döneminde yaşanan sosyal olay ve süreçlere göre; sınıf, ırk, kültür, ekonomi ya da toplumsal cinsiyet gibi kavramlar ile iç içe geçirerek okumaya almakta ve yorumlamaktadır. Bu durum ise, Phelan'ın ifade ettiği gibi, performans ile "performatif"in kesiştiği yerdir, performans üzerine yazım, onu yeniden üretmektir ve bu durum kaçınılmaz olarak "performatif" bir yazımı ortaya çıkarmaktadır.

Performatif yazım, eleştirel teorilerin devreye sokulması ile kurulan bir yazım formdur. Edimsel ifadeler, söylem ve dil fikrini merkeze almaktadır. Geleneksel yazımın ve bu yazımda hüküm süren geleneksel mantığın aksine alternatif bir yaratıcılıkla kurulan eleştirel bir dili kullanarak normatif dengeleri sarsmaya çalışmaktadır. Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories* (1997) adlı kitabında performatif yazımı şöyle tanımlar:

> *Performatif yazım, yazmaya başlamadan önce olduğumuzu sandığımız 'biz'in ölümünü canlandırır. Kim olduğumuzu bilmemenin radikalliğine bağlılığın bir ifadesi olan bu yazı, sonsuza dek tamamlanmış bir son noktaya yaklaşan ilerici bir hareket olarak bilgi ideolojisine karşı çıkar. Performatif yazı, teleolojik olarak yönlendirilen açıklayıcı bir gelecekte ölmemizde ısrar eden normatif bir ideolojiye karşı kuruludur.* (Phelan, 2013, s. 17)

Phelan'ın "*kim olduğumuzu bilmemenin radikalliğine bağlılığın bir ifadesi*" olarak tanımladığı performatif yazım, yazar ve metnin arasında kimliksel bir ilişki kurmaktadır. Ancak bu noktada kimliğin bir süreç olduğunda ısrar etmekte ve yazarın konumunun toplumsal normativite ile ilişkisini de sınamaktadır. Bu bağlamda performatif yazım, *bildiğimiz 'biz'i* sorgulatmakta bunu yaparken de kimliğin göstergeleri ile normativite arasında eleştirel bir mantığı devreye sokmaktadır.

Avangart bir akademik yazı biçimi olan performatif yazımı yoğunlukla feminist yazarlar kullanmaktadır, çünkü bilhassa toplumsal cinsiyet kimliklerini ele alırken geleneklere ve geleneksel yazı formuna dair belki biraz da sert bir karşı duruş gerekmektedir. Bu çalışmada da performans sanatının ya da diğer görsel formların eleştirisi, performatif bir yazımı gerektirmektedir. Çünkü göçmen beden, geleneksel

yöntemler yerine göçmene ve göçmenliğe dair bellek ve referans mekanizmalarını devreye sokarak yazılmalıdır. Normatif ideolojilerin bu bedenlere dair yaydığı imgeler, eleştirel bir biçimde ve alternatif sorgulama yöntemleri ile ele alınmalıdır. Dolayısıyla bu durum da performatif yazımı oluşturmaktadır.

Yöntem kısmında detaylı olarak açıklandığı üzere, bu tez özelinde Ekici ile gerçekleştirdiğim doğrudan temas, performatif bir yazım modeli oluşturabilmem açısından önemli idi. Bu çerçevede yazar ve sanatçı arasında deneyimlenen yazım modeli ve deneyimlerin araladığı sorgulama modeli sanatçının sosyal performansları ile performans sanatı arasındaki bağın üzerinde tez boyunca sürdürülecektir.

Son olarak, Phelan'ın "üzerine konuşmak" argümanından hareketle Nezaket Ekici'nin sanatına odaklanan bu tez çalışması, odak noktasına 'sanatsal beden' kavramını yerleştirmiştir. Bu nedenle söz konusu çalışma için 'sanatçı bedeni' kavramı oldukça önemlidir. Performans sanatının başlangıç ve bitiş noktaları arasındaki süreç ise en nihayetinde sanatçı bedeninin öznelliğinin beden odaklı icrasını açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda Amelia Jones'un 'beden sanatı' kavramsallaştırması, Nezaket Ekici'nin performanslarındaki bedenin "performatif" üretimini incelemek adına oldukça faydalı fikirler barındırmaktadır. Bu nedenle Jones'un beden sanatını teorik bir biçimde ele aldığı ve sanatçı bedenini kavramsallaştırarak alternatif bir sanat tarihi okuması sunduğu *Body Art/Performing The Subject* (1998) adlı kitabı, sanatçı bedenini öznellik dolaylarında inceleyebilmek için oldukça önemli bir referanstır.

3. ÖZNELLİĞİN BEDEN ODAKLI İCRASI

Beden sanatı, 1960'lı yıllarda sanatçı bedeninin bir sanat malzemesi olarak kurgulanıp seyirci önünde sergilendiği ya da fotoğraf, video gibi teknolojik araçlarla kayıt altına alınarak dolaşıma sokulduğu bir sanat formudur. Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, Amelia Jones, en temelde beden sanatını, sanatçı bedeninin performansının kaydı olarak ele almakta ve bu bağlamda beden sanatını bir performans olarak tanımlamaktadır. Jones, beden sanatını, *bedenleşmiş bir performans olarak benlik* şeklinde okumaktadır ve beden sanatı belgesinin, performanstaki bedenin varlığına dair bir yatırımı ortaya koyduğunu ileri sürmektedir (1998, s. 36). Ancak, bu çalışmada sanatçı bedeninin performansı, Jones'un aksine, Phelan'ın 'kayıt sonrası' argümanından hareketle, "performatif" bir sanat formu olarak değerlendirilmektedir, çünkü bu noktada, beden sanatı belgesinin veya performans sanatının kaydının, sosyal performansların "performatif" kimliklerine dair bir 'karşı-gösterge' (counter-indicator) ve alternatif bir "performatif" dil ürettiği ileri sürülmektedir. Bu bağlamda beden sanatı, "performatif" bir biçimde üretilen ve sürdürülen kimlik modellerini tersine çevirmeye çalışan yeni bir öznellik söylemi ve "performatif" ürün olarak söz konusu çalışmanın içeriğine katılmaktadır.

Sanatçı bedeni ve öznelliği bakımından Jones'un *beden/benlik* olarak beden sanatını kavramsallaştırması, Nezaket Ekici'nin performans sanatını incelemek adına oldukça yararlı fikirler barındırmaktadır. Jones beden sanatını şöyle tanımlar:

> *Beden sanatı, bir tür iç içe geçme (interweaving) yoluyla öznelerarası (intersubjectivity) etkileşimin ortaya çıkarıldığı yeni bir estetik anlayışını ortaya koymuştur. Beden sanatı, sanatsal üretimde arzu mekanizmasını harekete geçiren antiformalist bir eylem biçimidir. Sanatçının bedenini cinsel, ırksal ve diğer tüm özelliklere dahil edebilmesini sağlayan, biçimsel sanat modellerinin gömülü olduğu (modernist) yapıları eleştirel bir biçimde ortaya çıkaran ve izleyicinin arzularını içeren ve hatta açıkça talep eden çalışmalardır. Tüm sanatsal üretimlerin ve taleplerin birbirinden bağımsız*

> *olması gerektiğine ve üretim ve talebin öznelerarasılığına ısrar eden yeni bir sanatsal uygulama biçimidir. Beden sanatçısı, 'bedenin/benliğin' cinsel, etnik ve/veya diğer özelliklerini abartılı bir şekilde göstererek, normatif ve geleneksel sanat biçimlerini yetkilendiren evrensel ve ahlaksal mitleri agresif bir şekilde eleştirir*. (1998, s. 5)

Beden sanatı, ortaya çıktığı ilk yıllarda -bilhassa feminist sanatçıların egemen olduğu bir sanat formu olarak- sosyal performansların "performatif" kimliklerine dair bir başkaldırıyı ortaya koymuştur. En temelde toplumsal cinsiyet mevzusunda, sanatçının öznelliğinin bedende cismanileşmesi ve sanatçı bedeninin bir sanatsal ürüne dönüştürülmesidir. Jones, beden ve öznel yaratımı bir bütün olarak temsil eden beden sanatı pratiklerini değerlendirdiği *Body Art-Performing The Subject* adlı önemli kitabında, sanatta beden ve özne bir aradalığını kavramsallaştırmak için *beden/benlik* (*body/self*) argümanını ortaya atmıştır. Jones'a göre beden sanatı; *"bedenin/benliğin tüm ırk, cinsiyet, sınıf ve diğer belirgin ya da bilinçsiz şekillerde tanımlanmasıyla ne ifade ettiğini vurgulamaktadır*" (1998, s. 13).

Jones, *beden/benlik* argümanını desteklemek için Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik bedenine başvurmuştur. Merleau-Ponty, 1945 tarihinde, beden deneyimini merkezi konuma yerleştirerek beden felsefesinin temellerini attığı *Algının Fenomenolojisi* başlıklı önemli kitabında, en temelde Kartezyen felsefenin özne ve nesne sekansını bilakis bir bütün olarak önermiştir. Merleau-Ponty, Rene Descartes'in *Meditasyonlar* adlı kitabında ilan ettiği beden ve özne karşıtlığına *bedenleşmiş öznellik* kavrayışı ile karşı çıkmıştır. Oysa Descartes şöyle yazmıştı:

> *Evet, duyular bazen küçük ve çok uzaktaki şeyler konusunda aldatırlar, ama duyular yoluyla edinilmiş olmalarına rağmen kendilerinden asla kuşku duymayacağımız öyle çok şey vardır ki; tıpkı benim şimdi burada olmam, ateşin yanında oturuyor olmam, üzerimde şu kışlık giysimin olması, elimde bu kâğıdı tutuyor olmam ve buna benzer şeyler. Çünkü bu ellerin ve tüm bu bedenin benim olduğunu hangi mantık reddedebilir?* (2019, s. 25)

"*Bu ellerin ve tüm bedenin benim olduğunu hangi mantık reddedebilir*?" Merleau-Ponty, tam olarak bu cümlede geçen "*bedenin benim olduğu*"[10] düşüncesine karşı 'ben' kavramını özne ve bedenin bütünlüğü olarak ortaya atmıştır. Merleau-Ponty'de '*yaşayan beden*' anlayışı vardır, öznenin varoluşu onun 'beden oluş' haline dayanmaktadır; "*beden donup kalmış veya genelleşmiş varoluştur, varoluş da sürekli bir bedenlemedir (cismanileşmedir)*" (2016, s. 236) diye yazar.

Merleau-Ponty, özne ve nesne bütünlüğüne dayalı bir oluş olarak bedeni kavramsallaştırdığı çalışmasında, kavramsal araç olarak bedenin algılama sürecini esas almıştır. Özneyi ve onun algılama disiplinini, bedene ve 'zihne' tabi bir bütün olarak teorikleştiren Merleau-Ponty'ye göre, bedenin bilinci tüm bedeni işgal etmekte, ruh tüm parçalarına yayılmaktadır (2016, s. 119). Burada zihin faktörünün altını çizmek çok önemlidir, zira Merleau-Ponty, Kartezyen felsefenin ileri sürdüğü beden-zihin düalizmini de reddetmiş olur. [11] Kartezyen metodun önerdiği, benliğin bedenden kopuk bir zihin olduğu fikrinin aksine bedenden ayrıksı bir şekilde bilinçli zihinler olmadığımızı, bilakis bedenlerimiz sayesinde hissettiğimizi ve algıladığımızı beyan eder: "*Bilinç, beden aracılığıyla şeye doğru varlık olur. Bir hareket beden onu algıladığında, onu kendi dünyasına dahil ettiğinde öğrenilir*" (2016, s. 200-201), dolayısıyla Merleau-Ponty, beden ve zihni bir bütün olarak formüle etmiştir, zihnin bedenin algılama yetisi sayesinde oluştuğunu ve bedenle var olduğunu; bedenle paralel bir varoluş olduğunu öne sürmüştür.

Marleau-Ponty'nin bilinçle sarmalanmış bir varoluş olarak önerdiği beden, özneden ayrı bir varlık değil, öznenin cismanileşmesidir, "*insan bir vücut ve bir ruh değil, bir vücut 'ile' ruhtur*" der (2017, s. 26). Jones'un beden sanatına dair kavramsallaştırdığı *beden/benlik* argümanı, doğrudan Ponty'nin 'fenomenolojik beden' teorisine bağlanmaktadır. Merleau-Ponty'nin beden ile ruhu bir bütün olarak önermesi gibi Jones da kendi kitabında, beden sanatını, özne ile bedenin bir aradalığını ortaya koyan bir form olarak önermektedir. Beden sanatında, sanatçı bedeninin temsil ettiği şey, özne ile bedenin bütünselliğidir, diğer bir deyişle öznelliğin kendisidir. Merleau-

[10] Descartes burada "bedenin benim olduğunu hangi mantık reddedebilir?" cümlesiyle bedenin 'ben'e yani özneye 'ait' 'ayrıksı bir varlık olduğunu iddia etmiş olur.

[11] Kartezyen felsefede *res extansa* (bedensel-somut olan) ve *res cognitas* (ruhsal-soyut olan) kavrayışına bağlı olarak 'özne ve beden' düalizmi vardır. Kartezyen metoda göre, zihin ve beden iki ayrı tözdür, beden hacmi olan somut bir varlıktır, ancak zihin hacimsiz ve soyut bir alana işaret etmektedir. Bilinç varoluşun temel kaynağıdır. Maurice Merleau-Ponty, varoluşun temeline algıyı yerleştirir, algı ise özne ve bedenin bir bütün olarak işlediği süreçtir.

Ponty'den hareketle beden sanatını *benliğin bedenleşmesi* (*self embodied*) olarak öznelerarası bir okumaya açan Jones'a göre; *bedenleşmiş bir performans olarak benlik* kavramı, beden sanatının sanatsal üretim ve alımlama yapılarını radikal bir biçimde tartışmaya açmasının ardından geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır (1998, s. 39).

1960'lı yıllarda sanatçı bedeninin ortaya çıkışı, baskın küresel politikalar tarafından şekillenmiştir. Bu döneme dek modernizmin anlam ve değerleri tarafından kabul görebilmek adına büyük oranda örtülü/gizli olan sanatçı bedeni, 1960'lardan itibaren toplumsal olanın müzakere edildiği, kamusal ve özel olanı birleştiren bir *yer* olarak, giderek daha agresif bir biçimde ortaya çıkmaya başlamıştır (Jones & Warr, 2012, s. 20). Bilhassa feminist beden sanatçıları, seksüelliğin ve çıplaklığın aşırı temsillerini kullanarak, bu temsilleri ait oldukları özel/mahrem mekânlardan çıkararak kamusal mekânlara taşımışlar ve kamusal mekânların 'normal bedenlerinin' yerine, mahrem bedenleri yerleştirerek toplumsal beden algısını teryüz etmişlerdir. Bir sanat malzemesi olarak yeniden kurgulanan beden, sosyal ve kültürel alanlardaki asimetrik ilişkilerin tartışıldığı bir 'karşı-gösterge'ye (counter-indicator) dönüştürülmüştür.

Jones, özneyi tutkulu, sarsıcı ve sıklıkla açık bir şekilde cinsiyetsel ilişki içinde sahneleyen beden sanatının, geç-kapitalist ve sömürge sonrası Batı dünyasındaki sosyal ve öznel deneyimlerin yerinden edilmesini etkileyen tartışmalar ile benzer bir ilişkide olduğunu yazmıştır. Bu doğrultuda Jones, beden sanatını sosyal ve öznel deneyimlerin birleşmesi yoluyla Kartezyen modernizmin yerinden edilmesini başlatan bir dizi uygulama olarak ele almakta ve bu yerinden etmenin postmodernizm olarak adlandırdığımız şeyin en derin dönüşümü olduğunu ileri sürmektedir (1998, s. 1). Postmodernizmi 'ontolojik şüphe kültürü' olarak tanımlayan Roy Boyne'a göre, modernizmden sapmadaki en temel dönüşüm, çok sayıda gerçeğin keşfi ile her biri bir diğeri kadar anlamlı ya da anlamsız çok sayıda yorumun ortaya çıkmasıdır (1991, s. 281). Jones'un beden sanatını postmodernizmin güçlü bir fenomeni olarak ele almasında yatan en temel neden, sanatçı bedeninin normatif öznelliklere karşı yeni öznellik yorumlarıyla ortaya çıkmasıdır. Sanatçı bedeninin normatif öznellik biçimlerine meydan okuması ve yerinden etme çabası ile kimlik politikalarının ve öznelliğin yeniden yapılandırılmasına dair mücadeleleri, modernizmin alt edildiğinin güçlü göstergelerinden biridir. Postmodern bir öznellik olarak sanatçı bedeni, modernizmin baskın 'normal' beyaz Avrupalı eril bedenini, cinsiyet öznelliklerinde;

kadın, gay, transseksüel, seksüel, aseksüel ya da toplumsal davranış biçimlerinde narsist, mazoşist, sadist gibi bir yığın yeni yoruma, yeni öznellik biçimlerine bürüyerek, "öteki" kimlikleri ortaya çıkarmış ve bedeni yeniden tanımlamıştır. Terry Eagleton'ın *Postmodernizm Yanılsamaları* (2011) adlı kitabında söylediği gibi, "*Kartezyen atasından farklı olarak postmodern özne, bedenin kimliğini tamamlayan bir öznedir*" (2011, s. 87).

Sanatçı bedeni, modernizmin 'normal' kisvesi altında kısıtlanmış olan öznellik kavrayışını genişletmiştir. Sanatçı bedeninin ortaya çıkışının, modernizmden kopuş sürecini tanımlayan derin dönüşümdeki en büyük payı, modernizmin tikel öznellik anlayışının altını oyan provoke bir öznellik sunumunu ortaya çıkarmasıdır: Sanatçı bedeni, modernizmi yerinden eden yeni öznellik biçimlerine bürünerek ve hatta onları çoğaltmaya devam ederek toplumsal normlarla üretilen toplumsal *bedene/benliğe* dair şüphe mekanizmasını kışkırtmaktadır.

Öte yandan sanatçı bedeni ile postmodern dönem arasındaki ilişkiyi tanımlayacaksak postmodernizmin eleştirisini de ihmal etmemek gerekmektedir, çünkü postmodern estetik duyarlılığın varlığı, kültürel üretim üzerinde de güçlü bir etkisi olduğu anlamına gelmektedir (Boyne, 1991, s. 282), zira postmoderniteyi kültür alanında karakterize eden en temel şey, ticari kültürün her şeyin yerine geçmesi, imge üretiminin yanı sıra tüm yüksek ve alçak sanat formlarını yutmasıdır (Jameson, 2005, s. 141). Postmodern düşüncenin yadsınmasına yönelik önemli çalışmaları olan Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Fredric Jameson *Postmodernizm ya da Geç-Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (2011) adlı kitabında şöyle yazar:

> *Postmodemizmin başkaldırısına gelince, şu noktanın da aynı ölçüde vurgulanması gerekir ki -belirsizlik ve bariz biçimde cinsel malzemeden ruhsal sefalete ve ileri modemizmin en aşkın dönemlerinde bile düşlenebilenlerin ötesine geçen toplumsal ve politik meydan okuma biçimlerine kadar- postmodern başkaldırının saldırgan tüm özellikleri bugün artık kimse tarafından bir skandal olarak nitelendirilmemektedir ve büyük bir hoşgörüyle karşılanmalarının yanı sıra kurumsallaşmış ve Batı toplumunun resmi ya da popüler kültürü ile bütünleşmiştir.* (2011, s. 33)

Jameson'un ileri sürdüğü gibi, postmodern dönem, her türlü yeni estetik biçimin geç-kapitalizm tarafından finanse edilerek ve sürekli bir biçimde imal edilerek, yeniden üretilerek ve dolayısıyla tekrarlanarak metalaştığı bir dönemdir. Burada önemli olan konu, postmodern dönemin bir imge çağı olmasıdır. Performans sanatının ya da Jones'un tabiriyle beden sanatının teknoloji ile olan 'tamamlayıcı' ilişkisi bağlamında sanatçı bedeni, fotografik bir imge olarak kaçınılmaz bir biçimde bu metalaşmaya maruz kalmış; imgeleşmiş ve tüketime açık hale getirilmiştir. Phelan sanatçı bedeninin performansının tüketim kültürüne iliştirilmesine eleştirel yaklaşır:

> *Performansın teknolojik, ekonomik ve dilsel olarak kitlesel üretimden bağımsızlığı onun en büyük gücüdür. Ancak zorba sermaye ve yeniden üretim ideolojileri tarafından ele geçirilmesinden dolayı devalüe etmektedir.* (1993, s. 149)

Bu bağlamda sanatçı bedeni, modernizmden kopuş ve sanatsal öznenin özgürleşmesi olarak incelenirken öte yandan yeni bir sanatsal ifade biçimi olarak sanatçı bedenin kitlesel kültür tarafından kuşatılmış olduğu gerçeği de inkâr edilmemelidir. Jameson'un ifadelediği gibi, "*imge, çağımızın metasıdır, bu yüzden ondan meta üretiminin mantığını yadsımasını beklemek boşunadır*" (2005, s. 141).

İmge, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeydir (Leppert, 2009, s. 16); bir işlev yaratmak üzere inşa edilen imge, dolaşıma sokulmakta ve tüketilmektedir. İmge ile günlük yaşamın her yerinde rastlaşılabilir. John Berger şöyle yazmıştır: "*İmgeyi bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken ya da bir televizyon ekranında görebiliriz. İmgelerin verdiği mesaj, bir an için de olsa belleği imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarmaktadırlar*" (2013, s. 129). İmgenin özneleri/bedenleri dönüştürme ve yeniden üretme gücü vardır. O halde imge de "performatif"tir, özneler üzerinde toplumsal söylem gibi etkilidir. Performans sanatındaki ya da beden sanatındaki sanatçı bedeni 'kayıt sonrası' durumda en nihayetinde bir imge halini almaktadır. Sanatçı bedeninin bir imge olarak üretimi ve ardından dolaşıma girmesi, sanatçı bedeni ile ortaya konulan toplumsal normlara dair 'karşı-göstergelerin' tekrarlanarak alternatif birer "performatif" imgeye dönüşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatçı bedeninin imgeleri, toplumsal söylem ve

göstergelerle üretilen ‘kadınlık’ ya da ‘erkeklik’ durumlarına dair karşı-gösterge olarak devreye girmektedir.

Bilhassa 1950’li yıllarda reklamcılığın revaç kazanmasıyla dolaşıma sokulan ve hızla tüketilen reklam afişlerindeki kadın imgeleri: bu kadınlar yeni teknolojik aletlerin (ev içi) kullanımına ve ‘kadınlığa’ sağladığı kolaylığa, artı zamana dair tüketime sokulmuşlardır.



Görsel 19. “*My Washdays are Holidays Now!*” 1950’li yıllarda kadının günlük yaşamına dair bir reklam imgesi (Kate Olguin).

Bu reklam afişlerindeki beden imgesi önce ‘kadınlık’ konumuna ve ardından kadınlığa kodlanan ‘ev içi emek işçisi’ konumuna atıfta bulunmaktadır. Kadın ve ev içi teknolojilerin oluşturduğu yeni ‘modern’ ev kadını imgesi ve bu imgenin dolaşımı ile görsel alanda toplumsal cinsiyete dair “performatif” bir süreç ortaya çıkarılmıştır.

1950’li yıllarla birlikte çok yaygın bir biçimde dolaşıma sokulan, bugün ‘vintage’ olarak beğenilen ancak kendi zamanında kadına ve kadının görevlerine dair “performatif” olarak bir konum belirleyen bu görseller, özellikle çamaşır makinesi, bulaşık makinesi, elektrikli süpürge, ütü ve çeşitli yeni teknolojik mutfak aletlerini satışa sunan reklamlardır. Bu reklam imgelerinin çoğu, ‘modern ev kadınına’ kendi

zamanını yaratacağı vaadinde bulunmaktadır. Örneğin bir çamaşır makinesi reklamı; afişin üst kısmında son derece büyük harflerle "*My Washdays are Holidays Now!*" (Yıkama Günlerim Şimdi Tatil!) yazılıdır. 'Modern-kadın' bu aletlerle birlikte dolaşıma sokulan 'kadınlığın' konumlandığı mutfak, temizlik, çocuk bakımı gibi ev içi mekanlara bir 'artı zaman' jestiyle çekilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu reklam imgeleri kadının zamanını kendi özgür iradesiyle değil toplumsal cinsiyet rollerindeki görevlerine uyacak biçimde yönetmesine izin vermektedir.

Bu görsellerin oluşturduğu görsel kültüre karşı alternatif kadın imgeleri ise feminist sanatçılardan gelmiştir. 1970'li yıllarda feminist beden sanatçıları bu tarz imgelerin yerine kendi sanatsal bedenlerini koyarak bunları ters-yüz etmeye çalışmış ve bu imgelerin "performatif" üretim gücünü zayıflatma çabasına girişerek, onları karşı-gösterge ile yaymaya çabalamışlardır. Bu minvalde önemli sanatçılardan biri Martha Rosler'dir. Rosler, 1975 tarihli *Semiotics of The Kitchen* (Mutfağın Göstergebilimi) adını taşıyan performansında tam da mutfak reklamlarındaki kadın imgesini ters-yüz etmeye çalışan alternatif (fakat tuhaf) bir kadın imgesini bir video kaydıyla görsel alana yerleşmiştir.



Görsel 20. Martha Rosler, *Semiotics of The Kitchen* (Mutfağın Göstergebilimi), İngiltere 1975.

Kendini bir mutfak tezgahının arkasına konumlandırarak kameranın karşısına geçen Rosler, alfabetik bir sırayla mutfak malzemelerini tanıtır; mutfak önlüğü, bıçak, kâse, yumurta çırpıcı vb. aletleri tek tek kameraya göstererek onlarla yapılan işleri taklit eder. Bu taklit ediminde reklam imgelerindeki kadınların naif ve becerikli göstergelerinin aksine; bir hoyratlık, acemilik ve ironik bir tavır ortaya çıkmaktadır. Rosler'in bu jestleri, toplumsal cinsiyet bağlamında mutfağa konumlanan kadın kimliğinin konfor ortamındaki görüntüsünü sarsmaktadır. Rosler, bıkkın, keyifsiz, yaptığı işte yetkin olmayan ve daha da önemlisi yaptığı işi 'önemsemeyen' ve 'kabul etmeyen' bir kadın bedeni olarak mutfakta konumlanmaktadır. 'Kadınlık mekânı' olarak kurgulanan mutfak mekânını bir direniş ve değişim zemini haline getiren sanatçının bu performansında, kadın imgesi bir "karşı gösterge" olarak sunularak "performatif" bir biçimde kadınlığa atfedilen mekânda bir zemin kayması yaratılmıştır. Bu bağlamda, sanatçı bedeni, 'normal olmayan bedenler' aracılığıyla toplumsal yaşama dair -etki alanı dar veya geniş fark etmeksizin- yeni öznellik biçimlerini imleyerek/göstererek alternatif bir "performatif"lik yaratmaya çabalamaktadır. Bu çerçevede, postmodern dönemin en sık eleştirilen tarafı olan imge üretim ve tüketim hızı, diğer taraftan sanatçı bedeninin "karşı-gösterge" olarak ürettiği imgeleri de aynı hızla dolaşıma sokmaktadır. Öznellikler bağlamında farklı bir "performatif" dil yaratabilmesi konusunda sanatçı bedeninin alternatif imgelerinin dağıtıcılığını da üstlenmektedir.

Jones, 'beden sanatı'nı, postmodernizmin güçlü fenomenlerinden biri olarak ele alırken postyapısalcılığı da yeni bir öznellik tarifinin en etkin metodlarından biri ve beden sanatının kültürel ve toplumsal olay ve durumlardan nasıl etkilediğinin felsefi arka planı olarak beden sanatına yerleştirmiştir (1998, s. 11). Jameson, *Kültürel Dönemeç* (2005) adlı kitabında, postmodernizmin eleştirisini yaparken, postyapısalcı diyebileceğimiz daha köktenci olan ikinci bir konumun olduğunu belirtir ve şöyle yazar: "*Bu konuma göre, özne sadece geçmişe ait bir şey değil, fakat bir söylencedir de; böyle bir birey asla var olmamıştır; bu tipte özerk bireyler hiçbir zaman yaşamamıştır*" (2005, s. 18). Postyapısal düşünceden ve özellikle de Butler'ın bir söylem olarak deşifre ettiği "performatif" beden kavramından hareketle Jones, sanatsal bedeninin arka planına postyapısalcı teoriyi yerleştirmiştir. Sanatçı bedenini, öznellik kavramında ortaya çıkan derinlemesine kaymaların somutlaşması olarak incelemekte, bu bağlamda sanatçı bedenini "*postyapısal bir biçimde somutlaştırılmış öznellik*"

olarak tanımlamaktadır (1998, s. 12). Sanatçı bedeni, modernizmin ikili ve heteroseksüel düzlemde sabitlediği kadın ve erkek kimliklerini, postyapısalcı felsefenin; dil, psikanaliz, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlerarası değerlendirme metodunu kullanarak sorunlaştırırır: Kadınlığı ve erkekliği verili bir şekilde almaz; toplumsal cinsiyet kimliklerini parçalarına ayırarak onları toplumsal söylemin inşası etrafında irdeler. Bu bağlamda, sanatçı bedeninin, heteroseksüel düzlemde sabitlenmiş olan kadın ve erkek kimliklerinin toplumsal yaşamdaki denkleşmeler sonucunda kurulduğunu ve öznenin halihazırda var olan (pre-existent) bir özü olmadığını öne süren postyapısalcı teori ile güçlü bir bağı vardır (Taş, 2013, s. 52).

Sanatçı bedeni, modernizmin toplumsal cinsiyet düalizminin yanı sıra modernizme ait temel; ahlak, sınıf, etnik köken gibi kavramları da postyapısalcı felsefenin disiplinlerarası değerlendirme metodunu kullanarak sorunsallaştırır. Lea Vergine, kısıtlanmış öznellikleri çoğaltan bu yeni beden deneyimlerinin; muzaffer, ahlaksız, dağınık, tembel, dramatik ya da trajik, siyasi, sosyal, mistik, muhalif gibi birçok kategoride öznelliklerin cismanileşmesi bağlamında farklı şekillerde ortaya çıktığını yazar (2000, s. 289). Dolayısıyla sanatçı bedeni; etik, ırk, sınıf gibi konular üzerine de öznelliğin yeni ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bedenin postyapısalcı bir biçimde bir dil ve bir ifade aracı olarak kullanılması, onun toplumsal normlar tarafından kısıtlanmış öznelliklere meydan okuyan bir versiyonunu gündeme getirmiştir. Sanatçı bedeni, toplumsal normlar tarafından belirlenip yerleştirilmiş davranış biçimlerinin yerine alternatif öznellikleri ve hatta öznelerarasılığı barındıran yeni bir beden deneyimini ortaya koymuştur. Performans sanatı, postyapısalcılığın yeni kimlik ve öznellik açılımlarının sanatçı bedeni tarafından uygulanmasıyla adeta postyapısalcı felsefenin görsel bir beyanı olarak tezahür etmiştir.

Sonuç olarak 1960'lı yıllar, sanatçı bedeninin birçok kategoride, birçok konuyu postyapısalcılık çerçevesinde değerlendirdiği ve bunu açık bir gösteriye dönüştürdüğü dönemin başlangıcını tayin etmektedir. 1960'lı yıllarda, kısıtlanmış toplumsal kimliklere dair postyapısalcı teorinin çoğul öznellik kavrayışını esas alarak '*bedensel/benliksel*' bir karşı duruş sergileyen sanatçı bedeni, en temelde bedeni bir direniş mahali olarak ortaya çıkarmıştır. Nicholas Mirzoeff, *Body Scape* (1995) adlı kitabında, bedeni herhangi bir iktidar pratiği tarafından kışkırtılan bir direnç mahali olarak tarif etmiştir (1995, s. 11). 1960'lı yılların ardından performans sanatı, iktidarın

beden üzerindeki direncini kırmaya ve o direnci kendi direnişine çevirmeye çalışmıştır, bu çervevede bedeni bir iktidar mekanizmasına ya da toplumsal normların kısıtlamalarına karşı bir mücadele alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Beden sanatı ya da performans sanatı bu bağlamda modernizmden postmodernizme evrilmenin temel dinamiklerinden biridir, ancak önemli bir diğer konu şudur ki beden sanatındaki ya da performans sanatındaki sanatçı bedeni postmodern döneme ait bir sanat formu olarak değerlendirilmemelidir; bilakis -kaçınılmaz olarak postmodern dönemin tüketim çılgınlığı tarafından kuşatılsa ve dolaşıma sokulsa bile- sanatçı bedeni muhaliftir; postmodern dönemin kitlesel kültürüne ve üretim-tüketim ilişkilerinin hızına muhalif bedenleri de ortaya çıkaran bir sanat hareketidir. Jones'un ileri sürdüğü gibi, "*beden sanatı tüm yapılanmalarda, her türlü kültürel uygulamaların mutlak merkezi bir özeti olarak öznelliklerin ve kimliklerin üzerinde ısrar etmektedir*" (1998, s. 31).

3.1. Toplumsal Cinsiyet ve "Performatif" Öznelliğin Altüst Edilişi Bağlamında Nezaket Ekici'nin Performans Sanatı

Bir önceki bölümde Jones'dan alıntılandığı üzere, *beden/benlik olarak* beden sanatı, öznelliklerin ve kimliklerin üzerinde ısrar etmektedir. Nezaket Ekici'nin performans sanatı da öznellik ve kimlik kavramları üzerine işlemesi bakımından 1960'ların feminist sanatçı bedeni projeleriyle temas kurmaktadır. Ekici'nin en nihayetinde, kadın bedeniyle çalışıyor olmasından dolayı sanatçının performanslarında toplumsal cinsiyet daima tartışmaya açık bir konudur. Bu bağlamda Jones'un feminist bağlamda 'beden sanatı' kavramsallaştırması, Ekici'nin performanslarındaki öznel kimlik ve toplumsal bedeni iç içe geçiren ve bu içe içe geçirmeyi bir ironi ve parodi ile görünürleştiren sanatçının bedenini okumaya almak için oldukça önemli bir referans teşkil etmektedir.

Nezaket Ekici, 1970 yılında Türkiye'de doğmuştur, 1973 yılında ise, ailesi ile birlikte Almanya'ya göç etmiştir. Sanatçı henüz üç yaşında iken göç ettiği Almanya'da görece Avrupa kültürü ile yetişmiş, ancak -Almanya'da tutucu bir biçimde oluşturulan göçmen stratejilerince, göçmenlerin içine sıkıştırıldığı bölgelerde yetiştiği için- sosyal hayatında Türk kültürünü ve geleneklerini de daima duyumsamıştır. Ekici, bu bağlamda bir Avrupa ülkesinde; göçmenlere ait bir çemberde yetişmesiyle *modern* ve *geleneksel* olmak üzere her iki kimliğin nosyonlarını 'yarım bir şekilde'

deneyimleyebilmiştir. Bu durum ise Ekici'nin hem Avrupa hem de Türk kültüründen kısmen mahrum kalmasını, iki kültürün de *yabancısı* olması durumunu yaratmıştır.[12] Sanatçı, 'çift-kimlikli' olması hususiyetinde hem Türk kültürünü hem de Alman kültürünü tamamıyla özümsemekten yoksun kalmış, dolayısıyla iki kültür için de 'yabancı' kılınmıştır.

Ekici'nin toplumsal cinsiyet bağlamında ürettiği performansları, sanatçıya iki kültürün kadın imgelerine dışardan bakabilmenin avantajını sunmuştur; sanatında Avrupalı bir kadın olarak Türk ya da Orta Doğu kadınının sorunlarına yaklaşabildiği gibi; Türk kimliğiyle de Avrupalı kadınların yaşayışını değerlendirebilmiştir. Ekici'nin performans sanatında, iki kültüre dair hep bir yarım kalmışlık, bir 'arada' kalmışlık sezinlenmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın bedenini ortaya çıkardığı performanslar, iki kimliğe de mesafeli yetişmesinden dolayı, sanatçıyı ikisine de yabancı kılmaktadır. Ancak sanatçı bu yabancılığı bilinçli bir şekilde ortaya çıkarır; iki kimliğin kültürel tanımlayıcılarını tek bir beden üzerinde görselleştirerek, 'kadın' bedenini iki taraf için de tuhaflaştırır, yabancılaştırır.

Ekici, toplumsal cinsiyet meselesine genellikle kültürel konular ve gelenek üzerinden yaklaşmıştır ve toplumsal cinsiyet bağlamında ürettiği performanslarında sıklıkla sosyal performansları ve bu performansların 'normal' düzlemde işleyişini sorunsallaştırmıştır. Bu bağlamda bu çalışmada, Ekici'nin performans sanatı, sanatçının performanslarından seçilen fragmanlar aracılığıyla, "performatif" kimliklerin ve bu kimliklerin görünürleştiği sosyal performansların ritüelistik hattının kırıldığı bir yer olarak önerilmektedir.

3.1.1. Geleneklerin Altüst Edilişi: Amelia Jones ve *Çifte-Yabancı* Kavramı

Nezaket Ekici'nin performanslarında sanatçının bedeni, toplumsal olarak alışılmış olanın, dolayısıyla normativitenin dışında bir görünüm ve davranış sergilemektedir. En temelde, sanatında "performatif" geleneği sorunsallaştırması, sanatçının bedeninde kaçınılmaz olarak 'yabancılaşmayı' ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu yabancılık hem

[12] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

"performatif" söylemle uyuşmazlıktan hem de canlı bir sanat formu olarak performansın, sosyal performansları 'şaşırtmasından' kaynaklanmaktadır. Performans sanatı sırasında, sanatçının bedeninde tezahür eden yabancılık, öznellik sunumunun toplumsal olarak belirlenen normların dışına taşması ile meydana gelmektedir. Ancak Ekici'nin performanslarındaki sanatçı bedeninin yabancılığı, gelenekler üzerinden bir ironi ve parodi yaratması dolayısıyla iki katına çıkmaktadır.

Performans sırasında özneliğin temsili olarak ortaya çıkarılan sanatçı bedeni, erkek ya da kadın olsun radikal bir biçimde yabancılaşmaktadır. Sanatçı bedeninin yabancılaşması birtakım göstergeler üzerinden gerçekleşmektedir: Toplumsal normlar tarafından yadırganan; cinsellik sunumu, aşırılık, çıplaklık, narsisizm, mazoşizm[13], sadizm gibi birtakım kavramlar altında açığa çıkmaktadır; abartılı bir biçimde cinselleştirilmiş, çıplak/örtülü olmayan, gerçekleştirdiği eylemi takıntılı bir şekilde ortaya koyan, mazoşist bir tavır sergileyen sanatçının bedeni, toplumsal olarak kuşatılmış bedenin sınırlarını fiziksel ve ruhsal olarak zorluyor ve/veya aşıyor demektir. Bu durum performanstaki sanatçı bedeninin yabancılaşması, diğer bir deyişle 'normal' olandan ayrışmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda sanatçı bedeni, soyut ve somut anlamda normativitenin katı işaretleyicilerinin dışına taşmaktadır. Ancak söz konusu 'yabancılık' performanstaki erkek ve kadın bedeni üzerinde farklı tezahür etmektedir. Performansı gerçekleştiren beden; kadın, beyaz olmayan ya da açıkça *queer* ise ve abartılı bir şekilde eril veya normatif özneye karşı sahneye konulmuş ise modernist sanat tarihi ve eleştirisinin altında yatan gizli mantık ve dışlayıcılık ortaya çıkmaktadır (Jones, 1998, s. 7-8).

Amelia Jones, *Body Art/Performing The Subject* adlı kitabında, performans sanatındaki kadın bedenini 'yabancılık' kavramı altında ele alırken 'çifte-yabancılaşma' (*double-alienation*) argümanını ortaya atmıştır. Jones bu kavramı, 'pozun retoriği'[14] teorisi üzerine geliştirmiş ve erkek beden sanatçısı ile kadın beden sanatçısı arasındaki -toplumsal- beden farkını ortaya koymak adına öne sürmüştür. Jones'a göre, 'beden sanatı' hem erkeğin hem de kadının radikal olarak yabancılaştırılmasının yanında ataerkillik içinde farklı biçimlerde beden ve

[13] Amelia Jones'a göre beden sanatında mazoşizm klinik bir vaka olmaktan ziyade metaforiktir. Bknz: Amelia Jones (1998), *Body Art/Performing The Subject*, s. 129.

[14] Amelia Jones, bu çalışmanın ikinci bölümünde ele alındığı üzere, Vito Acconci ile Hannah Wilke'ın sanatçı bedenlerini karşılaştırmaktadır.

öznelliklere sahip olduklarının araştırılmasını da mümkün kılmıştır. Erkek beden sanatçıları; erkekliği karmaşıklaştırsalar bile, ataerkil sistem içinde erkekliğe vaat edilen (fallus) tutarlılıkla flört etme eğilimindedirler; genel olarak erkek beden sanatçısı kendi öznelliğini kendi dışlama eğilimindedir. Kadın beden sanatçısı ise, *bedenini/benliğini* kendi arzusu ile yabancılaştırmayı deneyimlediğinde bile ataerkillikte halihazırda bir kez *yabancı* olan kadın bedeninin yabancılığı, 'beden sanatı'nda uygulamaya soktuğu beden ile iki katına çıkmakta, dolayısıyla 'çifte-yabancılaşma' yaşamaktadır (1998, s. 149).

Jones 'çifte-yabancılaşma' argümanını Adrian Piper'ın çıplak ve siyah bedeni üzerinden okumaya alır. Piper'ın, Afrikan-Amerikalı bir kadın olarak kendi bedenini ifşa ettiği *Food For The Spirit* adlı fotografik imgesinde, Avrupa ve Amerika kültüründe görsel zevk (*delectation*) olarak yerleşik olan 'örtük' beyazlığı sorgular: Piper, *belirsiz* bir beyaz ataerkilliğin kendisine dayattığı ırksal ve cinsel kimlikleri ve bu kimliklerin beyaz ataerkil sisteme oluşturduğu tehdidi *iç içe geçirme* yoluyla kendi bedeni aracılığıyla ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Jones, 1998, s. 162). Hem kadını hem de kadının -beyaz olmayan- çıplak aşırılığını sergilediği bu fotoğrafta Piper, beyaz Avrupalı perspektifinde zaten dışlanmış olan siyah-kadın bedenini soyarak iki kere dışlanmaya açık hale getirmiştir.[15] Jones, Piper'ın fotografik imgesinde, Piper'ın bakışlarının böyle bir kimlik yapısını güvence altına almadığını şiddetli bir şekilde ortaya koymakta olduğunu ileri sürer: "*Piper'da pozun retoriği, sanatçının bedenini yalnızca cinsel farklılığa değil aynı zamanda ırksal farklılığa da uymaya zorlamaktadır; erkek ve beyaz olmayan bedeninin yabancılaşmasının iki katına çıkmasıyla Piper'ın pozu ayrışmaktadır*" (1998, s. 164).

Jones'un 'çifte yabancılaşma' argümanını temel alarak Ekici'nin performans sanatına odaklanılacak olan bu çalışmada, söz konusu sav; kültür ve geleneğe dair bir yabancılaşma olarak incelenecektir. Ekici, Piper'dan farklı olarak, çifte yabancılaşma hususunda çıplaklık ya da seksüel aşırılık yerine başka bir şey kullanmaktadır; sanatçının hemen hiçbir performansının aşırılığı çıplaklık ya da seksüellikten beslenmemektedir. Ekici'nin performanslarındaki aşırılık; kadınlık durumları ile kültürel ilişkileri iç içe geçirmesinden kaynaklanmaktadır; kadın olma durumu, kültür

[15] Adrian Piper üzerine işletilen 'çifte-yabancı' argümanı, tezin son bölümünde Piper ve Ekici arasında 'siyah-deri' ve 'kara çarşaf' imgelerinin karşılaştırmalı okumasında detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

ve geleneksel yaptırımlara atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda Jones'un ortaya attığı 'çifte yabancılaşma' durumu, Ekici'nin performanslarında toplumsal cinsiyet ve kültürel konuları birbirine eklemlemesinden kaynaklanmaktadır.

Ekici'nin *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken/2007) adlı performansı, toplumsal cinsiyeti, kültür ve gelenek üzerinden sorguladığı pratiklerinden biridir. Ekici bu performansta kadın kimliği ve gelenek arasındaki onulmaz ilişkiyi sorgulamakta ve kadının içine kıstırıldığı ritüelleri provoke etmektedir. *Lifting a Secret* geleneksel Orta Doğu toplumları içinde düzenli bir biçimde işleyen; kadın ve erkeğin evlilik öncesi sözleşmesi olan, 'kız isteme' ritüleni ironikleştirmektedir.



Görsel 21. Nezaket Ekici, *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken), Luciano Fasciati Galeri, İsviçre 2007. Fotoğraf: Luciano ve Marlene Fasciati

Söz konusu performans, ilk bakışta beyaz duvarların çevrelediği, sadece beyaz bir kahve masası ve beyaz bir kanepenin yerleşik olduğu minimalist bir oda düzenlemesindeki mekanda gerçekleşiyor gibidir. Duvarda, kanepede ya da sehpanın üzerinde en ufak bir iz, leke olmaması; beyazlığın bu denli kapsayıcı bir biçimde mekâna hakim olması adeta göz yormaktadır. Bununla birlikte temizliğin ve saflığın rengi olan beyazla sarmalanan odada, bu rengin homojenliğini kıran üç nesne daha

bulunmaktadır; gümüş bir kahve tepsisi, bir su kovası ve taşınabilir bir merdiven. Bu üç nesne, odanın bu minimal sakinliğinde izleyicinin gözüne takılmaktadır. Odaya ilk girişte, izleyicinin henüz göremediği bir detay ise (ki daha sonra belirecektir) bu beyaz, minimalist odanın duvarlarını yukarıdan aşağı ve sağdan sola hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde kaplayan vazelin kremdir. Ekici, performansının başında, vazelinin duvarda yarattığı yeni katmanın yumuşak ve şekil verilebilir doğasından faydalanarak sert, ince, kalemvari bir araçla duvara yazılar yazmaya başlar.



Görsel 21/1. Nezaket Ekici, *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken), Luciano Fasciati Galeri, İsviçre 2007. Fotoğraf: Luciano ve Marlene Fasciati

Ardından izleyicinin ilk bakışta göremediği bu vazelin katmanı ve ona gömülü yazıları belirginleştirmek için -kız isteme ritüelinin ayrılmaz bir parçası olan- 'kahve' devreye girer. Ekici'nin kahve masasının hemen yanında duran kovadan bir fincan yardımıyla alarak geniş bir kol açısıyla duvarlara fırlattığı kahve, biraz önce izleyicinin gözünden kaçan kelimelerin birer birer ortaya çıkmasını sağlar.



Görsel 21/2. Nezaket Ekici, *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken), Luciano Fasciati Galeri, İsviçre 2007. Fotoğraf: Luciano ve Marlene Fasciati

Duvarlarda belirmeye başlayan sözcükler, gerçekte Ekici'nin öznel deneyimlerinin yazılı ifadeleridir. Kahve fırlatma eylemi ile Türkçe ve Almanca olarak beliren sözcükler, Türkiye'de önemli bir kültür olan 'kız isteme' ritüelinin sabit cümlelerini ortaya çıkarmaktadır. Bu cümleler Ekici'nin bu ritüele dair düşünce ve deneyimlerinin fragmanlarıdır:

"*anne, karısı ve çocuk ve meme*"
"*bakış açısı perspektif*"
"*başım alçaltıyorum dinliyorum - alıyorum*"
"*beni ilgilendirmiyor*"
"*kahve töreni o oturma odasına gitmek*"

Kız isteme ritüeli, günümüzde de geçerliğini koruyan bir adettir. Sadece evlenecek çiftlerin bir araya getirilmesi adına değil, aynı zamanda ailelerin tanışması ve dayanışması ve kadının 'görücüye çıkması' adına da yapılmaktadır. 'Görücüye çıkmak' deyimi ise tam olarak talip olunan kadının, ona talip olan erkek ve onun ailesi tarafından 'derecelendirildiği' ya da 'onaya açık hale getirildiği' bir ritüeldir. Burada kadın, ritüelin elverdiğince hünerlerini sergiler; oturma, kalkma, saygıda kusur etmeme, kibar davranma, büyüklerinin yanında söz almama gibi. Bu esnada ise kadının elinden kahve içilir; güzel kahve pişirme ve kibarca ikram etme de kadının mahareti hususunda bir sergilemedir. Ancak Ekici, ilk olarak kahvenin servisi konusunda kültürel bir performansı ters-yüz etmiştir. Tıpkı Rosler'in *Semiotics of The Kitchen* performansında yaptığı gibi, kadınlığa iliştirilen, mutfak ya da ev içi görevini naifçe değil agresif bir biçimde sergilemektedir. Ekici'nin, zarif ve kibar bir biçimde servis etmesi beklenen kahveyi duvarlara agresif bir biçimde fırlatma eylemi ise adeta Pollock'un 'eylem resmi' tarzının başka bir versiyonunu ortaya çıkarmaktadır. Tıpkı Pollock'un boyayı damlatma (drip) tekniğiyle tuvale akıtması ve kendi öznelliğini özgür ve pervasızca zemindeki tuvale dökmesi gibi, Ekici de çekincesiz bir şekilde beyaz duvarlara kahvenin kendine has rengini fırlatır ve duvarlardaki öznelliğinin yazılı ifadelerini görünürleştirir.

ARTnews'in 1952 yılı Aralık sayısında, Harold Rosenberg, Jackson Pollock'un sanatına ithafen 'eylem resmi' (*action painting*) terimini ortaya atmıştır. Rosenberg bu terimi her şeyden önce, tuvalin bir hareket alanı olarak kullanılması dolayısıyla sarf etmiştir: Pollock'un tuvali kendine ait bir 'dünya', bir *yer* olarak ayaklarının altına alması ve bu zemin üzerinde kendi duygularını ve jestlerini kendi mekanına özgürce nakşetmesi; öznelliğini yukarıdan yerçekimine kayıtsız bir biçimde teslim etmesi ardından ortaya çıkan bu üretimleri eylem resmi olarak tanımlamıştır. Pollock'un performans resmi, resim sanatında sanatın özne ve nesnesini iç içe geçiren bir konseptle sunulmuştur. Pollock tarafından resim sanatının bir performans olarak yeniden formüle edilmesiyle 1950'li ve 1960'lı yılların sanat tartışmalarında, sanat ve sanat nesnesinin aldığı bu yeni model, kavramsallığın farklı bir yolu olarak görülmeye başlanmıştır ve Amelia Jones'a göre, Pollock'un performans olarak resim yapma eylemi, sanatsal özne (*artistic subject*) kavramında derin bir kayma yaratmıştır ve Jones'un kendi tabiriyle, "*resmetmenin modernist konsepti "performatif" bir şekilde yıkılmıştır*" (1998, s. 55-56). Allan Kaprow tarafından kaydedilen Pollock'un 'eylem

resimleri' birer performans olarak sona ermiştir, ancak kayıt altına alınması ve dolaşıma sokulması durumu, Pollock'un performansını "performatif" bir imgeye dönüştürmüştür. Sonsuz bir biçimde ertelenen Pollock'un performansının kayıtları, toplumsal cinsiyet meselesi bağlamında da tartışmaya açılması gereken önemli imgeler arasındadır.



Görsel 7/1. Jackson Pollock, Long Island'daki stüdyosu, 1949 (Cosgrove).

Jones, Pollock'un performans resminde, boyanın; keskin, dirençli, adeta 'fallik' bir nesneden bir yüzey üzerine damlatılması ve yüzeye nüfuz etmesi hareketini içeren eylemlerini, Pollock'un erkekliğinin ekseninde dönen bir sanat çalışması olarak tarif etmiştir (1998, s. 73). Pollock'un eylem resimlerinin ortaya çıkarılışı sırasında boya tüpünün hareketlerinin erkeklik organına yaptığı gönderme ve Pollock'un püskürtme sırasında bu hareketi vurgulaması, bir toplumsal cinsiyet kategorisinin altının çizilmesi durumunu meydana getirmektedir. Pollock burada, "performatif" olarak üretilen eril bedenin vurgusunu yapmaktadır. Sosyal performanslardaki bu tarz belirteçler için Goffman şöyle yazmıştır:

> *Kişi başka insanların karşısında bulunduğu sırada faaliyetlerini, aksi takdirde belirsiz ya da görünmez kalacak bazı doğrulayıcı olguların dramatik olarak altını çizecek işaretlerle donatır.* (2016, s. 40)

Pollock bu bağlamda, sosyal yaşantısında bir rol olarak ortaya çıkardığı erkekliği, sanatında abartılı bir biçimde sergilemiştir. Goffman'dan yola çıkarak şunu söylemek

yerinde olacaktır: Eylem resmi performanslarında Pollock, aksi bir yoruma itibar edilmesine müsade etmeyecek bir biçimde kendi eril kimliğini, onu açıkça üreten bir alışkanlıkla ortaya koymuştur. Oturuşu, sigarayı tutuşu, boyayı resim yüzeyine geçirirken bedeninde ortaya çıkan keskin ve agresif jestler Pollock'un "performatif" olarak inşa edilen erkekliğinin ritüelleşmiş bir performans olarak tezahür etmesidir. Bir başka deyişle Pollock sosyal performansını bir kez de kendi sanatına taşımış dolayısıyla Butler'ın 'yineleme' olarak tariflediği "performatif" icrayı kültürel yapıya nakşedip onu güçlendirmiştir. Butler'ın ifadesiyle; "*performans, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarmaktadır*" (2018, s. 226). Pollock'un eylem resimleri de, "performatif" toplumsal cinsiyetin görünürleştiği pratiklerdir. Bu çerçevede, eylem resimleri için toplumsal cinsiyeti içeren "performatif" jestlerin bir performansa dönüştüğü ya da doğası gereği performansın içinde tezahür ettiği pratikler olduğu söylenebilir.

1960'lı yıllarda, Pollock'un resimsel metodundan ilhamla, Pollockvari bir biçimde ortaya çıkmış, ancak Pollock'un eril ve maço yönünü kavramsal olarak tartışmaya açan ve politik bir düzleme taşıyan performanslar görünürleşmeye başlamıştır. Jones'a göre, feminist kadın sanatçılar, Pollock'un sanatındaki 'agresif erkekliği' sorgulamaya açarak *normal* olmayan sanatsal bedenler aracılığıyla 'beden sanatı'nın en güçlü örneklerini üretmişlerdir (1998, s. 92-93). Jones, Pollock'u eleştirirken adeta feminist beden sanatçıları ile Pollock'un sanatı arasında bir güç kıyasına da çekilir. Ancak burada önemli olan konu şudur ki; Jones'un feminist sanatçı bedenini Pollock'un sanatıyla soktuğu 'güç' kıyası doğru bir zemine oturmamaktadır, çünkü feminist beden sanatçısı ya da performans sanatçısı gücünü toplumsal cinsiyet bağlamında ürettiği politik bir kurgulanıştan almaktadır. Pollock'un bedeni ise en nihayetinde eril bir bedendir ve feminist beden sanatçılarındaki erkek egemen sanatın ve onun ürettiği kadın bedeninin eleştirisi Pollock'un sanatında yoktur ve hiç olmamıştır.

Pollock'u takiben, onu hicvetmek adına ortaya çıkarılan ilk beden odaklı projeler, söylemler aracılığıyla üretilen toplumsal cinsiyet kategorileri arasındaki asimetrinin sorgulanması ve bedenin, yani 'imlenmiş' olanın yeniden imlenmesi ve/veya 'karşı-imlenmesi' olarak tezahür etmiştir. "Performatif" toplumsal cinsiyet, 1960'lı yılların performanslarında 'karşı-imleme', 'kendine özgüleme' (*appropriation*) gibi yöntemlerle taktiksel olarak sergilenmiştir. Bu bağlamda Pollock'un ardından, onu

eleştirmek adına ortaya çıkarılan beden odaklı projelerin temel dinamiği, halihazırda üretilmiş olan cinsiyetli olma halinin birtakım yöntem ve göstergelerle 'yeniden icra edilmesi'dir. Bu 'yeniden icra' sırasında beden, toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırılıp toplumsal ve kültürel bedenin tezahür ve tahayyüllerinin sınandığı bir mecraya dönüşmüştür.

Pollock'un performans olarak resim yapma eylemine atıfta bulunan, ancak onun 'maskülen' performansını hicivsel olarak yeniden yorumlayan ve tavizkar bir biçimde sergileyen beden odaklı çalışmaların ilkleri arasında Shigeko Kubota'nın *Vagina Painting* (Vajina Resmi/1965) performansı yer almaktadır. Sanatçının 1965 yılında New York'taki *Perpetual Fluxfest*'te gerçekleştirdiği *Vagina Painting* performansı, Jones'a göre, özellikle Pollock'un 'kahramansı boşalmasını' (*heroic ejaculatory*) ele alan feminist bir eleştiri niteliğindedir (1998, s. 97). Kubato, en temelde Pollock'un eylem resimlerindeki ataerkil etkileri müzakere eder: Pollock'un 'fallik'e atıfta bulunan damlatma tekniğinin yerine açıkça kendi kadınlık organını koyarak eril bir performansı tersine çevirmiştir.



Görsel 10/1. Shigeko Kubota, *Vagina Painting* (Vajina Resmi), Perpetual Fluxfest, New York, Temmuz 1965. Fotoğraf: George Macuinas.

'Fallik' penisle ilgili olan anlamına gelmektedir ve Freud, bu terimi çocuğun psikoseksüel gelişimindeki cinsel algı dönemi olarak tanımlamıştır. 'Fallik' durumun eksikliğini/fazlalığını vurgulamak için ise 'fallus' kullanılmaktadır; 'fallus' toplumsal

cinsiyetle ilgilidir. Penis 'fallus' olarak erkeğin sahip olduğu kadınınsa eksik olduğu şeyi ifade etmektedir, dolayısıyla 'fallus' merkezcilikte kadın 'eksik'tir. Laura Mulvey, "*Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*" adlı makalesinde, fallus merkezciliğin tüm tezahürlerinde gözlemlenen bir paradoksun altını çizer:

> *Dünyasını düzene sokmak ve anlamlandırmak için, iğdiş edilmiş kadın imgesine bağımlıdır. Fallusu simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksikliktir; kadın, fallusun simgelediği eksikliği gidermeyi arzulamaktadır.* (2016, s. 278)

Kubota'nın performansı, hem öznelliğini, hem de atıfta bulunduğu Pollock'un eril bedeni ile kendi bedeni arasındaki farkı; fazlalığı ve eksikliği araştırmaktadır. Phelan da performanstaki bedenin bir eksikliği/fazlalığı vurgulaması dolayısıyla kendisiyle "öteki" arasındaki farkı araştırdığını belirtmiş ve şöyle yazmıştır: "*Performans bedeni, vaadedilen eksikliği çerçevelemek ve öznellik ile beden arasındaki ilişki hakkında bir soru sormak için kullanır*" (1993, s. 150-151). Kubota *Vagina Painting* performansında tam olarak bu soruyu ortaya çıkarmıştır. Pollock'un fallik hareketinin yerine fırça koyarak kendi vajinasından bir 'penis' yaratmış ve vajinasını görünür kılmıştır. Kubota'nın vajinasının 'görünür olması' ile sanatçı; bedenini kendi noksanlığını çerçevelemek ve bu 'sakat', bu 'eksik' durumu toplumsal cinsiyet tertibatına dair bir kuşkuya çevirmek için kullanmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında ortaya çıkarılan ironi, öznenin kendisini güçsüz kılan şeylerden kurtulmasının; öznenin gücünü etkisiz kılabilecek kimlik imgelerini, boyutlarını ve ithamlarını zararsız hale getirmesinin bir yoludur (Weeks, 2012, s. 198). Bu bağlamda Kubota, Pollock'un eril performansını ironik bir biçimde hicvederek bedeni politik bir biçimde dışa açmıştır.

Bununla birlikte Pollock ve Kubota'nın sanatını karşılaştırırken narsisizmi[16] (özseverlik) de ele almak gerekmektedir. Pollock'un sanatında narsisizm geniş bir alan kaplamaktadır: Pollock'un eylem resimlerinde sanatçının "performatif" erkekliğine ve eril bedenine hayranlık duyduğu bir durum vardır ve bu durum bedenin bir sanat malzemesine dönüşmesiyle iki katına çıkmaktadır. Sanatçı bedeninin gerçekleştirdiği

[16] Beden sanatında narsisizm; sanatçının bedenini bir sanat eseri olarak göstermesi ve sanatçının kendi yönelimi ve arzusunu ortaya koyması olarak ortaya çıkmaktadır.

narsisizm eylemleri erkek beden sanatçılarında ne kadar agresif olursa erkeklik konusunu o denli geri döndürmektedir (Jones, 1998, s. 116). Öte yandan narsistik konu her zaman kadın olanın dış görünüşüyle ilgilidir, patriyarkinin sınırlarını karıştırırken benlik ve "öteki" arasında durma konusunda ısrar eder (Jones, 1998, s. 178). Kadın bedeninin herhangi bir sunumu veya temsili, -fallus tarafından temsil edilen efsanevi bollukla ilişkili olarak- fetişizmin dinamiğine zorunlu bir katılım olarak görülmektedir (Jones, 1998, s. 24). Dolayısıyla Kubota'nın performansı her ne kadar toplumsal cinsiyet konusunda muhalif ve politik bir biçimde icra edilse de, -ataerkil düzende- narsis bir biçimde çekici kadın bedeninin baştan çıkarıcı yeteneklerine yatırım yapmıştır. Bu noktada toplumsal beden için önemli ve kritik nokta; Pollock'un eril bedeni, ataerkil düzende fallik kavramı dolayısıyla 'tutarlı' olarak kodlanırken, Kubota'nın kadın bedeni bunun eksikliğinden dolayı doğrudan 'fallik aşkınlık' ile bağdaştırılarak algılanmaktadır. Bu bağlamda kadın ve erkek bedeni kendi arzuları doğrultusunda ortaya koydukları aşırılıkla seyirci önüne çıktıklarında, erkek; ataerkilliğin ona sunduğu üstünlük sayesinde kendi yabancılaşma eylemini kendisi yaratmış olur, kadın bedeni ise bu eylemi asla kendi kendine ortaya koyamaz ve sadece kendini bir kez daha yabancılaştırmış olur.

Toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırılması bağlamında Ekici'nin sanatına dönüldüğünde, sanatçı 1970'li yıllarda Kubota'nın feminist sanatında görüldüğü gibi Pollock'un maskülen eril bedeninin karşısına kendi çıplak bedenini koymaz. Ekici kendi sanatında, Pollock'un maskülen tarzını farklı bir biçimde eleştirir: Eylem resimlerine çıplaklık ya da cinsellik aracılığıyla tepki vermez. Ekici kendi sanatında, postyapısalcı teoriyle kesişen feminizmi, yani 'kadın-erkek eşitsizliği' meselesini, toplumsal cinsiyet (*gendering*) bağlamında irdeleyen; kadınlığı kuran ve üreten söylemler üzerinden okumaya alan feminist düşünceyi kullanmaktadır. 1990'lı yıllarda feminist teori, postmodernizm ve postyapısalcı teoriyle iç içe geçerek, kadın ve erkek kimliklerini yeniden, -fakat bu kez kadın erkek eşitliğinin yanında toplumsal cinsiyet kimlikleri üzerinden- deşifre etmeye girişmiştir. Ann Brooks, *Postfeminizm* (1997) adlı kitabında şöyle yazar: "*Feminizmin postmodernizm ve postyapısalcılıkla kesişimi, feminist teori içinde hem teorik hem de kavramsal olarak bir vurgu değişikliğine yol açtı.*" (1997, s. 5-6) Butler'ın toplumsal cinsiyetin "performatif" yapısını postyapısalcı bir perspektiften tartışmaya açmasının ardından öznenin söylemsel bir biçimde üretim sürecine odaklanılmaya başlanmıştır. Ekici *Lifting a*

Secret pratiğinde, kadının varoluşunu parçalar; "performatif" kadın özneye dair ileri sürülmüş her bir söylemi; annelik, doğum/üreme, emzirme/besleme, çocuk bakımı, ev içi işler vb. durumları birer fincan kahve ile lekeleyerek görünür kılar.

Ekici'nin söz konusu performansı, söylem olarak üretilen kadın olma halinin yani 'kadınlık-erkeklik' arasındaki asimetrinin sorgulanması ve bedenin 'imlenmiş olanın yeniden imlenmesi' ve/veya 'karşı-imlenmesi'dir. Halihazırda üretilmiş olan cinsiyetli olma halinin birtakım yöntem ve göstergelerle yeniden icra edilmesidir. Bu icra sırasında Ekici'nin bedeni "performatif" olarak 'kadınlık' sorunlarının tartışıldığı bir mecraya dönüşmüştür. Geleneksel Doğu toplumlarında bir kadın, kız isteme merasimine gelmeden evvel defalarca kahve pişirmiş, oturmasına kalkmasına dikkat etmiş, neleri söyleyip neleri söyleyemeyeceğine ikna edilmiş, dolayısıyla 'evlilik çağı'na gelirken davranması gereken davranış biçimlerine hazırlanmış, bunları defalarca prova etmiştir. Bunlar, Schechner'in öne sürdüğü gibi "davranılmış davranışlardır". Ekici ise "performatif" olarak üretilen özneyi, toplumsal cinsiyet çerçevesinde öngörülen ve beklenen 'normal' davranış biçimlerinden taşırarak, agresif bir biçimde kendi performansına yerleştirmiş, kız isteme sırasındaki bir kahvenin ikram edilişindeki adab-ı muaşeret kurallarını ters-yüz etmiştir. Bu bağlamda cinsiyetçi bir biçimde kadın özneyi kuran kadınlık görevlerini, dolayısıyla cinsiyete dayalı iş bölümlerini de eleştirel bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Bu noktada Michel Foucault'nun teorilerine başvurmak gerekmektedir. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı önemli kitabında, cinselliğin, otoritelerin gücü ellerinde tutmaları için gereken ekonomik düzen ile doğrudan ilişki içine girdiğini ve güçlü bir denetim mekanizması oluşturduğunu öne sürmüştür:

> *Cinsellik tarihsel bir tertibata verilecek olan addır. Üzerinde güç işlere girilecek hasır altındaki gerçeklik değil, bedenlerin uyarlanmasının, hazların yoğunlaştırılmasının, söyleme kışkırtmanın, bilgilerin oluşumunun, denetim ve direnmelerin güçlenmesinin bazı önemli bilgi ve iktidar stratejilerine göre birbirlerine eklemlendiği büyük ve görünür bir şebekedir.* (2003, s. 81)

Foucault iki tip tertibattan söz eder; evlilik bağı tertibatı ve cinsellik tertibatı. Her ikisi de ekonomik düzenle ilintilidir. Evlilik bağı tertibatı, cinsiyetler arası cinsel ilişkilerin hemen her toplumsal düzende yol açtığı bir tertibattır: Evlilik; akrabalığın

sabitlenmesi, gelişmesi, güçlenmesi ile isim ve mal aktarımını sağlayan bir tertibattır (2003, s. 81-82). Foucault, insan bedenini siyasete dahil eden ve ekonomik bir kaynak olarak gören bu tertibat biçimini 'biyo-politika' olarak adlandırır, dolayısıyla 'biyo-politika' insan bedenini ekonomik ve siyasi süreçlerin bir parçası haline getirmiştir. Bedenlerin denetimli bir biçimde üretime dahil edilmesi ve nüfusun ekonomik sürece göre ayarlanması gibi faktörler ile ilgilenen 'biyo-politika' için cinsellik tertibatı en güçlü denetim noktalarından birini teşkil etmektedir.

Heteroseksüel düzlemde kadın ve erkek kimlikleri üzerinden işlerlik kazanan cinsellik tertibatı bir dayatmayı ortaya çıkarır. Bu tertibat, özneye ne olduğunu/ne olması gerektiğini sürekli hatırlatan ve yaptırım uygulayan bir düzenektir. Düzeneğin yaptırımı cinsiyete dayalı bir emek/iş bölünmesi inşa eder; kadınlık görevleri (üreme, annelik, erkeğe hizmet) ve erkeklik görevleri (maddi kazanç sağlama, evine ve ailesine bakma, koruma gibi) bu düzenek içinde keskin bir şekilde ikiye ayrılır. Ancak cinsiyete dayalı iş bölümü, cinsiyet farklılıklarının kaçınılmaz bir sonucu olarak değil kültürel ve tarihsel olarak ortaya konulan üretimlerdir (Weeks, 2012, s. 181). Geleneksel Doğu toplumlarında ise bu bölünme daha belirgindir ve evlilik düzeneği, cinsiyetler arası iş bölümünün teminatı üzerine işlemektedir. Evlenecek çağa gelen kadın, bir sonraki aşamaya, evliliğe geçebilmek adına kendi söyleminde geçen bu görevleri yerine getirme becerisine sahip olduğunu kanıtlamalıdır. Tam da bu noktada kız isteme ritüeli, bir 'eşik durum' ortaya çıkarmaktadır. Kız isteme ritüeli, evlilik ile kadın-erkek arasında duran bir geçiş aralığıdır. Nermin Saybaşılı, *Sanat Sahada* adlı kitabında, Austin'in "performatif" teorisinden yola çıkarak, 'eşik durum' argümanını ortaya atar:

> *Toplumsal yaşamımız, Austin'in nikah töreni örneğinde olduğu gibi, doğum, büyüme, öğrencilik, ergenlik, evlilik, ebeveynlik, profesyonellik, emeklilik, ölüm gibi öznelliklerimizi, konumlarımızı, kimliklerimizi ve toplumsal gerçekliklerimizi üreten bir yaşam sahnesinden diğerine geçişle örülüdür. Bu geçişler çoğunlukla düzenlenen törenlerle, imzalanan sözleşmelerle belirlenip sabitlenmiştir. Törenler ve imzalar, kişinin bir toplumsal kategoriden bir başkasına, bir öznel kimlikten diğerine geçtiği 'yaşam pasajları'nı mümkün kılar.* (2017, s. 83)

Kız isteme ritüeli de bir eşik durum yaratmaktadır; aileler arasında gerçekleşen ancak toplumsal alana ilan edilen bir 'söz kesme', 'nişanlanma' durumu vardır. Erkek ve kadın, bu sözleşmenin ardından başka bir yaşam sahnesine geçerler: 'Sözlü' ya da 'nişanlı' olmak gibi. Bu bağlamda kız isteme ritüeli özel bir performanstır, ancak kadın ve erkeğin sözlü veya nişanlı olarak geçiş yaptıkları pasajla toplumsal olana açılmaktadır. Bu durum ise hem kadının hem de erkeğin öznel kimliğine toplumsal olarak yeni sorumluluklar yükler. Geleneksel toplumlarda bu sorumluluklar; kadın için evini çekip çevirmek, anne olabilmek gibi meziyetler iken, erkek için evin maddi sorumluluğunu üstlenebilmek ve karısına ve çocuklarına sahip çıkabilmektir. 'Kız isteme' ritüelinin başarıyla sonuçlanması, iki taraf için de gerekli yeteneklerin teminatının verildiğini göstermekte ve kadın ve erkeği toplumsal yaşantıda evliliğe hazır olarak ilan etmektedir.

Orta Doğu kültürüne ait bir ritüel olan 'kız isteme', kadının ve erkeğin "performatif" kimliğini ortaya çıkarmakta ve cinsiyetler arası iş bölümünde, her iki tarafın da görevlerini yerine getirip getiremeyeceğini, dolayısıyla da evlilik için hazır olup olmadığını kontrol etmektedir. Ekici *Lifting a Secret* performansında, kadının bu 'eşik' durumu geçmesi için onu eğiten, üreten, ona nakşedilen söylemi sorunsallaştırır.

'Eşik' durumu sanatına taşıyan bir diğer performans sanatçısı ise Neriman Polat olmuştur. Polat da 'eşiği' kadın kimliği aracılığıyla ele almıştır. Sanatçı 2019 yılında Depo'da gerçekleşen sergisinde doğrudan *Eşik* adını taşıyan altı karelik ve yaklaşık dört dakikalık bir video-enstalasyon yer almaktadır. Bu videoda, kadınların 'eşiğin' bir tarafında bir sıkışma halinde oluşunu ele almıştır.

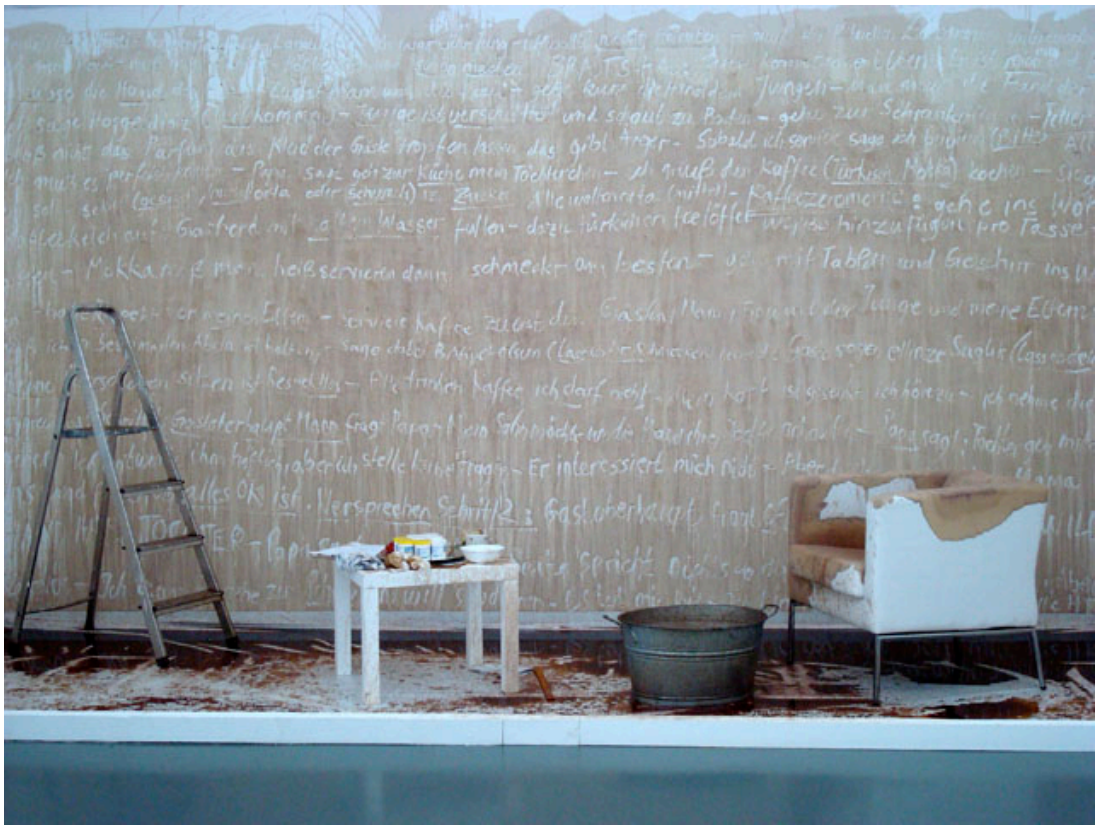


Görsel 22. Neriman Polat, *Eşik*, Video-Enstalasyon, 2013.

Sırtlarında aynı siyah sırt çantasını taşıyan altı kadın, bulundukları farklı ev mekanlarında bu mekanları terk etmeye ve geride bırakmaya çalışmaktalardır. Kadınlar için bu evlerin dış kapıları birer 'eşik' yaratmaktadır. Bu dış kapılar, bir cesaretle çıkıp başka bir yaşama geçecekleri bir limit olarak önlerinde durmaktadır. Polat, kadınları kıstıran ev içi mekânlardan ve sarmalayan kadınlık görevlerinden sıyrılmaları için bu kadınlara bir kapı göstermektedir. Dolayısıyla kadınlık meziyetlerini yerine getirerek aşılacak olan 'eşik', bu meziyetlerden sıyrılabilmek için de orada durmaktadır. Bununla birlikte, bu videodaki siyah sırt çantası, kadının omuzlarındaki yükü temsil etmektedir. Polat'a göre, Türkiye'de kadınlar genellikle erkeklerden daha ağır bir bagaj taşımakta; bu nedenle, ayrılmaları, sokağa çıkmaları çok daha hantal bir işe dönüşmektedir (Tamtekin). Çünkü 'kadınlık' kavramının yüklendiği sorumluluk bir evin ağırlığını taşıtmaktadır kadınlara. Kadın sadece kendinden değil, o evdeki tüm bireylerden sorumlu tutulmaktadır. Sadece kendi özel eşyalarıyla değil, evdeki bireylerin olası ihtiyaçlarıyla da yükler çantasını.

Dolayısıyla kadın için hem kadınlığı kanıtladığında yani nişanlılığa ya da evliliğe geçişte, hem de kadınlık görevlerinden kurtulmak istediğinde yani boşanma ya da sorumlu olduğu evi, ev içi görevleri terk etme durumunda bir 'eşik' durum belirmektedir. Polat bu 'eşiği' bir özgürleşme edimi olarak kullanmış, ancak Ekici tersi

bir imgelemle görselleştirmiştir. Evlenecek olan kadının "performatif" üretiminin teminatını verebilmesi için bir 'ön gösteri' olan kız isteme ritüelini bir 'eşik' durum olarak ele almış, fakat bu ritüeli eleştirel bir biçimde bir 'karşı imleme' ile yeniden üretmiştir.



Görsel 21/3. Nezaket Ekici, *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açarken), Luciano Fasciati Galeri, İsviçre 2007. Fotoğraf: Luciano ve Marlen Fasciati

Ekici'nin her yana saçarak tamamen beyazdan kahverengiye 'boyadığı' odanın duvarlarındaki kısa ve anlamlı cümleler; Orta Doğu toplumlarındaki geleneğin ve adetlerin "performatif" yapısını ortaya çıkarmakta ve bunlarla bir ironi yaratmaktadır ve bu ironi ile geleneksel bir sosyal performansı ve "performatif" kadınlığı sabote etmektedir. Bu sabote ise ironik bir biçimde ortaya çıkan sanatçı bedenini kendi kültürüne de *yabancı* kılmaktadır. Ekici'nin sanatçı bedeni, önce kadın olması dolayısıyla ataerkillik içinde yabancıdır, ardından ortaya çıkardığı 'tuhaf' davranışlarla geleneksel bir durum içindeki "performatif" rolleri yıkmasından dolayı 'çifte-yabancı' durumunu ortaya çıkarmaktadır.

Son olarak Ekici, duvarlara görünmez bir biçimde yazdığı deneyimlerini bir kahve dökme hareketiyle ortaya çıkararak hem cinsiyetlendirilmiş bir özneyi (kadını) hem de kültürel bir yabancıyı 'çifte-yabancılık' ile işaretlemiştir. Fakat aynı zamanda *Lifting a Secret* performansında Ekici'nin bedeni kültürlerarası da yabancılaşmaktadır. Duvarlarda beliren Almanca ve Türkçe sözcükler hem Türk hem de Alman kimliğini aynı bedende taşınmasıyla Ekici'nin melez kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu kimlikler arasında ahenksiz bir 'bir aradalık' mevzubahistir. Sanatçı, modern Avrupalı kimliği ile kız isteme ritüelinin zaten yabancısıdır, ancak öte yandan geleneksel Türk kimliğiyle kız isteme ritüelini ironikleştirmesinden dolayı Türk kültürüne de yabancılaşmıştır. Geleneksel bir ritüele dair 'karşı-imleme' ile ortaya koyduğu davranışlar, bedeni söz konusu geleneklerin normativitesinden dışlamaktadır. Bu bağlamda hem modern Batılı kadına yabancılaşmakta hem de geleneksel Doğulu kadının icra ettiği kültürel bir performansı kışkırtarak Doğulu kadına göre tuhaflaşmakta ve yabancılaşmaktadır.

3.1.2. Fantezinin Yıkılışı: 'Kendine Yabancılaşma'

Nezaket Ekici, yukarıda ele alınan *Lifting a Secret* performansında, "performatif" olarak inşa edilen 'kadın' kimliğinin 'kabul görme' yasalarını sorunsallaştırmıştır. Orta Doğu toplumlarında geleneksel bir ritüel olan 'kız isteme' temasını kullanarak toplumsal cinsiyet ile kültürel olgular arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Buradan hareketle 'normal' kadın davranışlarını sorgulaması ve kültürel bir performansı ironikleştirmesi ile toplumsal beden ve kendi öznel kimliği arasında 'çifte-yabancı' durumunu ortaya çıkarmıştır. *Inafferrabile/Greifbar Fern* (Dokunabilecek Kadar Uzak/2004) performansıyla ise, bir fantezi nesnesi olan 'gelinlik' imgesi ile kendi *bedeni/benliği* arasındaki ilişkiyi irdelemiş, bu kez 'çifte-yabancılık' durumunu fantezi ve tahayyüller ile kendi *bedeni/benliği* arasına yerleştirmiştir.



Görsel 23. Nezaket Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern* (Dokunabilecek Kadar Uzak), 2yk Galeri, Berlin, 2004.
Fotoğraf: Andreas Dammertz

"Performatif" kadınlığın tamamlanması için inşa edilen klişe nesnelerden biri olan 'gelinlik' özneden evvel toplumsal kabullerle üretilen ve kadının geçmesi gereken aşamalardan birine eşlik eden, hatta o evreyi tanımlayan temel öğelerden biridir. Ekici, *Innaferabile/Greifbar Fern* 'de kadınlığı üreten "performatif" sürecin fantezisi olan bir 'gelinlik' giymiştir. Sekiz metre uzunluğunda ve altı metre genişliğinde görkemli bir kuyruğa sahip olan bu pek gösterişli gelinlik, sanatçının bedeni için oldukça dardır; performans sırasında gelinliği giyme çabası, gelinlik ve sanatçının *bedeni/benliği* arasında geçen bir mücadeleyi ortaya çıkarmaktadır.

Saybaşılı, *Sanat Sahada* adlı kitabının "*Evlilik Topografyaları*" bölümünde, toplumsal normların, kadının bakış açısını ve arzularını kışkırtmak üzere kurulu bir imge olan gelinlikten bahsetmektedir. Kendi çocukluk deneyiminden de yola çıkarak ele aldığı gelinlik imgesini 'kadınlığın en klişe göstergelerinden biri' olarak tanımlamıştır. Saybaşılı, bu pek klişe imgenin, kadın kimliği ile girdiği üretim ilişkisini şöyle yazar:

> *Yalnızca bilinçli tercih ve isteklerle imgeler ya da nesneler üretmiyoruz; ilgimizi çeken, bizi cezbeden, gözümüzü kamaştıran ya da takıntı haline getirdiğimiz imgeler ve nesneler de aynı zamanda bizi, öznelliğimizi üretiyorlar.* (2017, s. 76)

Bu bağlamda, 'gelinlik' imgesi, kadın öznenin üretimine ilişik bir fantezi nesnesi olarak "performatif" bir imgedir, ancak zaten fantezinin kendisi "performatif"tir. Fantezi uyanıkken görülen bir gündüzdüşü olarak; tıpkı rüyalarda olduğu gibi, öznenin savunma mekanizması tarafından az ya da çok oranda çarpıtılarak üretilen ve öznenin kendisini başrole koyduğu bir sahnedir. (Saybaşılı, 2017, s. 86). Fanteziler, toplumsal yaşantıda dolaşıma sokulan imgeler tarafından üretilmekte ve yönlendirilmektedir. Gelinlik imgesinde olduğu gibi; fotoğraflarda ya da vitrinlerde gördüğümüz gelinliği giydiğimizi ve onun ihtişamına büründüğümüzü hayal ederiz. "*İnsanların bize baktıklarında görecekleri imgeyi tahayyül ederiz ve ardından da bu imgeleri icra etmeye, imgelere uymaya çalışırız*" (Phelan, 1993, s. 36; Aktaran: Saybaşılı, 2017, s. 84). Bu bakımdan bir fantezi nesnesi olarak gelinlik imgesi, narsisizmle de güçlü bir ilişki kurar, onlara bakarak onları hayal ederek ve onlarla bütünleştiğimizde 'eksiksiz' ve 'kusursuz' bir güzelliğin görünümüne bürüneceğimizi düşünürüz. Bu bağlamda fanteziler "performatif" üretimler olarak imgeleştikleri ve dolaşıma sokuldukları ölçüde tüketilmekte ve öznelerin istençlerine dair bir kuvvet uygulamaktadırlar.

Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern* performansında, sosyal yaşantıdaki gelinlik fantezisi ile narsisizm arasındaki ilişkinin hattını bükmüştür. Ekici'nin gelinlikli bedeni, narsist bir *beden/benlik* olarak kendi performansının büyüleyici güzelliği biçiminde ortaya çıkmaz, aksine sanatçının bedeni gelinlik ile birlikte öngörülen güzelleşmeye dair bir hayal kırıklığına işaret eder. Sanatçı, sosyal bir performans olarak evlilik törenlerinde görünür olan gelinliğe bürünmüş güzel ve gösterişli kadın imgesinden uzaklaşarak, gelinliği üzerine olduramayan, çaresiz bir kadın olarak

izleyicinin karşısına çıkar. Jones'a göre feminist beden sanatçıları narsisizm ve öznellikle çok farklı bir ilişki sürdürmüşlerdir; onlar, *beden/benlik* kavramına kendiliğinden atfedilen şeyi açığa çıkaracak şekilde harekete geçerek, öznelliğin toplumsal cinsiyetini keşfetme eğilimine girmişlerdir. Feminist performans sanatı, Jones'un ifadesiyle, "*benlikle özdeşleşerek, kültürel üretim konuları ve kültürel üretim nesneleri ile iç içe geçerek bunlar arasında oyun oynama arzusunu vurgular*" (1998, s. 151). Ekici ise bu oyunu gelinlikle (güzellikle) oynar; bir kadın olarak tahayyüllerini zapturapt altına alan gelinlik ile kendisi arasındaki uyumsuzluğu parodik bir biçimde ortaya çıkarmasıyla adeta tahayyüllerinin ihanetine uğrayan bir bedeni görünür kılar.



Görsel 23/1. Nezaket Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern* (Dokunabilecek Kadar Uzak), 2yk Galeri, Berlin, 2004.
Fotoğraf: Andreas Dammertz

Oldukça gösterişli gelinliğin gövde kısmı, sanatçının vücut ölçülerinden neredeyse yirmi santim daha dardır. Berlin (2004), Salzau (2005), Singapur (2006), Tutzing (2007) kentlerinde icra ettiği bu performansta, Ekici'nin yüzü performansın gerçekleştiği mekânların farklılıklarına göre ya bir duvara ya da pencereye dönüktür. Sırtı daima seyirciye dönük olan sanatçının üzerindeki gelinliğin devasa kuyruğu sergi mekanlarının zemininde, seyirci ile sanatçı arasındaki mesafeyi belirleyen beyaz bir bariyer gibi uzanmaktadır. Bu oldukça uzun ve beyaz kuyruğun sonunda, sırtı kapan(a)mamış bir elbise ile duran Ekici, sürekli bir biçimde elbisenin sırtındaki fermuarı çekiştirmekte ve elbisenin birleşmeye direnen iki ucunu bir araya getirmeye uğraşmaktadır. Bu sırada ise sanatçının giderek güç bir biçimde gerçekleştirdiği soluk alışverişleri duyulmakta, bu nefes nefese hal ise yapılmaya çalışılan şeyin olanaksızlığını pekiştirmektedir. Böylece Ekici, "performatif" bir fantezi imgesi olarak üretilen 'gelinlik' ile kendi *bedeni/benliği* arasındaki uyuşmazlığı, ahenksizliği ortaya çıkarmış ve tahayyüllerindeki beden ile gerçek bedeni arasındaki yabancılığı görünür kılmıştır.

Ekici, gelinlik ile girdiği nefes nefese mücadelede; kadını kıstıran, kalıplaştıran, zorlayan birçok fantezi nesnesinin kadın bedeninde yarattığı rahatsızlığı da tartışmaya açmış olur. Kadının dış görünüşünü güzel kılmak adına tarih boyunca üretilen sütyen, korse gibi nesneler; kadınlara kamusal ve özel yaşantılarında fiziksel rahatsızlık hissetmeleri pahasına dayatılan kıyafetler olmuştur. 20. yüzyılın başlarında feministler, kadınların bu tarz aksesuarlarından sıyrılarak, dış görünüşlerine sağlıklı ve rahat bir biçimde güven duymaları için yeni bir hareket ortaya çıkardılar. Irkçılık ve toplumsal cinsiyet arasındaki dengeler ve ayrımcılıklar üzerine çeşitli kitap ve makaleleri yayınlanan Amerikalı kadın hakları savunucusu ve yazar bell hooks, *Feminizm Herkes İçindir* (2002) adlı kitabında, kadınların bedenini sahiplenen bu nesnelerden sıyrılışlarını şöyle yazar:

> *Sağlıklı bir kendine güven ve kendini sevme biçimi geliştiremezsek, kadınların asla özgürleşemeyeceğini anlayan feminist düşünürler, meselenin özünü yakaladılar. Eleştirel bir biçimde, bedenimize dair neler hissettiğimizi ve düşündüğümüzü incelediler ve değişim için yapıcı öneriler sundular. Sutyen giyip giymeme konusunda rahat olduğumuz yıllardan sonra geriye baktığımda, bunun, 30 yıl öncesi için ne kadar önemli bir karar olduğunu anlıyorum.*

> *Kadınların, bedenlerini sağlıksız, rahatsız ve kısıtlayıcı kıyafetlerden; korseler, kemerler, jartiyerler… vs. den kurtarmaları bir çeşit ayin gibiydi.* (2002, s. 31)

Kadınların bedenlerini kuşatan bu zorlayıcı kıyafetler, kadını dış görünüşün fanztezilerine kıstırmaktadır. Ekici ise bedenini bu denli kıstıran bir elbiseyi zorlayarak onun içine sığmayan, ondan taşan öznelliğini görünürleştirir. Gelinliğe sığmayan bedeni ile toplumsal cinsiyetin kadına atfettiği güzellik algısının, arzuların, düşlerin toplumsal cinsiyet bağlamında inşa edilmiş kusurlu unsurlar olduğunu göstermeye çalışır.

Ekici'nin giydiği gelinlik, kız isteme ritüelinin ardından bir başka 'eşik durum' olan evlilik meselesini de gündeme getirir. Üzerine oldurmaya çalıştığı gelinlik özünde; evlenecek olan kadının bekaretini, masumiyetini, zerafetini, naifliğini ve güzelliğini simgelemektedir. Ancak Ekici'nin inatçı bir tavırla içine girmeye çalıştığı bu elbise, aynı zamanda sanatçının gelinliğin simgelediği kadınlık hallerine sığmadığını da göstermektedir. Bu elbise sanatçının bedeniyle uyumsuzdur, her zorlayışta onun bedeni tarafından reddedilmektedir. Toplumsal kabuller tarafından kadın kimliğine sürekli nakşedilen bu pek naif biçimler, neredeyse evrensel denilebilecek bir kadın imgesini inşa etmektedir. Bu imgenin inşasının rotasında ise, belirli duraklar; görücüye çıkma, evlilik, annelik gibi ve bu duraklar için 'kadınlık' fantezileri yaratılmıştır. Hans Jörg Clement, Ekici'nin 2000'li yıllardan 2009 yılına dek icra ettiği performanslarının retrospektif bir derlemesi olan *Personal Map To Be Continued…* (2011) adlı sanatçı kataloğunda, *Inafferrabile/Greifbar Fern* performansı için şöyle yazar:

> *Genç bir kadın, dışarıda bırakılmış; söz konusu olan, her şey. Oyun yok, oyalama yok. Beyaz ve kırmızı, masumiyet ve baştan çıkarıcılık ve doğal olarak: yaşam ve ölüm. Canlı bir tablo, tek başına hükümran bir duruş içinde; şüphe, çıkışsızlık. Başından itibaren yanlış anlaşılmayacak bir son.* (2011, s. 42)

Clement'in de ifade ettiği gibi evlilik ya da gelinlik giyme ritüeli, kadın için "*başından itibaren yanlış anlaşılmayacak bir son*"dur. Dolayısıyla şayet kadınlık toplumsal normlarla uyum içindeyse, evlilik zaten gerçekleşmesi gereken 'doğal sürecin' bir

aşamasıdır. Burada şaşırılacak herhangi bir durum yoktur, herhangi bir sürpriz yoktur; zaten beklenilen budur. Toplumsal söylemlerin ritüelistik hattı, kadın kimliğini 'normal' şartlar altında bu 'mutlu son'a hazırlamaktadır. Burası aslında bir son değildir; evlilik bir geçiş pratiğidir. *Lifting a Secret* performasında bir kadının 'kız isteme' merasimine dek olan süreçteki kendini hazırlama aşamasının başarıya ulaştığı ve bir sonraki kimliğe geçildiği noktadır. Ekici ise, mücadele içine girdiği bu gelinlikle, evlilik fantezilerini karmaşıklaştırarak onlar üzerine yeniden düşünmekte ve söz konusu fantezilerin kadın kimliği için aslında ne söylediğini araştırmaktadır.

Gösterişli, tüm beyazlığı ve masumiyeti ile cezbedici bir imge olan gelinlik, modern ya da geleneksel toplumların büyük çoğunluğunda kadını aynı şekilde ifade etmektedir. Gelin anonimdir; beyaz, gösterişli ancak hep birbirinin benzeri bir elbise ile kadınlığı aynılığın içine sıkıştırmaktadır. Etimolojik olarak anonim sözcüğü; Yunanca 'ad' anlamına gelen 'onoma' kelimesinin başına 'sız/siz' anlamındaki 'an' ön ekinin getirilmesiyle '*anōnumos'* olarak 'isimsiz' anlamında türetilmiş bir sıfat kelimedir ve 17. yüzyıldan itibaren Latince'de 'anonymous' olarak kullanılmaya başlanmıştır (Etymology Dictionary). Anonim; adı sanı bilinmeyen, bir imza taşımayan ve dolayısıyla bir şeyin izinsiz kullanıma açık olduğunu beyan eden bir terimdir.

Gelinlik de bir gelin olarak ilan ettiği kadını anonimleştirmektedir, çünkü belirsiz bir otoritenin 'gelin' olabilmek adına öne sürdüğü kuralları; güzellik, zarafet, iffet, maharet vb. yerine getirmiş olan kadını imlemektedir. Gelinlik giymiş kadın kendi öznelliğini gizlemektedir; gelinlikli kadın öznel kimliğini değil, toplumsal normların geline atfettiği kimliği ortaya koymaktadır. İngiliz feminist yazar ve eleştirmen Virginia Woolf, kadınların kendilerini ortaya koymasını engelleyen şeyin, kadınlara anonim kalmayı emreden iffet anlayışının bir yadigarı olduğunu yazmıştı (2019, s. 57). Tam da bu nokta 'gelinlik', 'iffet' anlayışıyla iç içe geçerek bedenlerini kapladığı tüm kadınları, saf, temiz ve namuslu olarak ilan etmektedir. Bu bağlamda gelinlik, toplumsal söylemlerle "performatif" olarak üretilen kadınlığı görünürleştirmektedir: Gelinlik, onu giyen kadının iffet, güzellik ve maharetini ortaya koymanın ve bunlar dışında kadına dair öznellik biçimlerinin üstünü örtmenin bir yoludur. Gelinlik giymiş bir kadın kim olduğu fark etmeksizin; güzel, zarif, iffetli bir gelindir, tüm gelin olmuş kadınlar gibi gelindir; aynıdır, sıradandır, 'normal'dir; ayırt ediciliği salt gelinliğin

sınırlı modellerine sığdırılmıştır, bunun dışında beyazdır; evlenmeye hazır olan her kadın gibi masumdur, temizdir. Bu bağlamda kadın giydiği gelinlikle, kendi öznelliğini değil, kadınlığın toplumsal belirleyicilerini görselleştirmektedir. Gelinlik, kadının öznelliğini kıstırmakta ve "performatif" olarak üretilen 'kadınlık' ve 'kadınlığın arzularını' dışa açmaktadır. Gelinlik kadını bir gösterge olarak ortaya çıkarmakta, onu gösterişli kılmaktadır, fakat aynı zamanda onun asıl gerçekliğini de gizlemekte, kadını anonimleştirmektedir. Ekici ise 'bir gelin olarak', ortaya çıkardığı bedeniyle toplumsal normlar tarafından inşa edilen ve anonimleştirilen 'gelin'in sosyal performanslardaki konumuyla oynamıştır. Sanatçı sosyal bir performans olan düğün ya da nikah sırasında mağrur, güzel fakat özgün olmayan 'gelin'i, öznellik bağlamında sorgulayarak performans sanatında ters-yüz etmiş; yabancılaştırmıştır.

Sonuç olarak Ekici, *Innaferabile/Greifbar Fern*'de, kadınlığı tamamlayan bir istenç olarak gelinlik giyme arzusunu, sürekli çekiştirdiği fermuar ve güçlükle soluduğu nefes ile bir performansa çevirmiştir, dolayısıyla "performatif" olarak kadın kimliğine işlenen bu onulmaz arzuyu bir performans olarak sergilemiş ve arzuların da "performatif" olarak üretildiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Sanatçı, kadını kıstıran ve onu "performatif" öznelliğe intikal ettirerek anonimleştiren bu gelinlikle, kadınlığın içine sıkıştırıldığı güzellik, zarafet gibi kavramların içine sığmadığını göstermiş olur. Bedenine dar gelen gelinlik, "performatif" olarak dayatılan arzular ile bedenin uyuşmadığı bir noktaya varır. Bu bağlamda gelinlikle ortaya çıkardığı uyumsuz beden hem izleyiciye hem de sanatçının kendisine/kendi tahayyüllerine yabancılaşmaktadır.

4. PERFORMATİVİTE VE BEDENİN MEKÂNI/MEKÂNIN BEDENİ

Bir önceki bölümde ‘çifte-yabancılaşma’ kavramı, toplumsal cinsiyet kategorisinde kadın olmak ve kadınlığa eklemlenen geleneksel öğeler üzerinden incelenmiş ve Nezaket Ekici’nin sanatındaki tezahürleriyle değerlendirilmiştir. Toplumsal cinsiyetin halihazırda “öteki”si olan kadın bedeni üzerine işleyen geleneksel ya da ritüelistik birtakım yaptırımları altüst etmesi durumu, Ekici’nin sanatçı bedeninde katmanlı bir yabancılığı ortaya çıkarmıştır. Böylece Jones’un kadın sanatçı bedeni üzerine icat ettiği ‘çifte-yabancılık’ teriminin, salt cinselliğin ve çıplaklığın teşhiri ile değil, aynı zamanda kadın(lığ)a has üretilen geleneksel yasaların ve ritüellerin ihlal edilmesiyle de görünürleştiği saptanmıştır. Burada özellikle ‘kadın’ yerine ‘kadınlık’ kavramına odaklanılmıştır, zira biyolojik bir kadın bedeninden ziyade toplumsal kadın bedeninden söz edilmiştir. Kadın bedeninin toplumsal normlarla üretilmesi durumuna işaret eden; iffetli olma, üreme, annelik, ev içi işlerdeki maharet gibi ‘kadınlık’ halleri devreye sokulmuştur. Bu bağlamda toplumsal kurallarla üretilen ‘kadın’ özne, ‘kadınlık’ olgusu üzerinden incelenmiş ve ‘kadınlığın’ toplumsal cinsiyet düzenindeki konumu, modern ve geleneksel yapıdaki işleyişi aracılığıyla ele alınmıştır. Çünkü sanatçının çifte-kimliği, onun kadınlığını aynı anda hem Batılı hem de Doğulu bir kadın olması bağlamında çift-taraflı üretmektedir. Bu minvalde, erkek öznenin “öteki”sini tartışmaya açtığı gibi, kültürel anlamda birbirine yabancı iki ayrı kadın(lık) durumundan söz edebilmenin ve çifte-yabancılığı toplumsal cinsiyet özelinden çıkararak coğrafi ve kültürel bağlamda tartışabilmenin de yolunu açmıştır.

“*Performativite ve Bedenin Mekânı/Mekânın Bedeni*” konu başlığı altında ise ‘yabancılık’ olgusuna ‘toplumsallık’ üzerinden yaklaşılacaktır ve yabancılığı üreten şeyin ‘aidiyet’ yani (bir) toplumsallıkla kuşatılmışlık olması durumu irdelenecektir. Toplum, yapısal olarak en temelde varoluşu garanti altına almanın sistematik yoludur. Jean-Jacques Rousseau *Toplum Sözleşmesi* adlı kitabında, toplum oluşturmanın nüvesini ele alır. Toplum olmayı, insanların doğal yaşam içinde korunmalarını güçleştiren engellerin ve diretme güçlerinin tek tek bireylerin harcayacağı çabalara

üstün gelmesi durumuna ve buna karşılık bir güç birleştirme yoluna gidilmesine dayandırır (2013, s. 13) ve şöyle yazar:

> *...insanlar yeni güçler yaratamadıklarına, eldeki güçleri birleştirip kullanmaktan başka bir şey yapamadıklarına göre, kendilerini korumak için yapacakları tek şey, birleşerek diretme gücünü alt edebilecek bir güç birliği kurmak, bu güçleri bir tek dürtücü güçle yönetmek ve elbirliğiyle harekete getirmektir.* (2013, s. 13)

Dışsal bir güce, doğaya ya da tehdit oluşturan "öteki"ne karşı bir topluluk oluşturmak, birey mantığını toplum mantığına devşirir. Toplumu oluşturan bireyler, toplumca belirlenen normlara göre işaretlenir/belirlenir ki bu durum bireyin 'gücünü kattığı' ve 'gücünü göstermesi gereken' yapılar arasında konumlanmasını, "öteki" olandan ayrışmasını sağlamaktadır. Bu belirlenimde ise bedeni işaretlemek üzere kültürel formlar; gelenekler, dil, inanç sistemleri ve ritüelleri, giyim-kuşam, yeme-içme adetleri vb. devreye girmektedir.

Toplum, işaretlediği bireyleri kapsadığı gibi, kendinden olmayanı da belirlemek/kodlamak üzere işleyen bir olgudur. Georg Simmel *Bireysellik ve Kültür* adlı kitabında "*bir toplum, onun aynı anda hem içinde hem de dışında duran varlıklardan oluşan bir yapıdır*" (2009, s. 40) diye yazar. Bu bağlamda toplumsal yapı, bedenleri hem içerecek hem de dışarıda bırakacak şekilde organize edilen sistematik bir düzene işaret etmektedir. Toplumsalı tartışırken, bir toplumda organize edilmiş tüm ilişkiler kastedilmektedir; gelenek, sınıf, statü gibi olgular üzerine işleyen ve onları sistematik bir biçimde düzene sokan kültürel, ekonomik, siyasi olanı da işin içine dahil etmektedir. Ancak akademik anlamda söz konusu tezde 'yabancılık' kavramını ele alırken bilhassa toplumsalın kültürel bileşenlerine odaklanılmaktadır. Çünkü kültür toplumsalın mayasıdır. Doğal olmayan ve toplumsal yapının bütünlüğü/beraberliği için -yine toplum tarafından- üretilmiş bir mayadır. Simmel'e göre "*kültür insanın kusursuzlaştırılmasıdır*" (2009, s. 332), bireyler kültürlenerek toplumsal yapı için 'pürüzsüz' hale getirilmeye çalışılmaktadır. Toplumsalı sekteye uğratacak ya da ona dair tehdit oluşturacak 'öznellikler' törpülenerek, bireylere toplum için ideal özellikler aşılanmakta ve ideal öznellikler üretilmeye çalışılmaktadır.

Toplumsal normlar bu bağlamda bireyi -doğar doğmaz- kültürle aşılamakta ve sistematik bir şekilde bireyi kendine mal etmektedir. Böylece kültür, geçmişten gelen toplumsal ilişkilerin düzenini yeniden mayaladığı bireyler aracılığıyla bugüne ve geleceğe taşımaktadır. Toplumsal kavramı tam da bu noktada -kültürel minvalde- çalışmaya dahil edilmiştir. Toplumsallık, kültür ve kültürün içerdiği bireyleri bir arada tutan dinsel, dilsel, etnik, geleneksel birtakım benzeştirmeler dahilinde ele alınmaktadır. Çünkü kültür, mayaladığı bireyler aracılığıyla toplumu diğerlerinden ayırmakta ve kendine özgü ve ait kılmaktadır.

Bir mekân ya da bir bedenin bir diğerine yabancı olabilmesi için öncelikle bir *yer*e ait olması, o yerin üretiminin bir sonucu olarak oranın aidiyetleriyle sarmalanmış olması gerekmektedir. Beden ve mekân "performatif" üretim ilişkilerinde birlikte çalışmakta, 'ait' olanı işaretledikleri gibi "öteki" olanı da yine bu ikili çalışmanın "performatif" bir sonucu olarak ortaya çıkarmaktadırlar. Beden ve mekân kavramlarını "performatif" üretimler olarak incelemeye alan bu kısım, iki kavramın toplumsallık açısından ortak paydasını 'konum' fikri üzerinde birleştirmektedir.

Nezaket Ekici'nin kimlik, sınır ve coğrafya kavramlarını merkeze alarak ürettiği performanslarında, sanatçı bedeni toplumsallıkla kuşatılmış bir imge olarak ortaya çıkmaktadır; kimi zaman geleneksel öğeler, etnik malzemeler ya da dinsel ritüelistik objelerle bedenini ya da performans mekânını kurgulayan sanatçı kimi zamansa sadece bir bayrak imgesiyle ya da sembolik bir renkle bir kültüre ve kültürle kuşatılmışlığa atıfta bulunmaktadır. Atıfta bulunduğu kültür ile kendi arasında ise hep bir mesafe bırakmaktadır; sanatçının bedeni adeta hep 'başka' bir kültüre ait ve olduğu yere 'yabancı' bir imge, diğer bir deyişle içinde bulunduğu 'hiçbir' kültüre tam anlamıyla ait olmayan/olamayan bir imge olarak belirmektedir. Bu minvalde Ekici'nin sanatında ortaya çıkan 'çifte-yabancılık' durumuna 'mekân' ve 'mekânla kuşatılmış beden' kavramı üzerinden yaklaşılmaktadır, çünkü Ekici'nin sanatçı bedeni, hep bir kültürle fakat 'başka' bir kültürle kuşatılmışlığın bu yüzden *olduğu yerde* hep bir 'yarım' kalmışlığın imgesidir. İki farklı kimliğe sahip olan sanatçının bedeni, tek bir yere değil birden fazla yere 'ait' ve birden fazla yere 'yabancı' kılınmıştır.

Ekici'nin sanatında ortaya çıkan yabancılığın toplumsal ve kültürel inşasını mütalaa ederken toplumsal mekân ve toplumsal beden kavramlarının ayrıntılı izahı oldukça

önemlidir, bu hususta ilk olarak, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Judith Butler gibi yazar ve teorisyenlerin metinleri eşliğinde, mekân ve beden kavramlarının 'toplumsal' ve 'söylemsel' inşalarına değinilmiştir. 'Yabancılık' kavramının toplumsallık ve toplumsal söylemle kuşatılmış bir olgu olmaktan ileri geldiği görüşünden hareket eden bu bölümde, beden ve mekân kavramları ile 'yabancılık' arasındaki ilişki "konumsallık" üzerinden işletilmektedir. Buna göre bedenlerin, toplumsal söylemler ışığında; cinsiyetsel, ırksal, kültürel, sınıfsal birtakım kategorilere dayandırılarak 'toplumsal mekânlar'a yerleştirildikleri muayyen konumlar irdelenmekte ve bu konumlar arasında kurulan 'fark'ın ortaya çıkardığı 'yabancılık' kavramı müzakere edilmektedir.

Butler'ın "performatif" kavramını ödünç alarak "performatif" üretimin bir sonucu olan bedenin bir diğer bedene 'yabancı' kılınmasının temel mahalli olarak "konum" kavramı devreye sokulmuş ve "performatif" ve "konumsallık" kavramları arasında karşılaştırmalı bir okuma yapılmıştır. Konumlandırma politikaları ve ardından bedenlerin 'konumsal' bir bakış açısına/vizyona sığdırılmaları; kendi ve "öteki" arasındaki öznel ve nesnel farkı bu konumdan inşa etmeleri fikrinde ise Donna Haraway'in "konumlu bilgiler" (*situated knowledges*) kavramından faydalanılmıştır. Mekânın konumu ve mekândaki bedenin konumu, belirli bir bakış açısı/vizyon hattına girmektedir. Bedenin yerleşik olduğu konumda sahip olduğu bakış açısı/vizyon, kendi konumuna ve bir diğer konuma dair sürekli olarak bilgi üretmekte ve bu bilgiler bedenler ve mekânlar arası farkı kurmaktadır. Söz konusu çalışmanın bu kısmı, bedenin mekânda konum alması ve "konumsallık" olgusuna bağlı olarak organize edilen bakış açısının 'yabancı' olanı kurması durumunu irdelemektedir.

Ekici kimi performanslarında 'yabancılık' olgusunu bir konumdan diğerine geçerek; performanslarını 'toplumsal beden' ve 'toplumsal mekân'a dair sınır aşırı hareketlere dayandırarak gerçekleştirmektedir. Buna göre, mekânın yer aldığı konum ve bedenin mekânda aldığı konum ve konumlanma biçimleri, Ekici'nin sanatında 'çifte-yabancılık' kavramını açığa çıkaran temel argüman olarak ele alınmaktadır. Ancak aynı zamanda Ekici'nin sanatçı bedenine de bir 'konum' olarak yaklaşılmaktadır; sanatçının bedeni bir kadın, bir göçmen, bir Türk, bir Alman(cı), bir orta sınıf gibi cinsiyetsel, ırksal, sınıfsal ya da kültürel anlamlarda toplumsal söylemlerin ürettiği bir konumdur.

4.1. Konum Politikaları ve Toplumsal Mekân/Toplumsal Beden

Mekân, bedeni çevreleyen ve muayyen ölçüde tahsis eden bir parçadır. Daima bir bütünün bir parçası ya da parçalar topluluğunun bir aradalığıdır. Üzerinde yaşadığımız yerküre; -kendisi de bir mekân olmak üzere- coğrafyalar, ülkeler, şehirler, semtler, caddeler, sokaklar, evler… gibi gittikçe daha da daralan bir biçimde ayrımlanarak daha ufak birimler üzerinden mekânlaştırılmış ve güncelde mekânlaştırılmaktadır. Bu mekânlar, bedenleri daha büyük bir birimin parçası olmaktan en küçük birimin parçası olana dek ayırmakta, görece düzene sokmaktadır. Bu bağlamda mekân, özel veya matematiksel anlamda üretilen bir *yer* olarak varlık göstermektedir fakat aynı zamanda mekân da üreticidir, bedenlerin ve nesnelerin oradaki durumunu/duruş biçimlerini belirleyerek özneleri üreten bir *yer* olarak işlev görmektedir.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Fransız sosyolog ve teorisyen Henri Lefebvre, mekân terimini kavramsallaştırarak tarihsel, siyasal ve sosyal pratikler aracılığıyla tartışamaya açmış ve "mekân" kavramını psikanaliz, sanat, din ve dilbilim gibi disiplinlerle ilişkili bir biçimde teorikleştirmiştir. Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı, kendisinden sonraki düşünürleri de etkileyecek olan önemli kitabında, "mekân" kavramını en temelde 'toplumsal bir ürün' olarak kavramsallaştırmıştır. Bir ürün ya da nesneyi değil bir ilişkiler bütününü tarif eden bu kavram için şöyle yazmıştır:

> *Mekân, pasif, boş bir şey olarak ya da 'ürün' gibi, karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez. Bir 'ürün' olan mekân, etki ya da tepki yoluyla doğrudan üretime müdahale eder: Üretken emeğin örgütlenmesi, ulaşım, hammadde ve enerji akışı, ürün paylaşım ağları… Kendince üretken ve üretici olan mekân, üretim ilişkilerine ve üretici güçlere dahildir. Mekân kavramı tek başına bırakılamaz ve statik kalamaz; diyalektikleşir: Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır.* (2014, s. 24)

Lefebvre'in buradaki tanımına göre, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin istinadı olarak "mekân"; tarihsel, siyasal, ekonomik, sosyal, kültürel vb. birtakım kisvelere dayandırılarak toplumsal olarak üretilmekte ve toplumsal olanı üretmektedir.

Bir ürün ve üretici olarak "mekân" aynı zamanda toplumsal yasaların korunmasına ve sürekliliğine dair bir 'sınır' koyma biçimidir. Tarihsel, siyasal, ekonomik, sosyal veya kültürel anlamlarda "mekân" bedenleri, nesneleri ve hatta kendini çevrelemeye/sınırlamaya muktedir bir parçadır. Mekânın sınırı ise 'gözeten' otorite tarafından belirlenmektedir. Üretimin ve üretici güçlerin kontrolü, gözetenin yani otoritenin denetimindedir. Otoritenin ereği, mekânın bütünlüğünü korumak ve buradan hareketle kendi iktidarının kudretini sürdürmektir, bu anlamda otorite daima politik bir güdümle hareket etmektedir. Lefebvre'e göre, mekânın (mekandaki nesne ve bedenlerin biradalığı/uyumu) dağılmaması/ayrışmaması hususundaki kontrolör 'siyasal iktidar'dır. Bu denetim siyasal iktidarın edimidir, zira bölünme/parçalanma veya ayrışma iktidarın varlığını aşabilir (2014, s. 326), onun gücünü sarsabilir.

Jacques Derrida *Yazı ve Fark* adlı kitabında şöyle sormuştur: "*Mekân bir arada varoluşların düzeni değil midir?*" (2020, s. 39), türdeşlik ya da benzerliklerin uyumlu bir aradalığı mekânın düzeni ve kalıcılığı açısından iktidar tarafından gözetilmesi gereken en önemli faktördür ki, bu nedenle mekânın dağılma ya da gücünü kaybetme ihtimaline dair bir 'sınır' olgusu yaratılır. İktidar, içerideki bir aradalığın harmonisini korumak, içerinin düzenini ve kalıcılığını güvence altına almak adına mekânın sınırını belirli kavramlar altında ve somut müdahalelerle çizmek zorundadır.

Lefebvre "*mekân, iktisadi olanı siyasal olana dahil etmeyi sağlar*" (2014, s. 326) der, dolayısıyla iktidarın gücünün ve iktidarın mekânındaki ekonomik gücün yürümesi, belirli bir politik idareyle, bir siyaset disipliniyle sürdürülmektedir. Buradaki politik veya siyasi denetim 'toplumsal mekân' ve 'toplumsal beden' kavramlarının temelini oluşturmaktadır: İktidarın siyasal işleyişine göre mekân orada yaşayan bedenler tarafından, bedenler ise yaşadıkları mekân tarafından toplumsal olarak; kültürel, dilsel, dinsel biçimlerde kuşatılmakta ve işaretlenmektedir. Kültürel, dilsel, dinsel birtakım sınıfların düzenli bir aradalıklarının korunması adına, içeri ve dışarı arasındaki bağlantının denetim çizgisi olarak 'toplumsal mekân'ın politik 'sınırları' çekilmektedir. Bundan sonra, bir topluma ait bir 'mekân' ve toplumsal bir mekânın ferdi olarak 'beden' kavramı ortaya çıkmaktadır. Buradaki beden-mekân ilişkisi, Lefebvre'in 'soyut mekân' kavramına işaret etmektedir. Çünkü (toplumsal) beden, Lefebvre'in sözünü ettiği 'soyut mekân'ın yani iktidarın *yeniden ürettiği* mekânın bir ürünüdür. Soyut mekân; şiddet ve savaşın bir ürünü olarak siyasaldır ve bir devlet

tarafından kurulmuş olan kurumsal bir mekândır. İlk bakışta homojen görünse de, direnen ve tehdit eden her şeyi, yani tüm farklılıkları yerle bir eden güçlere alet olmaktadır (2014, s. 292).

(Toplumsal) mekân ve (toplumsal) bedenin üretimi iktidar mekanizmasından ayrı düşünülemez. Özne ve iktidar ilişkileri üzerine düşünen ve iktidar referanslı özne fikrini ortaya atan Foucault'ya göre, iktidar toplumsal yaşantının her alanına, tüm katmanlarına sızmış olan ve özneler üzerine söylemsel bir işleyişle nüfuz eden bir denetim düzeneğidir. Foucault'ya başvurmak gerekirse; "*öznesi olarak tanıtıldığımız deneyimlerin kurulmasını gerçekleştiren söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin merkezinde bir iktidar alanı vardır*" (2014, s. 16). Foucault, toplumsal bedenin mekânını 'iktidar alanı' olarak tarif eder. David Harvey, Foucault'nun 'iktidar alanı' olarak bahsettiği 'toplumsal bedenin mekânı'na dair şöyle yazmıştır:

> *Foucault, bedenin mekânını toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri bu mekân üzerinde uygulanır. Foucault için mekân, bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır: genellikle kısıtlayan, bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir alan.* (2010, s. 239)

İktidar alanının ya da iktidarın mekânının bedene açtığı (toplumsal) *yer*, içerinin düzenini sağlama hususunda -kimi zaman cezai sonuçlarla- bir disiplin sistemine tabidir. Bedenleri disipline eden şey ise söylemin gücüdür. Bedenin iktidar ile içine girdiği üretimde söylem en temel faktördür: söylem, bilgi üreten ve aynı zamanda bilgi tarafından yeniden üretilendir. Foucault *Bilginin Arkeolojisi* adlı kitabında, söylem ve öznenin üretimi ilişkisine dair şöyle yazar:

> *Söylemsel bir uygulama tarafından düzenli bir biçimde oluşturulmuş ve bilime yer vermekle zorunlu olarak yükümlü bulunmadıkları halde bir bilimin kuruluşu için gerekli olan elemanların bu toplamına bilgi adı verilebilir. Bilgi, kendisi yoluyla özelleşmiş bulunan bir söylemsel uygulamanın içinde kendisinden bahsedilen şeydir: bilimsel bir statü kazanacak ya da kazanmayacak olan farklı nesneler tarafından kurulmuş alan bilgi, öznenin söyleminde kendileriyle ilgili bulunduğu nesnelerden söz etmek için kendisinde*

> *pozisyon alabildiği alandır da. Bilgi, kavramların ortaya çıktıkları, tanımlandıkları, uygulandıkları ve dönüştükleri alandır da. Nihayet bilgi, söylem tarafından gösterilmiş kullanım ve uyum olanaklarıyla tanımlanır.* (1999, s. 233)

Foucault'nun ileri sürdüğü gibi bilgi, özneye kendi söyleminde *konum* alabileceği bir alan açmaktadır. Lefebvre, Foucault'nun yukarıdaki ifadesini şu şekilde alıntılamıştır: "*bir bilgi, aynı zamanda bir mekandır; özne bu mekânın içinde konumlanarak, kendi söyleminde geçen nesnelerden söz eder*" (Foucault, Archeologie du Savoir, s. 328. Aktaran: Lefebvre, 2014, s. 35). Özne kendi söylemine yerleştirilmektedir ve söylemin bilgisi özneyi sarmalamakta, özne için mekânın ve bedenin sınırlarını çizmektedir. Böylece söylemin bilgisi mekâna ve bedene dair belirli bir 'konum' açmakta ve dolayısıyla bir "konumsallık" meydana getirmektedir.

Söylemin yani bilginin yerleşik olduğu mekân, özneye bir perspektif/bakış açısı nakşeder: Özne kendini ve "öteki"ni/kendi mekânını ve "öteki"nin mekânını konumlandırılmış olduğu bu yerden ve yerin ona sağladığı bakış açısı/perspektif hattından tanımlar. Öznenin belirli bir görüşe sahip olması için bir 'göz' olarak bir beden olması ve bir mekânda konumlanması gerekmektedir, çünkü bir göz olarak bedenin bakış(ının) açısı, belirli bir konumda bulunmasına bağlıdır. Amerikalı feminist düşünür ve yazar Donna Haraway, "*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*" (1988) adlı makalesinde, "konumsallık" kavramını tartışır ve Haraway'in iddiasına göre, en temelde bir vizyon bulmanın tek yolu, özellikle bir *yer*de olmaktır (1988, s. 589), bedenin bir bakış açısına sahip olması, onun 'bir yerde' konumlanmış olmasına bağımlıdır. Özne (bir beden olarak) bir konuma yerleştiği müddetçe bir vizyon sahibi olabilir, sadece 'konumlanmış' olan öznenin spesifik bir bakış açısı olabilir ve buradan bir diğerini, "öteki" olanı tanımlayabilir. Haraway'in de yazdığı gibi "*Konumlanma bazı dünyalardan yana olup bazılarından olmama anlamında her zaman kısmi ve yanlıdır*" (2010, s. 279).

Burada "konumsallığı" yaratan temel etmen, mekânda özneden evvel var olan yerleşik söylem yani "konumlu bilgiler"dir. Haraway, söz konusu makalesinde, "konumlu bilgiler" (*situated knowledges*) terimini bir kavram olarak kullanmıştır. Bu terim

belirli bir durumdan doğmuştur; "konumlu bilgiler" ırkçı ve erkek egemen toplumlarda, iktidar mekanizmasının öznelere sunduğu 'kısmî' perspektifi üreten ve bu perspektifteki çerçeveyi öznelere 'konum' olarak bahşeden, ancak öznelerden evvel var olan bilgilerdir.

Haraway, 'konum' ve 'konumlandırma' politikalarının özneler ve öznelerin bakış açısı/vizyonu üzerindeki etkilerini ve onları üretim gücünü tartışırken "konumlu bilgiler"i (*situated knowledges*) kavramsal boyutuyla tartışmasının odağına almıştır. Feminist bir perspektifle toplumsal cinsiyet kimliklerine ilişkin 'bakış' kavramını yeniden değerlendirdiği makalesinde, "konumlu bilgiler"in kullanım ereğine dair şöyle yazmıştır:

> *Konumlu bilgiler, bir dünyanın daha yeterli, daha zengin, daha iyi bir açıklamasını üretmenin bir aracı gibi çalışır; kendimiz ve başkalarının tahakküm pratikleri ve tüm pozisyonlarını oluşturan ayrıcalık ve baskının eşit olmayan kısımları içinde daha iyi yaşamak için kullanılır.* (1988, s. 579)

Haraway'in de ileri sürdüğü gibi, öznelerarası konumları üreten ayrıcalık ve baskılardır; erkek-kadın, zengin-fakir, modern-geleneksel, siyah-beyaz gibi cinsiyet, sınıf, kültür ya da ırk meselelerine dayanan muhtelif karşıtlıkların neticesindeki eşitsizlikler, "konumlu bilgiler"in ışığında birer kandırmacaya dönüşmektedir. Bunlar "konumlu bilgiler" tarafından sıradanlaştırılarak konumsallaştırılmakta ve öznenin kendi konumuna dair kabulkârlık yaratmak amacıyla -iktidar tarafından- devreye sokulmaktadır. Örneğin; toplumsal cinsiyet kategorisine göre kadın, erkekle olan eşitsiz sosyal yaşantısında, 'kadınlık' üzerine yazılmış ya da söylenmiş "konumlu bilgiler" tarafından üretilirken, kendi konumunda ve konumunun ona bahşettiği lütuflar etrafında yaşamaya "konumlu bilgiler" sayesinde ikna olur. Kadının konumlandırıldığı yer ona bir görüş sağlar, ancak bu görüşün hattı "konumlu bilgiler" tarafından üretilmiş bir manzaradan ibarettir ve kadının bakışı bu manzaranın sınırları içine sıkıştırılmıştır. Özne bu konumda kadın olur, zira öznenin konumlandırıldığı yer, neyi yapıp neyi yapmaması gerektiğine dair -özden evvel verili- bilgilerle donatılmış bir şemadır. Özne bu şematik (toplumsal) mekânda kurulur, Butler'ın "performatif" kuramını tartışmaya açarken yazmış olduğu gibi; "*özne, süregiden bir dizi edim*

üzerinden üretilmekte ve toplumsal cinsiyetli stilizasyonuyla bedenleşmektedir" (2018, s. 20).

Özne, toplumsal mekânda toplumsal bir bedene dönüşmektedir, fakat aynı zamanda toplumsal bedenin kendisi de bir konumdur. Öznenin bedeni, -birtakım biyolojik özelliklere ve bunların neticesindeki sosyal statülere göre- özneden evvel tanımlanmış/belirlenmiş bir konuma atfedilmiştir. Özneleri konumlara tasnif eden organize güç ise söylemdir, söylem öznenin bedeninin *konumunu* özneden evvel üretmektedir. Haraway "*konumlu bilgiler sadece bilgiyi üreten aktif araçlar değil, ayrıca bedensel üretim araçlarıdır*" (1988, s. 595) der, dolayısıyla sadece mekânın ya da mekândaki nesnelerin konumlarını üretmez aynı zamanda bedenleri de birer konum olarak üretir. Buna göre, bedenin doğuştan gelen 'biyolojik' özellikleri, cinsiyetsel anlamda kadın ya da erkek; ırksal anlamda siyah, beyaz ya da kahverengi, kızıl olmak gibi organik kategoriler, söylemlerle birer konuma dönüştürülür. Bununla birlikte bedenler sınıfsal, kültürel, dinsel anlamlarda da politik olarak birbirinden ayrıştırılmış olan birçok kategoride birbirinden farklı konumlar olarak işaretlenir. Özne, kendisinden evvel bu kategorilere atfedilmiş olan konumlara yerleştirilmekte ve toplumsal yasaların söylemleriyle bu konumda bedenleşmekte, dolayısıyla özne bu kategorilerden birinde ya da birkaçında bir konuma dönüşmektedir. Böylece kendisi de bir 'konum' olarak beden, konum aldığı mekânda belirli birtakım işaretleyiciler etrafında toplumsal beden olur. Beden toplumsal kurgunun içinde bir konuma yerleştirilir ve kendisi de bir 'konum'a dönüşür.

Öznenin konumlandırılmasının bir sonucu olarak öznenin bakış(ının) açısı, mekândaki söylemin onu kıstırdığı bir perspektife sığdırılmaktadır. Bu noktada ise 'öznel bakış' yani öznellik kavramı bir yanılsama olarak ortaya çıkmaktadır. Butler'a göre öznellik beklentiler ve birtakım bedensel eylemler üzerinden üretilen şeydir, dolayısıyla öznellik sanılan şey, doğallaştırılmış bedensel hareketlerin 'halüsinojen' (sanrısal) etkileridir (2018, s. 20). Bu bağlamda Butler, öznellik kavramını doğal olmayan ancak kültürel bir biçimde doğallaştırılarak bedene nakşedilen hareketlerin yarattığı 'öznellik halüsinasyonu/varsanısı' olarak değerlendirir. Haraway de öznellik ve öznel bakış açısı/vizyon fikrini bir yanılsama olarak ele almış ve onu "konumlu bilgiler"e tâbi bir oluş olarak ifade etmiştir: Bir mekânda konumlanan ve görüş hattımıza/perspektifimize giren tüm imgeleri, kaçış ya da sınırların aşılmasının

ürünleri olarak değil, kısmi görüşlerin birleştirilmesi olarak öne sürmüştür: İmgeler, süregiden ve sonlu bir somutlaşma ortaya çıkarmakta ve (mekânın) sınırları içinde yaşayan özneye, 'kısıtlı bir yerden' görüşün vizyonunu vaat ederek öznenin konumunu meydana getirmektedir (1988, s. 589).

"Performatif" ve "konumlu bilgiler" kavramları, öznenin belirli bir perspektife sığdırılarak bu perspektifin sınırları içinde söylemsel olarak üretildiğini ifade etmeleri bağlamında toplumsal cinsiyetli özne meselesinin yanında kimliğin; ırksal, sınıfsal, kültürel inşasını da sorgulamaya yardımcı olmaktadır. "Performatif" bir biçimde özneyi üreten "konumlu bilgiler" özneye sürekli bir biçimde kim olduğunun; nereli, ne renk, hangi sınıftan, hangi kültürden vs. bilgilerini de nakşetmektedir. Bu bilgiler, özne için bir 'konum' üreterek, özne ve onun etrafındaki tüm imgeleri belirli bir düzene sokmaktadır. Öznenin konumu ise, bu konumda yerleşik olan bilgi/söylem aracılığıyla onun toplumsal kimliğini ve aynı zamanda 'öznelliğini' ya da 'öznel' bakış açısını üretmektedir.

Haraway şöyle yazar: "*Konumlu bilgiler, izole bireyler hakkında değil topluluklarla ilgilidir* (1988, s. 589), dolayısıyla "konumlu bilgiler" toplumsaldır, zira öznenin içinde bulunduğu topluluktaki konumunu ve görüşünün hattını belirlemektedir. Özneye belirli bir 'konum' ve bu konumdan belirli bir bakış açısı/vizyon sağlaması bağlamında "konumlu bilgiler" 'toplumsal mekân'da 'konumlanmış beden' kavramını yaratmaktadır. Özne "konumlu bilgiler" ışığında konumlandığı toplumun bir ferdi, toplumsal olarak konumlanmış bir beden olmaktadır. (Toplumsal) mekânda özne için bir konum yaratan "konumlu bilgiler" aynı zamanda toplumsal söylemi üretmekte ve toplumsal olarak yeniden üretilmektedir.

Haraway söz konusu makalesinde, "konumlu bilgiler" kavramını dört boyut üzerinden tartışmaya açmıştır; burada epistemolojik, ontolojik, etik ve politik düzlemlerin ayrılmaz biçimde birbiriyle ilişkili olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Ontolojik ama aynı zamanda etik ve politik planları "konumlu bilgiler" olarak okumaya almıştır ki etik ve politik tasarılar toplumsal olanla doğrudan ilişki içine girmektedir. Haraway'e göre, konumlandırma politikaları en basit uygulamalarımız için dahi bir sorumluluk bilinci yaratmaktadır. Bu sorumluluk bilincinin oluşması adına ise rasyonel bilgi olarak siyaset ve ahlak zeminini kullanmaktadır. Konumlandırma

politikalarının kullandığı siyaset ve etik bilinci, özellikle sosyal ve beşerî bilimlerdeki bilgi projeleri üzerine yürütülen mücadeleleri hedef almaktadır (1988, s. 587). Haraway bu minvalde "konumlu bilgiler" kavramını, 'nesnellik' üzerinden bir kez daha tartışır ve 'konumlandırılmış rasyonalite' olarak bu kez nesnellik fikri üzerine eğilir. Rasyonel bilgi iddialarında bulunmak için duyumsamanın evrensel değil kısmi olduğu yeri; konum ve konumlandırma politikalarını ele alır. Haraway, öznenin 'kendi konumundan' tanıklığı için gerekli olan şu soruyu sorar: "*gözlerim kimin kanıyla yapıldı?*" (1988, s. 585). Burada en temelde, bakış açısının üretiminin politik tarafını deşifre etmeye çalışır; nesnel bir bakış açısına sahip olmaktan ziyade, bu nesnellik vizyonunun özneden evvel geliştiğini ve öznenin konumlandığı noktada etik ve politik olarak ona verili bir görüş ile etrafını tanımladığını ileri sürer, zira "konumlu bilgiler" 'toplumsal mekân'ı ve mekândaki özne ve nesnelerin perspektifini düzenlemektedir. Haraway bu nedenle, kendini tanımak, anlamları ve bedenleri birbirine bağlamak için göstergebilimin gerekliliğini vurgular (1988, s. 585), çünkü "konumlu bilgiler" öznelerin konumlarındaki semiyolojik göstergelerdir.

Göstergebilim, iletişim amacıyla kullanılan dilsel ya da dilsel olmayan tüm işaret ya da sembol dizgelerinin işlevlerinin bir anlamlılık içinde okunmasını sağlayan ve disiplinlerarasılığı kullanan bir bilimdir. Gösteren, gösterilen ve alıcı arasındaki ilişkinin tüm cinsiyetsel, ırksal, sınıfsal, kültürel, dilsel, dinsel anlamdaki stratejik kurulum biçimlerinin bilimsel olarak incelendiği bir alandır. 20. yüzyılın önemli filozoflarından Fransız göstergebilimci ve teorisyen Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında şöyle yazmıştır: "*gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı 'şey'dir*" (1993, s. 42), Barthes, 'gösterilen'i bir aracı olarak ele almakta, bir bakıma 'gösteren' ile 'alıcı' arasındaki iletişimin maddesi olarak okumaktadır. Dolayısıyla göstergeler, belirli amaçlar doğrultusunda öznelerin etrafındaki dünyaya yerleştirilen ve özneleri dönüştüren dilsel ya da imgesel araçlardır. Haraway en temelde, bedenlerin etik ve politik düzlemde "konumlu bilgiler"in semiyotik göstergeleri aracılığıyla üretiliyor olmaları dolayısıyla bu üretim metodunun çözümlenmesi ve bedenlerin kendilerini ve kendileri ile "öteki" bedenler arasındaki anlamları yeniden düşünebilmeleri için göstergebilimin gerekliliğini vurgulamaktadır.

Haraway, en nihayetinde tüm bakış açılarını yapılandırılmış olarak ele almakta ve bu bağlamda 'nesnellik' iddialarını çürütmeye çalışmaktadır. Vizyonun her zaman görme

gücüne ve belki de örtük olarak şiddete ilişkin olduğunu ileri sürer (1988, s. 585), dolayısıyla özneyi, kendisinden evvel kurulmuş bir konuma yerleştirerek ve bu konumdaki bakış açısına sığdırarak, öznede öznel bir vizyonun gelişmesinin mümkün olmayacağı kadar nesnel bir vizyonun da mümkün olmadığını ifade etmiş olmaktadır. Sonuç olarak 'konum' ve 'konumlandırma politikaları' öznel ya da nesnel olsun 'bakış'ı tesiri altına almakta, özneye vizyonun kısmî bir perspektifini vermektedir. Özne bu perspektifin sınırları içinde kendini ve "öteki" olanı tanımlamakta ve yine bu sınırlar dahilinde bir yere 'ait' ya da bir yere 'yabancı' kılınmaktadır. Peki (henüz) konumlanmamış bir bedenden; hiçbir yere ait/hiçbir yere yabancı olmayan, 'işaretsiz' bir beden imgesinden söz edilebilir mi?

4.2. Mutlak Mekân ve Mutlak Beden: Ana Mendieta'nın *Silueta Series*'inden *Gaia-Mother Earth*'e Bedenin Yeri/Yersizliği

'Konumsuz' bir bedenden söz etmek, 'konumlanmamış' yani 'üretilmemiş' bir *yer*den söz edebilmeyi önceler. Her şeyden evvel toplumsal mekânın kendisi bir konumdur; belirli kriterler altında bir topluma ait olmaya muktedir bir biçimde yerkürenin geri kalan kısmından ayrılmış hem fiziki hem de beşerî olarak bir konuma dönüştürülmüştür. Bir 'konum' olarak belirlenen mekân, sınırları dahilindeki bedenleri de organize bir biçimde konumlandırmaktadır. Organize edilmemiş beden kavramını müzakere edebilmek için iktidarsız bir *mekân*; (henüz) sınırları çizilmemiş, 'konumlandırılmamış' bir *mekân* tahayyül etmek gerekmektedir. Sınırları müphem, gayrimuayyen salt bir *yer* olarak bir mekân tanımı yapılabilir mi?

Lefebvre, "mekân" kavramını, onun tanımlayıcısı olan 'mutlak', 'toplumsal', 'soyut', 'çelişkili' mekânlar olmak üzere alt kavramlar altında tartışmaya açmaktadır. Lefebvre'e göre, 'mutlak mekân' diğer tüm mekânların zemin tabakasıdır ve 'toplumsal mekân', 'soyut mekân' ya da 'çelişkili mekân' daima 'mutlak mekân'ın üzerine inşa edilmektedir. Lefebvre mutlak mekânı şöyle tanımlar: "*Mutlak mekânın beşiği/kökeni tarıma dayalı pastoral bir mekân parçası olmasıdır, burası köylülerin, göçebe ya da yarı göçebe insanların adlandırdığı ve çalıştığı yerlerdir*" (2014, s. 245), dolayısıyla Lefebvre'in 'mutlak mekân' olarak işaret ettiği yer, bir geçiş mekânıdır; sınırları geçirgen ve gelip geçici konuşlanmaların mekânıdır. Baki bir iktidarın eli değmemiş ya da asgari ölçüde müdahale edilmiş olan *toprak parçası*dır. 'Mutlak

mekân' bir tabandır, daha sonra üzerine bir tabaka olarak toplumsal mekânın yerleşeceği ve tabii olanaklarının zamanla insani bir prodüksiyona dönüşeceği bir zemindir. Lefebvre şöyle yazmıştır: "*Mutlak mekân*, *kendi nitelikleri nedeniyle seçilmiş olan (mağara ya da dağ zirvesi, su kaynağı ya da nehir), fakat kutsanmaları nedeniyle bu doğal nitelik ve özellikleri ortadan kalkan doğa parçalarından oluşur*" (2014, s. 76).

Din, siyaset, ırk gibi olgularla kutsanarak üzerine yerleşilen ve insanlık tarafından yeniden üretilmeye hazır olan bir mekândır 'mutlak mekân'. Böylece 'mutlak mekân' 'toplumsal mekân'a evrilmekte ve dünya üzerinde yer alan muayyen bir konuma dönüşmektedir. Beden de benzer kıstaslar altında toplumsallaştığı ölçüde bir konuma dönüştürülmektedir. Burada ilk olarak Lefebvre'in 'mutlak mekân' teorisi aracılığıyla bedenin mutlak durumu yani salt biyolojik varlığı bir 'zemin' olarak okumaya alınmaktadır. 'Mutlak mekân' teorisi beden üzerine işletilerek, mekân ile bedenin toplumsallaşma süreçlerinde üzerlerine yerleşen politik ve kültürel tabakaların benzerlik ve farkları irdelenmeye çalışılmaktadır. 'Mutlak mekân'ın 'toplumsal mekân'a evrilme süreci ile öznenin 'toplumsal beden'e evrilme süreci arasındaki temasın katmanlarını ve benzerliklerini saptamak, iki kavramın ilişkisi açısından önem arz etmektedir.

Lefebvre'in ileri sürdüğü 'mutlak mekân', daimî bir toplumsallıkla zapt edilmemiş bir doğa parçasına işaret ediyor ve diğer tüm mekân tanımlamalarının tabanını teşkil ediyorsa; bedenin de 'temel' varlığı yani toplumsallaşmamış, cinsiyetlendirilmemiş, sınıflandırılmamış, bir ırk ile aidiyetlendirilmemiş, öznenin salt mevcudiyetine dair somut, cismani, biyolojik durumunu, 'mutlak beden'[17] olarak tanımlayabiliriz. Buna göre, bedenin dünyadaki (cismani) varlığının ilk ve temel ereği katıksız bir biçimde öznenin mekânda tezahür edebilmesine hizmet etmektir. Öznenin bedeni toplumsal bir beden olmadan önce biyolojik olarak vardır ve mutlaktır; etrafındaki ilişkilerden ve kavramlardan soyuttur, varlığı (henüz) 'anonim' bir öznenin cismanileşmesidir: İlk olarak anonim öznenin dünyadaki varlığının tespit edilmesini sağlayan bir olgu olarak mekândaki bir noktayı zapt etmektedir ve öncelikle öznenin mekândaki mevcudiyetini kanıtlayan bir *araç* olarak belirmektedir. Buradaki sav; bedenin 'mutlak' varlığı, -herhangi bir toplumsal, kültürel, cinsiyetsel, ırksal ya da sınıfsal iletide bulunmadan

[17] Burada 'mutlak beden' olarak ifade edilen kavram, biyolojik bedene yani bedenin toplumsallaşmamış olan salt biyolojik mevcudiyetine işaret etmektedir.

evvel- öznenin salt varoluşunun belirleyicisi, öznenin fiziksel alana aktarım *aracı* olmasıdır.

Böylesi bir beden imgesiyle rasyonel hayatta tesadüf etmek mümkün değildir, çünkü dünya üzerine gelebilecek her türlü insan bedeni, coğrafyalara, toplumlara, uluslara göre kodlanmış hem biyolojik olarak; cinsiyet, renk, yapı hem de sosyolojik olarak; toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi birtakım kisveler altında tanımlanmakta ve konumlandırılmaktadır. Bu noktada tanımlanan, işaretlenen beden yine Butler'ın "performatif" kuramına intikal etmektedir, zira özne 'toplumsal mekânda' ve bir süreç içinde üretilmektedir. Bu kurulum, öznenin görünür olma ve buradan hareketle temsil edilebilir hale getirilmesinin ön koşuludur. Butler şöyle yazar: "Siyasi ve dilsel 'temsil' alanları, özneleri oluşturup biçimlendiren kriterleri baştan belirliyor: bunun sonucunda temsil yalnızca özne olarak tanınabilene bahşediliyor" (2018, s. 44). Dolayısıyla öznenin 'görünürlüğü', 'işaretlenmiş bir mekânda' işaretlenmiş ve toplumsal olarak belirli anlamları yüklenmiş bir özne olmasını gerektirmektedir.

O halde öznenin mutlak ya da 'işaretsiz' bir beden olabilmesi için, onun öznelliğinin başkaları tarafından kurulmamış bir anlamı olması, hatta mevcudiyeti dışında bir anlamı olmaması gerekmektedir. Ancak böyle bir beden bilinci rasyonalitede mümkün değildir. Merleau-Ponty şöyle yazmıştır: "*Yaşamımın beni kurmadığım bir anlamı olması, bir bakıma öznelerarasılığın olması, her birimizin hem mutlak bireysellik anlamında hem de mutlak genellik anlamında anonim olması gerekir*" (2016, s. 602). 'Mutlak' ya da 'işaretsiz' beden bilinci için önce mutlak bir dünya/evren bilinci gerekmektedir; mutlaklık mekân ve bedeninin saf/katışıksız varoluşlarının birbiriyle tutarlı olması ve iç içe geçmesidir.

Göçmen bir sanatçı olarak sınırlara ve kimlik olgusuna duyarlı üretimler gerçekleştiren Ana Mendieta, 1970'li yıllarda *Silueta Series* (Siluet Serileri) ile bedenini ve bedenini 'konumlandırdığı' mekânı böyle bir mutlaklık arayışında yalınlaştırmış, toplumsallıktan arındırarak 'işaretsiz' bırakmıştır. Mendieta, rasyonalitede imkânsız olan böyle bir bedeni görsel alana sanatsal bir imge olarak taşımıştır. Mirzoeff *Bodyscape* (1995) adlı kitabında, sanatsal imge olarak ortaya çıkarılan beden hakkında şöyle yazmıştır:

> *Sanattaki beden taklit etmeye çalıştığı et ve kandan ayırt edilmelidir. Temsilde beden kendisi gibi değil, bir işaret olarak görünür. Hem kendisini hem de sanatçının tam olarak kontrol edemediği mecazi anlamlar dizisini temsil edemez, ancak yalnızca bağlam, çerçeveleme ve stil kullanımı ile sınırlamayı amaçlar. Bu işaret kompleksi 'beden peyzajı' (bodyscape) diyeceğim şeydir. Aynı zamanda, kurumsal işaretlerin, özellikle 'normal' olarak kabul edilen şeyi belirleme konusunda fiziksel beden üzerinde çok gerçek etkileri vardır.* (1995, s. 3)

Mendieta, Mirzoeff'in 'beden peyzajı' dediği işaretler alanından istifade ederek, kendi sanatçı bedenini 'işaretsiz bir işarete', bir 'iz'e çevirmiştir. Benzer bir şekilde Ekici de 2016 tarihli *Gaia-Mother Earth* (Gaia-Toprak Ana/2016) performansında toplumsallıktan yalıtılmış bir mekân olarak bir toprak yığının üzerinde herhangi bir rumuz taşımayan bedeni ile 'mutlak', 'işaretsiz' bir beden imgesini ortaya çıkarmayı denemiştir.



Görsel 24. Ana Mendieta, *Silueta Series* (Siluet Serileri), 1972-1985.

İlk olarak Mendiata, *Silueta Series*'de konumsuz bir toprak parçasına 'kim'e ait olduğunun belirlenmesi güç olan 'beden' izleri bırakmıştır. Elbette ki Mendiata'nın bedeninin izleri başta Iowa eyaleti olmak üzere ABD ve Küba gibi çoktan konumlanmış, bir devletle ya da bir iktidarla sınırlanmış, isimlendirilmiş mekânlarda bulunmaktadır. Ancak performans sanatı daha önce de bahsedildiği üzere, yaşamın realitesinin yani Goffman'ın deyimiyle 'günlük yaşam performanslarımızın' bir ironi ve parodisini sunmakta ve çerçevelediği/gösterdiği imgelerin üzerinden politik bir biçimde günlük yaşantımızdaki hakikatleri ters-yüz etmeye çalışmaktadır. Söz konusu edildiği şekilde 'mutlak' ya da işaretsiz bir mekân ve beden realitede mevcut olmasa da performans sanatı için bunu var kılmak mümkündür ya da mümkün kılınmaya çok yakındır. Mendieta'nın imgelerine bakıldığında, çerçevenin içinde herhangi bir iktidara ilişkin bir *yer* ya da herhangi bir yere aidiyet veren bir beden görülememektedir. Tamamen toplumsallıktan azade bir mekân ve o mekândaki beden izleriyle karşı karşıya kalınmaktadır. Mendieta'nın bedeninin izleri, anonim bir öznelliğin cismanileşmesi (maddileşmesi) olarak anonim bir mekânla ilişki içine girmektedir, zira tekrar etmek gerekirse beden toplumsallıkla yüklenmeden önce salt öznenin mekândaki mevcudiyetine dair bir kanıt olmakla muktedirdir. Mendieta'nın adsız bir mekânda rumuzsuz bir bedenin boşluğu olarak bıraktığı izler, salt öznenin ve öznelliğin mevcudiyetinin ve orada (olmuş) olduğunun kanıtlarıdır.

Bununla birlikte, *Silueta Series*'de doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi de ters-yüz eden bir Mendieta görülmektedir. Kültürlenmiş, üretilmiş mekân ya da beden yerine tüm toplumsal kurgulardan sıyrılmış bir beden ve mekân ilişkisini ortaya koymaktadır. Doğal, organik elementlerin içinde yine 'işaretlenmemiş', doğal, organik bir beden imgesi tezahür etmektedir. Mendieta, çalışmalarının büyük bir çoğunluğunda doğayı ele almıştır, doğayı 'Toprak Ana' metaforuyla birlikte düşünen sanatçı için doğanın üretici gücü ile kadın bedeninin doğurganlığı arasında da ciddi bir ilişki vardır. Bu bağlamda Mendieta'nın *Silueta Series*'ini tartışamaya açarken mecburi bir biçimde toplumsal cinsiyet meselesine de değinmek gerekmektedir. Kendi (kadın) bedeni ile 'Toprak Ana' arasında kurduğu ilişki, kadınlık kavramına dair toplumsal cinsiyet eleştirilerinin en sık konu ettiği 'üreme' ve 'doğurganlık' sorunsalını da tartışmaya açar. Toplumsal söylemde 'kadınlık' üreme ve annelikle bütünleştirilen bir süreç olarak kurulmuştur. Bu bağlamda kadın(lığ)ı toplumsal olarak üreten söylemin en güçlü yaptırımlarından biri üreme yani annelik olmuştur. Ancak Mendieta'nın

çalışmasında ‘Toprak Ana’ ile kurduğu ‘üreme’, ‘doğurganlık’ ortak noktası, ‘kadınlık’ olgusunu pekiştirmek için değildir, sonsuz üreme döngüsünde doğa ve bedeni birbirine katmak, birbirine karıştırarak mütemadiyen var olacak olan yaşam döngüsüne işaret etmektedir. Fakat bu işaretler aynı zamanda toprağa kök salma arzusunu da barındırmaktadır, zira Mendieta, kökleri başka, bedeni başka bir ülkede ikamet eden göçmen bir sanatçıdır. Bu nedenle kendi işaretsiz bedenini ‘Toprak Ana’nın rahmine yerleştirerek organik/işaretsiz olarak oradan yeniden doğma arzusunu görünür kılmaktadır. Bu nedenle göçmen sanatçının çalışmaları salt feminist bir okumaya değil coğrafi, kültürel ve sosyolojik bir okumaya da intikal etmektedir. Irit Rogoff, *Terra Infirma* (2000) adlı kitabında, “*Mendieta’nın çalışmalarının salt özcü bir dişiliğin temsili olarak özetlenemeyeceğine karar verdim*” (2000, s. 130) diye yazar. Rogoff, Mendieta’nın sanatını sınır kavramı ve coğrafya eşliğinde yeniden okumaya alırken sanatçının bedenine/bedeninin izlerine bir ‘sınır’ olarak eğilmiş ve Mendieta’daki anlamı farklı bir açıdan yorumlamıştır. Yazara göre, toprağı işaretleyen beden, toprağa uygulanan insan gücünün ve şiddetinin kanıtıdır. Rogoff, bunun tam da bölgeselleştirme işlevi gören bir şey olduğunu ileri sürer. Bu noktadan hareketle Mendieta'nın izlerini/işaretlerini, doğa ve kültürün duygusal ya da evrenselleştirici bir birlikteliği olarak değil, daha ziyade (farklı) bir bilgi ve mülkiyet düzeninin doğabileceği bir temel (zemin) olarak okumaya alır. Rogoff’a göre Mendiata’nın siluetleri, biz ve diğerleri arasında ayrım yapmaya hizmet eden bir çizgi, bir sınır çizmektense, yeryüzünde (kendi) kendimizi üretmeye hizmet eden çizgiye sahip olabilme arzusunun imgeleridir (2000, s. 135). Rogoff’un yorumundan hareketle; Mendieta’nın bedeninin izleri, ‘ben’ ve “öteki”ni belirleyen toplumsal işaretlerden arınmış; kendini sınır ilan eden, salt kendinin/kendi var oluşunun, öznelliğinin cismani kanıtlarını sunmaya çalışan, ‘kendini işaret eden’ bir bedendir.

Bedenin, öznenin varoluşunun kanıtı olması noktasında Merleau-Ponty’nin ‘fenomenolojik beden’ kavramına tekrar başvurmak gerekmektedir. ‘Beden oluş’un ilk aşaması, öncelikle mekânda var olmak, mekândaki öznenin yerini belirlemek ve orada ikamet eden, hareket eden öznenin işareti ve belirleyicisi olmaktır. Bu yüzden beden her türlü temsiliyetten önce, bir mekânda öznenin cismani varlığını ortaya çıkaran ‘mutlak’ kanıtıdır. Beden bir ‘mevcut’ olma halidir. Şayet beden ‘orada’ değilse, bir özne de yoktur. Beden, öznenin mekânla temasıdır, zira mekânı kavrayan şey ‘ben’im bedenimdir. Merleau-Ponty şöyle ifadeler: “*...benim için bedenim*

olmasaydı mekân da olmazdı" (2016, s. 152), dolayısıyla mekânda konumlanan ve mekânı algılayan şey, 'benlik' olarak bedendir.

Şu noktanın altını tekrar çizmek gerekir ki; benlik olarak beden, öznenin mekânı kavrayış biçimidir ve önce kendi mevcudiyeti adına mekânda belirmektedir. Burada en temelde beden ve özne ilişkisini tekrar tartışmaya açmak gerekmektedir. Daha önce de söz edildiği üzere, Merleau-Ponty, Descartes'in bedenden ayırmış olduğu bilinci, bedene dair düşünen/bedeni algılayan bir olgu olarak ortaya koymuştur. Merleau-Ponty'de bilinç, 'düşünüyorum' değil 'yapabilirim'dir (2016, s. 199), algılayan şey bedendir; beden 'ben'in kendisidir. Merleau-Ponty, bedeni özne ile bütün bir 'ben' olarak; mekânı algılama ve deneyimleme kabiliyetinin referansı olarak kavramsal bir biçimde tartışmaya açmıştır. Şöyle yazar:

> *Hareket ettirdiğimiz asla nesnel bedenimiz değildir, fenomenal bedenimizdir ve bunda esrarlı bir durum yoktur, çünkü zaten dünyanın şu veya bu bölgesinin gücü olarak, tutulacak nesnelere doğru ayağa kalkan ve onları algılayan şey, bedenimizdir.* (2016, s. 157)

Beden, mekânı kavrayışımızın ve nesneleri algılamamızın anahtarıdır. Bedeni 'ben' olarak; öznenin mekânda var olma, mekânı duyumsama ve anlamlandırma yetisinin aracı olarak kavramsal bir biçimde yeniden tartışan Merleau-Ponty için mekânın algılanması bedene bağımlıdır. Mekânı kendimize temsil edebilmemiz için öncelikle bir beden olarak orada bulunmamız ve deneyimlerimizin aynı zamanda nesnelerin deneyimi olmasını sağlayan aktarımların ilk modelini bedenimizin bize vermesi gerekmektedir (2016, s. 205). En nihayetinde öznenin mekândaki varlığı cismanileşmiş olmasına bağımlıdır, özne bedende somutlaşarak maddi bir mekânda ikamet edebilmektedir. Burada söz konusu 'toplumsal beden' olmak değil, salt öznenin mevcudiyetini işaret eden 'mutlak beden' (biyolojik beden) olmaktır. Şayet özne, (henüz) toplumsallaşmamış, 'mutlak' bir mekânda bedenleşebilse hiçbir yere ait olmayan ve hiçbir yere 'yabancı' olmayan 'işaretsiz' bir beden olabilecektir.

Bedenin bir yere, bir mekâna aidiyet vermemesi ya da diğer bir değişle 'yabancı' olarak kodlanmaması, doğuştan gelen ve onu oluşturan; cinsiyet, renk, biçim gibi biyolojik özelliklerin toplumsal imalarından ve sonrasında onu kuşatan; toplumsal

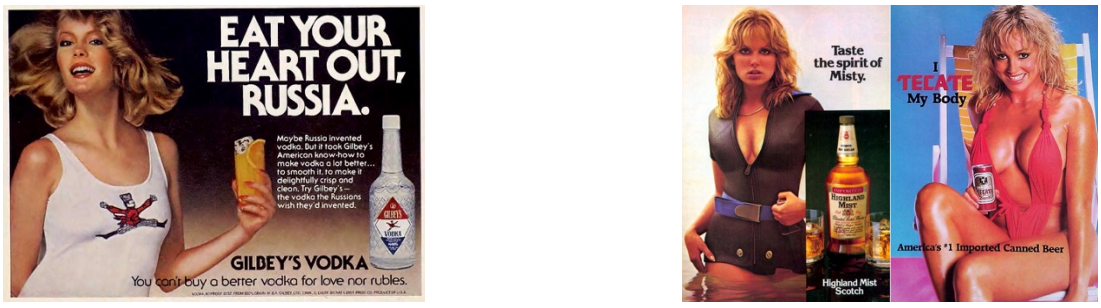
cinsiyet, kültür, dil, inanç gibi söylemlerden arındırılmış olmasını gerektirmektedir. Performans sanatında açığa çıkarılan beden daha önce de bahsedildiği üzere politik bir anlamla yüklüdür. Beden, toplumsal olarak inşa edilen birtakım olguların aksinde bir tartışmayı sunmak adına ya toplumsal olandan tamamen sıyrılır ya da belli bir toplumu, kültürü üzerine giyinir. Soyunur; üzerinde herhangi bir toplumsal imge kalmayacak şekilde soyunur ki, bunu Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Vito Acconci gibi sanatçılar daha çok toplumsal cinsiyet mefhumunu tartışmaya açmak adına kullanılmıştır. Giyinir; belli bir kimliğe, coğrafyaya atıfta bulanacak; folklorik giysiler ya da ulusal bayrakların imgelerini taşıyan nesneleri üzerine giyer ki Laura Aguilar'ın *Three Eagles Flying* (Uçan Üç Kartal/1990) imgesinde olduğu gibi sanatçı bedeninin, yapay sınırların insan bedenini kıstırdığı noktaları hedef aldığı politik bir performansı icra ettiğini gösterir.

Performans sanatçısı giyinerek ya da soyunarak bedenini politik bir biçimde yeniden kurgulamış ve kurgunun sonucunda ortaya çıkan beden imgesini bir karşı-gösterge olarak görsel kültüre de nakşetmiş olur. Resim, fotoğraf, video gibi aygıtlar aracılığıyla gazete, televizyon, afiş gibi görsel teknolojilerin işlevsel olarak ürettiği ve dolaşıma soktuğu beden imgelerine ek olarak sanatçı bedeni de yine fotoğraf ya da video teknolojilerinin yardımıyla kayıt altına alınarak, alternatif bir beden temsili olarak görsel kültüre yerleşir. Bu nedenle performans sanatındaki beden imgesini, özellikle görsel kültür disiplinin kullandığı 'metinler-arasılık' (*intertextuality*) yönteminin devreye sokulmasıyla okumak gerekmektedir. Mirzoeff editörlüğünü üstlendiği *Visual Culture Reader* (1998) adlı kitapta yer alan "*What Is The Visual Culture?*" makalesinde, görsel kültür ve onun çalışma pratiği üzerine şöyle yazmıştır:

> *Görsel varoluş kafa karıştırıcı olabilir. Çünkü kültürün yeni görselliğini gözlemlemek onu anlamakla aynı şey değildir. Nitekim, çağdaş kültürdeki görsel deneyimin zenginliği ile bu gözlemin analiz yeteneği arasındaki boşluk, bir çalışma alanı olarak görsel kültür için hem bir fırsatı hem de bir ihtiyacı işaret etmektedir. Görsel kültür, tüketicinin görsel teknoloji üzerinden bilgi, anlam veya zevk aradığı görsel olaylarla ilgilidir. Görsel teknoloji derken, yağlı boyadan televizyona ve internete kadar ya bakmak ya da doğal görüşü geliştirmek için tasarlanmış her türlü şeyi kastediyorum.* (1998, s. 3)

Görsel kültür, Mirzoeff'in bahsettiği gibi, görsel ile tüketici arasındaki ilişkiyi irdelemekte ve görsel varoluşun gündelik hayatta karşımıza çıkan her türlü imgesel biçimini incelemektedir. Çünkü, görsel kültür, görüntü oluşturmanın önemini, belirli bir görüntünün biçimsel bileşenlerini ve bu çalışmanın kültürel alımıyla hayati bir şekilde tamamlanmasını dikkate almaktadır (Mirzoeff, 1998, s. 3).

Görsel kültür toplumsal bir alanda işlemekte ve tüketilen imgelerin yarattığı etki üzerine çalışmaktadır. Görsel teknolojilerin dolaşıma sokarak tüketime açık hale getirdiği bedensel biçimlerin her birine bir konum atfedilmiştir. Bedenler imgeleşerek, televizyon, sinema, reklam ya da vitrin görselleri olsun toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk gibi kavramlara dair konuşmaktadır. Söz konusu toplumsal cinsiyet olduğunda bu imgeler, çoğunlukla toplumsal cinsiyetin normalize ettiği yani ikili düzlemde kadın-erkek olarak sabitlediği heteronormatif bedenlere ve onların konumlarına dair vaatlerde bulunmaktadır. Bilhassa 1950'lerden sonra büyük bir ivme kazanan Batı'daki reklamcılık sektörü ve sektörün görsel pazarına bakıldığında, cesur, kahraman, güçlü beyaz Avrupalı erkek imgesinin sıkça kullanılmış olduğunu görülmektedir. Aynı dönem Batılı beyaz kadın, çoğu reklam imgesinde ev işi görevlerinde; yeni bir ev aletini tanıtırken ve erotikleştirilmiş bir biçimde; kozmetik, sigara ya da alkol gibi -erkek özne için üretilen ve alıcısı için kadının seksapelliği kullanılarak daha cazip hale getirilmeye çalışılan- muhtelif ürünlerin tanıtımı yaparken ya da yine erotik bir biçimde; erkekler için eğlence dergilerinin kapaklarında yer almıştır.



Görsel 25. 1960-1980 arası yıllarda Amerika Birleşik Devletleri reklam sektöründe alkollü içecek tanıtan kadın imgeleri.

Bu imgelerin her biri kadının konumunu tanımlamakta, hangi görevleri üstlenmesi gerektiğinden, nasıl görünmesi gerektiğine kadar pek çok iletide bulunmaktadır. Sınıf

söz konusu olduğunda bu imgeler yine ekonomik ve politik düzeyde kendi alıcısına hizmet etmektedir.

Mendieta'nın 'işaretsiz' bedeninin aksine; ırk ve kimlik meselesinin görsel kültürdeki dolaşımına gelindiğinde pek çok imge, simgesel olarak bir ulusa, topluma ait sembolleri barındırmaktadır. Örneğin sıklıkla Amerika Birleşik Devletleri menşeili bu tarz reklam afişleri ABD'nin ulusal bayrağını doğrudan ya da dolaylı bir biçimde görsele dahil etmiştir. Arka plandaki bir renkte ya da kadının üzerindeki kıyafet veya aksesuarlarda genellikle ABD'nin simgesi olan kırmızı, mavi ve beyaz renklerin bir araya getirilme çabası mevzubahis olmuştur. Birkaç örnek üzerinden incelenirse; 20. yüzyılın ortalarına ait olan bu reklam afişleri, hem toplumsal cinsiyet kategorisinde kadın ve kadınlığın konumuna hem sınıfsal ekonomiye hem de ırksal tutuma dair tertiplenmiş imgelerdir. Dolayısıyla toplumsal yaşantıda bedenlerin birer konuma dönüştürülmesinde, "konumlu bilgiler" kadar görsel kültürün laboratuvarına giren 'konumlu imgeler' de bedenleri ikna edici ve/veya cezbedici bir işlev görmektedir.

Performans sanatçısı, bedenini fotoğraf ya da video ile kayıt altına alarak toplumsal bedenleri 'normalize' etmek adına, ikna etmek ya da cezbetmek üzerine işleyen imgelerin aksine 'aykırı' bir beden olarak görsel alana eklemlemektedir. Tıpkı önceki bölümde "*My Washdays are Holidays Now!*" imgesinde bahsedildiği gibi bugün 'vintage' birer imge olarak beğeni duyulan bu afişlerden bazıları seksi, erotik kadın imgelerini 20. yüzyılda tüketime açmış imgelerdir. Bu bağlamda söz konusu imgeler özellikle feminist performans sanatçılarının radikal eleştirilerine uğramıştır. Bu sanatçılar arasında Laura Aguilar de yer almaktadır.



Görsel 26. Laura Aguilar *Three Eagles Flying* (Uçan Üç Kartal), 1990.

Aguilar *Three Eagles Flying* adlı "performatif" kadın bedenini ABD ve Meksika bayrakları önünde sergilediği ve bu sergiyi fotografik bir imge olarak kaydettiği performansında, özellikle ABD menşeili bu çıplak, seksi ve erotik bir biçimde normalleştirilmiş kadın imgelerini sarsıntıya uğratır. Aguilar, bu siyah-beyaz fotografik imgesinde, ABD ve Meksika bayrakları arasında poz vermektedir. Bayraklar Aguilar'ın çalışmasında sadece arka plan olarak yer almaz bu iki bayrak aynı zamanda sanatçının bedenini de zapt etmektedir. Çıplak bedeninin alt kısmı ABD bayrağı ile sarılıdır ve baş kısmı ise boynuna adeta boğarcasına dolanan kalın bir halatın sabitlediği Meksika bayrağı ile sarılıdır. Aguilar'ın boynuna dolanan halatın uzantısı sanatçının ellerini de iri bedeninin önünde çapraz bir şekilde bağlamaktadır. Aguilar'ın boynundan ellerine doğru uzanan ve sanatçının çıplak bedenini kısmen örten bayraklar ve bayrakları bedene sıkı sıkıya sabitleyen bu kalın ve tehditkâr halatın attığı ilmikler sanatçının bedenini zapturapt altına almaktadır.

Aguilar, *Three Eagles Flying* adlı çalışmasında, klasikleşmiş imgelerde doğrudan ya da subilimine bir biçimde yer eden ABD ulusal bayrağının yanına, bu bayrakla bütünleşen zarif, estetik kadın imgesinin yerine kendi hacimli ve beyaz olmayan çıplak bedenini yerleştirmiştir. Aguilar, beyaz ve seksi kadın imgesinin aksine kendi 'kahverengi' ve iri bedenini kullanmıştır. Bu kahverengi ve iri kadın bedeni toplumsal cinsiyet kategorisinde kadın olanın saplantılı ideal imgelerine fiske vurmaktadır. Batı sanatının önemli bir unsuru olan çıplak kadın imgelerinden reklam sektörünün yeniden yarattığı naif, seksi ve erotik çıplak kadın imgelerine dek kemikleşmiş bir şekilde

süregiden ‘ideal’ kadın bedeni yerine bu katı estetik algıya meydan okuyan kendi şişman bedenini yerleştirmiştir. Böylece lezbiyen bir sanatçı olarak Aguilar, eril bakışın tutarlı nesnesi haline dönüştürülen ‘estetik’ kadın figürüne dair bir endişeyi de ortaya çıkarır, çünkü Avrupalı eril bakışı cezbeden cinsiyetsel ve ırksal uyum Aguilar’ın (tam anlamıyla) beyaz olmayan ve ‘anti-estetik’ bedeni ile alaşağı edilmiştir. Bu beyaz olmayan ve Avrupalı eril bakışın estetik kurallarına uymayan beden, eril bakışın perspektifine zorla girmekte, göçmen kimliğinin tüm nosyonları ile oradaki estetik homojenliği tehdit etmektedir.

Nihayetinde Aguilar, *Three Eagles Flying* adlı çalışmasında ABD ulusal bayrağıyla ya da onun simgesel unsurlarıyla iç içe geçirilen ve genellikle seksi, erotik bir biçimde yansıtılan kadın imgesini altüst etmiştir. Fakat Meksika bayrağını da eklediği bu kadının imgesine sınır ve yasakların eleştirisini de iliştirmiştir. Jones’a göre Aguilar’ın *Three Eagles Flying* çalışmasında ön plana çıkan bayraklar ulusal kimliğin sözüm ona şeffaf göstergeleridir, normatif ve kutlu anlamlarının çok ötesinde sembolik birer önem taşımaktadırlar. Bu bayraklar Aguilar’ın bedenini, özgün olarak değil, daha ziyade etnik bir kimlik ve iktidarın jeopolitik haritalandırmasına ilişkin olarak sosyo-ekonomik konumunu güvence altına almaya yönelik işaretlemektedir. (1998, s. 222). Aguilar bu imgede, iki kimliğe de eşit derecede sıkışmış bir beden olarak belirmektedir. Sanatçı, “performatif” göçmen kimliğinin performansı olarak ürettiği bu çalışmasında, iki bayrağa da eşit mesafede konumlanarak iki kimliğe dair tarafsız bir tutum sergilemiştir. Ayrıca söz konusu çalışmasını bilhassa siyah-beyaz bir fotoğraf ile kayıt altına almasıyla tarafsızlığını bir kez daha desteklemiş olur.

Three Eagles Flying’deki aykırı beden imgesi, iktidara ve onun bedenleri düzene sokmak adına kullandığı araçlara karşı bir direniş göstermektedir. Bilhassa performans sanatındaki bedenin giyindiği ya da giyinmediği her türden nesne her türlü iktidar mekanizmasına ve bu mekanizmaların dayatmalarına dair gösterge niteliği taşımaktadır. Bu nedenle sanatçı bedeninin üzerindeki her şey ayrı ayrı ve incelikle değerlendirilmesi gereken şifre ve anlamlarla yüklüdür, dolayısıyla Aguilar’da olduğu gibi sanatçı bedeninin taşıdığı ya da Mendieta’da olduğu gibi taşımadığı her imge kavramsal açıdan güçlü iletilerde bulunmaktadır.

Mendieta ve Aguilar gibi Ekici de göçmen bir sanatçı olarak sanatında kimlik unsurlarına sıklıkla yer vermiştir. Bayrak, antlar, dil gibi unsurları Aguilar gibi belirgin biçimde kullandığı pek çok çalışması vardır ki, bir sonraki bölümde kimliksel olarak 'arada' kavramını incelerken bu tarz pratikleri detaylı bir biçimde ele alınacaktır. Ancak bu bölüm için, 'mutlak' beden ve mekân bağlamında bilhassa Mendieta gibi işaretlerden sıyrılmış bir biçimde sınır ve kimliğe dair eleştirilerini sergilediği performansı olan *Gaia-Mother Earth* oldukça önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 27. Nezaket Ekici, *Gaia/Mother Earth* (Gaia-Toprak Ana), Performans ve Enstalasyon, "Mother Tongue Live Performance" kapsamında, Buskerud Kunstsenter, Drammen, 2016. Fotoğraf: Savaş Boyraz, Brynjar Bierkem

2016 tarihli *Gaia-Mother Earth* performansında, Mendieta gibi mutlak bir mekânda, mutlak bir beden olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Bu performansta mekân 'konumlanmamış' bir yeryüzüdür, beden ise sınırları olmayan bu *yer* üzerinde 'konumlanmamış' bir bedendir. Konumlanmamış bir beden hiçbir yere ait değildir, dolayısıyla hiçbir yere 'yabancı' da değildir. Ekici *Gaia-Mother Earth*'de bedenlerin toplumsallaşma yoluyla ayrıştırılarak birbirine 'yabancı' kılındığı ve birbirini tehdit ettiği toplumsal mekânların savaşımı yerine 'mutlak' ve tüm sınırlarından soyutlanmış, tüm göstergelerinden arınmış işaretsiz bir mekân imgesi sunar. Sanatçı performans boyunca hiçbir kimliğe ya da ulusa atıfta bulunmayan bir öbek toprak yığını üzerinde yer alır. Sanatçının üzerinde durduğu toprak yığını dünya üzerindeki

herhangi bir konuma işaret etmez, sanatçının bedeni de 'konumsuz' olan bu yerde 'işaretsiz' bir şekilde durmaktadır. Hem bedenini hem de bedenini içine konumlandırdığı mekânı toplumsallıktan arındırmış, yalıtmıştır. Bu performansta bedeni işaretlerden yalıtmak, ona bir kimlik atfedecek olan tüm nesnelerden sıyırmak ve bedeni yalın bırakmak adına onu saran dar ve ten rengi bir giysi kullanmış böylece adeta çıplakmış illüzyonu yaratmıştır. Daha evvel de bahsedildiği üzere, Ekici hiçbir performansında tam anlamıyla çıplak bedenini kullanmamıştır. Sanatçı burada yarattığı çıplaklık algısını -çıplak bedenini kullanarak toplumsal cinsiyet kategorilerini hedef gösteren birçok performans sanatçısı gibi- toplumsal cinsiyete atıfta bulunmak adına değil, tam tersine bedenini ve bedenini konumlandırdığı mekânı, onları aidiyetle kuşatacak olan her türlü toplumsallıktan -toplumsal cinsiyet de dahil- arındırmak adına kullanmıştır. Kendi tenine en yakın tonda ve tamamen bedenini saracak şekilde tercih ettiği korse benzeri iç giysisi ile Ekici, bedenini tüm toplumsal işaretlerden soymak istemiştir. Bedenini saran, göğüslerini, kalçalarını sıkı sıkıya baskı altına alan bu ten rengi giysi; sanatçının cinsiyetinin, ırkının, sınıfının, kültürel inşasının görünürlüğünü baskılamak ve bunlar hakkında en ufak bir ipucu vermemek için tercih edilmiştir.

Ancak tam anlamıyla çıplak olamayışı, Ekici'nin bedeninde yine bir işaret bırakmıştır. Bu anlamda Mendieta gibi net bir organiklik söz konusu değildir. Sanatçı kendi deyimiyle, 'Müslüman kadın' kimliğinin uyaranına takılmıştır. Sanatçı bu durumu şöyle izah etmektedir:

> *Sanatımı hiçbir zaman çıplak icra etmiyorum, çıplaklık gerektiğinde bunu ona en yakın görüntüyle elde etmeye çalışıyorum. Bu Müslüman kimliğimle alakalı, ben her ne kadar radikal bir mümin olmasam da çocukluğumdan beri öğretilenleri; bedenimi tam olarak teşhir etmemek ya da domuz eti tüketmemek gibi ritüelleri yerine getiriyorum. İstesem çıplak da çıkarım, bu durum aile baskısı değil, kendi tercihim.*[18]

Performansı 'işaretsizlik' üzerine kurgulaması ancak çıplaklığı bir 'benzerlik' ile sunması durumu işaretsizliğin tam anlamıyla işleyemediği bir bedeni görünür kılmaktadır. Fakat nihayetinde Ekici, *Gaia-Mother Earth*'de bedenini çıplakmışçasına

[18] Nezaket Ekici ile yapılan video-call görüşmesinden alınmıştır, 27 Aralık 2020, Bangkok-İstanbul.

toplumsal, kültürel her türlü işaretten (nispeten) arındıran bu yalın/sade kıyafet ile doğum ve ölüm anındaki yalnızlığa ve o anlarda sadece beden olarak kalma haline işaret etmek istemiştir: "*Özellikle ölümü vurgulamak istedim, ölüm anında yalnızca -sahip olunan soyut ve somut her şeyden sıyrılmış- beden olmayı vurgulamak…sonunda ölmüş gibi toprağa uzandığımda çıplak kalmayı vurgulamak.*"[19] *Gaia-Mother Earth* bu bağlamda *Silueta Series*'de olduğu gibi bir doğum ya da ölüm anının 'organik'; çıplak, doğayla özdeş ve toplumsal müdahalelerin olmadığı saf ve tabii bedenini imler. Ancak Mendieta'da bu beden bir izdir, bir iz olarak kendi sınırlarını belirlemektedir, dolayısıyla serbesttir. Ekici'de ise bir korse içine sıkıştırılmıştır, burada bedeni korse sınırlamaktadır. Ekici, burada kimlikten sıyrılmaya çalışmaktadır ancak sanatçının Müslüman kimliği yapmaya çalıştığı pratikte çıplak olmasına müsaade etmemektedir, dolayısıyla çıplakmışçasına bir görünüm elde edebilmek için hem Müslüman kadın bedenini -kısmen de olsa- örtecek olan hem de modern kadın bedenini 'sabit' estetik ölçülere kavuşturmaya yarayan bir giysi ile zapturapt altına almıştır. Sanatçı bu performansta her ne kadar özgürleşmek istese de bedenini "performatif" bir biçimde sınırlamış, onu sıkan, çerçeveleyen bu korsenin sınırları içine sıkıştırmıştır.

Performans sırasında sanatçının bedeninin sıkışmışlığına nefesinin güçlüğü da eşlik etmektedir. Sanatçının hemen arkasındaki duvarda bir serum kordonunun esnek yapısından faydalanılarak yazılmış olan "*forbidden kill*" (öldürmek yasak) cümlesi asılıdır. Bu kordon sanatçının üzerinde durduğu toprak yığını ile yaşam/ölüm kavramları arasında bir ilişki kurmaktadır. Tevrat, İncil, Kuran ve de diğer tüm kutsal kitaplarda yazılı olan 'öldürmek yasak' emrini, serum kordonunun şeffaflığından kurtararak daha belirgin hale getiren şey ise kordonun içini dolduran ve kana atıfta bulunan kırmızı bir sıvıdır. Yazıyı oluşturan bu medikal nesnenin bir ucu performans boyunca Ekici'nin elinde durmaktadır. Sanatçı elinde tuttuğu kordonun bu ucundan üfleyerek, kordondaki kırmızı sıvıyı ileri, kordonun kıvrılarak "*forbidden kill*" yazısını oluşturduğu kısma doğru iletmeye, görülür görülmez şeffaflıktaki bu yazıyı kırmızı sıvı ile belirginleştirmeye çalışır. Bu eylemi gerçekleştirirken nefes nefese kalan sanatçının derin derin solumaları da bu performansın bir parçasıdır. Net bir şekilde duyulan ve performans boyunca keskin bir şekilde süren bu nefes alışverişleri, adeta doğum ve ölüm halinin güç alınan soluklarını anımsatır.

[19] Nezaket Ekici ile yapılan video-call görüşmesinden alınmıştır, 27 Aralık 2020, Bangkok-İstanbul.

Performansın kavramsal olarak başvurduğu mitoloji unsuruna da değinmek yerinde olacaktır, zira sanatçı Yunan mitolojisinde 'Gaia-Mother' ya da Roma mitolojisinde 'Terra Mater' olarak bilinen toprak tanrısını, yani 'tüm yaşamın annesi'ni merkeze almıştır. Dolayısıyla Ekici de, Mendieta gibi 'annelik' metaforuna başvurmuştur. Ancak Mendieta gibi 'Toprak Ana'nın rahminde eriyip bir ize dönüşmez, aksine Ekici'nin 'Toprak Ana' ya da 'Toprak Tanrısı' ile 'özdeşleşme' durumu vardır. Bu 'işaretsiz' beden tüm yer yüzünün yaratıcısı olan toprak tanrıçası gibi belirir. Ancak bu tanrıça sıkışmıştır ve sancılar içindedir, gücü tükenmekte, nefesi kesilmektedir.



Görsel 27/1. Nezaket Ekici, *Gaia/Mother Earth* (Gaia-Toprak Ana), Performans ve Enstalasyon, "Mother Tongue Live Performance" kapsamında, Buskerud Kunstsenter, Drammen, 2016. Fotoğraf: Savaş Boyraz, Brynjar Bierkem

Ekici, performansı sırasında üzerinde durduğu toprağı kimi zaman avuçlar, yüzüne sürer kimi zamansa toprağa uzanır, toprakla üzerini örtmeye çabalar. Sanatçının bu eylemi gerçekleştirirken kesik kesik ve zorlukla ortaya çıkan hareketleri ve bu hareketlere eşlik eden güç nefes alışverişleri, sürekli savaş halinde olan iktidarların

toprak/"mekan" elde etmek adına insanlığın doğal yaşamını nasıl sekteye uğrattığını, tehdit ettiğini ya da zorlaştırdığını beden üzerinde somutlaştırmaktadır. Gözü dönmüş iktidarların ereği uğruna ölen, öldürülen bedenlere dikkat çekmek istemektedir. Burada 'Toprak Ana' olarak onların acılarını çekmekte, onların yasını tutmaktadır. Giydiği dar kıyafet içinde sıkışan bedeni ile adeta doğanın zapturapt altına alınması arasında bir ilişki kurmaktadır. 'Toprak Ana' sancılar içindedir, çünkü hem bedeni hem de yeryüzü kuşatılmıştır. Doğal yaşam ve ölüm döngüsüne; toprak hakimiyeti, toprak uğruna savaş ve ölüm gibi şiddet uygulamaları ile ket vurulduğunu göstermeye çalışmaktadır. Ekici'nin performans için kurguladığı yeryüzüne atıfta bulunan bu toprak 'zemin' ile bir serum kordonu boyunca nefesiyle itmeye çalıştığı kanvari sıvı, istisnasız hangi kimlikle inşa edilmiş olursa olsun yaşamın kutsallığına dair birleşmektedir. Herhangi bir işaret taşımadan yeryüzünün tamamına atıfta bulunan bir toprak yığını ile tüm bedenler için aynı renk olan -serum kordonundaki- kanın ve aynı anneden doğmuş olma ilişkisinin de altını çizmiş olur. Bu bağlamda, toplumsal olarak farklı inşa edilseler de dünya üzerindeki tüm bedenlerin temel, 'mutlak' benzerliklerini ortaya koyma çabasındadır. *Gaia-Mother Earth* bu bağlamda toplumlara, kültürlere, geleneklere göre ayrıştırılarak inşa edilen bedenlerin yeryüzündeki savaşımlarına ve sıkışmışlıklarına dair bir okumaya açılmaktadır.

Diğer taraftan performansta Ekici'nin üzerinde durduğu toprak yığını, Lefebvre'in bahsettiği el değmemiş ya da asgari ölçüde temas edilmiş, henüz toplumsallıkla kuşatılmamış; herhangi bir beden tarafından üretilmemiş ya da herhangi bir bedenin aidiyetini kuşatıp onu konumlandırmamış bir mekânı imler. Burası (henüz) hiçbir iktidar tarafından pay edilmemiş, isimlendirilmemiş ve konumlandırılmamış bir yerdir: Kadim zamanlarda 'Toprak Ana'ya ait olan ve tüm mekânların sınırlarının eridiği ve tüm parçaların birbirine karıştığı en büyük ve tek mekân olarak yeryüzüdür. Yahudi kökenli Amerikalı siyaset bilimci Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu* adlı kitabında, konumlanmamış/konumlandırılmamış yeryüzünden şöyle söz eder:

> *Yeryüzü insanlık durumunun tam da tözünü oluşturur ve bildiğimiz kadarıyla yeryüzü doğası insanoğluna evrende hiçbir çaba harcamadan ve insan yapısı bir katkıda bulunmadan içinde hareket edebileceği, soluk alıp verebileceği bir yaşam alanı sunmak bakımından benzersiz ve yegâne yerdir.* (2018, s. 28-29)

Arendt, üzerinde yaşadığımız yeryüzünü insanoğlunun yaptığı keşiflerin öncesi itibariyle böyle tanımlar. 'İnsanlığın dünyası' ise organik olandan ayrışmış ve yapay bir yere dönüşmüştür. Bundan sonra bedenlere, mekân olarak yeryüzü/dünya değil konumlandırılmış 'coğrafyalar' kalır. İnsan ve yer arasındaki ilişkiye odaklanan coğrafya, yapay sınırların dünya ile birlikte bedenleri de birbirinden ayrıştırdığı bir alanı imler ve bedenleri sınırlarının iç ya da dış tarafına konumlandırır. Rogoff, "*coğrafya bir sınıflandırma sistemidir, bir konum biçimidir, kolektif ulusal, kültürel, dilsel ve topografik tarihlerin alanıdır*" diye yazar (2000, s. 8) ve ekler: "*Coğrafya, aynı zamanda, iktidarın merkezinde kurulmuş bir kavram, bir gösterge sistemi ve bir bilgi düzenidir*" (2000, s. 20). Rogoff'un da tanımladığı gibi, coğrafya bir bilgi sistemidir, bedenleri kültürel olarak işaretleyen, üreten ve son kertede 'ben' ve "öteki" olarak yazan, sınırlarında pay eden bir organizasyondur. Kimlik üzerine çalışan beden ya da performans sanatçısı için 'coğrafya' kavramı önemlidir, zira coğrafyanın yazdığı, ayrıştırdığı, içeri alma ya da dışarıda bırakma üzerine toplumsal olarak işaretlediği beden görünümleri üzerine çalışmaktadır.

Beden odaklı sanatsal icraların meselesi coğrafya, sınır, kimlik ve aidiyet olduğunda ve özel olarak bedenin toplumsallıktan azade 'işaretsiz' durumu söz konusu olduğunda Ana Mendiata'nın beden izlerine geri dönmek gerekmektedir. 'Hiçbir yer'e ait olmayan, işaretsiz beden arayışında; bedeni sadeleştirmek, beden üzerindeki toplumsal inşayı yıkmak konusunda Mendieta bedenini çağdaşlarının kullandığı biçimden farklı bir şekilde kullanmıştır. O, *Silueta Series*'de beden üzerine işlenen izlerden arınmak yerine bedenini bir 'iz' haline getirmeyi tercih etmiştir. Bu izler ise, ortalama bir bedene, hemen herhangi bir yere aidiyet bildirmeyen bir bedene dönüşmüştür. Mendieta'nın toprakta bıraktığı izler, oradan geçmiş bir mevcudiyetin bıraktığı gedikler gibi durmaktadır. Mendieta benlik olarak bedeni aracılığıyla adeta kendi mevcudiyetini 'orada olmuş olduğu gerçeğini', bedenin hareket halinde bir varoluşa dayandığını, dolayısıyla bedenin bir var bir yok durumunu da sanatsal bir ifadeyle görselleştirmiştir.



Görsel 24/1. Ana Mendieta, *Silueta Series* (Siluet Serileri), 1972-1985.

Mendieta, sürgünde yaşamış, 'sınır aşırı' bir beden olarak ya da sınırlar arasında bir yere mıhlanmış bir beden olarak Rogoff'un da yazdığı gibi kendi bedenini bir sınıra dönüştürmüştür. Bir sınır olarak tezahür eden sanatçının beden izleri bu bağlamda politik olarak çizilen sınırlara dair bir başkaldırı olarak da okunabilmektedir. Politik olarak çizilmiş olan tüm toplumsal ve siyasi sınırların yerine adeta kendi bedenini, 'kendi sınırını' yerleştirmiştir. Rogoff şöyle yazar: "*Mendieta, sürekli olarak yeryüzünü kendi bedeninin hatlarıyla işaretleyerek, sınırlar çiziyor, farklı bölgeler ilan ediyor gibi görünüyor*" (2000, s. 135). Rogoff'a göre Mendieta kendi sınırını kendisi/kendi bedeni ile üretiyor ve denetliyor, dolaysıyla toplumsal sınırların yerine öznel bir sınır üreterek sınırın dışına itilen göçmen bedenini herhangi bir iktidarın değil, kendisinin hâkim olduğu bir sınıra dönüştürüyor. Böylece diğer taraftan 'görünmez' olan göçmen öznelliğinin de konturlarını çizerek onu görülebilir bir işarete çeviriyor. Çünkü Butler'ın da yazdığı gibi "*bir temsile kavuşabilmek için öncelikle özne olmanın gerekleri yerine getirilmeli*" (2018, s. 44). Mendieta ise *Silueta Series*'de "*kültürel tutarlılığa aykırı öznenin görünmez parçalarının nasıl görünür kılınabileceğini*" (Rogoff, 2000, s. 123) araştırırken kendi 'yokluğunu' mevcut kılmıştır.

Bununla birlikte sanatın dönüştürücü gücüne inanan bir sanatçı olarak Mendieta, bu izleri adeta doğaya teslim etmiş; doğanın gücü, şefkati ile kendi bedeni arasında bir denge/uyum arayışına girişmiştir. ABD'li küratör ve sanat eleştirmeni John Perreault, Kasım 1987 ile Aralık 1988 tarihleri arasında New York'taki Museum of Modern Art'ta (MoMA) gösterilen *Ana Mendieta A Retrospektif* adlı serginin kataloğunda, Mendieta'nın siluetleri için şöyle yazmıştır: "*Sanatı Mendieta'nın hayatını değiştirdi ve sürgün acısı ile ritüelin aşkınlığı arasında kalan denge anlarına (sığınmasına) izin tanıdı*" (1987, s. 14). Bedenini bir sınır olarak yeryüzüne karıştıran Mendieta, bedeni ile yeryüzü arasında bir diyalog kurmaya, yeryüzünün bir parçası olarak ve bu parçayla bütünleşerek iyileşmeye çalışmaktadır. Perreault'ya göre, Mendieta ya bir romantiktir ya da insanlık ile insan olmayan dünya arasındaki yarıkların nasıl iyileştirileceği konusunda mutlak bir netliğe sahip biridir (1987, s. 17). Gerçekten de Mendieta, doğadaki yarıkların; politik, siyasi sınırların insanlar üzerinde yarattığı travmaların doğanın rahmine dönerek atlatılacağına inanmış gibidir.

Peki doğa tam olarak nedir ya da neresidir? Bu noktada, Haraway'in 'doğa' olgusunu kavramsal olarak irdelediği "*Ucubelerin Vaatleri*" adlı makalesi önemlidir. Haraway burada şöyle yazmıştır: "*Doğa ortak, kamu kültürünün yeniden inşa edileceği yerdir. Doğa aynı zamanda bir tropos'tur, bir mecazdır (trope). Figürdür, inşadır, mamuldür, harekettir, yer değiştirmedir doğa. İnşasından önce var olamaz*" (2010, s. 124). O halde doğa ona yüklenmiş bir anlamdır, insanlık tarafından kimi zaman Tanrıça ya da Ana gibi mitlerle figürleştirilmiş bir zemindir. Haraway'in de yazdığı gibi (zihnen) bir inşadır. Haraway, *"'doğa'yı çeşitli sömürgecilik, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı ve sınıf tahakkümleri ile söylemsel olarak "öteki" diye inşa eden bizler için, bu etnik özgüllük taşıyan, uzun ömürlü ve hareketli kavramda hiçbir zaman sahip olmayacağımız fakat yine de onsuz olamayacağımız bir şey var*" diye yazar ve ekler; "*Doğayla, şeyleştirmeden ve sahiplikten başka bir ilişki içine girebilmemiz gerekiyor.*" (2010, s. 122-123).

Mendieta'nın sanatında, 'doğa' ile sanatçı arasında bir sahiplik ilişkisi yoktur, bilakis *Silueta Series* sahip olunmamış, denetlenmeyen bir doğa fikrine açılmaktadır. Hatta Mendieta kesintisiz bir yeryüzünü kendi bedeni ile kesintiye uğratarak kendini doğaya ait, doğayı ise kendine sahip kılmaktadır. Bu bağlamda ise *Silueta Series*'de doğa Haraway'in bahsettiği gibi figürleşmektedir, zira Mendieta ona 'Ana' kültü

aracılığıyla yaklaşmaktadır, çünkü sanatçıda doğanın rahmine yerleşip onunla bir olma istenci söz konusudur. *Silueta Series*'deki eylemini, anne bedeniyle yeniden bütünleşme ve yeniden doğuşu ima eden, bir ölüm ve/veya çözülme aşaması olarak beyan eden Mendieta, şöyle ifade etmiştir:

> *Sanatım beni evrene birleştiren bağları yeniden kurma şeklim… vücudumun heykelleri aracılığıyla dünya ile bir oluyorum. Doğanın bir uzantısı oluyorum ve doğa benim bir uzantım oluyor.* (Jones & Warr, 2012, s. 168)

Peki 'doğa' bir 'yeniden doğum' ya da 'iyileşme' için bir rahim midir? Haraway buna karşı çıkar: "*(Doğa) köken, ikmal ve hizmet sağlayan 'öteki' de değildir. Ne annedir doğa, ne bakıcı, ne köle; insanoğlunun üremesinin/ kendini yeniden üretmesinin matrisi/rahmi, kaynağı ya da aracı da değildir"* (2010, s. 123). Çünkü fikir olarak doğa insan ile birlikte var olmuştur, insani bir üretimdir. Fakat yine de kadim zamanlardan bu yana Tanrıça ya da Ana olarak kültleşen bir doğa figürü vardır. Bu mitolojik bir imgelemdir. Mendieta da bu imgelemi kullanmıştır, kendi bedeni aracılığıyla yeryüzünde bıraktığı izler, söylemlerle yüklenmiş olan bedenin Arendt'in bahsettiği 'insanoğlunun dünyası'ndan koparılarak organik dünyaya yani doğaya bağlanma çabasını göstermektedir. Nihayetinde, Mendieta'nın arzusu; 'anne bedenine' geri dönme, toplumsal misyonlarla yüklenmiş olan bedenini arındırma ve bedenini toplumsal olarak inşa eden süreçten sıyırarak başlangıç noktasına götürmektir. Bu bağlamda *Silueta Series* 'anneye' yani doğaya yalın bir beden olarak geri dönme noktasında, bedenin "performatif" bir biçimde toplumsal bir ürün olarak inşa edilme sürecini eleştirel olarak tersine çevirmektedir. Mendieta, toplumsal yasalarla düzenlenen, tutarlı ve anlamlı hale getirilmeye çalışılan bedeni ilkel ve muğlak bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu çerçevede toplumsal bedenden kurtularak 'işaretsiz' bir beden olma arayışındadır.

Mendieta'nın *Silueta Series*'deki işaretsiz bedeni ile Ekici'nin *Gaia-Mother Earth* performansındaki bedeni, yeryüzü ile temas kurma bakımından birbirine bağlanmaktadır. İki sanatçının sanatsal pratikleri arasında, bir beden olarak 'bir yere ait olma' durumunu 'hiçbir yere ait olmama' durumuna dönüştürme arzusunda kavramsal açıdan güçlü bir ilişki vardır. *Gaia-Mother Earth*'de Ekici, Mendiata'nın mutlak izleri gibi herhangi bir yere aidiyet vermeyen ve tamamen toplumsallıktan

azade bir mekân ve beden ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Performansında, galeri mekanının performans için ayrılan kısmının zeminini toprakla kaplayan Ekici, bu pratiğinde en temelde, tıpkı Mendieta gibi isimsiz/isimlendirilmemiş ya da herhangi bir yere aidiyet göstermeye dair bir işaret barındırmayan bir toprak parçasını, bir *yeri* hedeflemiştir. Performans mekanının zeminini kaplayan bu 'işaretsiz' toprak yığınının üzerindeki yalın beden hali ile Mendieta'nın toprakta bıraktığı iz gibi Ekici'nin nötr bedeni de bir bilinmeyene, üzerine hiçbir şey yazılmamış temiz bir boşluğa dönüşme çabasındadır.

Ekici *Gaia-Mother Earth* performansında Arendt'in sözünü ettiği keşfedilmemiş yeryüzüne ya da Lefebvre'in 'mutlak mekân' dediği el değmemiş yere atıfta bulunur. Burası organik bir yerdir, doğanın kendisidir. 'Toprak Ana'nın her canlı için ortak olarak bahşettiği doğadır. Bu performanstaki sanatçı bedeni de toplumsal değil, 'işaretsiz' dolayısıyla evrensel bir bedendir; tıpkı 'konumlandığı' mekân gibi toplumsallıkla kuşatılmamıştır, salt öznenin varlığını, orada olduğunu işaret eden 'mutlak bedendir'. Herhangi bir coğrafyaya; topluma, kültüre aidiyette bulunmayacak şekilde işaretsiz yani 'evrensel' olabilecek bir beden ve mekân algısı yaratabilmek maksadıyla bedenini ve mekânı sınırlardan, sınırlara binaen inşa edilen toplumsallık biçimlerinden soymaya çalışmış diğer bir değişle (yapabildiği derecede) yalın bir hale dönüştürmüştür.

Fakat şu nokta oldukça önemlidir ki; bu performans Ekici'nin 'çifte-yabancı' konumuna dair bir pratiktir, çünkü daha evvel de bahsedildiği gibi performans sanatı "performatif" bir sanat formu olabilir. Peggy Phelan'ın da ileri sürdüğü üzere, performans sanatı, sanatçı bedeni için "performatif" oluşların mücadele alanıdır. Peki Ekici neden işaretsiz bir mekân ve işaretsiz bir beden imgesi yaratmaya çalışmıştır? Bunun muhtemel bir sebebi, kendi kökleri ve büyüdüğü coğrafyalar arasında sürekli 'yabancı' kılındığı; gelenekler, inanç ve kültür bağlamında çatışan "performatif" bir 'çifte-kimliğe' sahip olmasıdır. Söz konusu 'çifte-kimlik' sanatçının bedenini iki ayrı mekânda konumlandırmakta ve iki konumun birbiriyle çelişen toplumsallığını sarmalamaktadır. Sanatçının 'çifte-kimliği' onu, sınırlar ve sınır geçişleriyle ya da yer değiştirmelerde bir "öteki" kimliğiyle çelişmesinden kaynaklanan 'işaretsiz bir beden' arayışına itmiştir. Daha evvel de söz ettiğimiz üzere Ekici'nin sanatı sınırları ve yabancılıkları ve "performatif" kimlikleri yıkmak üzere işlemektedir, *Gaia-Mother*

Earth'deki yalınlaştırılmış mekân ve beden, sanatçının sınırların ve yabancılıkların ortadan kaldırılmasına dair derin bir biçimde düşünü kurduğu bir imgelemidir.

Nihayetinde *Silueta Series* ve *Gaia-Mother Earth* pratiklerine bakıldığında evrensel bir beden arayışında, 'mutlak mekân ve beden'i sergileyebilmek üzere "performatif" olarak kuşatıldıkları toplumsal söylemlerden sıyrılmaya çalışan iki sanatçı bedeni tezahür etmektedir. Butler, evrensellik iddialarının öncelemeli ve "performatif" olabileceğini, henüz var olmamış bir gerçekliği çağırabileceğini ve henüz buluşmamış kültürel ufukların birleşmesini mümkün kılabileceğini kavradığını yazar (2018, s. 23), Mendieta ve Ekici ise böyle bir evrensellik düşünü sanatsal yöntemlerle ifade etmeye çalışmışlardır.

Mendieta ve Ekici'nin toplumsal işaretlerden arındırılmış bedenleri, coğrafya ve kimliğin farklılıklara dayalı işleyiş pratiğini tartışmaya açarken, iki sanatçının kendi yaşam öykülerinin inşa ettiği "performatif" öznelliklerinin kesişen taraflarını da içermektedir. 1948 yılı Küba-Havana doğumlu Mendieta, henüz 13 yaşında iken Amerika Birleşik Devletleri'ne mülteci olarak yerleşmiştir. Benzer şekilde Ekici, doğduğu Türkiye topraklarını henüz üç yaşında iken terk ederek ailesi ile birlikte Almanya'ya göç etmiştir. *Silueta Series* ve *Gaia Mother-Earth* çalışmaları, bu bağlamda iki sanatçının kendi hikayelerindeki 'yabancılaşma' vakasını da yeniden düşündürmektedir. Kübalı-Amerikan ve Türk-Alman kimlikleri arasında gel-gitlerin mecburiyetinde sürdürülen yaşamları, coğrafya ve kimlik kavramları altında iki sanatçının pratiklerini ilişkilendirmek açısından güçlü tutanaklardır. Ortaya çıkardıkları pratikler, (henüz) konumlanmamış bir mekândan ve konumlanmamış bir bedenden söz ederken sınır kavramına ve sınır kavramının ayrıştırdığı (toplumsal) bedenlere ve (toplumsal) mekânlara ve bilhassa 'yabancı bedenlerin meselelerine' dair iletiler sunmaktadır.

Ancak iki sanatçının pratiğinde tezahür eden bu pek güçlü arzu benzerlik taşısa da iki çalışma arasında çok önemli bir fark açığa çıkmaktadır. *Silueta Series*'de, bedeni ile toprağa 'izler' bırakan Mendieta, köklerini bulma arayışına girişmiştir, ancak köklerini herhangi bir toplumun sınırlarına değil yeryüzünün bütününe atfetmiştir. Toprağa bıraktığı siluetler, herhangi bir beden tipolojisiyle sarmalanmamış olan ve evrensel olarak eşit hak ve özgürlüklere sahip olması gereken tüm 'öznelerin' birer

siluetiymişçesine orada durmaktadır. Hiçbir kimliğe aidiyet vermeyen bu izler, bedeni doğal ya da kültürel olarak kavrayan/kıstıran tüm farklılıklardan arındırmaktadır, zira bedene dair bu farklılıklar siyasi, politik ve ekonomik alanlarda toplumlar tarafından bilinçli olarak gözetilmektedir. Mendiata fark unsurundan sıyrılmayı başarır, özgürleşir. Bedeni yeryüzünde eritir, ona karışır. Rogoff, "*Mendieta hakkında en doğru okumam; Mendieta'yı bir sınır yapımcısı olarak ya da sınırın dışına yerleştirilmiş bir sanatçı olarak değil, gerçek sınırın kendisi olarak mekânsal düşünmek oldu*" diye yazar (2000, s. 136). Mendieta kendi öznelliğini sınıra çevirmiş, hür mekânını belirlemiş, dolayısıyla herhangi bir iktidar mekanizmasının ona açtığı mekân yerine kendi bedenini bir mekâna dönüşmüştür.

Bu noktadan *Gaia-Mother Earth*'e dönüldüğünde, yine işaretsiz mekân ve beden ile karşılaşılmaktadır ancak bu beden Mendieta'nın bedeni kadar özgür değildir, bilakis kuşatılmıştır. Ekici'nin performansı da sınırlara ve sınırlara binaen inşa edilen "öteki" kavramını eleştirme ve işaretlenmemiş bedeni işaretlenmemiş bir yeryüzü ile buluşturma arzusunun imgesini sunmaktadır. Ancak Ekici'nin pratiğinde Mendieta'daki gibi radikal bir özgürleşme söz konusu değildir. Ekici'nin sanatçı bedeni sancılar içindedir, sıkıştırılmış, mahsur bırakılmıştır. Burada en önemli detay belki de üzerine giydiği dar ve vücudu yeniden şekillendiren korsedir. Bedenini çıplak sunmaktan her zaman kaçınan sanatçı, bu performansta çıplaklık yerine 'çıplaklık algısı' yaratmayı denemiştir. Müslüman bir aileden gelen sanatçı için çıplaklığın gerçeklikten ziyade bir illüzyon ile verili olması durumu daha rahatlatıcıdır. Ancak bu rahatlık *Gaia-Mother Earth*'te dayanılmaz bir kuşatılmayı görünür kılmıştır. Ekici de hiçbir yere aidiyet göstermeyen bir beden ve yine herhangi bir topluma atıfta bulunmayan bir toprak yığınının üzerinde yer almaktadır. Ortaya çıkardığı bu 'işaretsiz' beden imgesiyle cinsiyetsel, sınıfsal, kültürel ya da etnik olarak üretilen kimlikli bedenlere tezat bir bedeni görünürleştirmeye çalışmaktadır. Fakat Ekici'nin performansında 'işaretsiz' beden ve mekân ile evrensel bir yeryüzü arayışı hasıl olsa dahi "performatif" Müslüman kimliği buna müsaade etmemiş, çıplaklığa dair çekincesi sanatçının bedenini yine bir kimlikle kuşatmıştır. Dolayısıyla Mendieta ile Ekici arasında işleyen en önemli fark, Mendieta'nın toplumsal kuşatmadan sıyrılarak, huzurlu bir biçimde ve son derece özgürce kendi bedenini (iz olarak da olsa) yeryüzüne karıştırması iken Ekici'nin Müslüman kimliğinin devreye girerek sanatçının bedenini

radikal bir biçimde işaretsiz kılamamış olmasıdır. Bu yüzden Ekici, sanatını Mendieta kadar toplumsallıktan özgür bir iradeyle icra edememiştir.

Son olarak belirtmek gerekir ki, bir beden olmak kaçınılmaz bir biçimde toplumsal âleme ve onun siyasi ve politik anlamlarına eklemlenmektir. Özne için bir bedene sahip olmak, belirli bir ortama katılmak, kimi tasarılarla iç içe geçmek ve sürekli olarak oraya bağlanmaktır (Merleau-Ponty, 2016, s. 127). Dünyada olma veya dünyada ile iç içe olma anlayışının temelinde bir beden olmak anlayışı vardır. Bu nedenle beden (zaten) toplumsaldır, içinde yaşadığı, toplumsallaştığı mekândan, birlikte yaşadığı bedenlerden, nesnelerden, imgelerden ayrıksı bir varlık değildir. Toplumsal beden, toplumsal mekân ile aynı toplumsal ilişkilerin üretiminin bir sonucu olmasına dayanmaktadır.

4.3. Yabancının Konumu/Konumsallığı

Daha önce de ifade edildiği gibi, özne kendini ve 'yabancı' olanı daima bulunduğu/sınırlandığı konumdan 'kendi konumundan' üretmektedir. Özne, beden olarak konumlandığı noktadan hareketle kendini ve etrafını anlamlandırmaktadır. Bir göz, bir beden olarak özne, konumlandığı yerden bir diğerini yani 'yabancı' olanı belirleyebilmekte, tanımlayabilmektedir. Bu kısım, Nezaket Ekici'nin performans sanatı aracılığıyla özellikle belirli bir konumdan bir diğerine geçişteki 'yabancı' olma vakalarını incelemektedir.

Toplumsal olarak kurgulanan ve bir konuma dönüştürülen beden, artık mutlak bir biçimde öznenin mekândaki mevcudiyetinin kanıtına adanmış bir beden değildir ki, *Silueta Series* ya da *Gaia-Mother Earth*'deki gibi bir beden ya da mekân imgesine rastlamak performans sanatının konsepti yani kavramsal bir biçimde toplumsal bedene dair bir 'karşı-gösterge' olarak sunduğu beden imgeleri dışında mümkün değildir. Çünkü işaretsiz/mutlak bir mekân yoksa, işaretsiz/mutlak bir beden de yoktur. 'Toplumsal mekân' artık kendi sınırları çerçevesinde dünya üzerinde belirli bir noktayı işgal eden bir konumdur; kültür, dil, din, ırk gibi birtakım kriterler tarafından çevrelenerek ve bir ad verilerek dünya üzerindeki belirli koordinatların arasında matematiksel olarak konuşlandırılmıştır. Beden de cinsiyet, ırk, dil, din, kültür gibi

politik maksatlarla tasnif edilen kategorilerce kuşatıldıktan sonra artık öznenin mevcudiyetinden öte onun toplumsal aidiyetlerine adanmıştır. Beden sadece öznenin varlığının göstergesi olarak değil, 'kim' olduğunun belirleyicisi olan bir 'kimlik' olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda bir kimlik olarak bedenin kendisi de bir konumdur.

Konum kavramını tartışmaya açarken coğrafya kavramının tekrar ele alınması gerekmektedir. Rogoff, coğrafya ve konum/konumsallık ilişkisine dair şöyle yazar:

> *Epistemik bir kategori olarak coğrafya, sırayla kimin isim verme gücüne ve yetkisine sahip olduğu, kimin diğerlerini hegemonik kimliğine dahil etme gücü ve yetkisine sahip olduğu sorularında konumsallık meselelerine dayanır. Coğrafyayı kendi alanı olarak konumlandıran iktidar, özneler ve mekân arasındaki ilişkiyi yeniden düzenler.* (2000, s. 21)

Nermin Saybaşılı ise, görsel kültürde göç hareketlerini incelemeye aldığı *Sınırlar ve Hayaletler* (2011) adlı kitabında; "*Coğrafyanın otoritesi sömürgeci, emperyal ya da küresel iktidarı merkezileştirmiş, toprakları adlandırmış, kimlikleri ve kolektiflikleri belirlemiş, insanları sınıflandırmış ve tabi kılmış, içerme ya da dışarıda bırakmanın katı yapısını kontrol etmiş, hareketleri düzenlemiştir*" diye yazar (2011, s. 30). Burada esas nokta, coğrafyanın ben ve "öteki"ni üretme gücüdür, 'yabancı'nın belirlenimi 'coğrafya'nın belirlenimine içkin bir durumdur. Kuşkusuz 'yabancı' ancak coğrafi bir belirlenimde görünürleşmektedir.

Yabancı, coğrafi sınırları, iktidarın kontrolündeki ve denetimindeki sınırı geçmiş olandır, dolayısıyla 'ben' sınırları içine çekildiğinde ortaya çıkmaktadır. Julia Kristeva *Strangers To Ourselves* (1991) adlı kitabında "*yabancı benim farklılığımın bilinci ortaya çıktığında içeri girer*" diye yazmıştır (1991, s. 1). Yabancı figürü için bir ben figürü gerekmektedir, 'ben'in ya da 'biz'in üretimi iktidarın denetimindeki coğrafya düzeninde işlemektedir. Yabancı bu sınırı geçtiğinde bir fazlalığa işaret eder. Kristeva şöyle yazar: "*öylesine 'öteki' olan yüz, kendisini telafi edilemeyecek şekilde barış ya da endişe olarak damgalayan, aşılmış bir eşiğin izini taşır. İster tedirgin olsun ister neşeli olsun, yabancının görünüşü 'ilave' olduğuna işaret eder*" (1991, s. 4). Yabancının 'ilave' görüntüsü, iktidarın coğrafyasında daimî tedirginlik unsurudur.

Kontrol edilmesi, muvazin hale getirilmesi ya da sınır dışı edilmesi gereken bir beden olarak coğrafyanın gücünün denetimine tabi tutulur. Derrida, "*'öteki' her daim biraz yasadışılık, örtük bir sözleşmenin kesintiye uğratılmasını varsayar*" (1999, s. 105) der. Ancak "öteki"nin tehditkâr varlığı coğrafyanın ben/biz kavramını da pekiştirir. Nasıl ki 'yabancı' ben'in bilincinde ortaya çıkıyor ise, 'ben/biz' de 'yabancı'nın gelmesiyle belirginleşmektedir.

Beden ve coğrafya, "performatif" üretimler olarak, tüm toplumsal üretim ilişkilerinde birbiri üzerine kapanmaktadır. Lefebvre'in 'mutlak mekân'dan 'toplumsal mekân'a geçiş teorisinde olduğu gibi beden de mutlak olandan toplumsal olana "performatif" bir biçimde evirilmektedir. Lefebvre'e göre, mutlak mekânda mimari, bir yeri doğa özelliklerinden çıkartarak sembolizm aracılığıyla politikaya tahsis etmektedir (2014, s. 76) ve böylece mutlak mekân birtakım göstergelerle kültür, dil, din tarafından zapt edilmekte ve politik bir konuma dönüştürülmektedir. Benzer şekilde (biyolojik) beden de dil, din, kültür, ırk ve politikayla işlenmekte ve beden, giderek belirli bir topluluğun ferdi, bir ilişki ağının üretimi haline getirilmektedir, dolayısıyla 'mutlak beden'in üzerine "performatif" bir biçimde 'toplumsal beden' inşa edilmektedir. Toplumsal beden de 'mutlak mekân'dan 'toplumsal mekân'a geçişte olduğu gibi birtakım kavramlar tarafından zapt edilmekte ve bedenin zapt edilmesi durumu, bedenler arasında 'sınır' kavramını kurmaktadır. Sınır, bir şeyin bittiği ve diğer bir şeyin başladığı noktadaki fiziksel ya da metaforik çizgidir. Rogoff "sınır" kavramına dair şöyle yazmıştır: "*Sınırlar efsanevi bir 'biz' ile eşit derecede efsanevi olan 'onlar' arasındaki bölünme çizgileri ve son direniş çizgisi olarak geleneksel bir biçimde kabul görmüştür. Sınır, ya bir sınırlama durumu ya da nihai özgürleşme ve özgürlüğe giden son bir engeldir*" (2000, s. 112). Dolayısıyla sınır kavramı, toplumsal yasalar tarafından oluşturulan ve bedenler arasına yerleştirilen bir engeldir, (toplumsal) bedenler daima bu engelin bir tarafında konumlandırılmaktadır. Bu anlamda beden, öznenin ilk sınırıdır, özne muhtemel tüm diğer mekânlarla sınırlanmadan önce kendi bedeniyle sınırlanmaktadır. Toplumsal mekâna geçişte sınırların oluşması gibi toplumsal bedenin de belirli yasalarla; cinsiyet, din, ahlak, kültür vb. biçimlerde "performatif" olarak sınırları oluşturulmaktadır.

Toplumsal beden, ait olduğu toplumsallıkla ilgili sayısız anlamla yüklüdür. Butler'a göre, anlamın öncülü olarak belirlenmiş beden her zaman öncül olarak belirlenmiş veya anlamlandırılmıştır ve bu anlamlandırma, kendi prosedürünün bir sonucu olarak bedeni üretmektedir (2014, s. 47). Beden, kendi ile birlikte "öteki" olanı anlamlandırmakta ve tanımlamaktadır, çünkü 'benlik' olarak bedenin odağı, kendi ve "öteki" olana ait konumlar arasında dolaşmaktadır. Homi K. Bhabba şöyle yazar: "*...özne kendisini eşzamanlı olarak yabancılaştırıcı ve dolayısıyla potansiyel olarak cepheleştirmeci/zıtlaştırmacı bir imge aracılığıyla bilir ve tanır*" (2016, s. 161), (toplumsal) bedenin kendini anlamlandırması ve kurması 'yabancı' olanın varlığına içkindir, zira daha önce de belirtildiği üzere beden olmak daima toplumsal bir yapıya eklemlenmektir.

Bir beden olarak mekânda beliren özne, mekânın konumuna ve mekânda aldığı konuma göre birtakım kavramlar altında diğer mekân ve bedene yabancılaş(tırıl)ır. Özne, etrafındaki bedenleri ve nesneleri kendi konumundan görerek ve 'nasıl' gördüğüne bağlı olarak anlamlandırmaktadır. Haraway şöyle yazmıştır: "*Gözler pasif görme araçları değildir, dünyayı aktif olarak organize ederler: görme yolları, yaşam biçimleridir*" (1988, s. 583), dolayısıyla 'görme yolları' yani bakış(ın) açısının yerleşik olduğu ve *üretildiği* konum, diğer konumları daima kendi konumuna göre organize etmektedir. Ancak tekrar etmek gerekir ki, öznenin neyi görüp neyi görmeyeceği konusunda özneden önce hüküm verilmiştir. Berger, düşündüklerimizin ya da inandıklarımızın etrafımızdaki nesneleri anlamlandırmamıza etkide bulunduğunu yazmıştır (2013, s. 8), dolayısıyla özne etrafındaki nesneleri ve bedenleri anlamlandırırken kendisinin de bir anlam olarak üretildiği ve eklemlendiği toplumsal konumundan hareket etmektedir. Haraway ve Berger 'bakış' üzerine en temelde şu noktada ortak bir fikir beyan etmiş olurlar: Öznenin konumlandırıldığı mekânda bakış(ının) açısına girecek olan nesneler, kimi (toplumsal) tasarılarla düzenlenmiştir, özne bu tasarıdan edindiği bakış açısıyla görmekte ve kendi yaşantısı ile bir diğeri arasındaki ilişkiyi buna göre organize etmektedir.

Temelde görerek hüküm giydirilen dünya düzeni içinde, bedenler farklı biçimlerde bir yere aidiyet göstermeye muktedirdir. Görsel bir okumaya eğilimli olunan dünyada beden 'yabancı' olanı ortaya koymakta en temel belirleyicidir. Beden önce fiziksel olarak; siyah, beyaz vb. olmak, belirgin bir biçimde uzun ya da kısa olmak, daha düz

ya da kıvrımlı hatlara sahip olmak, giyimi kuşamıyla zengin ya da fakir olmak, modern ya da tutucu olmak, normal veya anormal olmak ya da en temelde biyolojik olarak kadın veya erkek olmak gibi özellikler içinde belirli bir konuma mıhlanmaktadır. Bununla birlikte yerleşik jestler de yine bedenin bir diğer bedenden ayırt edilmesine imkân tanımaktadır. Kültürlenme ile sonradan edinilen; dil, adetler, töreler, dini inançlar ya da içine doğduğu toplumun özgün kurallar silsilesi ile sarmalanan bedenin jestleri de onu ayrıştırmaya giden yolda güçlü tutanaklardan biridir. Öznenin toplumlara ve toplumların kendi içlerinde yaratılan gruplara göre beden olması, *öznelerarası* ilişkinin önünü tıkamaktadır, önce doğal yollardan gelen biyolojik özellikler aracılığıyla ve ardından yoğurulduğu kültürle birlikte daima ayrıştırılmakta ve hep bir yere 'konumlanmaktadır'.

Ekici, ilkini 2009 yılında gerçekleştirdiği *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* (Kişisel Harita-Devam Eden Çalışma) adlı performansını, konum ve coğrafya kavramları aracılığıyla üretmiş ve bu pratiğinde; bedenin konumlanışını, yabancılığın tezahürlerini, ben ve "öteki" arasındaki diyaloğu ve nihayetinde kaçınılmaz bir şekilde bedenin de bir konuma dönüşmesi durumunu sanatsal bir şekilde ifade etmiştir. Fiziksel ve zihinsel açıdan ciddi bir dayanıklılık gerektiren bu uzun süreli performansını, tam anlamıyla 'beden' ve 'konum' kavramlarının ikiliği üzerine icra eden sanatçı, bir mekânda konum alma ve beden olarak bir 'konum olma' pratiğini sanatçı bedeni aracılığıyla deneyimlemiştir. Ekici, performansı boyunca zihinsel olarak bir konumdan "öteki"ne geçmiş, belleği sayesinde sürekli gezinerek bedeninde yaşadığı sayısız 'yabancılık' deneyimini seyirciye aktarmış ve performans mekânını bir hafıza mekânına dönüştürmüştür.

Work in Progress-Personal Map to be Continued…, Ekici'nin günümüze kadar gerçekleştirdiği performansları içinde "performatif" beden, konum ve yabancılık kavramlarını aynı anda görünürleştiren en güçlü çalışmalarından biridir. Bu performans en genel hatlarıyla sanatçının 'kişisel haritasıdır', ancak turistik anlamda gezdiği, gördüğü şehirlerin değil, performans sanatını icra etmek üzere bulunduğu şehirlerin yer aldığı bir hafıza haritasıdır. Performansı ilk gerçekleştirdiği yıl olan 2009'da üç kıtada, 30 ülkede ve 80'den fazla şehirde performans gerçekleştirmiş olan sanatçı, aynı performansı tam on bir yıl sonra 2020 tarihinde Marina Abramovic Enstitüsü (MAI) ve Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) iş birliğiyle düzenlenen "Akış/Flux"

sergisi kapsamında tekrarladığında bu sayılar neredeyse iki katına çıkmıştır. Ekici, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* performansını, hem hocası olarak çok değer verdiği Abramovic'e bir saygı amacıyla hem de üzerinden geçen onca yıldan sonra performans hayatına eklemlenen yeni çalışmalarının da bir haritasını çıkarmak adına "*Akış/Flux*" sergisinde yeniden gerçekleştirmiştir.[20]

Sanatçının tamamen kendi performans hayatına ve deneyimlerine odaklanan *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* çalışması aracılığıyla 'yabancılık' durumunun üretiminin/inşasının sıfır noktasına yani 'sınır' kavramına odaklanılmıştır. Burada söz konusu 'sınır' bir haritalandırmanın neticesinde elde edilen fiziki bir hudut olmanın yanı sıra kültürel değişkenlerin gözetildiği bir ayrıştırma noktası olarak değerlendirilecektir.



Görsel 28. Nezaket Ekici, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita) Marina Abramović Enstitüsü (MAI) ve Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) işbirliğiyle hazırlanan "Akış/Flux" sergisi kapsamında, İstanbul 2020. Fotoğraf: Tuğçe Arslan Arafa

[20] Nezaket Ekici ile yapılan görüşmeden. 18 Aralık 2019 Üsküdar-İstanbul.

İlk olarak, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…*'un gerçekleştiği performans alanında, zemin olarak ahşap malzemeden beyaz ve nispeten kare formda bir platform yer almaktadır. Sanatçının bedeni, performans boyunca bu platformun sınırları içinde hareket etmektedir. Performansın gerçekleştiği bu beyaz zeminin bir köşesinde kırmızı bir ip yumağı, birkaç çivi ve bir de çekiç yer almaktadır. Ekici ilk gün, üzerinde durduğu bu beyaz platformda gözüne kestirdiği bir noktaya bir çivi çakarak performansına başlar. Bu ilk çivi onun performans hayatına başladığı mekânı (şehri) 'işaretlemektedir'. İlk çivinin platform üzerinde belirlediği 'konum' bir referans noktası teşkil eder ve ardından izleyiciyle de etkileşime geçerek, ilk çivinin verdiği referans noktasından hareket ederek bir sonraki 'konum'a bir çivi daha çakar. Sanatçının hareket noktasından yani çaktığı ilk çividen yola çıkılarak aşağı-yukarı haritadaki diğer şehirlerin konumları için de birer çivi çakılır ve tam olarak on gün süren bu performansta beyaz platform her gün biraz daha büyük bir haritaya dönüşür. Sanatçı çivilerle belirlenen konumlar arasındaki gidiş ve dönüşlerini ise kırmızı ip yardımıyla gerçekleştirir. Bu kırmızı ip, sınırlar boyunca bir konumdan diğerine ilerler ve bir sonraki konuma kırmızı ipi en son bağladığı noktadan devam eder. Böylece kırmızı ip bazen farklı konumlar arasında ilerler bazen ise aynı iki konum arasında sürekli gider ve geri döner. Performansın sonuna dek neredeyse örümcek ağına dönen kırmızı ipin görünümü adeta dünyanın 'damarlarıdır'.

Bu performans, *Gaia-Mother Earth* performansının 'mutlak' mekân ve beden bağlamında tam tersi bir imgelem ortaya çıkarmaktadır. *Work in Progress-Personal Map to be Continued…*'da artık mekân ve beden mutlak değildir: Mekân 'işaretsiz' bir *yer* ve beden ise sadece öznenin mevcudiyetinin kanıtı olarak tezahür etmez. Burada 'yer' ve 'mekân' arasındaki farkı belirtmek gerekmektedir: Yer, herhangi bir yüzey olabilir; üzerinde gezinilen, adımlanabilen herhangi bir tabandır. Mekân ise belirli bir ölçüde etrafından ayrılmış ve işlevsel olarak 'içinde' birtakım eylemlerin gerçekleştirilmesine elverişli olarak sınırları çevrilmiş olan ve dolayısıyla herhangi bir yer olmaktan çıkarılan bir parçadır. Mekân bir ev, bir mahalle, bir şehir ya da Lefebvre'in 'soyut mekân' olarak ifade ettiği, devlet idaresindeki bir ülke gibi muhtelif ölçülerde sınır genişliklerine sahip ancak sınırları daima bir gözlemcinin denetiminde olan bir 'yer'dir. İzleyici, *Gaia-Mother Earth*'de tam anlamıyla bir yer imgesiyle ve 'ucu bucağı olmayan' bu yerde 'herhangi bir' beden (ama tabii kaçınılmaz olarak kadın bedeni) imgesiyle karşı karşıya kalmıştı. Ancak burada sınırlanmamış bir *yer* ve

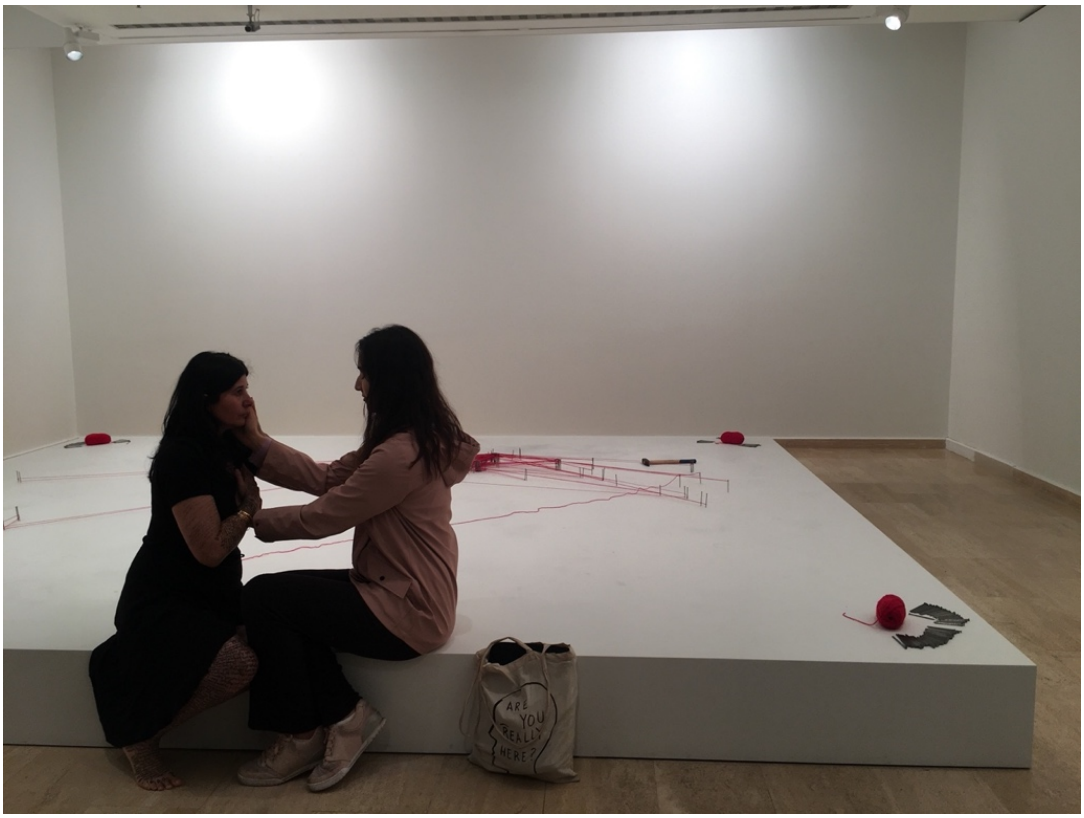
aidiyetsiz bir beden yerine sınırlar, sınırların çevrelediği mekânlar ve bu mekânların her birine ayrı ayrı yabancı kılınan "performatif" gezici bir beden izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Ekici bu performansında; etnik kökensel, ırksal, kültürel, dinsel, dilsel, pek çok açmazın deneyimlendiği sınırlararası 'yabancılık' formlarını kendi sanatçı bedeni aracılığıyla görünürleştirir. Her bir coğrafya başka bir beden formu, başka bir konum olarak sanatçının sanatsal pratiklerine etki eder. Kendi katmanlı kimliğini, yani 'çifte-kimliğini' bu kez hiç ait olmadığı coğrafyalara geçirir.

Ancak burada şunu da belirtmek gerekir ki, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* gezgin bir yabancılık vakasıdır, yani vardığı yerde kendine bir mekân açmamaktadır. Dolayısıyla buradaki yabancı, düzeni tehdit edecek olan tekinsizlik unsurlarını barındırmaz. Gezginlik 'çifte-yabancılık' argümanında tartışmaya açılan 'yabancılık' mefhumunun kavramsal temeli ile örtüşmez, 'çifte-yabancılık' meselesini oluşturan 'yabancılık' için esas mesele gezginliğin sona erdiği, öznenin 'sabitlendiği' yerdir. Georg Simmel 'yabancı' kavramına dair şöyle yazmıştır: "*Nitekim yabancı, terimin bildik anlamıyla burada sayılmaz, bugün gelip yarın giden gezgin gibi değil, bugün gelip yarın kalan adam gibidir yani artık daha öteye gitmeyecek olsa da gelip gitme özgürlüğünü tam edinememiş potansiyel gezgin gibidir deyim yerindeyse*" (2009, s. 149). Bu performansta, her bir konumda yeniden yabancı olsa da bu 'yabancılık' Ekici'nin göçmenliği ile vuku bulan 'kültürel yabancı' ile aynı formda değildir. Fakat yine de birbirinden farklı coğrafi mekânlar, bedenler, kültürel formlarla karşılaşması ve onlara dair kurulan sınırlar arasında seyretmesi ile yabancıyı tezahür ettirmesi bakımından önemlidir.



Görsel 29. Nezaket Ekici, *Auge um Auge* (Göz Göze), Madrid ve Tiflis 2009.
Fotoğraf: Andres Senra, Tamta Gotschitaschwili, Tuğba Yegitcan

Ekici her bir çivide başka bir konumdan ve dolayısıyla başka bir bakış açısından konuşur. Adeta eski zamanların gezgin hikâye anlatıcıları gibi her bir tecrübesini dinlemesi cazip bir biçime bürüyerek izleyicilere aktarır. Burada o konumlarda yaşadığı iyi, kötü deneyimlerinden bahseder. Örneğin *Auge um Auge* (Göz Göze/2009) performansı devreye girer.



Görsel 28/1. Nezaket Ekici, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita) Marina Abramović Enstitüsü (MAI) ve Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) işbirliğiyle hazırlanan "Akış/Flux" sergisi kapsamında, İstanbul 2020. Fotoğraf: Tuğçe Arslan Arafa

Bu performans, sanatçı ile izleyicinin karşılıklı bir iskemlede oturup sessizce göz göze kaldığı, bu göz göze sürecin izleyicinin ya da sanatçının direnci boyunca sürdüğü bir pratiktir. Performansı anlatmak için onu ilk gerçekleştirdiği yer olan Gürcistan tarafına doğru bir çivi çakar, ardından karşısına aldığı bir izleyiciyle *Auge um Auge*'ı yeniden canlandırır ve bu performansın Gürcistan'da nasıl etkileşim aldığından söz eder. Orada karşısına geçtiği ve göz göze geldiği insanlarla yakaladığı duygusal bağı anlatır. Aynı performansı anlatırken kişisel haritasında İspanya konumuna geçer, burada ise, insanların donuk bakışlarına maruz kaldığını, aralarındaki mesafenin neredeyse katılaştığını ifade eder. Dolayısıyla her bir konumda farklı bir bedenle, farklı bir kültürel form ile karşılaşmakta, olumlu ya da olumsuz bu karşılaşmaların tümünde 'yabancı'nın nasıl ağırlandığına dair izleyiciye notlar aktarmaktadır.

Bu haritada bir çivi, bir konumdur ve çakılan her çiviye kırmızı ipin dolanmasının vakti geldiğinde, sanatçı gözlerini izleyicilerin üzerinde gezdirir, onları hikayesiyle tesiri altına alır ve hatta bazen o konumdaki performansını seyircilerin içinden birini seçerek tekrar canlandırır. Bu yeniden canlandırma, kimi zaman performansları

sırasında yaşadığı yoğun duygusal durumları, aksaklıkları, seyirciden gelen olumlu ya da olumsuz tepkileri de müzakere etmek için iyi bir fırsattır. Ekici her bir anlatımda her bir şehrin konumuna; kültürüne, aidiyetlerine, tabularına, ritüellerine, geleneklerine dair entelektüel birikimini de aktarır ve bazen bunları sorgular. Haraway, şöyle yazmıştır: "*bölünmüş ve çelişkili benlik, konumlandırmayı sorgulayabilen ve sorumlu olabilen ve aynı zamanda rasyonel sohbetler ve fantastik hayalleri inşa edip bunlara katılabilen kişidir*" (1988, s. 586), Ekici, Haraway'in bahsettiği gibi bölünmüş ve çelişkili bir kimlikle konumlandığı coğrafyalarda yaşadığı rasyonel hikayeleri fantastik bir düşlemle birleştirerek seyirciye geçirmeye çalışmakta ve dolayısıyla sorgulama biçimini ve sohbet tarzını retorik bir biçimde ortaya çıkararak seyircinin ilgisini talep etmektedir. Bu anlatımlarda kimi zaman çok sıradan bir hikâyenin tamamen bilinçaltı unsurlarıyla donandığını görmek mümkündür, zira Ekici bu haritada kendi turistik zamanını değil, bu sınırlar arasındaki konumlarda gerçekleştirdiği performansları yani günlük hayatın içinden taşmış ve performansın konusu olmuş konsept hikâyeleri anlatır. Dolayısıyla bunlar günlük yaşamın performansları değil, onların belirli birtakım kavramlar altında sorunsallaştırıldığı performans sanatının ürünleri ve sanatçı bedeninin deneyimleridir.



Görsel 28/2. Nezaket Ekici, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita) Marina Abramović Enstitüsü (MAI) ve Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) işbirliğiyle hazırlanan "Akış/Flux" sergisi kapsamında, İstanbul 2020. Fotoğraf: Tuğçe Arslan Arafa

Ekici günler süren bu performansta, üzerinde durduğu beyaz platformun çerçevesi içinde belleği yardımıyla sürekli bir konumdan diğerine geçmektedir. Bu konumlar arası seyahatinde sanatçının bedeninin kendisi de bir konumdur: öncelikle bir kadındır ve ardından hem Alman – hem Türk'tür, onu bedensel olarak ilk ele veren toplumsal cinsiyetsel bir konum ve sıradan bir sohbette dahi derhal merak edilip sorgulanan ırksal konum kaçınılmaz bir kimliktir. Haraway, "*cinsiyet, ırk, ulus ve sınıf tarafından yapılandırılan ayrıcalıklı konumların hepsinde veya tamamen herhangi birinde aynı anda olmanın bir yolu yoktur*" (1988, s. 586) diye yazar. Ekici özellikle Türkiye ve Almanya arasındaki seyahatleri sırasında bazen Türk bazen Alman bir 'kadın'dır. Toplumsal cinsiyet kategorisinde sabit ancak ırk söz konusu olduğunda daima birinden "öteki"ne geçmektedir. Ekici'yi daha da zorlayan durum, genellikle atfedildiği kimlikle bulunduğu toplumsal mekânın tersine işlemesidir: Doğu coğrafyalarından birinde bulunuyor ise 'Avrupalı modern bir kadın', Batı ülkelerinde bulunuyor ise

‘Geleneksel Doğulu bir kadın’dır. Fakat bu ikiliğin kırıldığı anlar da vardır elbette. Sanatçı *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* performansında da gösterdiği gibi sadece Avrupa ve Doğu ülkelerinde değil, Afrika, Asya ülkelerinde de bulunmuştur, buralara dek uzanan yolculuğunda Modern Batı ve Geleneksel Doğu ikiliğindeki ‘çifte-yabancı’yı kırarak en azından salt ‘yabancı’ olma deneyimini yaşamıştır.

Performansın sürdüğü beyaz platform gün geçtikçe yavaş yavaş kıtalar, ülkeler ve şehirlere bölünmeye başlar. Platformdaki her bir çivi bir başka konuma mıhlanmıştır. Bu çivilerin her biri, işaretledikleri konumların isimlerini, kültürlerini, dil ve dinlerini ifade etmektedir: Ekici de her çaktığı çivinin konumuna göre orada gerçekleştirdiği performanslarından ve deneyimlerinden bahsetmeye devam eder. Ekici bu uzun süreli anlatım için performansları, tarihleri ve mekânları birer hatırlatma olarak kendi bedeni üzerine ufak notlar şeklinde yazmıştır. 2020’de ikinci kez gerçekleştirdiği *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* performansında neredeyse bu küçük notlar sanatçının bütün bedenini kaplamıştır. Tüm vücudunu yazılarla; isimler, tarihler, şehir adlarıyla dolduran sanatçı, aslında bu performansı aracılığıyla “performatif” bedenin nasıl yazıldığını, üretildiğini metaforik olarak ve sanatsal bir biçimde görselleştirmiş olur.

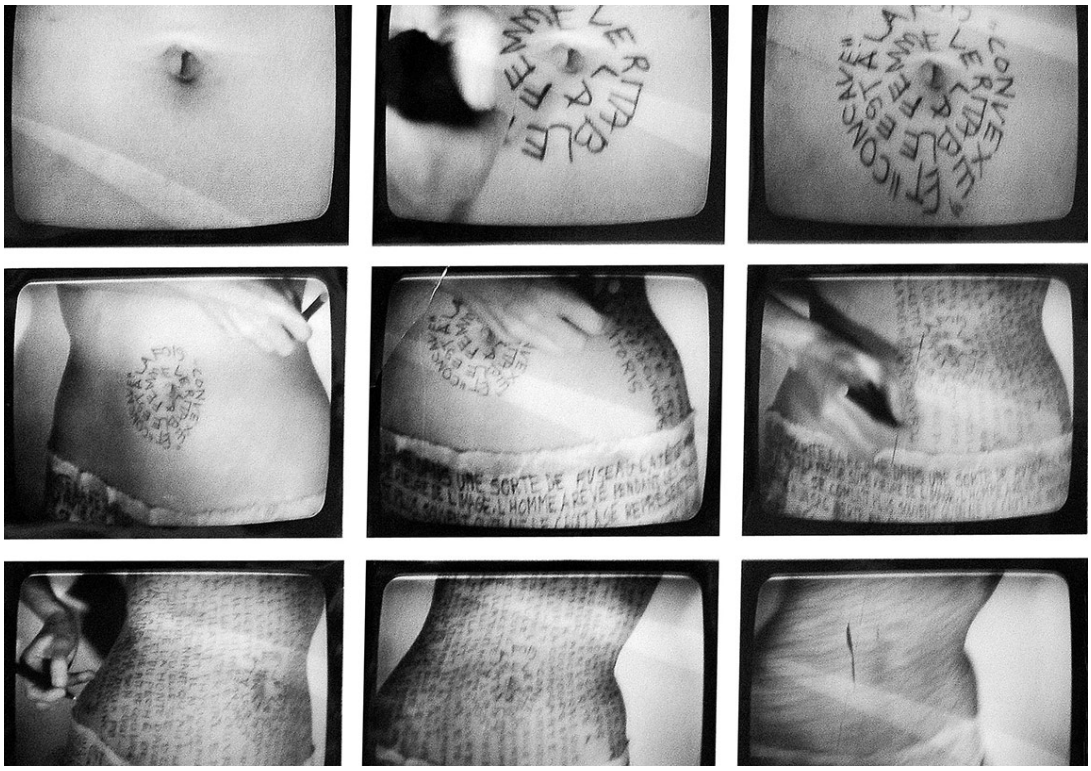


Görsel 28/3. Nezaket Ekici, *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita) Marina Abramović Enstitüsü (MAI) ve Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) işbirliğiyle hazırlanan "Akış/Flux" sergisi kapsamında, İstanbul 2020. Fotoğraf: Tuğçe Arslan Arafa

Sanatçının vücudundaki yazılara bakıldığında, bazı tarihler, tarih aralıkları, mekânlar; ülke, şehir adları, ufak tefek hatırlatmalar ve en önemlisi 'dil' görülmektedir. Genel olarak Almanca ama bazen Türkçe ya da gittiği ülkelerden o ülkelerin dillerince bazı isimler, yer adları vb. kelimeler yer alır. Tüm bu yazılar, aslında öznenin bir toplumdaki "konumlu bilgileri" eşliğinde bedenleşirken maruz kaldığı söylemlerin harflere, sözcüklere dökülmüş halleridir, çünkü özne bu bilgilerle sarmalanarak cismanileşir: Bir dile sahip olur, isimlendirilir/isimlendirir, konumlandırılır/konum atfeder. Bu bağlamda Ekici'nin bedenindeki belirli tarihler, belirli konumlar, bu konumlara dair alınmış notlar, belirli isimler, belirli diller vb. bedenin inşasında birlikte çalışan ve politik olarak devreye sokulan üretici güçlerdir.

Ekici'nin bedenindeki yazılar ve bunların "performatif" kimliğin inşasına işaret eden durumu, Türkiye'deki feminist performansların ilklerinden olan Nil Yalter'in *Başsız Kadın veya Göbek Dansı* (1974) performansını akla getirir. Yalter, oryantalist disiplinin Doğulu kadın imgeleminde yer alan göbek dansını icra ederek hem oryantalist algıyı hem de Doğu İslam kültürü yasalarının kadın üzerindeki kusurlu

yaptırımlarını hedef almıştır. *Başsız Kadın ya da Göbek Dansı* Doğulu kadın bedeninin oryantal desenler üzerinden işletilmesine ve Doğulu kadının bu desenler içinde cinsellik ve üreme metaforu olarak ele alınmasına dair önemli bir çalışmadır.



Görsel 12/1. Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, Video-Enstalasyon, Paris, 1974.

İlk olarak Paris Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen bu video enstalasyonda Yalter kendi bedenini kullanmaktadır. Performans boyunca kamera Yalter'in göbek deliğine odaklıdır. Sanatçı göbek deliğinin etrafına bir kalem yardımıyla René Nelli'nin *Erotique et Civilisations* adlı kitabından bir metin yazar. Bu metin Afrika kıtasının bazı bölgelerinde yaygın bir biçimde uygulanan kadın sünnetine dair etnografik bir analizi sunmakta ve sanatçının bu yazma eylemi eşzamanlı olarak, doğurganlık adına karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınını imlemektedir (Tezkan, 2009).

Performansta sanatçı, bedenini yaralanmış kadın benliğini sergileyebilmek üzere bir araç olarak kullanmıştır (Tezkan, 2009). Doğu İslam kültürünün kusurlu yaptırımlarının kadın bedeninde açtığı yaralara işaret eder. Geleneksel toplum yapıları içinde kadını üreten de bu yaralardır aslında. Kadın doğurgandır ve özne kadınlıkla yüklendiğinde bu eylemi yerine getirebilmelidir. Doğurgan olmayan ya da halk arasında 'kısır' olarak adlandırılan kadın ise 'yarım' bir kadındır. O halde öznenin üretimi yarım kalmıştır, bir sakatlığa işaret etmektedir: Kadın değildir, erkek de

değildir ve eksik bir oluşuma işaret etmektedir (Arslan Arafa, 2017, s. 30-31). Böylece Yalter, "konumlu bilgiler"i kullanarak kadın bedeninin söylemlerle yazılması durumunu ve kadınlığın birtakım kavramlar içine kıstırılarak, belirli kriterlere zaptedilerek üretilmesi halini bu performansla görselleştirmiş olur.

Yazma edimiyle beden ilişkisi kültürel bir form olarak fiziksel anlamda da var olan bir gerçekliktir. Dövme, delik açma, kesikler, sünnet, kıllardan arınma ya da kılları belirli bir forma göre indirgeme gibi vücudu dönüştüren veya toplumsal kurallara göre yeniden donatan bir yazma eylemi mevzubahistir ve vücut bu işlemlerle bir kimlik kazanmakta, ait olduğu toplumun bir parçası halini almaktadır (Schick, 2011, s. 59). Beden fiziki ya da soyut anlamda yazılır, kültürden kültüre belli başlı farklar gözetilerek toplumsal kimi tasarılarla iç içe geçirilerek inşa edilir. Yalter ve Ekici sanatçı bedenlerine yazdıkları bu yazılarla, bedeni yazan toplumsal ve kültürel kodlara metaforik olarak atıfta bulunmuşlardır.

Ekici, söz konusu performansında bedenin yazılması hususuna feminist bir bakışla yaklaşmamış ancak sınır ve coğrafi bağlamında bedenlerin 'ben' ve "öteki" olarak yazılmaları durumuna eğilmiştir. Sanatçının bedenindeki kodlar onu sürekli bir yere konumlamaktadır. Tüm bu kodlarla donanan bedeni ile "performatif" kimliğini performans sanatında da görünürleştirmektedir. Bu nedenle tekrar söylemek gerekir ki, performans sanatı "performatif" bir sanat formu olabilir, zira bedenin kendisi "performatif"tir. Ekici bu performansta müzmin bir 'yabancı'dır, gittiği her yerde yeniden yabancıdır, ama sanatçı halihazırda bu duruma aşinadır, çünkü "performatif" olarak 'çifte-yabancı' konumundadır. Ancak *Work in Progress-Personal Map to be Continued…* performansı, 'çifte-yabancılığı' kırma deneyimidir, sanatçı bu performansta Almanya-Türkiye ya da Avrupa-Doğu ikiliğinden çıkmakta, kimliğini hiç temas etmediği kültürlere taşımaktadır. Buralarda sanatçının 'çifte-yabancı' durumu salt bir 'yabancılık' vakasına da dönüşmektedir.

Performansındaki hikâyeleri boyunca çok önemli bir detaya değinir. Sanatçı pek çok performansını kültürel bir okuma yapabilmek adına farklı ülkelerde ve şehirlerde tekrar etmektedir. Bu oldukça önemli bir ayrıntıdır, zira aynı icranın farklı kültürlerde ortaya çıkaracağı etkileşim 'çifte-yabancı'nın hangi kavramlara, hangi normlara, değerlere ya da seçimlere dayandırılarak üretildiğinin anlaşılmasına da yardımcı olmaktadır. Burada tekrar hatırlatılması gereken önemli konu şudur ki; performans

sanatı ‘anlık’tır, tekrarı yapılamaz, yapılsa bile ‘aynı’ forma kavuşturulamaz, çünkü salt sanatçının bedenini içeren bir sanat formu değildir; izleyici ile etkileşimi ve mekânın devinimi de performansın ‘anlık’ yapısına dahil olmaktadır. Ekici’nin *Emotion in Motion* (Hareket Hâlindeki Duygu/2010) performansı, performans sanatının tekrarının her daim farklı bir performansı ortaya çıkardığına dair radikal örneklerden biridir.

Beden ve “konumsallık” kavramları açısından çok önemli bir diğer performansı olan *Emotion in Motion* Ekici’nin mekânlar ve bedenler arası ‘kültürel fark’ (*cultural difference*) merakıyla birden fazla şehirde tekrar ettiği işlerindendir. ‘Kültürel fark’, etnik, ulusal köken, ırk gibi oluşumların, (kendi) üyelerine özgü kabul edilen çeşitli inançlar, davranış stilleri, diller, ifade biçimleri/jestler, gibi uygulamalar etrafına birbirinden ayrılmasını ve ayrı bir biçimde incelenmesini sağlamayan bir kavramdır. Sosyal bilimler alanında, ‘kültürel fark’ terimi teorik bir biçimde incelenmiş ve metinsel alanda kavramsal olarak tartışmaya açılmıştır. “Kültürel fark” kavramı üzerine düşünen ve üreten önemli yazarlardan biri olan Jamaika kökenli kültür teorisyeni, sosyolog ve kültürel incelemelerin öncülerinden Stuart Hall’a göre, kültür kolektif bir kimliktir, kültürel kimlik ise stratejik ve ‘konumsal’ bir kavramdır. Kültürel kimlik, gerçek benliğin kolektif bir benlik içinde gömülü olduğu şeydir. Ortak bir tarihe ve geçmişe sahip toplumların ortak olarak sahiplendikleri farklılıkların altında yatan değişmeyen bir birliği yani kültürel aidiyeti sabitleyebilen veya garanti altına alan, yapay olarak empoze edilmiş ‘benlikler’dir. (2003, s. 3-4). *Emotion in Motion* performansı, Ekici’nin ‘benlik olarak beden’ kavramını ortaya çıkardığı ancak konunun ilerleyen kısımlarında da görüleceği üzere, ‘mekânsal’ değişimlerde ‘kültürel benlik’ kavramıyla iç içe geçen ve “kültürel fark” kavramını da performansın bir diğer önemli konusu haline getiren sanatsal bir pratiğidir.

Work in Progress-Personal Map to be Continued… performansı sırasında, *Emotion in Motion* için beş ayrı konuma birer çivi çakmış ve aynı performansın farklı konumlarda ortaya çıkardığı sonuçlardan bahsetmiştir. *Emotion in Motion*, Münih (2000), Dublin (2001), Milan (2002), Halep (2003), Worpswede (2004), Berlin (2005), Düsseldorf (2006) gibi dünya kentlerinde, tekrar ve tekrar gerçekleştirilmiştir. Performans, her seferinde mekân farklılıklarından kaynaklanan minimal denebilecek birtakım

değişimlerle, fakat temelde aynı kurguyla icra edilmiştir. Sanatçının birçok kez tekrar ettiği bu performansta, mekân daima belirli kişisel eşyaların yer aldığı özel bir oda şeklindedir. Genellikle duvarlarda ya da tekstil malzemelerinde yoğun olarak beyaz tonların tercih edildiği bu odalara, sanatçı dudaklarına sürdüğü kırmızı bir rujla öpücük izleri bırakmaktadır. Ekici, mekâna dair olan duvarları ya da ayna, koltuk, masa, yatak, yastık, çarşaf, perde, vazo, çiçek yaprakları, halı gibi nesneleri tek tek öpmektedir. Her öpücük jestiyle kendi kimliğini kuran ve kendi özel alanını inşa eden sanatçı, bir süre sonra tüm mekânı dudaklarına sürdüğü kırmızı rujla adeta damgalamış olur. Ama sanatçı mekâna dair bir şeyi daha öpmektedir: Bedenini.



Görsel 30. Nezaket Ekici, *Emotion in Motion* (Hareket Halindeki Duygu), Performans ve Enstalasyon, Galerie Unartig, Münih, 2000. Fotoğraf: Bejamin

Performansı sırasında tüm mekâna bedeni aracılığıyla temas eden sanatçı, kendi bedenine de temas etmektedir. Sanatçının dudaklarının bedeninde uzanabildiği her yer; kolları, bacakları ya da bedeninin üzerinde taşıdığı beyaz elbisesi tamamen kırmızı öpücüklere bulanmıştır. Defalarca öpücük kondurduğu mekâna dair diğer

şeyler gibi dudak izlerine bürünmüş bedeni de bir süre sonra mekânın bir parçası olarak mekanla aynı izleri paylaşmaktadır. Ekici, öznenin içinde bulunduğu mekânı bütünleyen diğer her şey gibi bedeni de mekânın yapısal bir öğesi olarak kurgulamıştır. Performansın bu kısmında, bu öpücüklerin anlamı başka bir yöne taşınmaktadır; sanatçı bedenini de içinde konumlandığı mekânın bir parçası, bir *yer* olarak işaretlemektedir. Ekici sanatında beden ve mekân kavramlarına bir bütün olarak birbirinin parçası olan bir 'tamlık' olarak yaklaşmaktadır. *Emotion in Motion* performansında kendi bedenine bıraktığı öpücükler için şöyle demiştir: "*Mekandaki her şeyi öpüyorum ama dikkat ederseniz kendi bedenimi de öpüyorum, çünkü bedenim de benim için bir mekân.*"[21] Burada Ekici, beden üzerine adeta öznenin bulunduğu bir *yer*, bir mekân kesitiymiş gibi söz eder, ancak beden özneden ya da zihinden ayrıksı bir cismanilik olarak ele alınmamaktadır. Daha önce de sık sık tekrar edildiği üzere, beden benliğin kendisidir ve bir kavram olarak 'benliğin bedenleşmesi' esas alınmaktadır. Ekici'nin "*bedenim de benim için bir mekân*" sözleri, aslında sanatçı bedeninin bir 'konum' oluşundan ileri gelmektedir. Politik olarak toplumsal anlamlarla ve temsille yüklü olan sanatçının bedeni her türlü konumsallığın müzakere edildiği bir konumdur, örneğin Ekici'nin sanatçı bedeni, kadınlık, göçmenlik gibi kimlik sorunlarının tartışıldığı bir konumdur.

Merleau-Ponty "*Beden bir dünyaya sahip olmamızın genel yoludur*" (2016, s. 211) diye yazar, özne her türlü mekâna önce bedeni ile 'orada' konumlanmış olması dolayısıyla temas edebilmektedir, ancak etrafındakileri anlamlandırması, tanımlaması, onlarla iletişime geçebilmesi için kendisinin de bir 'konum' olması gerektirmektedir. Beden kendi aldığı konumdan hareketle etrafına doğru bir bilinç geliştirir, bu daha evvel belirtilen "konumlu bilgiler" ve bunların sunduğu 'bakış açısıyla' ilgili bir durumdur. Beden, mekânda öznenin toplumsal mevcudiyetini görünürleştirdiği gibi özneye de mekânın varlığını kanıtlamaktadır. O halde beden, özne ve mekân arasında iletişimin gerçekleştiği bir *ara-yer* olarak tanımlanabilir. Merleau-Ponty'nin '*benlik olarak beden*' doktrinini takiben Jones, sanatçı bedeninin konumunu, öznenin yerini belirleyen işaretleyicisi olarak tanımlamakta ve -performanstaki- bedeni, parçalanmış ve/veya dağılmış öznenin *yer*i olarak vurgulamaktadır (1998, s. 13). Ekici'nin bedeni tam da böyle bir öznelliğin konumlanışıdır, sanatçının ortaya koymaya çalıştığı

[21] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

bedenin mekânla olan diyaloğu, aidiyet ve yabancılık dolaylarında sürekli bocalamaktadır. *Emotion in Motion*'da, kendi bedenine hem 'benlik' olarak içeriden hem de "performatif" bir ürün olarak dışarıdan bakmayı aynı anda deneyimlemiştir. "*Bedenim benim mekânım*" diyen Ekici için, burada önemli olan ilk husus, sanatçı bedeninin öznenin konumu ve öznenin işaretleyicisi görevi ile orada olmasıdır.



Görsel 30/1. Nezaket Ekici, *Emotion in Motion* (Hareket Halindeki Duygu), Performans ve Enstalasyon, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf, 2006. Fotoğraf: Johannes Post

Emotion in Motion performansı sırasında öpücüklerin sürekli tekrarı sanatçı için zorlu bir süreci açığa çıkarmıştır. Sürekli bir biçimde dudaklarında yiten kırmızı ruju tazelemekte ve yeniden mekânı üreten tüm öğeleri tekrar öpmeye başlamaktadır. Her öpücükle mekânda bir iz bırakmakta, ancak her bıraktığı izle dudaklarındaki ruj biraz daha yok olmaktadır. Bu kendini tekrar eden yorucu süreçte 'özne' bulunduğu mekânı sürekli olarak işaretlemekte, bu bağlamda bedeni de orada bulunan bir öğe olarak imlemektedir. Bedenin öznenin *yer*i olarak mekandaki tüm diğer -mekânı oluşturan- nesneler gibi kırmızı öpücüklerle işaretlenmesi, bedeninin özneden dışlanmasını değil

tam tersine öznenin bedenle bir bütün olduğunu, beden aracılığıyla mekâna dahil olduğunu ve mekânı üreten/dönüştüren şeyin özne olduğunu ortaya koymaktadır. Ekici, "*beden ile ruh birlikte çalışır*"[22] der, burada Merleau-Ponty'nin "*insan bir beden ve ruh değil, bir beden ile ruhtur*" (2017, s. 26) teorisine bağlanmaktadır. *Emotion in Motion*'da beden, ruhun/öznenin yani soyut olanın cismanileşmesinin ve onun somut bir düzleme aktarılabilmesinin aracı olarak görselleşmektedir.

Ekici'nin performansında işaretlenen beden, öncelikli olarak (toplumsal) öznenin konumunu belirlemekte, öznenin 'orada' olduğunu kanıtlamaktadır, dolayısıyla beden, öznenin konumunun görünürlüğüne adanmış bir öğe olarak tezahür etmektedir. Kırmızı öpücüklerle işaretlediği mekân ve kendi bedeni, sanatçının 'orada' olduğunun ve bir bedene sahip olması dolayısıyla kendisi için 'orası' diye işaret edilebilecek bir mekânın olduğunun mührüdür.

Peki neden Ekici herhangi bir nesne ile değil de endüstriyel olarak kadınlara özgü üretilen bir makyaj malzemesi ile içinde bulunduğu mekâna ve kendi bedenine dikkat çekmeye çalışmıştır? Bu noktada kırmızı ruj kaçınılmaz bir biçimde performansın eleştirisini toplumsal cinsiyet meselesine doğru bükmektedir. *Emotion in Motion* performanslarının icra edildiği yerler daima 'ev içi' mekânlardır. Ekici ise, kırmızının en doygun tonunda seçtiği bu ruj ile 'öpücükler' formundaki işaretleri bu ev içi mekânın duvarlarına ve bu duvarlar arasına konumlandırdığı bedenine yerleştirmiştir.

> *...kadınlar milyonlarca yıldır içeride oturmuştur, aradan geçen onca zamanda duvarlara onların yaratıcılıkları işlemiş, tuğlaların ve sıvanın hacmini zorlar olmuştur.* (Woolf, 2019, s. 98)

Virginia Woolf 1929 tarihli, feminist bir bakış açısıyla kaleme aldığı *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabında böyle yazmıştır. Kamusal/özel mekân ayrımında kadının konumlandırıldığı yer ile arasına yerleştirilen limit/sınır için Griselda Pollock, şöyle yazar: "*Bu çizginin altında doğanın sona erdiği, sınıf, sermaye ve eril iktidarın istila edip iç içe geçirdiği, cinselleştirilmiş ve metalaştırılmış kadın bedenlerinin alanı*

[22] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

yatar" (1998, s. 82). Performans bu noktada, toplumsal cinsiyet kategorisinde kadının emeğinin ev içi mekânlara kıstırılması ve kadının konumunun yine bu mekândan ibaret olması durumunu da irdeletmektedir. Ekici, kadını görece olduğundan daha 'çekici' ve 'davetkâr' bir görünüme bürüyen bu ruju kullanarak 'kadının konumunu' cinselleştirilmiş bir aşkınlıkla işaretlemiş, bu aşkınlıkla 'kadın' için tasavvur edilen sıradan bir mekânın ötesine geçmeye çalışmıştır. Ekici, burada toplumsal cinsiyetli bir bedeni ve onun kıstırıldığı -ev içi- mekânı performans sanatı aracılığıyla görünürleştirmiştir. Ama bununla da kalmamış, bu en davetkar dudak (ruj) rengi ve öpücük tonuyla kendi özgür kadınlığını da vurgulamıştır. Çünkü kırmızı ruj güzel ve cazibeli kadın imgesi ile hemhal bir nesnedir, ahlaki yaklaşımlarda da kırmızı ruj ve kadın ilişkisi aşırı feminen bir noktaya, hatta daha ileri giderek kadının ahlakını/iffetini sorgulamaya vardırılabilmektedir. Ekici bu doygun kırmızı renkle etrafa kondurduğu sayısız öpücükle adeta ahlaki bir kıstırılmadan da sıyrılmaya çalışmaktadır.



Görsel 30/2. Nezaket Ekici, *Emotion in Motion* (Hareket Halindeki Duygu), Performans ve Enstalasyon, Galeria Valeria Belvedere, Milan 2002. Fotoğraf: Roberto Marossi

Bu performansta mekâna ve mekâna dair her şeye kondurulan bu pek samimi öpücüklerin bir başka anlamı daha vardır; bu öpücükler birer teşekkürü barındırmaktadır. Ekici, bu nesneleri öperek, onların arkasındaki, onları inşa eden insanlara şükranlarını sunmaktadır. Ekici *Art Radar*'a vermiş olduğu bir röportajda şöyle söyler;

> *Bir düşünün. Her gün ortak nesnelerle yaşıyoruz, uyuduğumuz yataktan yemek yediğimiz masaya, mektup yazıyor vb. Tabak, bardak kullanıyoruz; resimleri ve aile portrelerini çerçeveliyoruz… Neden tüm bu eşyalara hayatımızda oynadıkları rol için teşekkür etmiyoruz? Onlar olmadan oturamayız, uzanamayız, içemeyiz. Bu nesnelere verdiğim öpücük, teşekkür etme yöntemim. Ve insanlara şükran duygumu ifade etmek için kaç öpücük gerektiğini gösteriyorum-duyguları tek bir öpücükle ifade edemezsiniz, binlercesine ihtiyacınız var.* (Chan, 2015)

Bulunduğu odayı ve odadaki nesneleri öperken, bu odanın ve nesnelerin ardında onları üreten insanlara minnettarlığını öpücükleriyle sunan sanatçının aynı sunumu bedenine göstermesi, bir özgürleşme edimini ortaya çıkarmaktadır. Etrafını çevreleyen ve olmaksızın yaşayamayacağı tüm nesneler gibi kendi bedenine de teşekkürlerini bahşetmektedir. Bu bağlamda sanatçı bedenini 'kendine ait bir beden' imgesiyle ortaya çıkarmakta, kendi iradesiyle kendi bedenine bir konum atfetmekte ve bir bakıma bedenini hür kılmaktadır.

Ekici için beden, öznenin ilk mekânı/ilk evi olarak çok önemlidir, bilhassa bu nedenle *Emotion in Motion*'da beden, önce öznenin salt varlığının belirleyicisi olan 'mutlak beden' kavramı altında incelenmiştir. Fakat söz konusu performans sanatları olduğunda, performanstaki beden öznenin salt varlığının belirticisi olan 'mutlak beden'den ziyade 'toplumsal beden' olarak ortaya çıkmaktadır. *Silueta Series* ve *Gaia-Mother Earth* pratiklerinde görüldüğü üzere; her ne kadar 'mutlak' beden ve mekân imgesi oluşturulsa da bu mutlak imgelerin arkasında "performatif" bir beden-mekân ilişkisi ve politik tasarılar vardır. Stratejik olarak işlevsel bir biçimde üretilen bu tasarılar, bedenleri devletlerin kurumsal mekânlarında, yani Lefebvre'in kavramıyla 'soyut mekân'larda yeniden üretmektedir. Bu bağlamda Lefebvre 'soyut mekân'ın siyasal işlevine özellikle vurgu yapmıştır: "*Soyut mekânın anlamlandırmaları*

yasaklardan olduğu kadar, dilek ve teşviklerden de oluşur" (Lefebvre, 2014, s. 325). Soyut mekân, bedenleri hem yasaklayarak hem de stratejik bir biçimde tüketime yönelik teşvik ederek yeniden üretmektedir. Bu yasak ve teşvik ikilemi, bir süreç olarak "performatif" bir biçimde beden üzerinde somutlaşmaktadır. Dolayısıyla Ekici, sanatındaki evrensellik arayışında her türlü izden arınmaya çalışsa bile, sanatçının bedeni "performatif"tir ve bu "performatif" inşa radikal bir biçimde sanatçının sanatında görünürleşmektedir. Bu bağlamda, performans sanatında işin içindeki beden, özneyi bir varlık olarak görünür kılmanın yanında özne adına ve onun kuşatıldığı toplumsallığa dair sayısız kavramın tezahürüne dönüştürmektedir. Bu nedenle *Emotion in Motion* performansını özellikle 'toplumsal beden'in özgürleşme ediminin tezahür ettiği bir pratik olarak incelemek gerekmektedir.

Mekânı ve bedenini kırmızı öpücüklerle imleyen sanatçının dudaklarının sıradaki hedefi izleyicilerdir. Performansa katılan izleyicilerin bedenlerine kondurulan öpücükler, onların bedenlerini de performansa dahil etmektedir. Jones şöyle yazmıştır: "*Beden sanatı, fenomenoloji ve psikanalizin bize öğrettiği şeyleri doğrular; konunun her zaman başkalarıyla ilişki içinde olduğu ve kimlik odağının her zaman başka yerde olduğu anlamına gelir*" (1998, s. 14). Ekici, öpücükleriyle kendi bedenini imlerken aynı şekilde işaretlediği "öteki" bedenler ile kendi bedeni arasında bir ilişkisellik kurmaktadır. Öpücükler kondurarak teşekkür ettiği günlük yaşantısında ona eşlik eden mekân ve mekâna dair nesneler gibi bu bedenler de onun yaşantısının ayrılmaz bir parçasıdır, onlar da sanatçının yaşam alanı içindedir. Kendi bedeninden mekâna, mekândan izleyicilerin bedenine ulaşan bu öpücüklerin ortaya çıkardığı harita adeta sosyal bir ağın imgesini sunmaktadır. Bu imge, toplumsal yaşantıdaki etkileşim ve diyaloğa atıfta bulunmaktadır.

Ekici, toplumsal beden kavramını, onu farklı toplumlarda aynı konseptle sergileyerek araştırır. Daha önce de ifade edildiği üzere, Ekici'nin performans sanatında peşine düştüğü temel araştırmalarından biri aynı konseptin farklı konumlarda ortaya çıkaracağı sonuçlara, yani "kültürel fark" kavramına odaklanmasıdır. Sanatçının farklı kültürlerde yeniden deneyimlediği performansları seyyar bir özellik göstermektedir. Münih, Berlin, Düsseldorf, Worpswede gibi kentlerde tekrar ettiği performansında temelde; izleyicinin meraklı bakışları arasında benzer tepkiler almıştır, ancak her performans kendi 'anlık' varlığı içinde farklı bir pratiğe dönüşmüştür ki Halep'teki

icra bunun en keskin örneğidir. 2003 yılında *Emotion in Motion*'ı Halep kentindeki bir otelde sergilemeye çalıştığında polis tarafından yasaklanmıştır. Sanatçı bu deneyimini şöyle anlatır:

> *Aleppo (Halep) 2003. Otelin lobisinde her şey hazırdı. Üzerimde sabahlığım, kocaman pencereleri kıpkırmızı ağzımla öpmeye başladım. Birdenbire polis damlayıp eylemimi durdurdu. Yarı çıplak kadınların kamuya açık yerlerde öpücük dağıtması yasakmış. Her şeyin kaldırılması ve benim apar topar başka bir odaya taşınmam gerekti.* (Ekici, 2011, s. 130)

Kültürel kimlik, bir (toplumsal) kontrol ve disiplin aracı olarak "performatif" bir biçimde üretilmektedir. Toplumsal kimliğin "performatif" inşası toplumsal sınırları gözetmektedir: sınırın 'öte' tarafı ile aradaki 'fark' unsurunun; adetler, töreler, inanç, mimari, giyim-kuşam, yeme-içme, konuşma, bedensel jestler, dil, dilsel jestler (şive gibi) gibi soyut ve somut pek çok biçimlerde korunması hususuna dayanmaktadır. İlkini Münih'te gerçekleştirmiş olduğu bu performansın dördüncü kez gerçekleştiği yer olan Halep'te aldığı tepkiler açısından farklılık göstermiş olması, kültürel kimlik ve onun ürettiği 'yabancı' imgesinden kaynaklanmaktadır. Bu 'görece' yarı çıplak, 'hafifmeşrep' kadın bedeni, Halep'teki otorite için kültürel bir tehdit, düzene karşı bir tedirginlik yaratmaktadır. Burada Ekici, performans sanatçısı olarak zaten sosyal performanslardaki beden imgesine yabancıdır, ancak Halep'teki kültürel formları ihlal etmesi ve geleneksel Doğu kültürüne aykırı jestleriyle 'çifte-yabancı' konumuna yerleşmektedir.

Beden, toplumsal olarak eklemlenmiş beden, kendi anlamını aldığı gibi anlamın da öznesi olur ve bir anlam konusu haline gelir (Jones, 1998, s. 59). Bu noktada 'kültürel farklar' ve inançların bedeni ortaya çıkar, zira beden yazılır ve bedenle birlikte onun yaşadığı toplumsallığın tutarlı olması, aynı izleri taşıması durumu vardır. Beden ve mekân bir süre sonra aynı izleri taşımaya başlar. Başka bir izi taşıyan beden ise yabancılaşır, dışlanır. Görerek tanımlamanın en güvenli yolu teşkil ettiği yeryüzünde, görsel çeşitlilikler birer renk olduğu kadar *öznelerarası* eşitlik düzleminde bedenler için en büyük açmazlardır. Evrensel hak ve özgürlüklerin eşit bir biçimde pay edilmesinin önünü tıkayan en temel faktörlerden biri beden üzerine yazılmış olan bu yapay, kültürel işaretlerdir. Çünkü beden bir sınırdır, bedenin sınır olması durumu

coğrafi sınırları da yazmıştır ve güncelde yazmaya devam etmektedir. Bu bağlamda bir kez daha altını çizmek gerekir ki; coğrafyanın üretimi kapsadığı bedenlerden ayrı düşünülmez, coğrafyayı üreten otorite aynı zamanda bedenleri de üretmektedir. Bu minvalde beden de söylemlerle sınırları belirlenmiş ve sınırın "öteki" tarafından ayrıştırılmış olan coğrafyanın kendi sınırları içinde konum alır ve konumlandığı coğrafyanın bir yansıması olarak *kendisi* de bir konuma dönüşür. Kendini konumlandırma pratiğiyle bağlantılı olarak ise 'yabancı' olanı teşhis eder.

5. KİMLİK BÖLÜNMESİ: KÜLTÜR, GELENEK VE DİL AYRIMINDA 'ÇİFT YÖNLÜ YABANCILIK'

Bir önceki bölümde, bedenin bir *yerde*; sınırları politik bağlamda toplumsal, etnik, ekonomik, olarak belirlenmiş bir coğrafyada, bir ülkede ya da muhtelif bir mekânda konumlanışı ele alınmıştır. Konumlanışının ardından bedenin kendisinin de aynı mekânda; toplumsal cinsiyet, ırk, etnik köken, sınıf kavramları altında bir konuma dönüşmesi durumu sorunsallaştırılmıştır. Konum politikaları ve konumlan(dır)ma pratikleri aracılığıyla beden ve sınır kavramlarına odaklanılmış ve bedenin 'ait' olduğu toplumsal ya da kültürel mekânı terk ettiğinde ortaya çıkan 'yabancı' olma durumunun temel dinamikleri merceğe alınarak Nezaket Ekici'nin 'çifte-yabancılık' olgusunu vurguladığı birtakım performansları tartışmaya açılmıştır.

"*Kimlik Bölünmesi: Kültür, Gelenek ve Dil Ayrımında 'Çift Yönlü Yabancılık'*" başlıklı bu bölümün amacı; kimliğin iki -ya da daha fazla- farklı coğrafya arasında bölünmesi ve bedenin iki -bazen ikiden fazla- coğrafyada 'kalıcı' bir şekilde 'yabancı' ve "öteki" ilan edilmesi durumunu incelemektir. Kimliğin ikiye bölünmesi ve bedenin kalıcı bir biçimde yabancı ya da "öteki" olarak kurulmasındaki temel dinamik olarak göç olgusu merkeze alınmıştır. Bu kısımda, göç ve göçe bağlı olarak, varılan yer ile terk edilen yer arasında vuku bulan 'yabancı' olma halinin artık çift-yönlü ve 'daimî bir çifte-yabancılık' vakası olduğu ileri sürülmektedir. Söz konusu bölüm, göç ile kurulan 'daimî çifte-yabancı' hususunda, Nezaket Ekici'nin "performatif" bağlamda ele alınan çifte-kimliğini bu kez bir tür 'ikiye bölünmüşlük' durumu olarak incelemektedir. Ekici'nin 'çifte- kimliğini'; 'bölünmüş kültür', 'bölünmüş geleneksellik' ve 'bölünmüş dil' fikri üzerinden ele alan bu kısmın temel argümanı; 'ara' ve 'aralık' kavramıdır. Çünkü bu kavram 'çifte-yabancılığı' ortadan kaldırma, bu ikiliği kırma potansiyelini gündeme getirmektedir. 'Ara' kavramı, Nermin Saybaşılı'nın "*Kördüğüm Dünya: 'Görsel Dönüş', Görsel Kültür ve Bir Ara-Anlamlandırma Denemesi*" başlıklı makalesindeki yorumu ile ele alınmıştır. Saybaşılı 'ara'yı (spacing) Derrida'nın kavramsallaştırdığı şekilde resmi, kurumsal mekânı rahatsız eden bir açıklık, bir fasıla olarak kullanırken 'aralık'tan söz etmektedir

(Yayım aşamasında, 2023). "*Derrida'ya göre 'ara' bir mekân (bir mevcudiyet, bir konuşma edimi, bir logos) değil, mekânsızlık anlamına gelecek olan 'bir mekân oluş'tur*" (Yayım aşamasında, 2023) diye yazar. Bu bölümde Ekici, dil-konuşma bağlamında 'ara' kavramı üzerinden 'arada' bir beden olarak irdelenmekte ve sanatçının sesinin/sözünün bir 'mekânsızlık' yaratması durumu incelenmektedir. Ekici'nin performans sanatından seçilen örnekler aracılığıyla göçmen öznenin aidiyet sancısı; iki coğrafya, iki kültür ve iki dil arasında kalmışlık olarak 'aradalık' fikrine dayandırılmaktadır. Göçün ardından bedenin onulmaz bir biçimde 'çift-yönlü' ve 'daimî' yabancıya dönüşmesi fikri hususunda 'çifte-yabancılık' kavramı, 'aralık' fikrine ilişkin olarak; 'ikiye bölünmüş kültür' ve en temelde 'ikiye bölünmüş dil' kavramları üzerinden işletilmektedir. Bu noktada ise 'aralık' kavramı ile arada oluş/kalış halini gündeme getirecek olan 'aradalık' kavramı da devreye sokulmuştur.

Söz konusu bölüm bu bağlamda, göçmen öznenin dilinde meydana gelen ikiye bölünmeyi işlemekte; dil kavramı aracılığıyla göçmenin yazıda ve seste ortaya çıkan 'çift yönlü yabancılığı' üzerinde ilerlemektedir. Göçmenin dilindeki yabancılık 'melez bir dil'e sahip olmasına ve kullandığı iki farklı dilin toplumsal ve kültürel olgularına yerleşememesine bağlanmaktadır. Dildeki melezleşme; dilin çift yönlü işleyişi, bedenler üzerinde 'çifte-ses' olması ve daha ötesinde bir 'çifte-jeste' dönüşmesi durumu olarak incelenmektedir.

Nezaket Ekici'nin "performatif" bağlamda ele alınan 'çifte-kimliği' sanatçının dilinde derin bir çatlak olarak belirmektedir. Sanatçının ikiye bölünmüş toplumsal kimliği, onu ayrıldığı yer ile vardığı yer arasında aidiyetsiz bırakan, her ikisine de yabancı kılan iyileştirilemez dilsel bir yarık açmıştır. Ekici'nin toplumsal aidiyet meselesine 'daimî çifte-yabancı' savı aracılığıyla yaklaşan bu bölümde, bu ikiye bölünmüşlüğün oluşumundaki göç unsuruna değinmek üzere ilk olarak sanatçının "performatif" bir şekilde 'çifte-yabancı' olarak kurulduğu hikayesinin en başına dönülecektir.

5.1. Göç ve Bölünme

Göç, daima başka bir yaşam ve hep olasılıkla daha iyi bir yaşam vaadine doğru bir hareket olagelmiştir. Ancak her göç bir vazgeçiştir. Jean-Luc Nancy şöyle yazar: "*Gitmek daima aşina olanın (bir) parçasını; yabancı olan, aşina olmayan ve önceden*

kesinlikle bilmediğimiz bir parça için, bir yer için, yaşamın bir parçası için terk etmektir" (2012, s. 22). Yerinden ayrılan/edilen özne, kaçınılmaz olarak ait olduğu topluma dair aşina olduğu dil, geleneksel yaşam, kültürel yapı gibi pek çok şeyi yitirmeye ve onun yerini bir *başkasının* dili, tarihi, gelenekleri ve kültürüyle doldurmaya başlamaktadır. Göçmenin kimliği, bu yitirilişe direnç gösterse de ayrıldığı yerdeki kimliğini destekleyen unsurların vardığı yerde artık onunla birlikte olmaması ve göçmenin vardığı yerde etrafında dönüp duran yaşam akışında yeni bir "performatif" yineleme sürecinin başlaması, bu kimliği kaçınılmaz olarak ikiye bölmektedir. Edward W. Said'in de yazdığı gibi; göç ya da sürgün, özne ile yer, benlik ile 'yuva' arasında zorlanan, iyileştirilemez bir yarık açmaktadır (2001, s. 173).

Göç, göçmenin bedenini kalıcı ve derin bir yabancılık hissiyle adeta sarmalamaktadır. Göçte ne gidilen yer ne de terk edilen yer artık öznenin 'ait olduğu yer' değildir. Fakat yine de göçmen, çoğu zaman kendini ziyadesiyle ayrıldığı yere ait bellemekte ve kimi zaman bir geri dönüş düşüyle birlikte aidiyetine tutunmaktadır. Stuart Hall'a göre, kölelik, sömürgeleştirme, yoksulluk ve mahrumiyet insanları göçe zorlayabilir, ancak her göç kurtarıcı bir geri dönüş vaadi taşımaktadır (2016, s. 49). Göçün belki de en yanılsamalı gerçeği bu 'geri dönüş' ve yuvaya duyulan özlemin dineceği ihtimalidir. Fakat yine Hall'un ifade ettiği gibi: "*Göç tek yönlü bir yolculuktur. Geri dönülecek bir 'yuva' yoktur*" (1987, s. 44), çünkü geri dönüş mümkün olsa bile, artık ne geri dönülen yer ne de geri dönen özne aynıdır. Göçmen, iki coğrafya arasında ne birine ne de diğerine kök salabilmektedir, adeta 'askıda' kalmaktadır. Bu noktada göçmen 'arada' bir varoluştur. Saybaşılı, Derrida'dan ödünç aldığı 'ara' kavramı üzerine "*Ara, hiçbir şey' (no-thing) olandır: indirgenemez bir dışsallığın göstergesidir*" (Yayım aşamasında, 2023) diye yazmıştır. "Öteki"liğin silindiği yerdir 'ara'. Göçmen bedenin 'aradalığı' tam da bu noktada tezahür etmektedir. Göçmen, artık 'hiçbir' yerlidir, vardığı yere olduğu kadar ayrıldığı yere de tam anlamıyla ait değildir. "*'Ara'; ötekilik, başkalık (alterity) kavramından ayrı düşünülemez. 'Ara', kendi üzerine; tam bir içerideliğe kapanan bir kimliğin olanaksızlığına işaret eder*" (Yayım aşamasında, 2023) Göçmen özne için bir 'mekânsızlık' hasıl olmuştur, Saybaşılı'nın da yazdığı gibi, 'tam bir' içeridelik mümkün değildir. Bununla birlikte 'ara' bir vaat taşır diye yazar Saybaşılı; "*Ara'da gerçek olan ile ideal olan arasındaki gel-gitli ilişki bir gelecek vaadi taşır*" (Yayım aşamasında, 2023). Göçmenin 'ara'da oluşu tam da bu 'vaat' anlarının beyanına dayanmaktadır. Bu 'mekânsızlık'ta daima ileri ya da geri

gidebileceğini düşünür. Zaten göçmen vardığı yerde ya da vardığı yerden kazanımları ile döneceği yerde daha iyi bir yaşam sürmek için yola çıkmamış mıdır?

Ancak 'ara', 'mekânsız'lık problem olarak görülür. Çoğu zaman varılan yerde göçmenlerin içlerine sıkıştırıldıkları getto ya da kamplar ile fiziki bir mekâna dönüştürülmüştür. Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* adlı kitabında, 'kamp' kavramına dair şöyle yazmıştır: "*Kamp, normal hukuksal düzenin dışına yerleştirilen bir toprak parçasıdır; fakat öyle dışarıda bir yer de değildir. ...kampa alınarak dışarıda tutulan şey tam da dışlanmak suretiyle içleniyor*" (2017, s. 203). Göç özelinde kurulan ve göçmen bedenleri dahil ederken aynı anda toplumsalın çeperinde bırakan bir kamp mantığı işlemektedir. Bu kamp alanları, bazen bir mahalleye dönüşmekte; salt 'oralı' olmayan ve benzer bölgelerden gelen öznelerin içini doldurulduğu ve nihayetinde onların kimliği ile adlandırıldığı; Türk Mahallesi, Çin Mahallesi, Meksika Mahallesi vb. Avrupa ya da Amerika Birleşik Devletleri eyaletlerinde rastlanabilen 'ara' 'konum'lar olarak üretilmektedir. Bu mahalleler, adlarını taşıdıkları toplumda yer almadıkları gibi onlara verilen adlarla yerleştikleri toplumdan da ayrıksanmış mekânlardır, dolayısıyla burası gerçek bir mekân, ya da bir mevcudiyet değildir. Bu getto ya da kamp yerleri, göçmen öznenin 'arada' konumunu fiziki olarak pekiştirmektedir.

Göçmenin bedeninde, 'arada kalmışlık' olgusuna ilişkin olarak -vardığı yerde- bir yarım kalmışlık da tezahür etmektedir. Bunda bazı göçmenlerin içlerine yerleştirildikleri getto ya da kamplar da önemli derecede etkilidir, zira göçmen özne bu tarz karantinalarla toplum yaşantısına doğrudan temas edememektedir, kampa ya da gettoya yerleşen özne, dışarı ile içeri, istisna ile kural, yasal ile yasal-olmayan arasındaki bir belirsizlik mıntıkasına girmiş olur (Agamben, 2017, s. 204). Fakat öte yandan temas doğrudan olsa bile yine de göçmen için 'oraya' tam anlamıyla dahil olma durumu söz konusu değildir.

Iain Chambers, -Said'in görüşlerinden de faydalanarak- göçerlik ya da sürgünün kesintili bir var olma durumu olduğunu yazmıştır (2014, s. 13), çünkü göçmenin ikiye bölünmüş toplumsal kimliği; dilde, seste ya da görüntüde hep bir yarım kalmışlığın, bir yoksunluğun ya da bir eksikliğin somutlaşmasıdır. Göçmen beden ile -vardığı- coğrafya arasında ses ve görüntü bağlamında bir uyumsuzluk, tedirginlik, bir tam

ol(a)mama hali vuku bulmaktadır. *Başkası*nın dilinden bîhaberdir ya da o dili konuşabilse bile dil, bir ses ve toplumsal bir jest olarak hâlâ kusurludur. Bununla birlikte -bir görüntü olarak- göçmenin bedeni de başkasının coğrafyasında bir ahenksizlik durumu ortaya çıkarabilmektedir. Bu durum kılık-kıyafet ya da davranış biçimleri ile veya bunlardan da öte biyolojik olarak bedenin rengi, biçimi ile görünürleşebilmektedir. Göçmenin bedeninin bir ses ve bir görüntü olarak var oluşu, 'ait olmayan' diğer bir deyişle 'oralı olmayan' ve her an orayı bir şekilde terk edecek olan bir var oluşa gönderme yapmaktadır, zira -*başkası* için de- göçmen, hep geri dönecek, yok olacak ve asla tam olarak -*başkası*nın coğrafyasına- yerleştirilemeyecek olan bir bedendir. Bu yüzden göçmen bedeni kesintili bir var oluşu imlemektedir; oradadır, ancak bir amaç uğruna; çalışmak, para kazanmak, daha iyi eğitim alıp kendi ülkesinde daha iyi şartlarda çalışabilme potansiyeline erişmek gibi amaçlar için oradadır ve amacını gerçekleştirmesine müteakiben geri dönecektir. Saybaşılı, Derrida'dan ödünç aldığı 'hayalet' kavramı ile göçmen, mülteci ve sığınmacı imgelerin görsel kültüre yansımalarını incelediği *Sınırlar ve Hayaletler* adlı kitabında, göçmenlerin, mültecilerin ve sığınmacıların bu kesintili ve eksik varoluşunu 'hayalet' metaforuyla ele almış ve şöyle yazmıştır:

> *Göçmen, mülteci ve sığınmacı, tıpkı birer hayalet gibi, ölçülerini tümüyle yitirmiş olan bir dünyaya 'yerleştirilemez' hale getirilerek 'hayaletsi bir gerçek'liğin parçasına dönüştürülmüştür… Göçmenler, mülteciler ve sığınmacılar hayaletlerin ikametgahı olan yokoluşun uçsuz bucaksız coğrafyasına aittirler, çünkü sınır bölgelerinde duran kişilerin tam değil, yarım varoluşu vardır; yasadışı ya da tam anlamıyla somutluk kazanamayan bir varoluşları vardır.* (2011, s. 52-53)

Göçmenlerin hayaletsi gerçeklikleri yani onların bir var-bir yok oluşları ya da diğer taraftan varken dahi görünmeyişleri, duyulmayışları veya kolay göz ardı edilişleri onları hayaletimsi bir kimliğe bürümektedir, onlar daima 'orası' ile 'burası' arasında bir 'sınırda oluş' haline muktedirdir. Ekici'nin toplumsal bağlamdaki 'çifte-kimliği' ve "performatif" bir inşa olan 'çifte-yabancı' olma durumu da sanatçıyı iki farklı ülke arasında kesintili bir varoluşa yerleştirmektedir. Çünkü yaşamış olduğu iki topluma da kültür, dil, inanç ya da gelenekler bağlamında tam olarak ait olamamakta, yerleşememektedir.

Sanatçının iki farklı kültür ve iki farklı dil arasında kök salamamış olması sanatçının kimliğine dair 'aradalık' fikrini desteklemektedir. Bununla birlikte göçmen sadece iki farklı *yer* arasında arada kalmamaktadır, aynı zamanda göçmenin kişiliği de arada kalmakta, öznelliği bir tür çelişkiye dönüşmektedir. Bilhassa sömürge sonrası dönemi eleştiren ve sömürgeci ile sömürgenin temasını alternatif bir coğrafya ve öznellik biçimi olarak değerlendiren çağdaş kuramcı Homi K. Bhabha, bu çelişme halini şöyle ifade etmiştir: "*Bir başkasının ülkesinde, ki senindir de, senin kişiliğin bölünür ve çatallaşmış yolu izlerken kendinle çift bir hareket içinde karşılaşırsın… Yabancı olarak ve de arkadaş olarak*" (2016, s. 18). Göçmenin bedeni, ikiye bölünen öznelliğinden dolayı hem ayrıldığı yer hem de vardığı yerin toplum düzenine, kültürüne dair 'bölünmüş' bir varoluşu ortaya çıkarmaktadır. Bu bölünme, göçmenin kimliğini çetrefilli bir kesişmeye sokar; ayrıldığı yer ile vardığı yerin tüm toplumsal düzeni, kültürel yaşantısı göçmenin bedeninde savaşıma girer. Chambers, *Göç, Kültür, Kimlik* adlı, küresel dünyada göç ve göçmen kavramlarını ele aldığı önemli kitabında şöyle yazar:

> *Başka yerden gelmek, 'buralı' değil de 'oralı' olmak ve dolayısıyla da aynı anda hem 'içeride' hem de 'dışarıda' olmak, tarihlerin ve hafızaların kesiştiği yerlerde yaşamaktır, bu tarih ve hafızaların hem ilk çözülüş ve dağılışını hem de keşfedilen yollar boyunca yeni ve daha geniş düzenlemelere tercüme edilişini deneyimlemektir.* (2014, s. 19)

Göçmen hep *başka* bir yerdendir. Chambers'ın da ifade ettiği gibi 'buralı değil, oralıdır', geri dönmüş olsa bile 'başka bir yerli'dir, çünkü bir kere 'başka bir yer'e gitmiştir; başka bir toplumsallıkla yeniden işlenmiştir. Bununla birlikte artık kendisi de boş bir zihinle geri dönemez; dönerken 'başka yer'de edindiği tecrübelerini ve onlarla bir başkasını kıyaslama kabiliyetini de bavulunda getirir. Bu yüzden göçmenin yaşadığı her yerde bir bellek çatışması peyda olur, çünkü göçmenin belleği de ikiye ayrılmıştır, iki farklı toplumun düzenini tek bir hafızada zapt etmeye çalışmaktadır. Ekici'nin kimliğinde ortaya çıkan çatallanma da iki farklı toplumun kültürüne, geleneklerine dair tutulan bir bellek kaydından kaynaklanmaktadır. Sanatçının kimliğini çatallaştıran, onu kültürel ve dilsel anlamda ikiye bölen ve onun spesifik öznelliğinin kaynağı olan göç mefhumu, ürettiği performanslarda derinlemesine incelenebilmektedir.

Ekici'nin öznelliği ve onu özgül olarak tanımlayan 'çifte-kimliğinin' başlangıç tarihi 1973 senesine dayanmaktadır. Ekici henüz üç yaşındayken ailesi ile birlikte Türkiye'den Almanya'ya göç etmiştir. 1960'lı yıllarda gelişmekte olan ülkelerden Avrupa'ya doğru yönelen işçi göçünün başladığı yıllardır. 1950 ve 1960'lar Türkiye ekonomik düzeni ve toplum yapısı açısından önemli değişimlere sahne olmuştur. 1950'lerde yüzyıllar boyunca tarıma ve toprağa bağlı olan Anadolu insanı köyden kente doğru büyük bir akım gerçekleştirmiştir. 1960'lar ise, kapalı tarım toplumu niteliği henüz dönüşmeye başlayan Türkiye'de, -1950'lerde oldukça ciddi boyutlara ulaşan- içgöçlerin yerini sınır ötesi işgücü hareketine bıraktığı yıllardır. Az gelişmiş ülkeler kategorisinde olan Türkiye'den Batı Avrupa'nın gelişmiş ekonomilerine doğru hareket eden bu azımsanamayacak derecedeki işgücü akımı, dışgöçün durdurulduğu 1973 yılı sonuna dek sürdürülmüş ve bu süre içinde yaklaşık bir milyon Türk işçi Avrupa işgücü pazarına çekilmiştir (Gitmez, 1983, s. 14). Ekici'nin babası Ziya Ekici ise, Nezaket Ekici'nin henüz dünyaya geldiği 1970 yılında, Almanya'ya 'misafir işçi' (*gastarbeiter*) tanımıyla göç edenler arasındadır. Ziya Ekici, misafir işçi olarak göç ettiği Düsseldorf'da yer alan Duisburg kentinde ilk olarak bir fabrikada çalışmaya başlamıştır. 1973 senesine gelindiğinde ise Ziya Ekici artık Almanya'daki geçim tereddütlerini atlatınca ailesini de yanına almaya karar vermiştir. Türkiye'deki yıllarında öğretmenlik yapan Ziya Ekici, Duisburg'daki fabrika işinin ardından yine aynı kentteki bir Türk okulunda Türk çocuklarına dersler vermeye başlamıştır. Nezaket Ekici de ilk ve ortaöğrenimini bu Türk okullarından birinde tamamlamıştır. Nezaket Ekici böylece babası Ziya Ekici'nin verdiği bu radikal göç kararının ardından bir sonraki neslin göçmen öznesi olagelmiştir. Ziya Ekici'nin Avrupa'da daha iyi bir yaşam için verdiği savaş, kızı Nezaket Ekici'nin de kendi kimliğinde sürdürdüğü kültürel, geleneksel ve dilsel bir savaşa dönüşmüştür. Göç sadece bu hareketi gerçekleştiren özneyi göçmen kılmamaktadır, ardından getirdiği -çok küçük yaşlarda olsun ya da orada doğmuş olsun- bir sonraki kuşağı da göçmenlik etkisi altına almaktadır. Sürgünde geçen yaşamının ardından kendi göç öyküsünü kaleme alan Sofya Kurban, otobiyografik öykü kitabında göçün sadece kendi zamanında kalmadığına, kendinden sonraki zamanı da bizatihi etkilediğine şu satırlarla değinir:

> *"İlk nesil ölür, ikinci nesil çok çalışır, üçüncü nesil gerçekten oralı olur" sözü, göçmen için söylenirmiş. Dile kolay, bir nesil daha eklenirse yüzyıl ediyor. Göç, sırtına yükünü yükleyip yola çıkan göçmenle bitmiyor. Onun yola*

çıkmasıyla birlikte, gücü zamana yayılan ve kuşakları içine alan büyük bir dalga da tetiklenmiş oluyor. (2012, s. 9)

1960'lı yıllarda Türkiye'den Avrupa'ya doğru kitleler halinde başlayan işçi göçünün devam eden yıllarda da sürmesi ve artık Avrupa'da yavaş yavaş düzenini kuran işçi gruplarının yanlarına ailelerini de almaları ile Türk göçmenler 'misafir işçi' tanımından çıkarak 'azınlık' konumuna yerleşmişlerdir. Bu durum ise, ikinci neslin ardından Alman hükümetinin Türk göçmenler için dilinden düşürmediği 'entegrasyon' girişimini ortaya çıkarmıştır. Almanya'daki ilk kuşak Türkler yani misafir işçi tanımıyla giden ilk grup, Alman hükümeti tarafından geçici/geri dönecek olan işçi sınıfı olarak görüldüğünden bu grup üzerinde entegrasyon politikası gerekli görülmemiştir. 1974 ile 1984 yılları arasındaki süreçte, Almanya'da yetişmeye başlayan ikinci nesil ile birlikte Alman hükümeti 1984'te "Geri Dönüş Teşvik Yasası"nı çıkarmıştır. (Demirağ & Kakışım, 2018, s. 141). Türkleri evlerine dönmeleri için ikna etmek adına onlara ödenek sunan bu yasa göçmen için ziyadesiyle onur kırıcı bir girişimdir. Ancak söz konusu yasa, Türk göçmenler tarafından beklendiği kadar ilgi görmemiş ve yeterince etkili olmamıştır. Teşvik yasasından faydalananların sayısının oldukça düşük olmasıyla birlikte geri dönenler ilk kuşak arasından olmuştur (Demirağ & Kakışım, 2018, s. 141). Nihayetinde Alman hükümeti hedefine ulaşamamıştır ve yasanın 'teşvik edici' etkisine rağmen Türklerin büyük çoğunluğu geri dönmemişlerdir. Böylece Türk göçmenlerin kalıcı niyetlerinin anlaşılmasının ardından Almanya'daki Türklerin Alman toplumu kurallarına uyum sağlayabilmesi adına göçmenlerin toplumsal yaşantıdaki varlıklarına dair birtakım politikalar geliştirilmiştir.

İkinci nesil Türk göçmenler, ya ilk neslin çocukları olarak orada doğmuş ya da aile birleşiminden yararlanarak gelmişlerdir. İkinci nesil, Almancayı kısmen bilmektedir, önemli bir kısmı ise Alman okullarında okumuştur (Demirağ & Kakışım, 2018, s. 141). Bu çerçevede ikinci nesil göçmenler birinci nesle oranla Alman toplum yapısına dil ve kültür bağlamında daha fazla uyum sağlayabilmiştir. Fakat bu durumun yanında ikinci nesil, ilkine oranla ırkçı söylemlerden daha fazla nasibini almıştır. Çünkü ilk nesil, Almanya'ya bir amaç uğruna göçmüştür: Kendi vatandaşlarının tenezzül etmediği işlerde çalışmak üzere bu ülkeye gelen ilk göçmenler; dil bilmemeleri, eğitim düzeylerinin düşük olması gibi sebeplerden dolayı yerli halk için bir tehdit

sayılmamıştır ve daha da önemlisi geri dönecektirler. Ancak ikinci ve üçüncü nesil Almancayı öğrenmiş, orada eğitim almış ve kültür bakımından daha fazla asimile olmuştur, dolayısıyla geri dönmeye niyetleri yoktur ve artık ebeveynlerinin yaptıkları işlerde çalışmak istememektedirler. Bu durum, Alman vatandaşlarıyla iş hayatında kolaylıkla rekabete girebilmelerini sağlamıştır. Bu çerçevede özellikle 1980'li yıllarda sosyo-ekonomik zorlukların artmasıyla Almanya'da Türk göçmenlere yönelik ırkçı tutum artış göstermiştir (Aksoy, 2010, s. 14-15). Bundan sonra Almanya'daki Türk göçmen 'misafir işçi' tanımından sıyrılarak, 'kalıcı bir yabancı' kimliği edinmiş ve hem rekabet oluşturmasıyla ekonomik alanda hem de kendi kültürü ile yerel kültürü etkilemesi bakımından kültürel alanda bir tehdit olarak algılanmıştır.

Babasının başlattığı göçün neticesi olan 'göçmen' kimliği ikinci nesil olarak Ekici'nin bedeninde de hüküm sürmektedir. Ekici henüz üç yaşındayken gerçekleşen bu göç, sanatçının Almanya ve Türkiye arasındaki kültürel ve dilsel gel-gitlerini başlatan ve onun kimliğini iki ülke arasında pay eden gerçeklik olmuştur. Ekici artık 'başka' bir coğrafyada 'başka' bir ülkededir, ancak oraya tam anlamıyla ait olmak mümkün değildir. Bir kere 'başka' bir yerden gelmiştir, 'başkası'nın dilinden, kültüründen, geleneklerinden anlamakta ve konuşmaktadır: 'Kültürel yabancıdır'.

Ekici, her ne kadar Almanya'da yetişmiş ve orada eğitim almışsa da yetiştiği bölge Türklerin yaşadığı bir gettodur ve eğitim aldığı okullar ise yine Türk öğrencilerin bir araya getirilerek oluşturduğu Türk okullarıdır. Simmel, yabancının 'etrafının çevrilmesine' dair şöyle yazmıştır:

> *Belli bir mekân dairesi içinde ya da sınırları mekânsal sınırlara benzeyen bir grup içinde sabitlenmiştir, ama onun içindeki konumu temelde, en başta ona ait olmamasının ve ona baştan beri onun bir parçası olmayan, olamayacak olan nitelikler taşımasının etkisi altındadır.* (2009, s. 149)

Ekici -diğer göçmen özneler gibi- Türklere tahsis edilmiş bu bölgelerde, bölgenin dış tarafına ait olmayan, Avrupa ya da kendi özelinde Alman kültürünün bir parçası ol(a)mayacak olan özne olarak sabitlenmiştir. Bu anlamda büyüdüğü ve yetiştiği yerde hep bir 'auslander' (yabancı) olmuştur ve Almanya'daki toplumsal yaşamında bu

'yabancı' olma haliyle bir mücadele içindedir.[23] Kristeva, yerinden, yurdundan ayrı kalmış 'yabancı'yı şöyle tanımlar:

> *Başkaları tarafından hiçe sayılmak. Kimse seni dinlemez, ayağını basmaya cesaret etsen bile asla sağlam bir zemin yoktur, topluluğun lafazanlığı ve kendinden tamamen emin sözleri senin sözünü çabucak silip atar. Sözünün geçmişi yoktur ve grubun geleceği üzerinde bir gücü yoktur: Niye dinlesinler ki seni? Sözünü farklı kılmak için statün yeterli değildir. 'Toplumsal zeminin yoktur'. ... Hayranlık uyandırabilecek olsa bile sözün, yabancılığı nedeniyle bir sonucu, bir etkisi olmayacaktır.* (1991, s. 20)

Ekici'nin yabancılığı aynı zamanda kültürel formların arasında kurulan fark unsurundan kaynaklı olarak "öteki"liğe de intikal etmektedir. Sadece -edilgen anlamıyla- bir yabancı değildir, aynı zamanda toplum düzenine dair tehdit oluşturabilecek olan "öteki"dir. Derrida'nın yazmış olduğu gibi, "'*öteki' her zaman bazı yasadışılıkları, örtük bir sözleşmenin ihlalini varsayar; barışçıl düzene bir kargaşa ekler, uygunlukları/kuralları göz ardı eder*" (2007, s. 1). Ekici'nin Almanya'daki netameli "öteki" halinin Türk kimliğinden kaynaklanması ise Avrupa ve Türkiye arasındaki tarihsel belleğin birtakım klişelerle tazelenmesine yardımcı olur ve buradaki "öteki" veya 'yabancı' sıklıkla 'tuhaf' anlamdadır. Kevin Robins, "*Interrupting Identities:Turkey/Europe*" adlı makalesinde Avrupa'daki Türklerin 'tuhaf yabancılar' olarak algılanışlarının nedenlerine dair yazmıştır. Robins, Türklerin, Batı ile ilk temasa geçtikleri andan itibaren 'tuhaf insanlar' (*peculiar people*) olageldiğini ve Avrupalılar arasında, Türkiye'nin otantik olarak Batı'dan olmadığı duygusunun bâki kaldığını ifade eder. Robins söz konusu makalesinde, Zafer Şenocak'tan yaptığı "*Türkler kuran okur, operaya gitmez*" (2003, s. 65) alıntısıyla, Türklerin Avrupalıların gözünde neden 'tuhaf' bir toplum olarak kaldıklarını betimlemiş olur, çünkü Türkler Avrupa için İslamiyet mensubu tüm diğer Doğulu özneler gibi belirli birtakım basmakalıp imgelerin içine sıkıştırılarak Oryantalist bir biçimde Avrupa'nın modern standartlarına dair bir tehdit, modern düzeni rahatsız edecek olan 'tuhaf' ve 'yabancı' özneler olarak belirlenmiştir.

[23] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

Avrupa'nın toplum standartlarına ve modernite ısrarlarına uyum sağlayamama durumu, Avrupa dışında bir toplumsallıkla kuşatılmış öznelliklerin ortak sorunsalıdır. Bu sorunlar özellikle göçmenin uyum süreci ve yabancı bir kimlikle başkasının coğrafyasındaki yankılanışı, görsel kültüre; sinema, edebiyat, gazete, şiir vb disiplinler aracılığıyla kaydolunmuştur. Bilhassa Türkiye'den Almanya'ya giden işçi göçü, pek çok disiplinde ekonomik, geleneksel, kültürel birtakım imgeler kullanılarak Avrupa standartları ile Türkiye arasındaki fark hususunda işlenmiş ve göçmenin tedirgin kimliğini vurgulamıştır.

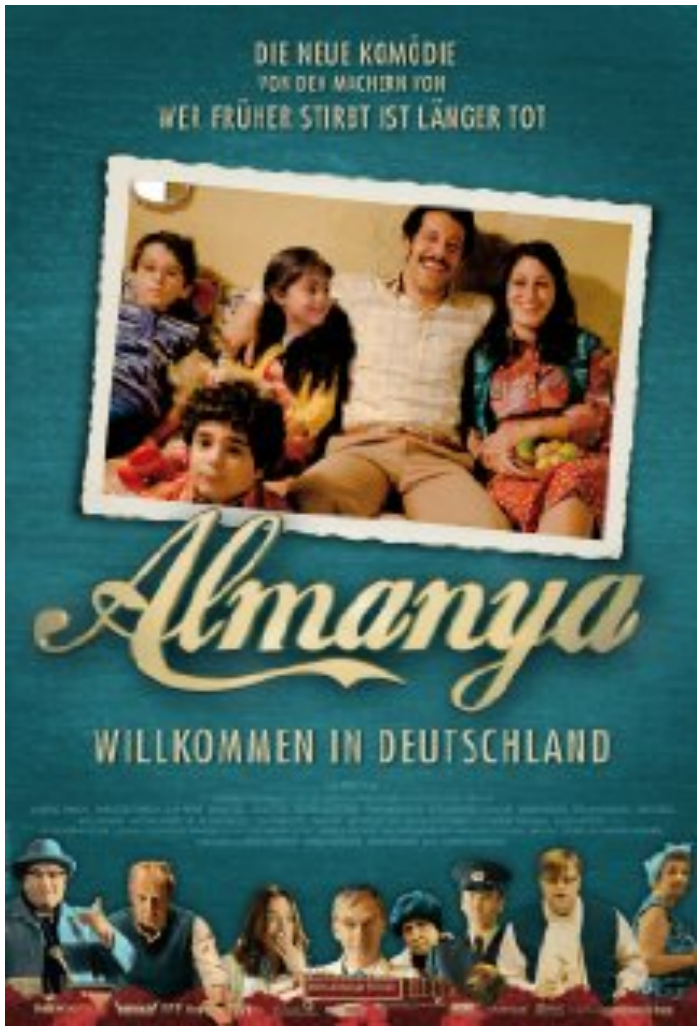
Avrupa ve Türkiye ya da diğer Doğu İslam ülkeleri arasındaki kültürel formların farkı, 1960'lı yılların göç olaylarından evvel de hemen aynı kurgu üzerinden işletilmiştir. Bu kurgu en temelde, modern ve modern olmayan ikiliği üzerinden ele alınmış; bu ikilik iki coğrafya arasında 'düzen' ve 'kargaşa' temalarına intikal etmiştir. Düzen ve kargaşa Almanya ve Türkiye arasındaki fark unsuru olarak gündelik hayatın hemen her detayında ele geçirilmiştir. Yazar ve şair Gültekin Emre, 1993 yılında derlediği *Yarım Damla* adlı kitapta, Türkiye ile Almanya arasındaki kültürel farkı kaleme almış olan şairlerin şiirlerini bir araya getirmiştir. Bu şairler arasında 1948 yılında hayatını kaybeden ve 1960'lı yılların göç hareketine tanıklık edememiş olan Sabahattin Ali de yer almaktadır. Sabahattin Ali, henüz 1928 yılında yazmış olduğu "Daussila" adlı şiirinde, Almanya ve Türkiye arasındaki -nizami- farkı şöyle satırlara dökmüştür:

> *Burada tebessümün de günü, saati vardır;*
> *Dükkanlar hep bir çeşit, evler hep bir karardır…*
> *Gerçi bizim evlerden temizse de sokaklar,*
> *Süslese de muhteşem meydanlarını taklar;*
> *Ne yıkık surlar gibi bu şehrin bir süsü var…*
> *Ne de -ah sormayınız- ne de bir köprüsü var…*
> (1993, s. 38)

Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Almanya'ya gönderilen ve 1928-1930 yılları arasında Berlin ve Postdam'da yaşayan şair, memleketine olan özlemini dile getirirken bu özlemi coşturan kültürel farkı da satırlarına kaydetmiştir. Bu fark, Almanya ile Türkiye arasındaki düzen, intizam mıntıkasının işleyişine gönderide bulunur. Düzene ayak uyduramama hali ise, göçmenin en derin sıkıntılarından biridir, onu ürkek bir

kimliğe yerleştirir. Behçet Necatigil, 1973 senesinde göçmen işçinin bu düzen mıntıkasındaki tedirginliğini "Konuk İşçi" şiirinde şöyle işlemiştir: "*Tez kurur odaya astığım çamaşır / Kapılardan yavaşça geçiyorum belki bir söz gelir*" (1993, s. 44). Her şeyin bir saati, düzeni, nizamı olan bu ülkede, görece dağınık ve pejmürde bir toplum yapısından gelen Türk işçi bocalamakta, uyumsuzluğun görünür olduğu noktada defedileceğini düşünerek ürkek bir yaşam sürmektedir.

Türkiye'den Almanya'ya göç, sosyolojik bir olgu olarak önemli bir durumdur. Değişen ekonomi, toplum yapısı ve beraberinde dönüşen aile yapısı ile bir dönem olarak önemli bir hafıza kaydıdır. Bu nedenle literatüre tarihi, sosyolojik ve psikolojik araştırmalar ile kayıt olmuş olmasının yanı sıra edebiyata ve çeşitli sanat pratiklerine konu olmuş ve bunların yanı sıra birçok kez sinemaya aktarılmıştır. *Willkommen in Deutschland* filmi, Almanya'ya işçi göçünü konu edinen güncel dönem örneklerden biridir. Söz konusu film, son dönemlerde Almanya'dan Türkiye'ye tekrar iş gücü çağrısında bulunulmasından ilhamla çekilmiştir. İlk kuşak işçi göçmeni ve ardından getirdiği ailesi ile ikinci nesli konu almış ve buradan hareketle göçmen nesiller arasındaki farkı ve bunun yanında Almanya ile Türkiye arasındaki kültürel farkı da işlemiştir. 2011 Berlin Uluslararası Film Festivali'nde, en iyi senaryo ve en iyi film dalında "Deutscher Filmpreis" ödülünü alan filmin yönetmenliğini Yasemin Şamdereli üstlenirken senaryosunu ise Yasemin ve Nesrin Şamdereli birlikte yazmışlardır. *Willkommen in Deutschland*, gösterime girdiği 2011 yılında bir buçuk milyon izleyiciye ulaşmasıyla en başarılı dördüncü Alman filmi ilan edilmiştir.



Görsel 31. *Willkommen in Deutschland* (Almanya'ya Hoş geldiniz) Film Afişi, Yönetmen: Yasemin Şamdereli, Berlin Film Festivali, Şubat 2011.

Film, göç meselesini ve yaşanan zorluklara dair dramı olabildiğince komedi ile harmanlamaya çalışır. 1960'lı yıllardaki işçi çağrısını konu alan filmin ana karakteri, 1964 yılında köyünden çıkıp çalışmak üzere Almanya'ya giden Hüseyin Yılmaz'dır. Hüseyin'in karısı ve çocukları köyde kalmıştır, ancak bir süre sonra Hüseyin ailesini görmek için köye döndüğünde büyük oğlunun okuldan kaçtığını ve başıboşluk yaptığını öğrenir, ardından "*Almanya'da çocukları disipline ederler onlar bu işi çok iyi biliyorlar*" diyerek tüm ailesini toplayıp beraberinde götürür. İlk başta köyü terk etmek istemeyen karısı Fatma ve çocukları, Almanya'ya hızlı bir şekilde adapte olurlar. Bu adaptasyon süreci türlü karşıtlıklar ve bunların yarattığı komedilerle doludur.

İkinci nesil Almanya'nın şatafatına hayran kalır. Çocuklar rengarenk sokaklardan, dükkân vitrinlerden, marketlerden, Noel süsleri ve hediyelerinden ve hatta Türkiye'de

bulamadıkları Coca-Cola imgelerinin bolluğundan adeta büyülenirler. Artık Almanlar gibi davranmaya başlarlar, hatta Türkçeyi neredeyse hiç kullanmaz, gizli konuşmalarını hep Almanca gerçekleştirirler, çünkü anne ve baba henüz çocuklar kadar Almanca bilmemektedir. Hüseyin'in Almanya'da bir oğlu daha olur. Geçmiş ve gelecek arasında kuşaklar arası geçiş sahnelerinin olduğu filmde Hüseyin'in Almanya'da doğan oğlundan olan torunu Cenk kilit bir karakter olarak perdeye yansır. Cenk'in babası Türk annesi ise Alman'dır ve filmde Alman ve Türk kimliği arasındaki kırılma noktası olarak beliren bir karakterdir. Her şey Cenk'in okulda yaşadığı bir olayla başlar: Öğretmeni, coğrafya dersinde bütün çocukların haritada *ait* oldukları şehirlere birer raptiye koymalarını ister, sıra Cenk'e geldiğinde hiç Türkçe konuşamayan Cenk Türkiye kelimesini bile bilmiyordur, sadece aile içinde sıkça geçen 'Anatolia' kelimesini çıkarabilir ağzından. Öğretmen Anadolu'nun yerini belirlemek için eline bir raptiye alır, ancak harita Avrupa sınırları içinde bitiyordur ve bu haritada Türkiye'den sadece İstanbul sınırına dek küçük bir parça yer almaktadır. Öğretmen Cenk üzülmesin diye onun raptiyesini haritanın bittiği noktada beyaz tahtanın üzerinde bir boşluğa iliştirir, ancak bu durum yine Cenk'i üzülmekten alıkoyamaz. Diğer çocukların aksine nereden geldiğini bilmiyordur, tüm çocuklar bir yere aittir ancak Cenk'in bahsedebileceği yer, onun kafasında tıpkı raptiyesinin saplandığı beyaz alan gibi bir boşluktur. Henüz beş yaşlarındaki Cenk bu boşluğu doldurmak ister, çünkü okulda diğer çocuklar tarafından da dışlanmaktadır. Katılmak istediği futbol takımında ne Türk çocuklar ne de Alman çocuklar Cenk'i kendilerinden kabul etmezler. Alman çocuklar Türk olduğu için, Türk çocuklar ise Türkçe bile konuşamadığı için Cenk'i reddederler.

Eve ailesinin yanına döndüğünde, "*Neyiz biz? Türk mü yoksa Alman mı?*" diye sorar, kalabalık aile masasından tek bir cevap gelmez, Türk ve Alman olduğu konusunda ayrışmalar yaşanır ve bu durum ailece yenen bir yemek sırasında bir münazaraya dönüşür. Sadece -filmin aynı zamanda hikâye anlatıcı olan Hüseyin'in büyük torunu- Canan; "*insan hem Türk hem Alman olabilir, tıpkı senin gibi*" der. Canan, biraz mutlu olması için Cenk'e dedelerinin göç hikayesini anlatmaya başlar. Bu hikâye Almanya ve Türkiye ikileminde çeşitli komedilerle ve hatta fantastik kurgularla doludur. Köydekilerin kulaklarına çalınan Almanlara dair önyargılar; domuz eti yemek, haça gerilmiş üstü başı kanlı adamların olduğu şehirler ve hatta bu adamların etini yiyip kanını içmek gibi mitolojik öykülerin gerçek hayatta yaşandığı efsaneleri, yıllar önce

Almanya'ya gidecek olan Hüseyin'in ailesine, dikkatli olmaları konusunda anlatılanlar arasındadır. Aile dehşete kapılır, ancak Almanya'ya vardıklarında önce korktukları, yadırgadıkları her şey alışkanlıkları haline gelir. Örneğin, Almanya'daki evlerine ilk girişlerinde, karşılaştıkları alafranga tuvalet onlar için çok tuhaftır. Çocuklar her şeyin saat gibi işleyişine çok şaşırmaktadırlar, her gün camın önünde çöp kamyonunun gelmesini beklerler ve duvardaki saatin sekizi vurmasıyla kamyon sokağa girmektedir.

Yılmaz ailesinin kısa bir süre sonra gerçekleştirdikleri köy ziyaretlerinde, her şey farklı gelmeye başlar. Ne döndükleri yer aynıdır ne de kendileri. Önce bir süre alaturka tuvalete bakakalırlar ve nasıl ihtiyaçlarını gidereceklerini düşünürler, ardından her şeyin zamana bırakılmışlığı, Almanya'daki saat tiktaklığında işleyen hayattan sonra aile tarafından epey yadırganan bir durum olmuştur. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi, göçmen 'aynı' kişi olarak geri dönmemektedir.

Canan'ın hikâyeyi anlatmaya başladığı aile yemeğinde, Hüseyin'in tüm aileye bir sürprizi vardır, Türkiye'deki köyünden toprak satın almıştır ve buraya bir ev yaptırmak istemektedir. Tüm aileye tatilde burayı ziyaret etmeyi teklif eder, ancak kimse istekli değildir: Cenk dışında. Hüseyin'in Almanya'ya artık tam anlamıyla hayran olan karısı ve diğer aile üyeleri teker teker bahaneler üretse de nihayetinde kısa bir tatile ikna olurlar. Türkiye'ye döndüklerinde henüz köye varmadan Hüseyin kalp krizi geçirir ve yolda hayatını kaybeder. Aile Hüseyin'in kaybının acısıyla, köy yoluna devam eder ve cenazeyi buraya defnetmek isterler. Zamanla tüm geleneklerini yitiren aile, Hüseyin'in anısına köydekilerle bir cenaze töreni hazırlar, filmin sonuna yaklaşan bu cenaze sahnesinde tüm ailenin şimdiki ve geçmiş zaman imgeleri yan yanadır. Burada Canan'ın son cümlesi şu olur: "*Biz bizden önce olan her şeyin, bize reva görülen şeylerin toplamıyız.*"

Göçmen beden üzerinden kimlik ve aidiyet krizine odaklanan film, bu krizi mümkün olduğunca törpüleyerek, gülümseten bir mizaçla perdeye aktarmıştır. Ancak film, yüzleri güldüren detayların arkasındaki kimlik bunalımını oldukça derin bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır. Kimliğin yitimi ve yeni bir kimliğe de ait olamama durumu her detayda yeniden işlenmiştir. Hüseyin'in ailesi her ne kadar Almanya'ya, diline, kültürüne adapte olduğunu düşünse de Cenk karakterinin sancıları tüm ailenin dil, din,

kültür, gelenekler üzerinden kendilerini sorgulamalarını sağlamıştır. Bunun yanı sıra özellikle ikinci nesil kendini Alman gibi hissetse de Almanlar için durum pek de öyle değildir, Türkler hala Alman disiplinine, kültürüne uyum sağlayamayan öznelerdir. Sürekli bir akıl karışıklığı halindedirler.

Tarih, sosyoloji, şiir, sinema gibi örneklerden takip edilebildiği üzere, göçmen bedenin tam anlamıyla *başkası*nın coğrafyasına yerleşmesi, adapte olması söz konusu değildir. Nezaket Ekici ve ailesi de diğer tüm göçmenler gibi kendi tarih ve bellekleri ile Avrupalı öznelerin sosyal yaşantıları ve davranış biçimleri arasında elbet bocalamışlardır. Bununla birlikte Avrupa'daki toplumsal yaşantıda; eğitim, hukuk, ekonomi, sosyal sınıf kavramları altında sürekli bir biçimde ayrıksanmaları ve onlar için ayrılan bir çemberin içine sıkıştırılmaları da göçmenlerin uyum sağlayamamalarındaki temel dinamiklerden biri olmuştur. Bu bağlamda bilhassa ikinci nesil göçmen olarak Avrupa'ya giden ailelerin çocukları, bu göçün toplum, sınıf ve özellikle eğitim alanında ortaya çıkardığı sıkıntıları deneyimlemişlerdir. Ekici'nin çocukluk ve ergenlik dönemindeki 'uyum' sancıları, pek çok göçmen çocuğunun ortak sıkıntısı olmuştur. Bu sıkıntılar, sosyolojik araştırmalardan edebi alana nakledilmiştir. Almanya'ya göç olgusu ve göçmen kimliğinde ortaya çıkan sıkıntıları *Berlin'in Nar Çiçeği* (1988), *Ev Sahipleri* (1981), *Yeni Konuklar* (1977) gibi kitaplarında pek çok kez kaleme alan çağdaş edebiyat yazarı Füruzan, *Yeni Konuklar*'da özellikle ikinci nesil göçmen olarak işçi çocukları üzerine yazmıştır. Roman boyunca Alman 'ev sahipleriyle', göçmenlerle ve özellikle ikinci nesil olan işçi çocukları ile gerçekleştirdiği söyleşiler, hep aynı noktaya varmaktadır: ekonomik zayıflık ve ayrıksanma. Kitapta ilk olarak Alman öğretmen Giselda Tramsen ile yaptığı söyleşide, Madam Tramsen şöyle söyler:

> *Federal Alman Hükümeti çoğunluğunu Türk işçilerin oluşturduğu gasterbeiter çocuklarını Almanya'ya getirme izni verdiği zaman, sanırım Türk çocuklarının durumundan habersizdi. Ve birdenbire Alman çocukları, bir sürü Türk çocuğuyla karşı karşıya kaldılar. Ve bu Alman öğretmenlerin başa çıkmayı istemedikleri ve başarmayı istekle denemedikleri büyük bir kalabalıktı. Ve Alman yöneticileri de fabrikalara başvurarak, burada işçi olarak çalışanlardan meslekleri öğretmenlik olanları, ya da benzer bir meslek katından olanları, Türk çocuklarının eğitiminde kullanılmak üzere okullara*

> *çağırdı. Alman eğitimcileri bu önlemleri şunun için alıyorlardı. Türk çocuklarını disipline edip kendilerinden uzak tutmaktı amaç.* (Füruzan, 1977, s. 39)

Bu çocukların hepsi Alman Hükümetinin aldığı önlemler neticesinde sosyal yaşam ve eğitim alanlarında 'arada' bir yaşam sürmüşlerdir. Bu 'aradalık' kültürel formların açığa çıkardığı fark meselesi kadar dil tarafından da desteklenmiştir. Göçmen işçilerin çocukları arasında Almancayı konuşabilenler kadar konuşamayanlar da vardır. Bunun temel nedeni ise yine kendilerine ayrılan bir çemberin içinde tutulmalarıdır. Madam Tramsen bu durumu işçi çocuklarının konumları açısından şöyle açıklığa kavuşturur:

> *Ülkemizde yabancı işçi çocuklarına geçici insanlar olarak bakıldığından, çocuklar da, Almancayı duygularıyla o açıdan değerlendiriyorlar. Birkaç yüz sözcüğü öğrenmek, çekimleriyle biraz yerinde kullanabilmek, yetiveriyordu onlara. Çünkü çocuklar için hep dönülecek memleketleri ve oradaki yeniden başlayacak zorluklardan ötesine göre hiçbir şey tasarlanmıyordu. Birçok çocuğun çalışkanlığına karşın, Alman okullarında sınıf geçememesinin nedeni, sinekli Kreuzberg'deki Türk ailelerinin çevrelerinden yalıtılmış süren yaşamaları, TV sesinden başka da Almanca ses duymamalarıydı.* (Füruzan, 1977, s. 41)

Madam Tramsen, Füruzan'a Almanya'daki Türk çocukların nasıl yerel halktan ayrı tutulduğunu ve 'çifte-standart' ile eğitime katıldıklarını anlatmıştır. Füruzan'ın tek tek görüştüğü, Türk işçilerin çocukları ise verdikleri cevaplarla Madam Tramsen'in anlattıklarını doğrulamaktadırlar. Kitabının bir bölümünü "*1000 Markın Olsaydı Ne Yapardın?*" sorusuyla açmış ve bu soruyu isimleri; Hülya, Nesrin, Haluk, Sema vb. olan Türk işçilerinin çocuklarına yönelterek onlarla Almanya'da neler yaptıklarını, toplum yaşamında, eğitimde, aile içinde nasıl bir konuma yerleştiklerini konuşmuştur. Bu çocukların hepsi, Alman Hükümeti tarafından göçmen işçilere ayrılan ve "1000 Berlin" adresiyle başlayan, sadece işçilerin ve Almanya'nın düşük standartlı vatandaşlarının yaşadığı bölgede yaşamaktadırlar. Burada evler bakımsızdır ve ailelerin çoğu tek göz odada yaşam sürmektedir. Bu bağlamda çocukların hemen hepsi aynı durumdan mustariptirler: Ekonomik sıkıntılar ve Alman çocuklarınca dışlanma. Bunun yanı sıra, ev işleri; küçük kardeşlerin bakımı, bulaşık, çamaşır, kömür taşıma

vb. ihtiyaçlar çocukların omuzlarına binmiştir. Çünkü bu çocuklarının hemen hepsinin anneleri, ekonomik yetersizliklerden dolayı bir fabrikada çalışmaya başlamış, bu durum aile yapısında da değişikliklere neden olmuştur. Örneğin çocuklardan birkaçı annelerinin çalışmasından rahatsızdır, zira anneleri artık babalarına karşı gelebilmekte ve bu durum aile içi şiddete ve boşanmaya dek varmaktadır. Kadının ekonomik özgürlüğüne kavuşması ve artık kocasına boyun eğmemesi, bazı çocuklar için alışılmadık ve rahatsızlık veren bir durumdur.

İşçi çocuklarının sitemi hep aynı sese dönüşmektedir, "auslander" (yabancı). Çoğu sinemaya gitmek, spor yapmak gibi arzularını dile getirir ancak bu arzularının, direkt olarak olmasa bile sinema ya da spor salonlarının yetkilileri tarafından 'bugün uygun değiliz' gibi cümlelerle kibarca engellendiğini söylerler. 1000 Markı olsa ne yapacakları ise hep aynıdır: Kino denen eğlence mekanına gitmek, muhakkak daha iyi kıyafetler satın almak ve kalan paralarını biriktirmeleri için ailelerine vermek. Bu çocukların bir kısmı ülkelerine dönmek istese de bir kısmı tüm zorluklara rağmen Almanya'da kalıp eğitilmek ve Alman çocuklarının standartlarına yetişmek arzusundadır.

Nihayetinde, Almanya'ya işçi tanımıyla giden göçmenin kimlik sıkıntısı, ardından gelen çocuklarına da tüm şiddetiyle nakşolmuştur. Örneğin Ekici, 1970'li yıllardan itibaren Almanya'da eğitim görmüş ve yetişmiştir ancak her ne kadar eğitim gördüğü okullarda Alman öğretmenler tarafından eğitilse de sanatçının burada Türk gettolarında yaşaması, sosyal yaşantısında Türk öğrencilerle birlikte olması, kültürel anlamda Avrupa standartlarını benimsemesinde büyük bir çatlak oluşturmuştur.[24]

Göç unsuru ve göçmen kimliğindeki birtakım sıkıntılar Ekici'nin performans sanatının majör malzemelerinden biri olmuştur. Göç olgusunu sanatına hem göçmen işçinin sıkıntıları hem de akabinde ikinci nesle nakşolan kimlik bölünmesiyle konu etmiştir. Göçmen işçiyi özellikle toplum yaşamındaki huzursuzluğu, kaygısı ve göz ardı edilişi ile performanslarında işlemiştir. Bu performanslar arasında en kuvvetlisi *Balık Baştan Kokar* (2011) performansı ve onun bir başka versiyonu olan *Papa's Poem* (Babamın Şiiri/2016) video enstalasyonudur. *Balık Baştan Kokar* bu adı, Ekici'nin babası Ziya

[24] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

Ekici'nin Almanya'da göçmen olarak yaşadığı yıllarda yazmış olduğu göç, göçmen sorunları, vatan hasreti konulu şiirlerin bir araya getirildiği kitaptan almıştır.[25] "*Bizim Adımız Yabancı*", "*Misafir İşçi*", "*Demokrasi Nerede?, Özgürlük Nerede?, Bizim Haklarımız Nerede?*" gibi muhtelif isimler verilmiş fakat temelde aynı sorunları; 'göç' ve 'göçmen' sıkıntılarını dile getirmek üzere yazılmış bu şiirler, Ziya Ekici'nin vefatının ardından Nezaket Ekici ve sanatçının kız kardeşi Elmas Ekici tarafından *Balık Baştan Kokar* adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Ekici, göçün ardından babasının göçmen bir beden olarak kültürel, geleneksel ve dilsel anlamda tecrübelerine dair yazmış olduğu şiirlerini kendi performans sanatına da taşımıştır. 2011 senesinde Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "*Fiktion Okzident*" sergisinde sanatçı, babasının Almanya'da ve diğer Avrupa ülkelerinde o dönemlerde yaşayan Türklerin uyum sağlayamama duygusunu dile getirebilmek üzere kaleme aldığı şiirlerini, dekorasyon, ses ve müzikal düzenleme ile multidisipliner bir sanatsal icraya dönüştürmüştür.

"*Fiction Okzident*" 1960'larda başlayan işçi göçünün Almanya ve Türkiye arasında ortaya çıkardığı kültürel alışverişi politik anlamda irdeleyerek bu kültürel geçişleri sanatsal bir biçimde somutlaştırabilmiş sanatçıların bir araya getirildiği önemli bir sergidir. Sergi, Almanya ve Türkiye arasındaki İşçi Alımı Anlaşması'nın 50. yılını kutlamak üzere Goethe Enstitüsü tarafından, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Stiftung Mercator'un destekleriyle ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi iş birliğiyle Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi'nde kurulmuştur. Söz konusu sergi, Almanya ve Türkiye arasındaki kültürel alışverişin politik ve toplumsal yönlerine odaklı ürettikleri çalışmalarıyla 19 sanatçıyı bir araya getirmiştir. Sergide; Ferhat Özgür, Şener Özmen, Cengiz Tekin, Vahit Tuna, İrfan Önürmen, Azade Köker, Esra Ersen, Neco Çelik, Timur Çelik, Ali Kepenek, Denizhan Özer, Esat Tekand, Altan Çelem, Banu Birecikligil, Sedat Mehder, Kınay Olcaytu, Nurseren Tor, Hanefi Yeter ve Nezaket Ekici yer almıştır. Serginin küratörlüğünü ise, Johannes Odenthal, Emre Zeytinoğlu ve Çetin Güzelhan üstlenmiştir. Adları geçen 19 sanatçıdan 14'ünün ortak özelliği ise göçmen olarak Almanya ve Türkiye arasında bir hayat sürmüş olmalarıdır ki Nezaket Ekici de bu 14 sanatçının içinde yer almaktadır.

[25] Nezaket Ekici ile yapılan video-call görüşmesinden alınmıştır, 27 Aralık 2020, Bangkok-İstanbul.

Hürriyet'den Deniz İnceoğlu'nun sergi küratörlerinden Emre Zeytinoğlu ile yaptığı söyleşide, Zeytinoğlu, serginin amacının Türkiye ve Almanya arasındaki ilişkiler düzeyinde ortaya çıkan birtakım kültürel sorunların açıkça ortaya konulması olduğunu dile getirmiş, serginin oluşumundaki kriterlerin de oldukça belirgin olduğundan şöyle bahsetmiştir:

> *İki kültürü de deneyimlemiş, büyük engelleri göğüsleyerek o iki kültürel yapıda da var olmayı başarmış sanatçılar. Daha da açık bir söyleyişle, iki kültür arasında bir 'sızma'yı gerçekleştirmiş olanlar. İşte bu noktada benden, üçüncü küratör olarak, beş sanatçı daha seçmem istendi. Seçimlerim bir yandan, daha önce belirlenmiş kriterler çerçevesinde kaldığı gibi, diğer yandan bu kriterleri biraz ihlal etti. Çünkü bunlar arasında, Türkiye-Almanya ilişkilerine dışarıdan bakan ve o görüntüye anlam vermeye çalışan sanatçılar da vardı.* (İnceoğlu, 2011)

Zeytinoğlu, sergideki sanatçıları "*kimi zaman 'öteki' olma, kimi zamansa dışlanma duygularını deneyimlemiş kişiler*" olarak tarif ederken, sanatçıların işlerinin ortak tavrını ise "*muallak ve kararsızlıklarla geçmiş bir yaşamın ürünleri*" olarak yorumlamıştır (İnceoğlu, 2011). Aynı söyleşide, İstanbul Goethe Enstitüsü Müdürü Claudia Hahn Raabe, serginin kavramsal temelini şöyle ifadelendirmiştir: "*Hayaller, özlemler, sevinçler, önyargılar ve arzuların bir yansıması. Her iki kültürde de var olan bu kurgulanmış dünyalar, kültürel, toplumsal ve düşünsel ortak yaşamın temelini belirlemede önemli bir rol oynuyor*" (İnceoğlu, 2011).

Ekici'nin bu sergideki performansında seslendirdiği şiirler Türklerin göç ettikleri Avrupa ülkelerine entegre olamamalarını ve yaşadıkları toplumsal, kültürel, hukuksal ve ekonomik sorunlarını dile getirmektedir. Ekici, bu sergideki performansının tarihinden neredeyse 30 yıl evvel yazılmış olan bu şiirleri kullanarak hem geçmişteki göçmen sorunlarını hatırlatmak hem de geçmişten günümüze dek çözülemeyen; ekonomik ve politik bağlamda hala hakları ihlal edilen güncel göçmen ve mülteci sorunlarını da sanatını kullanarak gündeme getirmek istemiştir.



Görsel 32. Nezaket Ekici, *Balık Baştan Kokar*, Performans, Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "Fiktion Okzident" sergisi kapsamında, İstanbul 2011. Fotoğraf: Çetin Özer

Babasının şiir kitabıyla aynı adı taşıyan *Balık Baştan Kokar* adlı performansında, sergi mekânı adeta geleneksel bir Türk evinin yaşam alanına dönüştürülmüştür. Yerde geleneksel motifli halılar serilidir, bu halıların her biri Türk evlerinde oturma odaları gibi kendinden menkul bir oda şeklinde durmakta, her halının üzerinde sehpa, koltuk gibi yaşam alanı gereçleri yer almaktadır. Böylece iç içe geçmiş birkaç Türk evi görüntüsü yaratılmıştır. Bu mekân adeta birlikte, sıkışık/sıkıştırılarak yaşayan göçmenlerin mahallesi/mekânı gibi kurulmuştur. İzleyiciler ise bu ev içi ortamda misafir gibi koltuklara oturarak Ekici'nin etrafını sarmıştır.

Bu performans aynı zamanda sessel olarak ciddi bir prodüksiyonla hazırlanmıştır. Ekici'ye Türkiye kökenli Alman oyuncu Tayfun Bademsoy ve Türkiye kökenli ancak yaşamını hem İstanbul hem de Berlin'de sürdüren besteci Zeynep Gedizlioğlu eşlik etmiştir. Gedizlioğlu, bu performansta seslendirilen altı şiir için altı farklı müzikal kompozisyon üretmiştir. Performans önce Gedizlioğlu Orkestrasının canlı olarak icra ettiği müzikle açılır. Ekici, orkestranın sesi ile adeta transa geçmektedir, burada duygularının yoğunluğu ve hareketlerin aşırılığı bakımından oldukça teatral bir bedeni sergiler. Müziğin sona ermesiyle Ziya Ekici'nin şiirleri önce Türkiye kökenli Alman oyuncu Tayfun Bademsoy'un kayda alınan sesi ile Türkçe olarak seslendirmiştir.

Ardından izleyicilerin ortasında konumlanan Ekici, babasının şiirlerini Almanca çevirisiyle okumuştur. Ekici, her şiirin sonunda babasının göç hikayesinden fragmanlar aktarmıştır. Babasının ayrıldığı köydeki öğretmenlik sürecinden, Almanya'ya başvuru sürecine, Almanya'daki bir fabrikada çalışmaya başlamasının ardından geride bıraktığı ailesine, geçim sıkıntısına, hüsranına, yurt ve aile özleminin yarattığı hezeyana dek göçmen bir özne olarak babasının yaşadığı ve şiirlerine aktardığı fiziksel ve duygusal tecrübeleri şiir aralarında bir monolog şeklinde izleyiciye Türkçe olarak aktarır. Altı şiir peş peşe aynı konsepti takip ederek seslendirilir; orkestra, Bademsoy'un Türkçe seslendirmesi, Ekici'nin Almanca seslendirmesi ve yine Ekici'nin babasının göç hikayesi.

Performansta Ziya Ekici tarafından 1983 yılında Duisburg'da yazılmış olan ve Bademsoy tarafından aktarılan "*Kendini Beğenmiş Şişkin Avrupalı*" şiiri, Avrupa'ya davet edilen, ancak orada kıstırılarak "öteki" konumuna sabitlenen işçi sınıfının sıkıntılarını oldukça sade bir dille anlatmaktadır:

> *Bizi çağırırken merasim yap törenle karşıla / Şimdi uyum de oyunun uydurma / Özünü al parası çıkınca / Büyümüş gözlerinizde ne umut ne keder / İnsanlıktan nasibini almamış hepsi bir haber / Çocukları sınıflarda ayrı tut çalışanı gettoda oturt / Düşürme dilinden intigrasyonu / Adımız auslender gust arbayler / Nerede özgürlükçü demokrasi nerede hukukumuz / Sanki başka dünyanın insanıyız biz / Kendini beğenmiş şişkin Avrupalı / Yaptıklarını unutmak istersek unutmak elde mi? / Ekonominiz krize girdiyse kabahat bizde mi? / Var mı hiç düşünen içinizde bizleri? / Her zaman mavi değil bu gökyüzü bu deniz / Sizin de elbet kötü gününüz gelecek inanın bunu bilin / Kendini beğenmiş şişkin Avrupalı.* (Duisburg-Nisan/1983)

Ziya Ekici'nin bu şiiri tarih olarak Alman hükümetinin 'Geri Dönüş Teşvik Yasası'nı çıkardığı tarihe yakındır, aynı dönemlerde Ümit Yaşar Oğuzcan da Ziya Ekici'nin şiirine benzer bir şekilde Almanya'dan lağvedilmek istenilen Türk işçilere dair şu dizeleri kaleme almıştır; "*Alaman'ın derdi çok / Gelsin Türk işçileri / Alaman'ın karnı tok / Gitsin Türk işçileri*" (Emre, 1993, s. 63). Ekici ve Oğuzcan Türk işçilerin çağrılışı ve ardından -ihtiyaç kalmadığında- defedilişi üzerine Alman hükümetine dair sitemlerini benzer şekilde şiir ile dile getirmişlerdir.

John Berger ve Jean Mohr, birlikte kaleme aldıkları ve göçmen işçileri konu edinen *7. Adam* adlı kitapta, göçmen işçinin Avrupa'daki durumuna dair şöyle yazmışlardır:

> *Şehirleşmiş ülkelerin ekonomisi bakımından göçmen işçiler ölümsüzdürler; ölümsüzdürler çünkü sürekli olarak yerleri başkalarıyla doldurulabilir. Göçmen işçiler doğmaz, yetiştirilmez, yaşlanmaz, yorulmaz, ölmezler. Bir tek işlevleri vardır onların: çalışmak. Hayatlarının bütün öbür işlevleri geldikleri ülkelerin sorumluluğu altındadır.* (2011, s. 56)

Ziya Ekici ve Oğuzcan'ın şiir ile ifade etmeye çalıştığı göçmen işçinin önemsizliğini, Berger ve Mohr belgesel bir analiz yöntemiyle yazmışlardır. Aslında burada Ekici ve Oğuzcan ile Berger ve Mohr'un bahsettiği şey aynıdır: Endüstriyel kaygıların ön planda olduğu bir Avrupa ülkesi ve endüstrinin -bozulduğunda yenisi takılabilecek olan- mekanik bir parçasıymış gibi davrandığı göçmen işçiler.

Ziya Ekici'nin duru bir sitemle ve apaçık bir şekilde göçmenlerin hukuksal, eğitimsel, ekonomik ve tabii statüye dair sorunlarını dile getirdiği bu şiir, Ekici'nin sanatçı bedeni ve sesiyle Tophane-i Amire Kültür Merkezi'nde Almanca çevirisiyle yeniden icra edilmiştir. Ekici, şiirin muhtelif yerlerinde kullandığı sesinin sert ve vurgulu tonlarıyla söz konusu şiiri dramatik bir hale getirmiştir: Sanatçının bedeni, ses tonunun iniş ve çıkışlarına senkronize bir biçimde bükülmüş, eğilmiş, kasılmış; eller yapılan işin ve söylenen sözlerinin ciddiyetinin altını çizercesine yumruk olmuş ve sonra açılmıştır. Sanatçı, şiirdeki göçmenlerin, hak ve özgürlüklerinin ihlaline dair sitemlerini ve acılarını kendi bedeninde birer mimik ve jeste dönüştürerek adeta görünür kılmıştır. Şiirin seslendirilmesi hususunda dil ve dilin kullanımı da oldukça önemli bir unsurdur, ancak ilerleyen bölümde söz konusu performans dil kavramı aracılığıyla ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Bu nedenle burada konuyu bölmemek adına, performansın dil ile ilişkisine geçmeden evvel onun mekânla ilişkisinin vurgusu yapılacaktır, zira bu ilişki azımsanamayacak bir öneme sahiptir.

Balık Baştan Kokar performansı ile Tophane semti arasındaki ilişkisellik, ortaya bir hafıza mekânı çıkarmaktadır. Burası, Ekici'nin babasının şiirlerinin hikayesi açısından oldukça mühimdir, çünkü Avrupa'ya işgücü aktarımı için gerekli işçi teminini sağlayabilmek adına o dönem Tophane semtinde işçi büroları açılmıştır. Bununla

birlikte Tophane-i Amire binası, 1960'lı yıllarda başlayan işçi göçünde, işçilerin göçten evvel gerekli prosedürleri hallettikleri İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun hemen yanında yer almaktadır. Bu da Ekici'nin performansının mekânla iç içe geçmesi ve mekânsal bütünlüğü açısından oldukça önemli olmuştur. Tophane mekânı, Ekici'nin şiir performansıyla olduğu gibi aslında sergideki pek çok çalışmayla da diyaloğa girmektedir. Türkiye ile Almanya arasındaki kültürel ilişkiyi tartışmaya açan bu sergide, mekânla temas eden önemli bir çalışma da İrfan Önürmen'in *İşçi 2011* heykelidir.



Görsel 33. İrfan Önürmen, *İşçi 2011*, Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "Fiktion Okzident" sergisi kapsamında, İstanbul 2011. Fotoğraf: @diaspora_turk

İşçi 2011 tamamı çikolatadan oyulmuş devasa bir heykeldir ve bu oldukça hacimli heykele 300 adet minyatür kopyası eşlik etmektedir. Önürmen, gerekli prosedürleri yerine getirmek üzere bahsi geçen İş ve İşçi Bulma Kurumu'na gelen işçi adaylarının beklemek üzere toplaştıkları kurumun yakınında yer alan parkta bulunan Muzaffer Ertoran'ın eseri olan *İşçi Heykeli*'nden esinlenmiştir. İnceoğlu'nun gerçekleştirdiği söyleşide Önürmen şunları söylemektedir:

> *Heykelin şimdiki hali gerek o parktan Almanya'ya giden yoldaki işçilerin, gerekse ülkemizin işçi sınıfının içinde bulunduğu durumun ironisi gibi duruyor. Heykelin yüklendiği kavramı, ait olduğu yerin anlamıyla beraber vurgulamak ve imgesini çoğaltmayı amaçladım. Bu imgenin yaygınlaşması, işçi kavramını*

> *yeniden ele almaktan tutun da heykel sevmeyen bir toplum olduğumuzun eleştirisine, Almanya'daki Türk işçisinin kimlik sorunsallarına kadar vurgu yapabilir. Yüzlerce küçük işçi heykelciklerinin yönlendiği, yüzünü döndüğü merkezde duran büyük işçi heykeli ise zaten ideolojik göndermelerle yüklü ve çikolatadan imal edildi. Çikolata, Almanya-Türk işçisi ilişkisindeki onlarca yıllık süreci yaşayan buradaki bizlerin yabancısı olmadığı hediyeydi ve kışkırtıcı kokusu başka bir dünyaya aitti. Bu proje; tüketim toplumunun bir eleştirisi olmasının yanı sıra kapitalizmin bolluk, refah, uygarlık vurgularına gönderme yapar.* (İnceoğlu, 2011)

Önürmen, heykelin yüklendiği kavramı, ait olduğu yer ile beraber vurgulamak istemiş ve bu işçiyi onun -kimliğini ikiye bölen- hikayesinin başladığı yere konumlandırmıştır. Elindeki çekiçle, ağır iş gücüne adanmış hayatların bir simgesi olan bu heybetli işçinin çikolatadan oluşu ise onun geçici ve tüketilir olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte, çikolata 1960'lı yıllarda başlayan bu işçi göçünün memleket ziyaretleri için dönüşlerinde göçmenin; ailesinin, arkadaşlarının ya da yakınlarının gönlünü hoş etmek için bavuluna yerleştirdiği mütevazı jestlerden biri olmuştur. Çünkü Avrupa'dan gelen şatafatlı paketlere sarılı bu tür çikolatalar, o dönem Türkiye'de henüz yoktur ya da olsa bile -herkes için- erişilebilecek olan bir tat/lezzet değildir. Göçmenin ailesi ya da arkadaşları bu tarz yiyecekleri (tekrar) tadabilmek için onun dönüşünü beklemek zorundadır. Dolayısıyla çikolata jestinin ekonomik bir yanı da vardır. Bu çerçevede Önürmen'in dev çikolata heykeli, göç unsurunun 'tatlı' fakat bir o kadar da 'nahoş' hikayelerinden birine göndermede bulunmaktadır, çünkü Avrupa'dan dönen göçmen işçiler, bavullarına geri dönüşün bir hediyesi olarak o dönem henüz Türkiye'de üretilmeyen; kıyafetler, yiyecekler ya da günlük kullanım nesnelerinin görece güzel ve gösterişli olanlarını yerleştirmişlerdir, fakat göçmenin her dönüşünde getirdiği bu nesneler, tekrar tekrar Avrupa ve Türkiye arasındaki refah farkının altını çizmektedir. *İşçi 2011* heykelinin maddesi olan çikolata bu anlamda bir metafordur; 'burada olmayan' fakat 'orada olan' bir tadın, hazzın mecazıdır. Bu bavullar bir bakıma Avrupa standartlarının reklamını yapmaktadır, bavullarla birlikte getirilen daha önce hiç görülmemiş kıyafetler, yiyecekler çoluk-çocuk, genç, yaşlı pek çok insanın Avrupa hayallerini kabartmakta ve aynı zamanda göçmen işçiyi geri döndüğü yerdeki öznelerin gözünde yüceltmektedir. Berger ve Mohr, göçmen işçinin yuvaya dönüşündeki mağrurluğunun döndüğü yerdeki öznelerin üzerinde bıraktığı etkiyi şöyle

yazmışlardır: "*Onlar konuşurken öğündüklerini anlar. Ama öğünmekte haklı olduklarını da kabul eder, çünkü ne de olsa başarılarının kanıtı olan paralar ve armağanlarla dönmüşlerdir*" (2011, s. 21). Göçmenin dönüşlerindeki bavul -içinden çıkanlar dolayısıyla- göçmenin omuzlarını kabartmakta onu gururlandırmaktadır, ancak Said'in söylediği gibi bir gerçek de vardır: "*Sürgünün başarısı, sonsuza dek geride bırakılan bir şeyin kaybedilmesiyle kalıcı olarak zayıflatılır*" (2001, s. 173). Göçmen her ne kadar başarısının kanıtı olan bir bavulla 'yuva'ya dönmüş, göğsünü şişirmiş olsa da ziyaretinin bitiminde hep bir 'yarım kalmışlık' ve 'arada kalmışlık' ile mücadele etmek ve yuva hasretini dizginlemek zorundadır.

Türkiye'de 1960'lı ve 1970'li yıllarda kuşkusuz ki her göçmenin ülkesini ziyarete gittiğinde ailesinin ya da yakınlarının büyük bir heyecanla beklediği bir bavul söz konusu olmuştur. Irit Rogoff, "*Bavul, hareketliliğin, yer değiştirmenin, dualitenin ve bunların içinde dolaştığı aşırı karmaşık duygu iklimlerinin göstergesi haline gelmiştir*" der (2000, s. 36). Bu anlamda bavul bir göçün güçlü, heyecanlı, haz dolu fakat bir o kadar da kırılgan nesnelerinden biridir. *Fiction Okzident* sergisinde yer alan sanatçılardan Denizhan Özer, kırılgan bir nesne olarak bavulu kavramsal bir biçimde kullanmıştır. Özer, *Luggage Room* (Bavul Odası/2011) adını verdiği yerleştirme ile sergi mekanını onlarca bavulla doldurmuştur. Bu bavullar Avrupa'dan gelen ve Avrupa'ya giden nesnelerin taşındığı kültürel geçirgenlik sağlayan ileticilerdir.



Görsel 34. Denizhan Özer, *Luggage Room* (Bavul Odası), Tophane-i Amire'de gerçekleştirilen "Fiktion Okzident" sergisi kapsamında, İstanbul 2011.

Geleneksel olarak bavul, ayrılma üzüntüsünün de ana metaforlarından biri olagelmiştir (Rogoff, 2000, s. 37). Türkiye'den Avrupa'ya gerçekleşen işçi göçü özelinde irdelenecek olursa, 'yuva'ya dönen bavulların yarattığı heyecan 'yuva'dan ayrılan bavulun hissettirdiği kederden daha güçlü değildir. Avrupa'ya dönmek üzere olan bavullar boşaltıldığında bu kez yerellikle tekrar doldurulmaktadır. Berger ve Mohr, bu bavullar için; "*Kilitlenmiş ya da bir iple bağlanmış olan bu bavullardan her biri bir insanın belleği gibidir*" (2011, s. 178) der. Çünkü daha iyi bir yaşam sürebilmek, ekonomilerini düzenleyebilmek adına Avrupa'ya iş bulmak amacıyla giden göçmenlerin bavullarında onların kimliklerini yansıtan giyim-kuşamlarının yanı sıra, belleklerini tazeleyebilecekleri ve 'yuva'yı hatırlayacakları birtakım nesneler yer almıştır. Yapılan turşu ve reçeller, dikilen yerel kumaşlar, birkaç aile fotoğrafı, yeni çıkan yerel sanatçıların kasetleri bu bavullara itinayla yerleştirilmiştir. Bu nesneler sınır ötesi mekânlara yeni bir kurgu getirecektir. Bu noktadan bakıldığında bavullar hep "öteki" ile yüklüdür. Hep bir tarafa, orada olmayanı taşımaktadırlar. Bu yüzden her bavul bir yabancıdır ve hep 'arada'dır.

Fiction Okzidet sergisinde yer alan çalışmaların ortak tavrı, 1960'da başlayan işçi göçünün akabinde, Almanya ve Türkiye arasında gelişen kültürel ve politik ilişkilerin eleştirisine odaklanıyor olmalarıdır. Bavul ya da çikolata olsun, bu nesneler kültürel alışverişin ve bu alışverişin işleyiş kurallarının metaforlarıdır. *Balık Baştan Kokar* ise,

iki ülkenin kültür politikaları arasında göçmen bedenlerin çektiği sıkıntıların metaforik öğelerle işlendiği mısralar ve bu mısraların bedenin jestleri aracılığıyla yeniden icra edilmesidir.

Son olarak şunu belirtmek gerekir ki, Ekici'nin sanatçı bedeni bu şiir performansında kendi öznelliğinin temsilinden taşarak, bir başka öznelliğin iletkeni haline dönüşmüştür. Çünkü Nezaket Ekici'nin -kendisi de göçmen politikalarının "öteki"leştirici tutumundan bir hayli nasibini almış olsa da- performansındaki şiir 'işçi sıkıntıları', bedensel iş gücü ve sarf edilen bu gücün sosyal ve ekonomik anlamda tam olarak karşılığını bulamaması üzerinedir. Dolayısıyla sanatçı kendi deneyimlediği güçlük formlarını değil babasının ve babası gibi işçi göçmenlerin tecrübelerini kendi sanatçı bedeni üzerinden izleyiciye geçirmeye çalışmıştır. Performans sanatında ya da Jones'un tanımı ile 'beden sanatı'nda öznelerarasılık vardır, daha önce de belirtildiği üzere sanatçı bedeni, öznellikleri iç içe geçirerek *öznelerarasılığı* (intersubjectivity) sunan yeni bir estetik anlayışını ortaya çıkarmıştır (Jones, 1998, s. 5). Ekici, kendi bedenini iletken bir nesne gibi kullanarak babası ile izleyici arasında bir aracı olarak konumlanmıştır. Babasının Almanya'ya dair umutlarını ve hayal kırıklıklarını bir şiir yardımıyla bir ses, bir jest olarak kendi bedenine yerleştirmiş ve yine kendi bedeninden izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Fakat nihayetinde babasının göçü ve bu göçün kültürel, dilsel ya da geleneksel olarak ortaya çıkardığı neticeler, ikinci nesil göçmen olan Nezaket Ekici'nin kimliğine sıkı sıkıya tutunmuştur. Bu bağlamda *Balık Baştan Kokar* performansı, göçmen işçinin sıkıntıları yanında Ekici'nin ikinci nesil göçmen olarak deneyimlediği 'dil' krizine de bağlanmaktadır ve ikinci nesil göçmenin kültür, gelenekler ve dil bağlamındaki 'aradalığına' dair tekrar okumaya açılmaktadır.

5.2. Dil ve 'Aradalık'

Ekici'nin *Balık Baştan Kokar* adlı şiir performansı, sanatçının Almanya ve Türkiye arasında bölünmüş 'çifte-kimliğinin', 'bölünmüş dil' gerçekliği üzerinden bir kez daha incelenebilmesine olanak tanımaktadır. Ekici performansında, babası Ziya Ekici'nin göç deneyimini izleyiciye iletirken çocukluk yaşlarından itibaren aile ortamından aşina olduğu Türkçe yerine -yetiştiği coğrafyada daha yoğunluklu olarak işittiği dolayısıyla Türkçe'den daha iyi bir biçimde hâkim olduğu- Almancayı kullanmıştır.

Çünkü Ekici, kendini Türkçe'de, Almanca'da olduğu kadar rahat ve güvende hissedememektedir. Sanatçı bu durumu şöyle ifade eder: "*Almanya'da dördüncü sınıfa kadar Türk okuluna gittim, Türk sınıfında tek öğretmen Almandı, ben nasıl Türkçe öğreneyim? Kaldı ki Almancayı da tam olarak öğrenemedim zaten.*"[26] Bu bağlamda, *Balık Baştan Kokar* performansına dil faktörü merkeze alınarak tekrar odaklanıldığında, Ekici'nin ikiye bölünmüş kimliğinin dildeki tezahürlerini 'aradalık' savı üzerinden takip etmek mümkündür.

Ekici, henüz konuşma yetisini edindiği çocukluk dönemlerinde toplumsal dil olarak Almancayı duyup öğrenmeye başlamış olsa da göçmen bir ailede yetişmiş olmasından kaynaklı olarak 'ev' ortamında, aile içinde konuşulan Türkçe de sanatçının belleğine aşina kılınmıştır. Ev ve kamusal ayrımında iki dili birden işiten ve seslendiren sanatçının diline ve sesine bir çatallanma/ikiye bölünme sirayet etmiştir. Dildeki ikiye bölünme durumuna odaklanılırken en temelde dilin toplumsal bir üretim olması ve sınır ötesi coğrafyalarda bedenler üzerinde 'yabancılık' olgusu yaratması durumu irdelenecektir.

Dil toplumsal bir sözleşmedir, toplumsallığın ve toplumsal yaşamın bir ürünüdür. Toplum yaşamında öznelerarası iletişime olanak sağlayan en etkili araçtır. Yazı, ses ya da işaretlerin düzenlenerek birer anlam ürettiği ve üretilen anlam üzerinden insanların düşünsel temasını kuran bir sistemdir. Bu çerçevede dil insan türüne özgü bir bellektir, zira insanda -dilin toplumsal bir sözleşme olarak ortaya çıkmasına olanak sağlayan- bir 'dil yetisi' vardır ve dil yetisi öznelerde bulunan evrensel bir bellektir. İnsanlar arasındaki anlaşmanın temel aygıtı olarak dil, Amerikalı dilbilimci ve düşünür Noam Chomsky'nin *Doğa ve Dil Üzerine* adlı kitabında ifade ettiği teorik tanımıyla; "*doğal bir nesne, beyinde fiziksel bir temsili olan insan zihninin bir öğesi ve bu türe bağışlanmış yetilerin bir parçasıdır*" (2018a, s. 11). Dolayısıyla dil, insan bedeninde fiziksel bir gerçeklik ve mutlak bir hususiyettir.

20. yüzyıl başlarında fikirleriyle dilbilim disiplinine temel oluşturan Ferdinand de Saussure, vermiş olduğu derslerin metinleştirildiği *Genel Dilbilim Yazıları* başlıklı önemli kitapta, dil üzerine şöyle yazmıştır: "*Hem dil yetisinin toplumsal ürünüdür hem*

[26] Nezaket Ekici ile yapılan görüşmeden. 18 Aralık 2019 Üsküdar-İstanbul.

de bu yetinin bireylerce kullanılabilmesi için toplumun benimsediği zorunlu bir uzlaşımlar bütünüdür" (1998, s. 38). Dili, dil yetisinin birey dışında kalan toplumsal bir bölümü olarak tanımlayan Saussure'e göre; birey, dili tek başına ne yaratabilir ne de değiştirebilir, zira dil varlığını yalnızca toplumun üyelerince oluşturulmuş bir sözleşmeye borçludur (1998, s. 44). Göstergebilimin kurucularından Roland Barthes da sözleşmeye dayanan bir değerler dizgesi olarak dilin, bireyin tek başına yol açtığı değişikliklere karşı direnen ve tam da bu nedenle toplumsal bir kurum olarak varlık gösteren bir olgu olduğunu ileri sürmüştür (1993, s. 26).

Öznelerin dili kullanım becerisini edinmesi ve geliştirmesi ise tekrara dayanmaktadır. Dil, toplum yaşamında özneler tarafından sürekli maruz kalınarak ve insanın doğasındaki taklit yeteneğine dayanarak öğrenilmektedir. Chomsky, "*genlerin bir ifadesi şeklinde kabul edilen dil organının, olası sözcüksel öğelerin temel yapısıyla birlikte yinelemeli (recursive) bir işlem dizgesiyle belirlendiği söylenebilir*" der (2018a, s. 118). Bu bağlamda yinelemelere dayalı bir edim süreci olan dil "performatif"tir.

Butler'ın metinlerinde toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısı ve beden üzerine kullandığı "performatif" kavramı, aslında yazarın beden ve toplum ilişkisi dahilinde pek çok bağlamda işlettiği bir kavramdır. İlk kez *Cinsiyet Belası* kitabında, toplumsal cinsiyetin "performatif" üretimine odaklanan Butler, "*Excitable Speech A Politics Of The Performative*" adlı makalesinde, dilsel yaralanma bağlamında nefret söylemini merkeze alarak bunların eleştirisinde dilin "performatif"liğine atıf yapmıştır. "*Her şeyden önce bir isimle çağırılmak öznenin öğrendiği ilk dilsel yaralanma biçimidir*" (1997, s. 2) diye yazan Butler'a göre, önemli olan, "*dil tarafından yaralandığımızı iddia ettiğimizde, ne tür bir iddiada bulunuruz?*" sorusudur: "Özne olarak dile bir aracılık, bir yaralama gücü yükleriz ve kendimizi yaralayıcı yörüngenin nesneleri olarak konumlandırırız. İleri sürdüğümüz iddia ise, önceki durumun gücünü kırmaya çalışan başka bir dil örneğidir. Böylece, hiçbir sansür eyleminin geri alamayacağı bir çıkmaza kapılıp, onun gücüne karşı koymaya çalışırken bile dilin gücünü kullanırız" (1997, s. 1). Butler, dil tarafından kurulmuş ve dilin yaralayıcı gücünden korunmak için bile dile ihtiyaç duyan varlıklar olduğumuzu ifade etmiştir. Bu noktada ise, "*dile karşı savunmasızlığımız, onun şartları dahilinde oluşmamızın bir sonucu mu?*" diye sormaktadır, şayet dil tarafından oluşturuluyor ve şekillendiriliyorsak, oluşturucu ve

şekillendirici güç yani iktidar, özneleri en başından beri aşağılayarak öznenin iktidar hakkındaki her fikrini ve kararını koşullandırmakta ve öncelemektedir" (1997, s. 1-2). Dolayısıyla özne dil tarafından kurulmaktadır ve kendisini hedef alan söylemi geri döndürmek için yine dile başvurmaktadır. Dil öznenin "performatif" üretiminin en etkili aracıdır; özne kendisine yöneltilen dil aracılığıyla üretilirken kendisini üreten/yaralayan dile karşı kullandığı dil de -ki iktidar tarafından özneden önce belirlenmiştir- yine "performatif" bir biçimde onun üretim sürecinin bir parçası olmaktadır. Böylece, iktidar ve özne arasında gidip gelen dil, özneyi kurmakta, onun dilini ve dili kullanma biçimini de tekrarlar sonucunda "performatif" bir biçimde şekillendirmektedir. Özneler bu "performatif" kurulumun idaresinde dilde anlaşmakta ve ifade alanlarını yaratmaktadır.

Dil, insanların birbirlerine istekler, ihtiyaçlar doğrultusunda kendi düşünsel ve duygusal aktarımlarını gerçekleştirebildikleri sonsuz bir ifade alanı sağlamaktadır. Dil bir anlatım aracı olarak düşünceleri beyan etmek üzere kullanılan bir iletişim sistemidir, ancak Chomsky, iletişimin dilin bir fonksiyonu olduğunu kabul etmez:

> *Dil, düşünceyi ifade etmenin dizgesidir; bu da tümüyle farklı bir şeydir. İnsanların yaptığı herhangi bir şey gibi (yürüyüş tarzı, giyim ve saç tarzı gibi), elbette ki dil de iletişim için kullanılır. Ancak hangi anlamıyla olursa olsun, iletişim dilin işlevi değildir; hatta dilin işlevini ve doğasını anlamamızda hiçbir önem taşımayabilir.* (2018a, s. 102-103)

İletişim ortak bir (toplumsal) dili şart koşar, gönderici ve alıcı arasındaki aktarımın anlaşılabilirliği ilkesine dayanmaktadır. Yani dilin ürettiği o sonsuz sayıdaki ifadelerin -iletişim süreci içinde kullanılanlarının- gönderici ve alıcı için eşgüdümlü olarak bir anlam ifade ediyor olması gereklidir. Bu nedenle iletişim dilin görevi değil sağladığı bir şeydir. Saussure, dilin iletişime olanak sağlaması için gerekli koşulu şöyle ifade eder: "*Konuşan bireylerde hemen hemen özdeş izlerin oluşması, alıcı ve eşgüdüm sağlayıcı yetilerin işleyişiyle gerçekleşir*" (1998, s. 43). Dolayısıyla iletişim, konuşan iki öznenin sarf edilen dildeki ifadelerin anlamlarını kavrayabilme ve üretebilmede ortaklaşmalarını öncelemektedir.

Dünya üzerinde bu denli sınır bu denli farklı toplum olma ve mekânsallaşma türü varken; bedenler arasına bu denli farklı politik yöntemlerle duvarlar örülür sınırlar çekilirken, dil de doğal olarak coğrafyalara, ülkelere, muhtelif bölgelere vb. sınırlara göre farklılıklara uğramıştır. Sadece ifade ve anlam ilişkisine dayalı bir farklılaşma değil, en ufak sessel, şivesel farklılıklar da farklı dilleri ve o dillerin temsil ettiği farklı toplulukları işaret etmekte onları kültürel bağlamda birbirinden ayırmaktadır. Bu nedenle en küçük bir topluluk olma durumunda dahi farklı diller ortaya çıkabilmekte ve özneler tarafından bakıldığında pek çok toplumsal özne birden fazla dile aşina olabilmektedir. Chomsky *Dilin Mimarisi* adlı kitabında şöyle yazmıştır:

> *Dünya bu kadar karmaşık iken, katı tekdilcilik zaten hayal edilemez olduğundan ikidillilik insan türü için elbette doğal olandır. On beş kişiden oluşan en küçük avcı-toplayıcı kabilelerde bile, farklılaşma olacaktır. İnsanlar birbirinin kopyaları değildirler ve en ufak bir farklılık durumunda bile, bir 'çokdillilik' türü çıkacaktır ortaya. Bazen o kadar küçük olur ki buna 'çokdillilik' demezsiniz ama her zaman bir farklılaşma olacaktır.* (2018b, s. 55)

En küçük topluluklarda yaşayan öznelerin bile pek çok dili duyarak yetiştiklerini ve bundan dolayı öznelerin pek çok açıdan çok-dilli olduklarını ileri süren Chomsky, diller arasındaki bu 'az-çok' farkları şöyle tanımlar: "*Bunlara bazen 'ağız' ya da 'biçimsel farklılıklar' ya da ona benzer bir şey deniyor. Ancak bunlar aslında farklı diller. Ancak birbirlerine o kadar yakınlar ki onlara dil deme gereği duymuyoruz*" (2018b, s. 70). Chomsky'nin yazdığı gibi, bölgesel olarak çok küçük farklar gösterse de bu diller farklıdır ve bu en ufak dil farkına eşgüdümlü olarak özneler arasında da bir fark inşa edilmektedir. Bu bağlamda dil, 'yabancı'yı ortaya çıkarmada, belirlemede en güçlü etmenlerden biridir. İfade-anlam ilişkisi farkı, işaret dizgesi farkı, alfabe farkı ya da ufak denilebilecek olan ağız, şive farkı olsun, dil 'yabancı' olanı her detayda ele vermektedir. Çünkü dil, konuşan ya da yazan öznenin oraya ait olup olmadığını belirlemektedir. Bu sadece kelimelerin ya da kelimelerin hedef aldığı anlamların farklılaşmasından kaynaklanmamaktadır, 'yabancı' doğru anlamı yakalasa bile sessel ya da jestsel olarak dilin ifadesinde hataya düşebilmektedir. Bu yüzden dil bir kontrattır: Öznenin ait olduğu yerin diline birçok bakımdan hâkim olması onun aidiyetinin teminatıdır.

Dolayısıyla diller arasındaki fark, salt anlamların farklı kelimelerle ifade edilmesinde yatmamakta aynı zamanda dilin bedende bir ses; aksan, şive olması durumu da dillerin arasında bir fark ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan dillerde anlam ve ifade eşleşmesi kadar 'ses' de önemli bir unsurdur. Saussure'ün de ifade ettiği gibi, dil bir sözleşme, bir uzlaşımdır ve dil yetisi konusunda ses aygıtı ikincil bir sorundur (1998, s. 39). O halde sadece dildeki ifadenin hedef aldığı anlamların farklara uğraması değil dilin bedende bir ses, bir jeste dönüşmesi durumu da 'yabancı'yı ortaya çıkarmaktadır.

Buradan Nezaket Ekici'nin *Balık Baştan Kokar* performansına dönüldüğünde, konuşan 'yabancı' bir özne duyulmaktadır. Sanatçı, tam anlamıyla hâkim olmadığı bir dili bedeninde bir sese ve jeste dönüştürür. Bilhassa Türkçe olarak babasının göç hikayesini anlattığı kısımlarda; ses ve jest olarak yabancılaştığını takip etmek hiç de güç değildir. Ekici, tüm kelimeleri anlamları bakımından doğru kullanmaya çalışır. Kelimeler doğru anlamları hedef alır, ancak dilin sese dönüştüğü noktada yani telaffuzda sanatçının Türkçe melodideki hakimiyet kaybı direkt olarak 'yabancı'yı ortaya çıkarır. Sanatçının bedenini 'aynı dilden olmayan' dolayısıyla da 'buralı olmayan' olarak, bir 'yabancı' olarak konumlandırır. Dil bu anlamda bedenin aidiyetini sahiplenir ya da onu dışlar. Ekici, iki dili de konuşabilen ancak iki dilde de -en azından hâkim olduğumuz Türkçe üzerinden söyleyebiliriz ki- eksik bir öznedir. Çünkü, Ekici'nin kimliği, iki farklı topluma aidiyet vermekte ancak ikisine de tam olarak ait olamamaktadır. Bu bağlamda, 'çifte-aidiyet' çifte-yabancılığı ortaya çıkarmıştır. İki toplumsal mekân arasında ve buna bağlı olarak iki faklı dil arasında kalmıştır. Ekici ise kullandığı iki dilde de yetersiz olduğunun açıkça farkındadır ve bunun nedenini şöyle açıklamıştır: "*Ben hiç gramer öğrenmedim. Türkiye'de bir köyden Almanya'ya göç etmişiz, Almanya'da ise Türklerin olduğu bir okulda okudum. Ne Türkçe ne de Almanca gramer edinmedim.*"[27] Sanatçı bir göçmen olarak dilde kifayetsiz kalışının nedenini açıklarken aslında bizzat yabancı olma durumunu yaşadığını ifade etmiş olur. Saybaşılı'nın yazdığı gibi, "*özneyi temsil rejimi içine konumlandıran dil, bu durumda göçmenlerin bizzat kendi kendilerini 'öteki' olarak görüp deneyimlemelerini sağlayacak kadar büyük bir güçtedir*" (2011, s. 148). Aslında sanatçı, kimi zaman anlaşmazlıklara yol açan dilbilgisi eksikliklerinin

[27] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programı sırasında sanatçıyla yapılan görüşmeden alınmıştır.

hezimetine uğrasa da iki dili de konuşabilmekte ve iki dilde de iletişim kurabilmektedir.

Ancak burada altını çizmek gerekir ki, Ekici'nin performanslarında iki farklı dili kullanması, onun Türk veya Alman kimliğine atıfta bulunma amacı gütmemektedir. Çünkü Ekici, sanatı dışında da kendini sadece Türk ya da Alman gibi herhangi bir ulusal kimliğe yerleştirmemektedir, zira en temelde sanatında sınır, toplum ve kimlik kavramlarını sorunsallaştırmaktadır. İşte 'aralık' kavramı tam da bu noktada işin içine girmektedir. Evrensel, 'işaretsiz' bir özne olmak/olabilmek fikriyle çalışan sanatçı, sanatına konu ettiği; kadın, göçmen, mülteci, sığınmacı bedeni de herhangi bir coğrafya ya da kimlikle sınırlamamakta, evrensel bir sorun olarak müzakere etmeye çalışmaktadır. Sanatçı bedenini kimlikli bir şekilde sunmaktan ziyade tüm bu kimlik nosyonlarının dışında tutmaya ve onları sorgulamaya çalışmaktadır. Böylece 'aradalık' dönüşmekte, bir 'aralık' açılmakta ve yabancılık bertaraf edilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda 'aralık'a yani bir açılmaya işaret etmektedir. Bu çerçevede özellikle göç ve kimlik meselelerini sorunsallaştırdığı performanslarında birden çok dil kullanması, bu dillerden birine yerleşmek/ait olmak için değil tam tersine onları ve onların ürettiği kimlik biçimlerini sorgulamak içindir. 'Çifte-kimliğini' dildeki 'aradalık' üzerinden görünürleştirirken sanatçının maksadı, Türk ya da Alman kimliğine ait olma kaygısı değil, hiçbir dile ait olmadan hepsine ait olabilme, böylece evrensel bir beden olma/olabilme ihtiyacıdır. Fakat nihayetinde, sanatında sıkça -öncelikli ve yoğunluklu olarak- deneyimlediği iki kültürü, kimliğin ifade aracına dönüştürmüştür.

Her insanın birçok yönden çok dilli olduğunu ifade eden Chomksy, *"insanların farklı diller konuştuğunu söylemek onların farklı yerlerde yaşadığını ya da farklı göründüklerini söylemek gibidir*" (2018b, s. 55) diye yazmıştır. Ekici'nin de farklı dilleri eksik ya da yetersiz de olsa konuşabilmesi, sanatçının farklı mekânlarda, farklı kültürlerde yaşamış olmasının doğal bir sonucudur. Ekici'nin göçmen hayatı; sosyal çevresi ve aile ortamı sanatçının belleğinde iki farklı dilin -fakat birtakım noksanlıklarıyla- tutunmasına yol açmıştır, çünkü dil, Saussure'ün ifade ettiği gibi, "*bireyin edilgen bir biçimde belleğine aktardığı bir üründür*" (1998, s. 43). Ekici'nin toplumsal belleğindeki 'bölünme' gibi çocukluk yıllarından itibaren işittiği iki dil, sanatçının dilinde de bir 'bölünme'yi ortaya çıkarmıştır. Ekici göçün sonucu olarak

Doğulu/Batılı, modern/geleneksel, Türk/Alman, Hıristiyan/Müslüman gibi ikilikleri ortadan kaldıracak biçimde 'melez' bir kimliğe bürünmüştür. Hall'un ifade ettiği gibi; Melezlik, Avrupa'nın küreselleşme projesinin başlangıcından bu yana, Batı modernliğinin fetih ve göç yoluyla elde ettiği birleşik ve eşitsiz kültürel mantığını tanımlamaktadır (2016, s. 51). "*Melez Şahsiyetlerimiz*" (*Our Mongrel Selves*) adlı makalesinde şöyle yazmıştır:

> *En az iki kimliğe sahip olmaya, iki kültürel dil konuşmaya, bu dillerle anlaşmaya ve bu diller arasında "tercüme yapmaya" zorunlu kılınmış bu insanlar, yeni sürgünlerin ürünleridir. Bu bakımdan, bir anlamda modernitenin sınırlarında mücadele ettikleri halde, "geç-modern" deneyimi oluşturması tasarlanan şeyin öncü uçlarındadırlar. Melezliğin kültürlerinin ürünleridir onlar. Onları biçimlendirmiş olan özel kültürlerin, geleneklerin, dillerin, inanç, yazı ve tarih sistemlerinin izlerini taşırlar. Ama aynı zamanda uzlaşmaya ve kolayca asimile olmadan, içinde yer aldıkları kültürlerden yeni bir şeyler oluşturmaya zorunlu kılınmışlardır. Bildiğimiz manada birleştirilip bütünleştirilmemişlerdir ve asla birleştirilip bütünleştirilemeyeceklerdir; çünkü, kaçınılmaz bir şekilde, aynı anda birkaç "yurt"a ait olan ve bu yüzden hiçbir özel yurda ait olmayan, birbirine bağlı farklı tarih ve kültürlerin ürünleridirler.* (1993, s. 57)

Bu noktada, 'melez' kavramı, Ekici'nin diline ve sesine sirayet etmesiyle sanatçının göçmen bedenini tam anlamıyla tanımlamaktadır. Kolonyal topraklar üzerinde buluşan "ötekilik"ler üzerine "melez kültür" (*hybridity*) kavramını icat eden Bhabha; "*melez sadece çift sesli ve çift aksanlı değildir. . . aynı zamanda çift dillidir; çünkü içinde iki bireysel bilinç, iki ses, iki aksan vardır*" (2003, s. 58) diye yazar. Bhabha'nın tarif ettiği gibi, Ekici'nin bedeninde de iki dil, iki sese dönüşmüştür, her konuşması iki farklı bilinci, iki farklı kültürü imlemektedir. Sanatçı bu melezliği bilinçli bir şekilde sanatına aktarmakta, ikilikler üzerinde işleyen; kültür, gelenek ve dil farklarının bedenleri sahiplendiği toplumsal sınırların karşısına alternatif bir beden imgesi ile çıkarak onları tartışmaya açmaya çalışmaktadır.

Balık Baştan Kokar performansında, sadece babasının göç deneyimini değil onun anadilini de kendi bedeninde bir sese dönüştüren Ekici için bu 'melez ses', göçün

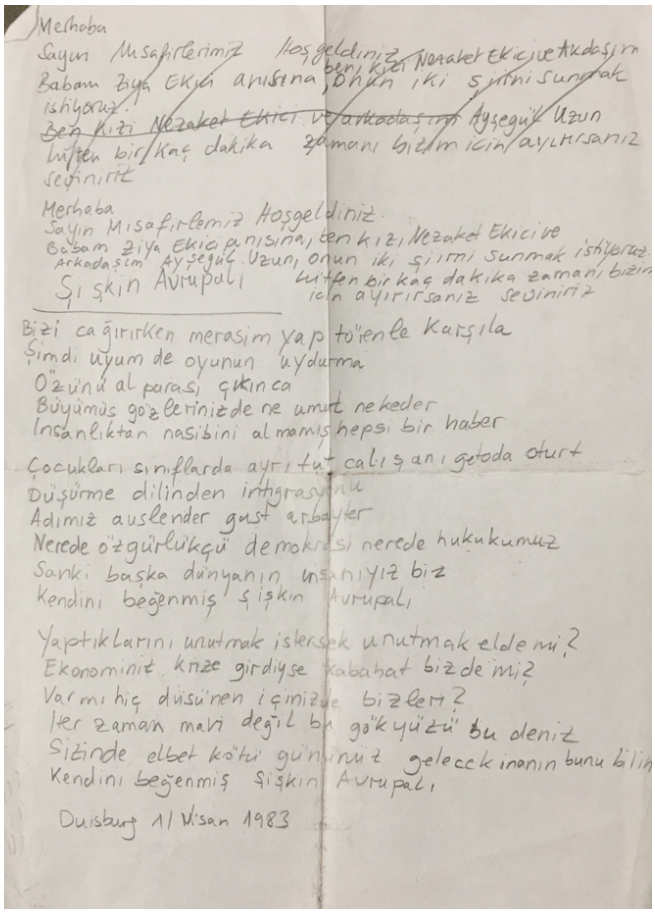
sadece iki coğrafya arasında bölünme değil aynı zamanda dilde de bölünme ve 'aradalık' olarak bedende somutlaştığını ortaya koymuştur. Babasının göç hikayesini izleyiciye Türkçe olarak aktardığı kısımda, Ekici'nin ifadeleri aktarımında ne denli güçlük çektiği oldukça aşikardır. Sanatçı, Almanca konuşurken kullandığı ağız biçimlerini/hareketlerini, Türkçe kelimeleri seslendirirken kullandığında iki dil arasında bölünmüş; ne birine ne de diğerine ait olmayan 'arada kalmış' bir sesi, bir bedeni sergilemiştir. Bu sesle, toplumsal sınırlara dair inşa edilen özcü kimlikleri eleştiri altına almış olur.

Burada dilin bir sese dönüşmeden evvel bir hatırlatıcı olarak kaydedildiği yazı formuna da değinmek önemlidir. Ekici performans sırasında kendisine yol göstermesi ve söyleyeceklerini anımsatması maksadıyla bir müsvedde kağıda notlar almıştır. Şiire başlamadan evvel izleyiciye bir açılış yapmak üzere not ettiği cümleler, Ekici'nin Türkçedeki gramer yetersizliğini bir kez daha onaylamakta, bu yetersizliği görünür kılmaktadır, zira bu cümleler Türkçe dilbilgisine özne ve yüklem intibakı bakımından uyumsuzdurlar. Sanatçı açılış için oldukça basit olan bu cümleleri birer sese çevirmeden önce en doğru ifadeyi bulana dek birkaç sefer yazmış, üzerlerini çizmiş ve yeniden yazmıştır. Dolayısıyla bu müsveddedeki tekrarlar ve hatalar, sanatçının Türkçede bu denli günlük ve basit bir konuşmanın cümlelerinde bile güçlük çektiğinin somut bir kanıtıdır. Saussure'ün ifade ettiği gibi; "*Dil, işitim imgelerini kucaklayan bir bütün, yazı ise bunların somut bir biçimidir*" (1998, s. 45). Ekici'nin müsveddesindeki yazı, sesindeki yabancılığa adeta eklenip onu pekiştirmekte ve sese ilave bir imge olarak bu yabancılığı somutlaştırmakta, görünür kılmaktadır.

Derrida'ya göre yazı, söze bir ek, bir ilavedir: "*Diller konuşulmak için yaratılmıştır, yazı ancak söze (ikame) bir eklenti olarak iş görebilir*" (2014, s. 220) diye yazar. Derrida söz-merkezci metafizik felsefenin aksine metne vurgu yapar, yazıyı önceler. Yazı özne yerine geçer, çünkü konuşma/söz özne ile mevcuttur, ancak yazı kendi mevcudiyetini alır ve öznenin yerine geçer. Ekici'nin dilindeki kifayetsizlik onun yabancılığını ortaya çıkarsa da bu geçici bir durumdur, Ekici oradayken onunla birlikte var olan bir durumdur. Ancak bu kifayetsizliğe yazının eklemlenmesi, Ekici'nin yabancılığını, o orada değilken de mevcut kılmaktadır, yazı sanatçının yabancılığını görünürleştirdiği gibi onun kalıcılığını da sağlamaktadır. Derrida şöyle yazar:

> *Söz mevcudiyeti korumakta başarısız kaldığı zaman yazı gerekli oluyor. İvedilikle söze eklenmesi lazım geliyor. Söz doğal ya da en azından düşüncenin doğal ifadesi olduğuna, düşünceyi imlemek için en doğal kurum ya da uzlaşım olduğuna göre, yazı buna bir imge veya bir 'temsilci' gibi ekleniyor, ilave ediliyor.* (2014, s. 219)

Müsvedde, sanatçının sesine bir 'ek' olarak ilave olmuştur, sanatçının sesindeki yabancılığın temsili olarak işlev görmüş ve yabancılığı kalıcı ve somut bir imgeye dönüştürmüştür.


Merhaba
Sayın Misafirlerimiz Hoşgeldiniz
Babam Ziya Ekici anısına, onun iki şiirini sunmak
ishiyoruz.
Ben kızı Nezaket Ekici ve arkadaşım Ayşegül Uzun
lütfen birkaç dakika zamanı bizim için ayırırsanız
sevinirik

Merhaba
Sayın Misafirlerimiz Hoşgeldiniz
Babam Ziya Ekici anısına, ben kızı Nezaket Ekici ve
Arkadaşım Ayşegül Uzun, onun iki şiirini sunmak ishiyoruz
Şişkin Avrupalı
lütfen birkaç dakika zamanı bizim
için ayırırsanız sevinirik

Bizi çağırırken merasim yap törenle karşıla
Şimdi uyum de oyunun uyduruma
Özünü al parası çıkınca
Büyümüş gözlerinizde ne umut nekeder
İnsanlıktan nasibini almamış hepsi bir haber
Çocukları sınıflarda ayrı tut çalışanı getoda oturt
Düşürme dilinden intigrasyonu
Adımız auslender gust arbayter
Nerede özgürlükçü demokrasi nerede hukukumuz
Sanki başka dünyanın insanıyız biz
Kendini beğenmiş şişkin Avrupalı

Yaptıklarını unutmak istersek unutmak elde mi?
Ekonominiz krize girdiyse kabahat bizde mi?
Var mı hiç düşünen içinizde bizleri?
Her zaman mavi değil bu gökyüzü bu deniz
Sizinde elbet kötü gününüz gelecek inanın bunu bilin
Kendini beğenmiş şişkin Avrupalı

Duisburg 1/Nisan 1983

Görsel 35. Nezaket Ekici'nin el yazısı ile babası Ziya Ekici'nin 1983 yılında Duisburg'da yazmış olduğu "*Kendini Beğenmiş Şişkin Avrupalı*" şiiri, İstanbul 2011.

Nihayetinde söz konusu müsveddeye bakıldığında, sanatçının bir ses olarak Türkçedeki kifayetsizliği ile bu dili kağıda aktarımı eşgüdümlüdür. Bunun birlikte Ekici, bu kağıda unutmamak, aksamadan seslendirebilmek için "*Kendini Beğenmiş/Şişkin Avrupalı*" şiirini de kaydetmiştir. Şiirin yazımında bir hata yoktur, zira şiir zaten kuvvetli bir biçimde Türkçeye hâkim olan babasının kalemi takip

edilerek bu müsveddeye doğrudan aktarılmıştır. Ancak şiiri babasının yazımından direkt kopyalamış ve bu bağlamda hatasız bir şekilde kağıda geçirmiş olsa da daha sonra onu Türkçe olarak seslendireceği *Papa's Poem* adlı video enstalasyonda özellikle telaffuz ve vurgularda ciddi hataya düşecek ve kaçınılmaz olarak yine 'yabancı'yı ortaya çıkaracaktır. Saybaşılı'nın da yazdığı gibi; "*yazılı dil resmi dil iken, konuşulan dil tarihsel ve coğrafik bağlamlar dahilinde aksanlara, ağızlara, perdelere açar sesi*" (2020, s. 223). Dilindeki 'aradalık' ve sanatçının da kabul ettiği gibi, iki dilin de kurallarına ve dizgelerine tam anlamıyla hâkim olmaması, sanatçının bedenini muallak bir yere konumlandırmaktadır. Sanatçı Almanca konuşurken Türkçede olduğundan çok daha iyidir, bu nedenle şiiri "*Fiction Okzident*" kapsamında Almanca seslendirdiğinde, dildeki bölünme Türkçedeki kadar doğrudan ele vermez kendini. Ancak Ekici aslında Almancaya da tam anlamıyla hâkim bir özne değildir. Chomsky şöyle yazar: "*Bir dile hâkim olmak demek, ilke olarak, söyleneni anlayabilecek, bir belirtkeyi amaçlanmış bir anlam yorumlamasıyla üretebilecek durumda olmak demektir*" (2018c, s. 183), ancak zaten Saussure'ün özellikle altını çizdiği gibi; "*dil kimsede eksiksiz değildir; yalnızca toplumda eksiksizdir*" (1998, s. 43).



Görsel 36. Nezaket Ekici, *Papa's Poem*, Video-Enstalasyon, Neuer Kunstverein, Giessen 2016.
Kamera ve Fotoğraf: Branka Pavlovic

Papa's Poem adlı çalışması yine Ekici'nin, kullandığı iki dilde de idare güçlüğü çektiğine dair önemli bir işidir. *Papa's Poem*, *Balık Baştan Kokar* performansında seslendirdiği altı şiirden biri olan "*Kendini Beğenmiş/Şişkin Avrupalı*" nın video enstalasyon versiyonudur ve temelde aynı kavramsal öğeleri kullanmakta ve aynı amacı gütmektedir. 2016 yılında, Giessen'deki 'Neuer Kunstverein' (Yeni Sanat Derneği) salonunda şiiri orijinal dilinde, bu dile ek olarak Almanca ve İngilizce çevirilerinde okumuş, bu üç dildeki okumayı kaydederek üç ekranlı bir video enstalasyon olarak sergilemiştir. Sanatçı bu pratiğiyle yine öznel yaşamına, kendi göç deneyimine olduğu kadar günümüzdeki sığınmacı sorunlarına da dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Bu enstalasyon için "*Kendini Beğenmiş/Şişkin Avrupalı*" şiirini İngilizceyi de ekleyip daha fazla dile tercüme ederek; göç, mülteci ve sığınmacı sorunlarına dair yazılan bu sitemlerin daha fazla dil açısından anlam ifade edebilir ve daha fazla insan tarafından alımlanabilir olması amacını gütmüştür. Üç farklı dil

kullanarak daha fazla dile ve kültüre ulaşmayı hedefleyen sanatçı; göç eyleminin ortaya çıkardığı güçlüklere, eşitliksiz ve adalet dışında tutulan, tüm bu yaşam mücadelesinin içinde bir de yuva hasreti gibi duygusal bunalımlara gebe kalan özneleri, olabildiğince fazla insana duyurmak istemiştir. Ziya Ekici'nin Türkçe yazmış olduğu şiir bu prensiple Almancaya ve İngilizceye çevrilmiştir.

Bu noktada ise kaçınılmaz bir biçimde 'çeviri sorunsalı' devreye girmiştir. Bu çevirilerde sanatçı, belki anlatılmak istenene en yakın anlamları kullanmıştır, ancak kültür söz konusu olduğunda çeviri, başka dilde aynı anlamın gücünü, etkisini yaratmakta kudretsiz kalmaktadır. Ziya Ekici'nin kinayeli, alegorik, yer yer sembolik ve Türk kültürüne has 'özünü almak/çıkarmak', 'şişkin' gibi betimlemelerle bezediği bu şiiri başka bir dile çevirmek aslında bir tür çeviri sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu çerçevede, Ekici'nin performansı göç ve dil kavramlarının ardından 'çeviri' ve 'kültürel çeviri' bağlamında farklı bir tartışmaya daha açılmaktadır.

5.2.1. Kültürel Çeviri

Nasıl ki performans gerçek yaşamın sadece bir imgelemi ise, izleyici için çeviri de aslının bir muhayyilesidir. Walter Benjamin; "*Açıktır ki, ne kadar iyi olursa olsun hiçbir tercümenin orijinali açısından herhangi bir önemi olamaz*" (2004, s. 254) diye yazmıştır. Bir dilin, bir başka dile çevirisi bir eksiklik ya da fazlalık ortaya çıkabilir. Çünkü Benjamin'in de ifade ettiği gibi; "*Tüm dil ve dilsel yaratımlarda, aktarılabilecek olana ek olarak iletilemeyen bir şey kalır; içinde göründüğü bağlama bağlı olarak, sembolize eden veya sembolize edilen bir şeydir o*" (2004, s. 261).

Benjamin'in yazdığı gibi, çeviride sembolik olarak iletilemeyen bir boşluk kalmaktadır. Ziya Ekici'nin şiirindeki '*Şişkin Avrupalı*' tamlaması ele alındığında: "*Şişkin Avrupalı*", İngilizceye "*Self-Important Narcissistic European*" olarak Almancaya ise "*Eingebildeter Europäer*" olarak çevrilmiştir. Burada "self-important narcissistic" ve "eingebildeter" kelimeleri temelde 'kibirli' ve 'kendini önemseyen' anlamlarını taşımakta ve Ziya Ekici'nin de aslında 'kendini beğenmiş' cümlesi ile ifade etmek istediği anlamı hedef almaktadır, ancak Ziya Ekici'nin şiirindeki 'şişkin' kelimesi Almancaya ve İngilizceye yerleşememiş/çevrilememiştir, bu çevirilerde

dışarıda bırakılmıştır. Fakat 'şişkin' bu şiirde önemli bir sıfat yakıştırmadır ve buradaki "self-important narcissistic" ve "eingebildeter" kelimeleri 'şişkin' ifadesini tam olarak karşılayamamaktadır, çünkü 'şişkin' sıfatı, Türkçede genel anlamı bakımından 'kibirli' ya da 'kendini beğenmiş' olanı ifade etse de kültürel bağlamda bir kibri tanımlamaktan daha fazlasıdır. Şişmek, şişinmek, böbürlenmek, kasıntılanmak, büyüklenmek ya da kurum satmak gibi pek çok şekillerde ifade edilmektedir. Ancak temelde, 'şişkin' söylendiği kişinin hem yersiz azametine karşı bir sitem hem de onun içi boş burnu büyüklüğüne karşı alaycı ve küçümseyici bir tavrı da barındırmaktadır. Dolayısıyla buradaki 'şişkin' kelimesi kültürel olarak ifade bakımından sadece birine 'kibirli' dememekte, aynı zamanda onun debdebesini de eleştirmekte, onu anlamsız bulduğunu belirtmeye yardımcı olmakta ve hatta onu alay edilebilir bir önemsizliğe yerleştirmektedir.

O halde dil sadece kelimeler ve onların ifade ettikleri anlamlar üzerinden işlememektedir. Dil tarih ve geleneklerin yol gösterdiği birtakım simgeleri de içine alan, benzetmeler, yakıştırmalar yoluyla deyimler üreten ve bu bağlamda sadece farklı kelimeler kullandığı için değil, farklı benzetmeler ve simgeler kullandığı için de bir *başka* toplum tarafından anlaşılamaz olandır. Bir dilin kelimelerinin bir kısmı gerçek ya da fiziksel bir anlam taşırken bir kısmı 'anlam-olmayan' olabilir; sadece dilin kendi üyeleri arasında belirli bir anlam ifade edebilirler. Saussure şöyle yazar;

> *Bütün bireylerin belleğinde bulunan söz imgelerinin tümünü kucaklayabilsek, dili oluşturan toplumsal bağı da yakalayabiliriz. Aynı topluluktan bireylerde, sözü kullanma yoluyla yerleşmiş bulunan bir gömüdür bu; her beyinde, daha doğrusu bir topluluk oluşturan bireylerin beyinlerinde yer alan gücül bir dilbilgisi dizgesidir.* (1998, s. 43)

Dil, bu bağlamda toplumu oluşturan bireylerin ortaklaştıkları bir ifade ve onları karşılayan anlamlar dizgesidir. Sonsuz ifade alanında aynı toplumun üyeleri tarafından anlaşılabilmekte ve onları birbirine bağlamaktadır. Bu bakımdan çeviri -özellikle de edebi eserlerde- tam olarak anlatılmak isteneni veremez, metinde mutlaka bir gedik kalmaktadır. Birebir çevrilse bile aynı anlamı üretemez, zaten Benjamin'in de yazdığı gibi, "*Tek tek kelimelerin tercümesindeki sadakat, orijinal kelimelerde sahip oldukları anlamı neredeyse hiçbir zaman tam olarak yeniden üretemez*" (2004, s. 259),

"*orijinaline benzerlik için çabalarsa hiçbir çeviri mümkün olmayacaktır*" (2004, s. 256) ve Benjamin'e göre, "*çevirmenin görevi, o dilde orijinalin yankısını üreten hedef dile yönelik özel niyeti bulmaktır*". (2004, s. 258). Yazarın çeviriye dair bu düşüncelerinden yola çıkarak şu söylenebilir: Bir dilin ifade ettiği dünya asla tam anlamıyla başka dilde ifade edilemez, çeviri başka bir dünyaya açılır ve çevrilen orijinalin etkisini bütünlüklü olarak aktaramaz, çünkü daima başka bir kültürden aktarım yapar.

Konuşmayı ve dinlemeyi öğrenen her özne bir dille ve bu dile bağdaşık olarak bir kültürle çevrilmekte, sarmalanmaktadır. Bu durum insan için kaçınılmaz bir yönelimdir, çünkü, Saussure ve Chomsky'nin ısrar ettiği gibi, insan türü dil yetisine tabiatıyla sahiptir ve toplumsal iletişimde en temelde dili kullanmaya meyillidir. İnsandaki dil yetisi; dili öğrenme, üretebilme ve kullanabilme gücü, kabiliyetidir. İnsan dili, içinde bulunduğu toplumsal mekânda edimsel olarak öğrenmekte ve dil yetisini toplumda dili konuşarak ispat etmektedir. Bu yüzden öznenin bir dille sarmalanması toplumsal olduğu kadar kültürel bir sarmalanıştır.

Bu çerçevede, dil yetisi, bir önceki bölümde işaret edilen 'mutlak mekân' kavramı gibi toplumsallıkla işlenmiş ve 'sembolik' diller üretilmiştir. Her toplum kendi etrafındaki olguları, şeyleri ifade edebilmek için kelimeler ve sözler icat etmiştir. Bununla birlikte dil, bir toplumun sadece yazı, ses ve anlam ilişkilerini değil, kültürel ve geleneksel birtakım öğelerini de barındırmaktadır. Bir toplumun kültürel formları; davranış biçimleri, kılık-kıyafet tasarrufu, yeme-içme usulleri, sosyal ve ekonomik rejimi, hukuksal düzeni, aile intizamı, adabı muaşeret kuralları vb. o toplumun kültürel dilidir. Dolaysıyla dil sadece alfabetik ya da ses olarak değil, edinilmiş jest ve tavır melekeleriyle de örülü bir bütünlüktür. Dil üzerinde taşıdığı tüm bu biçimlerle bir topluma aittir, o toplumun belirleyicisi ve işaretleyicisidir. Ancak her toplum ırk, köken bakımından homojen olmadığı gibi dil bakımından da değildir, bu bağlamda toplumların içinde konuşulan farklı diller, farklı kültür yapılarının da işaretleyicisidir. Konuşulan her dil, -kendi- kültürel formlarıyla başka bir topluluğun göstergesidir. Bu noktada farklı etnik grupların bir araya gelerek oluşturduğu üniter devletler içinde kaçınılmaz olarak bir 'anadil problemi' peyda olur. İkinci bir dilin konuşulması, birlik ve bütünlüğün önündeki en temel tehditlerden biri olarak algılanmaktadır. Baskılanan etnik grupların dillerinin yasaklanması ve kamusal alanda seslerinin kısılmasına dair

en mühim örneklerden biri de Türkiye'deki Kürt ve Kürtçe sorunudur. Arif Koşar "*Anadil Sorunu*" adlı yazısında, dilin ulus devlet için bir tehdit olması durumunu şöyle anlatır:

> *Dil, ulus olmak için tek ve yeterli koşul değilse de, her ulusun bir dilinin olması zorunluluktur. Bu, eğer bir etnik topluluğun dili varsa, bağımsız bir ulus olmasının –diğer koşullar da uygunsa– yolunun açık olması anlamına gelir. Dil sorununun kilit bir sorun olarak öne çıkması, üzerinde fırtınalar koparılması en çok işte bu nedenden dolayıdır. Ve yine bu nedenden dolayıdır ki, egemen devlet yöneticileri, her gerici ve şovenist, baskı altındaki dile tanınan her hakta bölünme kabusu görmekte, bu süreci olabildiğince engellemeye ve geciktirmeye çalışmaktadır.* (Koşar, 2004)

Bu yüzden etnik grupların sesi ve dili sakıncalı bir ses ve dil olarak ilan edilir. Ancak dil toplumlarda, toplumlar da dilleriyle yaşamaktadır.

Dil, sınır bağlamında birbirinden ayrıştırılan ve farklılaştırılan; kültürel yapılar, gelenekler, inanç sistemleri gibi her bir coğrafyada göstergesel olarak başka bir biçime bürünmektedir. Diller hem fiziksel görünümleri olan yazı ve işaret sistemleriyle hem de işitsel mekanlarını oluşturan ses-anlam ilişkileriyle coğrafi bağlamda birbirinden farklı kurulmuş dizgelerdir. Her dil; kullandığı sözcüklerle, melodiyle, jestlerle farklı bir sese dönüşmekte ve bu sesler de bedenler arasında yerleşerek mekânlara açılmaktadır.

Nermin Saybaşılı, bedenler arasında bir çekme ve itme kuvvetiyle dolanan ve ardından mekâna yerleşen -hatta kendisi için bir mekân üreten- sesin yapısına ve gücüne dair "mıknatıs-ses" kavramını önermektedir. Sesin cismaniliğini ve titreşiminden kaynaklanan özgül ilişkiselliğini belirlemek adına kullandığı "mıknatıs-ses" kavramını, sesin çekme ve itme gücüyle ilişkilendirmektedir. Bu çerçevede, sesin etkisini de "mıknatısla(n)ma" sözcüğü ile ifade etmeye çalıştığını anlatan Saybaşılı; "*sesin kendisi mıknatıslıdır, ses mıknatıslar*" (2020, s. 18) diye yazar. Sesin mekâna yerleşmesi ve kendisi için de bir mekân üretmesi durumunu iktidar ve beden ilişkisi üzerinden incelemiştir: İktidarın, sesi tek yönlü ve iktidardan bedenlere doğru yayılan bir çizgi üzerinde düşündüğünü ancak sesin iktidarın kendisine geri döndüğünü

"mıknatıs-ses" kavramıyla açıklar: "*Her şeyi gören ve duyan iktidar için ses tek yönlü bir buyruktur: iki dudak, bir dil. Oysa ses gider ama geri de döner…*" (2020, s. 111). İktidarın dili ve bedeni karşısına öznelerin sesi ve bedenini yerleştirerek, bu gelme ve gitme arasındaki çözülen çift-yönlü sesin içsel ve dışsal yani bedensel ama aynı zamanda mekânsal (2020, s. 112) olduğunu önermektedir: "*Ses ya da insan sesi mekâna yerleşir, orada ikamet eder, ama kendisi için de bir mekân üretir. Sesin kendisi bir mekândır*" (2020, s. 112).

Bu bağlamda Foucault'nun iktidar ve özne ilişkisi devreye girmektedir. Bedenleri kültürel, geleneksel, dilsel, ekonomik ya da sınıfsal bağlamda kısıtlama, engelleme gibi pratiklerle hizaya sokan yetkenin kaynağı olarak gösterdiği iktidar, aynı zamanda -kendi sesinin geri dönmesiyle- ürettiği bedenler tarafından üretilmektedir. İktidar ve beden arasındaki bu gel-git ilişkisellikte dil de bir ses ve söz olarak kendi mekânını yaratmaktadır. İktidar tarafından üretilerek bedenlere yönlendirilen ses, bedenler tarafından iktidara geri gönderilmekte, sesin ve sözün bu dolanımı ise iktidarın ve bedenlerin mekânına yerleşmektedir.

Dillerin söz oluşu da toplumsal mekânın ses peyzajını yaratmaktadır. Böylece söz ile üretilen her ses peyzajı farklı bir toplumsal mekâna işaret eder. Saussure'e göre, dili oluşturan toplumsal bağ, aynı topluluktan bireylerde, 'söz'ü kullanma yoluyla yerleşmiş bulunan bir gömüdür, çünkü bir topluluk oluşturan bireylerin beyinlerinde yer alan bir dilbilgisi dizgesidir (1998, s. 43). Dolayısıyla söz insan sesini aşar, söz topluma aittir. Bu durumda özneler, sarmalandıkları dilin dışındaki bir söz mekânında 'yabancı' ya da "öteki" kılınmaktadır. Saussure'ün de yazdığı gibi, "*bilmediğimiz bir dil konuşulurken sesleri duyarız duymasına, ama konuşulanları anlamadığımız için toplumsal olgunun dışında kalırız*" (1998, s. 43). Sınırlara binaen farklı göstergeler ve işitsel mekânlar üzerinden işleyen dillerin aidiyet verdiği özneler, sınırlararası alanda toplumsal olgunun dışına itilmekte, birbirlerine yabancı ya da "öteki" kılınmaktadır.

Dolayısıyla dil, birbirine 'yabancı' kıldığı öznelerin birbirine temas edebilmesi için ortak bir lügat zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Toplumsal bağlamda birbirine yabancı kılınmış iki öznenin birbirini anlayabilmesi, iki tarafın da aşina olduğu; ifade ve anlam üretebilecekleri bir dili koşullamaktadır. Bu çoğu zaman 'evrensel dil' olarak seçilen ve resmi ya da keyfi buluşmaların iletişiminde ortak dil olarak sunulan bir dil

üzerinden yürütülmektedir. Bu dil, uluslararası buluşan iki özneden sadece birinin anadili olabileceği gibi iki öznenin de anadilini teşkil etmiyor olabilmektedir. İki öznenin de yabancı(sı) olduğu ve sadece uluslararası alanda resmi ya da eğlence amaçlı birtakım bir araya gelmelerde günlük işlerin yürütülebilmesi adına öznelerin kendilerini ifade edebilecekleri bir dildir. Fakat bu dil, özneleri birbirinin toplumsal olgusunun içine çekemez, bu noktada ise uluslararası özneler arasında küçük ya da büyük mutlaka bir 'kültürel çeviri' sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Çünkü iki özneden en az biri kendi ifade dünyasını başka bir dile tercüme etmek zorundadır.

Kültürel fark ve çeviri kavramlarını öneren Sarat Maharaj, "*kimlik -bir farklılık olarak- "öteki"nde daimî bir çeviridir*" (2000, s. 32) der. Bu anlamda, kültürel bir öz ve mutlak bir kavram olarak değerlendirilen kimliğin diğer taraftan sürekli bir tercüme biçimi olduğunu vurgulamıştır. 'Ben' ve "öteki" arasında dolanan ve sürekli bir aktarım çabasına intikal eden kimlik, daimî bir çeviridir. Fakat öte yandan Maharaj, 'ben' ve "öteki"nin asla birbirine çevrilemez olduğunu, ben ve "öteki" arasında gerçekleşen tercümede geçirgen olmayan ve şeffaflaşamayan mutlak bir engelin olduğunu ve bu engelin kültürel fark olgusunu kuvvetlendirdiğini söyler (2001, s. 28). Maharaj, 'ben' ve "öteki" arasındaki temasa kültürel bir temas olarak yaklaşmakta, buradaki aktarımı ise "kültürel çeviri" olarak ele almaktadır. Bu çeviri dilden öteye giderek kimliklerin toplumsal örüngülerini de yüklenmektedir. Toplumsal ve kültürel olanın birbirine tercüme edilişi sırasında muhakkak bir boşluk, gedik ya da fazlalık peyda olmakta ve dil kültürel farkın inşa ettiği bir engelle yüzleşmektedir. Fakat ne kadar handikapla yüklü olursa olsun çeviri, 'ben' ve "öteki" olanın bir araya geldiği yerde, ikisi arasında kaçınılmaz bir biçimde gerçekleşmekte ve 'ben' ve "öteki" arasında malum bir mübadele yaratmaktadır. Saybaşılı'nın da yazdığı gibi: "*Benliğin ve ötekiliğin yerini kültürel farkın aldığı ses peyzajı ve söz atlası, dillerin ve alfabelerin, sözlerin ve seslerin, aksanların ve hislerin, anlamların ve anlam-olmayanların bir değiş tokuşunu, dağılım ve yayılımını ihtiva eder*" (2020, s. 200).

İki farklı dil arasında kalarak öznelliğini sürekli "öteki"ne bir çeviri halinde sunmak zorunda kalan Ekici, kimliğindeki bölünmeyi ve buna ilişkin olarak dildeki kifayetsizliğini pek çok performansında çekincesiz bir şekilde sergilemiştir. Ekici'nin iki dil arasında yaşadığı çetrefilli durum, sanatçıyı bu kez 'çevirinin olmadığı', herhangi bir farklılığın engeline takılmayan evrensel bir dil arayışına sürüklemiştir.

‘Çifte-yabancılığın’ kırılmaya çalışıldığı yerdir burası. Burada yine ‘aralık’ devreye girmektedir, tüm kimlik formlarının ötesinde bir ‘anlaşma’ya açılmaktadır. Çifte-kimlik, ikili karşıtlıklar arasındaki işlerliğini yitirmektedir.

Uluslararası alanda tanınmış İsrailli sanatçı Shahar Marcus ile ortak ürettiği *Honey Project* (Bal Dili Projesi/2018) performansında, ‘ben’ ve “öteki”nin dilde ve kültürde tercümeye gerek duyulmadan iç içe geçtiği ve böylece bedenler arasında inşa edilen kültürel farkların tümüyle ortadan kalktığı bir imgelem yaratılmaya çalışmıştır. Farkın bertaraf edilmesiyle anlaşmazlıkların ve dildeki kaygıların ortadan kaldırılması üzerine kurgulanan bir performans olan *Honey Project* yine Ekici’nin “performatif” ‘çifte-kimliğinin’ refleksif bir biçimde açıldığı evrensel beden kurgusuna bağlanmaktadır. Bu performans, evrensellik düşleminde yine sanatçının amacının tahayyülleri aştığı bir noktaya konumlanmaktadır.



Görsel 37. Nezaket Ekici ve Shahar Marcus, *Honey Project* (Bal Dili Projesi), Baustellenfest, Haus am Waldsee, Heykel Parkı, Berlin 2018. Fotoğraf: Andreas Dammertz

Performans ilk olarak 2018 yılında Berlin'deki Baustellenfest, Haus am Waldsee, Heykel Parkında gerçekleştirilmiştir. Ekici ve Marcus’un kurgusunda ve icrasında

birlikte çalıştıkları bu performans, en temelde farklı dillerin bir araya getirilerek birbirine karıştırıldığı evrensel bir dil potansiyeli yakalama çabasıdır. Performans, toplumsal diller arasındaki farka ve buradan da öteye giderek toplumsal kültür ve inanç kavramlarına bağlanmaktadır. Projede, Ekici ve Marcus, Almanya'da yaşayan fakat farklı coğrafyalardan Almanya'ya göç etmiş ve dolayısıyla farklı dilsel bölgeleri temsil eden kendilerinin de dahil olduğu on üç kişilik göçmen bir ekibi bir araya getirmişlerdir. Ekici ve Marcus'un da aralarında olduğu bu on üç kişilik grup içindeki insanlardan her biri anadil olarak; Türkçe, Almanca, İbranice Çince, İspanyolca, İngilizce, Arapça, Portekizce, Rusça, Japonca, İtalyanca, Fransızca ve Korece dillerinden birini konuşabilmekte ve bu dilde yazabilmektedir. *Honey Project* kapsamında on üç farklı dil ve dolayısıyla bu dillerin işaret ettiği on üç farklı kültür bir araya getirilmiştir.

Performansta, yaklaşık olarak katılımcıların boyutlarında on üç adet cam panel kullanılmış ve bu paneller bir daire oluşturacak şekilde Haus am Waldsee Heykel Parkının yeşil çimlik zeminine yerleştirilmiştir. Panellerin her birinin yanında birer kaide ve kaidelerin üzerinde ise içleri balla dolu kavanozlar yer almaktadır. Bir daire oluşturan cam panellerin her birinin arkasına farklı bir dili temsilen bir katılımcı geçmiştir. Dairenin iç kısmında kalan on üç kişi, camın saydam yapısı dolayısıyla dairenin dış kısmından izlenebilmektedir. Ekici ve Marcus'un da içlerinde yer aldığı bu on üç kişilik performansta, her bir katılımcının görevi, panellerin tam merkezinde yer alan masadan -bu masada her katılımcının kendi dilinde yazılmış bir kitap vardır- kendi dilindeki kitabı almak ve rastgele birer kelime seçmektir. Ardından seçtiği kelimeyi yüksek sesle söylemek ve aynı kelimeyi önünde bulunan bal kavanozuna parmaklarını daldırarak yine kendi önündeki cam panele balla yazmaktır. Böylece her katılımcı, kendi el yazısı ile kendi kültürünün ifadesi olan kelimeleri parmaklarına buladıkları bal yardımıyla önlerinde duran cam panellere yazar, izleyiciler de bu kelimeleri okur ya da sadece görür.



Görsel 37/1. Nezaket Ekici ve Shahar Marcus, *Honey Project* (Bal Dili Projesi), Baustellenfest, Haus am Waldsee, Heykel Parkı, Berlin 2018. Fotoğraf: Andreas Dammertz

Honey Project, katılımcıların kendi dillerine ve kendi dillerinin işaret ettiği kültürlere dair yazmış oldukları bu basit sözcükleri yüksek sesle okumalarıyla devam eder. Bu noktada yazılan kelimelerin birer söze ve sese dönüşmesi, on üç kişi için de ayrı ayrı anlaşılmaz bir ses peyzajı ortaya çıkarır. Çünkü, Chomsky'nin ifade ettiği gibi, her dil belirli bir sayıdaki ses ile anlam eşleşmesinden oluşmuştur (2018c, s. 165), ancak ifadelerin anlaşılırlığı için ifadenin ses tarafında olduğu kadar anlam tarafında da okunaklı olması gereklidir, şayet ifadeyle anlam eşleşirse o zaman anlaşılır (2018a, s. 199) bir ses duyulur. Dolayısıyla kelimelerin ifadeleri öznelerin belleğindeki anlam ile eşleşme sağlamalıdır, fakat *Honey Project*'teki on üç kişi, birbirinin kelimelerinden bir anlam çıkaramaz, çünkü performansta -kendileri dışında- çıkarılan sesler katılımcılar için herhangi bir anlam ifade etmez. Bu bağlamda özneler, birbirinin toplumsal ve kültürel olgularının dışına itilir.

Performansın bu noktasında, on üç farklı dil ve buna bağlı olarak on üç farklı kültürün sesi bir araya gelmiştir. Her bir dil, bir o kadar kültürü ve bir o kadar farklı öznelliği temsil etmektedir. Benjamin'in de yazdığı gibi, "*dillerin çokluğu, bir nevi özlerin*

çokluğudur" (2004, s. 273). Her dil; kültürel, geleneksel, etnik, dinsel pek çok bakımdan toplumsal olarak aidiyetlendirilmiş bir başka özneyi işaretlemektedir. Bir yerde ne kadar dil konuşuluyor ise en az o kadar farklı öznellik yer almaktadır ve o kadar öznellik birbirine yabancıdır.

Honey Project kapsamında Ekici ve Marcus, dillerin sayısı kadar öznellikleri iç içe geçirmeye ve -dil göstergesi üzerinden- özneler arasında radikal bir biçimde kurulan etnik köken, inanç ve kültürel fark barikatlarını yıkarak on üç kişi arasında anlayışı sağlamaya çalışmaktadır. Performans bu idealle devam eder: Ekici ve Marcus'un farklı dünya dillerini ve kültürlerini birbirine entegre etmek istedikleri bu projedeki temel icra, on üç performansçının yer değiştirmesine dayanmaktadır. Kendi dillerinden ve kültürlerinden birkaç kelimeyi önlerindeki panele yazdıktan sonra her bir performansçı, içinde bulundukları dairede bir yan tarafa geçer ve kendileri dışındaki dillere ve kültürlere dair balla yazılmış olan kelimeleri yalamaya başlarlar. On üç kez yer değiştirilen bu performansta, on üç performansçı da başka bir dilin kelimelerini yalamış olur. Performans, tüm katılımcıların konumlarını on üç kez değiştirdiğinde ve on üç ayrı dilin ve kültürün karışımı elde edildiğinde sona erer.



Görsel 37/2. Nezaket Ekici ve Shahar Marcus, *Honey Project* (Bal Dili Projesi), Baustellenfest, Haus am Waldsee, Heykel Parkı, Berlin 2018. Fotoğraf: Andreas Dammertz

Böylece her katılımcı, 'yabancı'nın dilini ve onun diline ilişkin olan kültürünü, geleneklerini inancını da içine almış olur. Bu bağlamda Ekici ve Marcus'unki sadece dilsel olarak iç içe geçme değil aynı zamanda her bir dilin işaret ettiği kültürü, inançları da iç içe geçirme çabasıdır. Çünkü dil; kültür, gelenek ya da inançlar tarafından da denetlenmektedir. Chomsky *Dil ve Zihin* adlı kitabında şöyle yazmıştır:

> *Konuşan kimse ve durumla ilgili dil dışı inançlar da konuşmanın üretilme, ayırt edilme ve anlaşılma yollarının belirlenmesinde temel bir rol oynamaktadır. Dil edimi, ayrıca, doğrusunu söylemek gerekirse dilin görünümleri olmayan, bilişsel yapının ilkeleri (örneğin, belleğin getirdiği sınırlamalar) tarafından da yönetilir.* (2018c, s. 184)

Bir dilde söylenebilen ya da söylenemeyen pek çok sözcük bir başka dilde bir başka kültürel tutum dolayısıyla tam aksi olabilir. Örneğin, bir dilde ayıp ya da edep kurallarını ihlal eden bir söz ya da söz öbeği, bir başka dil için tabii bir durum olabilir. Tam bu noktada tekrar altını çizmek gerekir ki; *Honey Project* performansı, herhangi

bir çeviri içermemektedir. Katılımcılar kendilerini bir diğerinin kültürüne, diline çevirme girişiminde bulunmamaktadır. Tüm dillerin kelimeleri ve bu kelimelerin işaret ettiği kültürel, inançsal anlamlar olduğu gibi yutulmakta, her katılımcı kendi dilini ve kültürünü bir anlama bürümeden sunduğu gibi diğerlerinin toplumsallığını da herhangi bir anlama kavuşturmadan doğrudan içine almaktadır. Bir anlam çıkaramadıkları bu işitsel ve görsel peyzajın bir parçası olmak arzusu vardır. 'Anlama' edimine tabi kalmadan on üç kişinin kültürlerinin birbirine karıştığını ve bu bağlamda aralarına yerleştirilen sınırların eridiğini düşleyen bir ütopyadır burası. Farklı kültürle işlenmiş öznelerin belirlenmiş/seçilmiş ortak bir lügat üzerinden dengeli bir biçimde birbirlerine temas edebilmeleri, ben ve "öteki"nin birbirine tam anlamıyla tercüme edilebilmesi mümkün değildir. İletişimin dengesinin sağlanabilmesi için konuşmacıların birbirlerinin dilinin -toplumsal- işaretlerine, kültürel jestlerine ve geleneksel tavırlarına da aşina olması gerekmektedir, fakat dildeki bu detaylar çeviri ile aktarılamaz olanlardır. Aktarılamayan kısım ise, Maharaj'ın da yazdığı gibi 'fark' olgusunu desteklemektedir. Bu çerçevede Ekici ve Marcus, fark olgusu destekleyecek olan çeviri sorununu topyekûn ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir.

Bir diğer önemli ayrıntı şudur ki; *Honey Project* performansının amacı, salt farklı dillerin ve bu dillere ilişkin kültürlerin bir araya geldiği etnik ya da kültürel bir çeşitlilik oluşturmak değildir. Bu proje Ekici ve Marcus'un tasarrufunda daha da ileri gitmektedir. Dilleri ve onların ait oldukları kültürleri tanımak, onları bir renk olarak görmekten öteye giderek onları içselleştirmek, onlarla bütünleşmektir. Ekici ve Marcus, tüm farkları içselleştirme amacında yalama eylemini seçmişlerdir. Bu anlamda yalama, tüm dillerin yutularak özümsendiği tüm katılımcılar arasındaki kültürel farkların eridiği bir amaca hizmet etmektedir. Öte yandan yalanan madde olarak bal, tüm farkların içselleştirildiğinde, kabul edilip benimsendiğinde elde edilen tadın ve hazzın mecazı olarak oradadır. Katılımcılar, bal ile yazılmış kelimeleri yaladıklarında, bu dillerin temsil ettiklerini de büyük bir zevkle özümserler. Bu bağlamda performansta kullanılan bal, Ekici ve Marcus'un Yahudi kültüründen esinlendikleri önemli bir metafordur.

Orta Çağ'dan beri İsrail toplumlarında çocukların okuma ve öğrenme dünyasına girişini ciddiyetle kutlamak ve çocukları 'okuyucu' çemberine katıldıkları için tebrik etmek bir gelenek olmuştur (Nachman, 2010). Aşkenaz Yahudileri, 12. yüzyıl

başlarında henüz okumaya başlayan çocukları teşvik etmek üzere onlar için türlü tatlıların sunulduğu törenler düzenlemişlerdir. Bu törenlerde harf şeklinde kurabiyeler pişirmişler ya da kağıtların, yazı tahtalarının üzerine bal ile harfler yazarak çocuklara bunları yalatmışlardır (Nachman, 2010). Ortaçağ'da Aşkenaz Yahudi kültüründe beş yaşına basan çocuklara Tevrat dersleri verilmeye başlanır. Çocuğun eğitim sürecinde, öğretmenler Tevrat'tan ayetleri kağıda ya da tahtaya bal ile yazar ve çocuk buradan öğrendiği kelimeleri yalar. Bu ödül bazen üzerine balla kelimelerin yazılı olduğu kurabiye, kek ya da haşlanmış yumurta da olabilmektedir. Ritüelin temel amacı, kutsal kitabın çocuğun kalbine işlemesini ve yinelenen tatlı harf motifleri ile çocuğun ayetleri okuması, ezberlemesi ve sözlü olarak anlamasını sağlamaktır (Segal-Katz, 2020). Tevrat çalışma deneyimine kağıt, yazı tahtası, kek veya haşlanmış yumurta üzerine bal ile yazılmış çeşitli ayetleri yalayarak/yiyerek başlayan çocuk için harfleri, kelimeleri ve ayetleri yemek, öğrenme deneyimine somut bir ifade katar: Çocuk bilgiyi yer ve böylece tatlı bilgiyi yemek aynı zamanda çocuğa zevk verir ve öğrenme fiziksel bir hazza evrilir. Bilgi elle tutulabilir, içselleştirilebilir, zevk alınabilir bir deneyime dönüşür ve bu deneyimde Tevrat çocuğun bedenine işler (Weiss, 2012).

Ekici ve Marcus, bu ritüeli, Yehoshua Sobbol'ün "*Atlas Dağlarındaki Köyümüz Tudra*" şarkısından hareketle kullanmaya karar vermişlerdir. Şarkıda, İncili yeni okumaya başlayan çocukların en güzel kıyafetlerini giyerek Sinagoga gittikleri ve orada öğrendikleri dini kelimeleri tahtaya bal ile yazıp yaladıkları ve bu ritüelle Tevrat'ı temsil eden kelimelerin doğrudan çocukların bedenlerine geçtiği anlatılmaktadır:

Atlas Dağları'nın kalbindeki Tudra köyünde,
Beş yaşına gelmiş çocuklar alınır;
Tudra köyünde onlara çiçeklerden taç yapılır.
Beş yaşına ulaşanın başının üstüne bir taç takılır.
Sokaktaki bütün çocuklar büyük bir kutlama yapıyor.
Bizim Tudra köyümüzde sinagoga giriyorlar
Ve birden bine kadar bir tahtaya ballı yazılar yazılıyor,
Tüm harfler baldadır, onlara yalamalarını söyle!

Ve ağızdaki Tevrat, balın tadı kadar tatlıdır,
Burada, Atlas Dağları'nın kalbindeki Tudra köyünde (Nachman, 2010)

Ortaçağ'dan günümüze dek gelen bu kültür, tatlılarla çocukları sevindirmek ve onları derslerinde cesaretlendirmek için kullanılmıştır, böylece Tevrat, çocuklar için dilde bal kadar tatlı bir imgeye dönüştürülmüştür.

Honey Project'teki bal da birbirine yabancı bu on üç kişinin dillerini ve kültürlerini tatlı bir imgeye dönüştürme çabasında bir metafor olarak kullanılmıştır. Kültürel farkların eritilerek özümsenmesi, içselleştirilmesi ve en nihayetinde farkların ortadan kaldırılmasıyla ilişkilidir. Performans bu bağlamda, yabancı olanın dilini ve kültürünü simgesel olarak kendi içine alıp dengeler ve eşitler. Yapay dillerin bedenler arasında ortaya çıkardığı farklılık, yabancılık doğal bir madde olan bal ile çözülmeye çalışılır.

Ekici ve Marcus, bir iletişim aracı olarak dili kendi bağlamından kopardıkları *Honey Project* ile izleyici için iki sorunsalı gündeme getirirler: Çeviri olmaksızın, 'yabancı' bir dilin ve kültürün, -kendi anlam dünyasında ne ifade ettiği umursanmadan- alımlanması ve içselleştirilmesi mümkün müdür? Bir anlam arayışına girişilmediği takdirde, 'kültürel fark'a meydan okunabilir mi?

Ekici ve Marcus, çeviri olmadan; 'yabancı'nın dilindeki anlamın ya da anlam-olmayanın, ayıp/kusurlu olanın ya da olmayanın her bir katılımcının kendi anlam ve ifade alanlarında neye dönüştüğünü umursamadan- doğrudan içselleştirilmelerini amaçlamışlardır. Böylece mutlak dil yetisinin toplumsal tarafı olarak inşa edilen 'sembolik' dillerin işaret ettiği ve aidiyetleştiği farklı kültürleri, ses mekânlarını iç içe geçirerek kültürel farkların eridiği bir iletişim dengesi kurmaya çalışmışlardır. Performans, katılımcıların; kendisine yabancı olan bir başka katılımcının sözlerini; dilini, kültürünü, geleneklerini, inancını anlamadan/anlamaya çalışmadan kabullendiğinde elde edilebilecek huzuru ve anlayışın dengelediği barış duygusunu ortaya çıkarmaya çalışır, ancak dilde topyekûn bir anlaşma söz konusu değildir. Ayrıca bu sadece çeviri sorunsalı da değildir, aynı toplumsallıkla kuşatılmış bireyler dahi kendi iletişimlerinde ifadelerin sektesine uğramakta, birbirlerinin ifadelerini anlamak için çaba sarf etmektedir. Chomsky, konuyla ilgili şöyle yazar:

> *Birbirimizi yanlış anlamadığımızdan emin olmak istemek boşadır, çünkü dil bu amaç için tasarlanmamıştır. Dilin müphemlik gibi bir özelliği var… Söylemek istediğimiz birçok şey aslında ifade edilmesi zor, belki de olanaksız şeylerdir. Birine iletmek istediğiniz duygunuzu ve niyetinizi çoğunlukla ifade edemediğinizi görürsünüz. Hatta sırf bu yüzden gündelik yaşamda birçok kişisel ilişkinin yıkıldığına tanık olursunuz.* (2018a, s. 139)

Dolayısıyla dil 'anlaşmak' adına kurulu bir dizge değildir, ifadelerin aktarım aracıdır ancak aktarımda bir anlaşma ya da uzlaşma teminatı vermez. Bu yüzden kültürel eşleşme olsun ya da olmasın dilin aktarımında bizatihi bir anlayış, müşterek bir huzur yoktur. Bu bağlamda, *Honey Project* dil aracılığıyla üretilmiş bir performans olsa da kullandığı dillerin -katılımcılar arasında- birer anlam olmamasına müteakiben dili ve dilde ortaya çıkabilecek handikapları bertaraf etmektedir. Dilden bağımsız bir diyaloğu ve anlaşmayı gündeme getirmeye çalışmaktadır.

Nihayetinde performans, diller ve bu dillerin işaret ettiği kültürel formlar arasında artık hiçbir farkın kalmadığı ütopik bir dünyayı deneyimleme girişimidir. Bu noktada Ekici'nin göçmen bedeni için farklı bir kapı aralanmaktadır: Bu performansta, artık sadece Ekici 'yabancı' değildir, burada yer alan on üç kişi de ayrı ayrı birbirlerine yabancıdır, ancak herkes birbirine 'yabancı' kılındığı için aslında bir bakıma yabancılık olgusu da bertaraf edilmiştir. Kristeva *Stranger to Ourselves* adlı kitabında şöyle ifade etmiştir: "*yabancı benim farklılığımın bilinci ortaya çıktığında içeri girer ve hepimiz kendimizi bağlara ve topluluklara karşı sorumlu olmayan yabancılar olarak kabul ettiğimizde ortadan kaybolur*" (Kristeva, 1991, s. 1). Dolayısıyla Ekici kendi yabancılığını diğer yabancılar arasında eritmiştir, burada herkes yabancıdır ve kimsenin bir diğerinin dili üzerinde 'aidiyet' saptama yetkisi yoktur. Ekici'nin 'aksanlı' Türkçesi, tek bir dilin hüküm sürmediği bu performans mekânında 'yabancılığını' yitirir. Sanatçının işaretsiz bir beden olabilme arzusunda herkesin bir dil ve sesle işaretlendiği ve işaretin anlamını yitirdiği bir yere varılır. Bu bağlamda *Honey Project* Ekici'nin 'işaretsiz beden ve mekân' imgelemi için oldukça önemli bir pratiktir.

Honey Project farklı dilleri ve bu dillerin ilişik olduğu farklı kültürleri iç içe geçirme, özümseme projesidir, ancak bu projede yine özel olarak Ekici'nin dilsel ve kültürel

kimliğine dair bir açmaz vuku bulmuştur. Her ne kadar dil ve kültür farkını ortadan kaldırmaya yönelik üretilen bir çalışma da olsa, bu projedeki katılımcıların hepsinin 'ait' oldukları bir dili ve temsil ettikleri bir kültürü bulunmaktadır. Ekici içinse durum biraz karmaşıktır. Projenin Türkçe kısmında Türk kültürünü temsilen yer alsa da sanatçı kişisel olarak yine tam anlamıyla bir handikap yaşamıştır. Ekici, bu projenin oluşum sürecinde Marcus ile arasında geçen ufak bir diyalogdan bahseder:

> *Marcus benim Türkçe'yi seçmemi istedi ve Marcus'a göre Almanca'yı Alman olan bir başka performansçı yazmalı ve seslendirmeliydi. Oysa ben Türkçe'de olduğumdan daha iyi Almanca yazabiliyor ve okuyabiliyorum, Marcus'a bunu söylediğimde benim Türkçeyi ve Türk dilini temsil etmemin daha iyi olacağı kanısındaydı*.[28]

Toplumsal bedenin aidiyeti kültür ve dil dolaylarında kavranmaktadır. Beden de kültürlenmiş bir varlık olarak kendini üretildiği kültürel formlar; kılık-kıyafet, yeme-içme, aile yapısı, davranış kuralları vb. üzerinden tanımlamaktadır. Merleau-Ponty, "*Hep belli bir kültür üzerinden temas ediyoruz kendimize; en azından dışarıdan edindiğimiz ve kendimizi tanımamızda bize rehber olan bir dil üzerinden temas ediyoruz*" (2017, s. 53) diye yazar. Ekici bu performansta kendine ve kendi kimliğine onun 'anadili' olarak belirlenen Türkçe ve etnik kökeni olarak tanımlanan Türk kültürü, gelenekleri ve değerleri üzerinden temas etmeye çalışsa da aslında durum pek öyle değildir. Kendisinin de ifadesinden anlaşılacağı üzere bu tam anlamıyla özümsediği ya da güçlü ve doğru bir biçimde ifade edebileceği bir dil ya da kültür ol(a)mamıştır. Öte yandan bu projenin Alman dili ve kültürü kısmında yer almış olsaydı bile yine bir eksiklik, bir gedik vuku bulacaktır. Çünkü sanatçının belleğinde -ikisi de biraz kusurlu olarak- iki farklı dilin kaydı tutulmuştur. Chomsky'nin de yazdığı gibi, "*Biyolojik ailelerimizin dilini edinmeye değil de, çocukluğumuzda insan dilinin bize sunuluş biçimini edinmeye meyilliyizdir*" (2018a, s. 20). Ekici'ye ise çocukluğundan itibaren sadece ailesinin kullandığı dil değil, aile ve sosyal yaşam arasında birbirine karışan, birbiriyle çelişmeye muktedir iki (kültürel) dil sunulmuştur. Ekici'ye sunulan dil melezleşmiştir. Sanatçı dili konuşmaya başladığı çocukluk yaşlarından itibaren iki farklı dili ve iki farklı dilin işaret ettiği farklı kültürleri tecrübe

[28] Nezaket Ekici ile yapılan video-call görüşmesinden alınmıştır, 27 Aralık 2020, Bangkok-İstanbul.

etmiştir. Sanatçının bedeni bu bağlamda yine aidiyeti kaygan bir zeminde, yine 'çifte-yabancı' olarak belirmiştir.

Türk-Alman 'çifte-kimliği', Ekici'nin dilinde 'arada kalmışlık' olarak tezahür etmektedir. Belleğine yerleşen bu iki farklı dil sanatçının sesine de fark olarak yerleşir ve bu ses sanatçının kimliğini oluşturur. Saybaşılı, "*İnsan sesi, seslere ve sözcüklere bir "ses", bir "tını" katar, böylece kişi kendisini bir özne olarak üretir. O ses, o tını kişinin imzasıdır*" (2020, s. 126) diye yazar. Ekici'yi tanımlayan en güçlü belirteç sanatçının sesidir, farklı aksanlara bölünerek iki tarafa da aidiyet veren fakat aynı zamanda bir tarafa da ait olamayan, hep 'arada kalmış' ve özgül olarak sanatçının öznelliğini tanımlayan bir sestir.

Ekici, tam olarak bu kimlik bölünmesiyle ve 'arada kalmış' sesiyle sanatını icra eder ve bu çerçevede sanatçı bedenini ortaya koyar. Bu 'aradalık' hali, onun sanatının ayırt edici unsurudur. Kendisini bir dille, bir kültürle aidiyetlendirmez, aksine ait olmayışının ve özellikle toplumlar tarafından çizilen sınırların bir tarafında yer almayışının altını çizmektedir. Bu minvalde bilhassa 'arada kalmış' sesini 'çifte-kimliğinin' bir göstergesi olarak kullanır. Ama bu 'çifte-kimliği' aşmaya 'aradalık'tan bir 'aralık' devşirmeye de çalışır (Saybaşılı, Yayım aşamasında, 2023). Bölünen kimliği ve 'arada kalan' sesi, onun performanslarında temel öğe olarak devreye girmektedir. Şunu tekrar vurgulamak gerekir ki; 'arada kalmış' sesini kullanarak aidiyetsizliğin sancısını sunma amacı gütmemekte, bilakis aidiyeti sorgulamakta; özcü kimlik kavramını tartışmaya açmaktadır. Çünkü onun performanslarındaki 'sınırları yıkma' icrası ya da girişimi -tek bir yere- ait olmayan ve 'evrensellik' kaygısı taşıyan bir beden tarafından gerçekleştirilmektedir.

5.2.2. Kimliğin Dili/Aidiyetsizliğin Sesi

Dil, insan sesini ele geçirmektedir. İnsan sesi dile, yani söze dönüştüğü andan itibaren bir kimlik, aidiyet kazanmaktadır. Bu bağlamda, dil insanın kendi sesi değildir, insan sesini yutarak onun yerini almakta ve sesi bir mantığa oturtmaktadır. İtalyan felsefeci ve feminist düşünür Adriana Cavarero, *For More Than One Voice* (2005) adlı kitabında; "*İnsan sesi (voice) bir anlamlandırma sistemi olan logosun gürültülü*

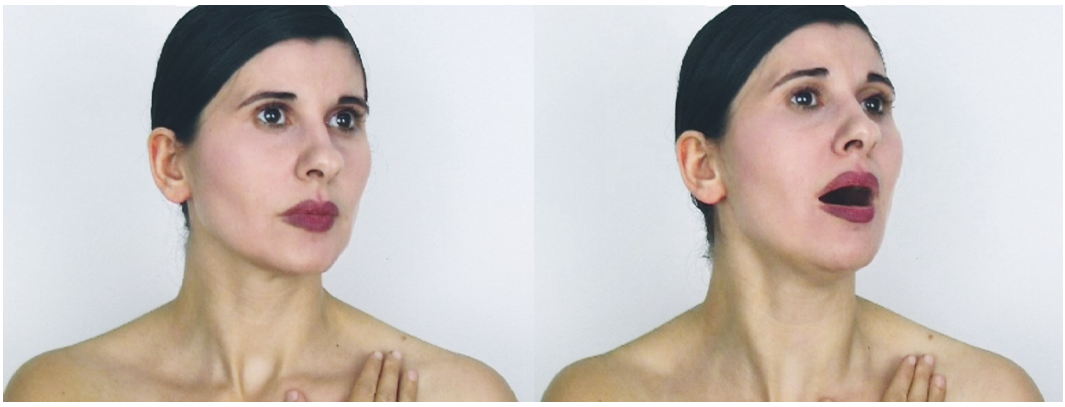
malzemesidir (2005, s. 53), "*ruh ağızdan çıkar ve seslendirilir, logos ise bu sesin mantığını belirler*" (2005, s. 61) diye yazar. Dil, insan sesindeki titreşimi yönetmekte, ona kelime ve sözcüklerle bir biçim vererek anlamlı hale getirmektedir, ancak anlam, evrensel imgeleri ayrıştırarak yerel biçimlere kodlamaktadır. Dilin sesi, zihindeki imgeleri ayrıştırmakta, onları kategorize etmekte ve imgeleri farklı yerlere, -onların iradesi dışında yerlere- konumlandırmaktadır.

Akustik gösteren ile zihinsel gösteren arasındaki ilişkiyi irdeleyen Cavarero, "*değişken ve geleneksel olan insan sesinin tınısı (sounds of voice), zihinsel görüntülerin evrenselliği ile tezat oluşturur*" (2005, s. 58) der. Cavarero burada dili hedef göstermektedir ve bu durumu 'köpek' kelimesine referans vererek açıklar: Bir köpeğe 'köpek' adıyla hitap etmemizin bir anlamı olup olmadığını sorar ve 'köpek' kelimesinin fenomeniyle köpeğin kendisi arasındaki bağlantıyı sorgular: "*Köpek, eti kemiği olan köpeğin değil, köpek fikrinin bir işaretidir*" (2005, s. 55). "*Köpek ırkının çeşitli örnekleri dünyanın her yerinde aynıdır, bu nedenle köpeğin aynı zihinsel imgesini ortaya çıkarır. Ancak akustik olarak gösterilen 'köpek adı' dilden dile değiştiği için evrensel değildir*" (2005, s. 58). Buna çerçevede, köpek bir görüntü olarak her zihinde aynı imgeyi canlandırır, fakat dile yerleştiğinde farklılaşmaktadır. Dil, bedeni bir fikre dönüştürür ve evrensel olmaktan alıkoyar ve zihindeki beden imgelerini tasnif eder. Farklı dilleri konuşan özneler aynı imgeden bahsetseler bile, bu imgeler dilde; kültürel, geleneksel ve inançsal olarak farklı anlamlara kodlanmıştır.

Ekici, birçok performansında, iki farklı anlam dünyasına işaret eden (kendi konuşabildiği) iki dili, iç içe geçirmeyi denemiştir. Dille sarmalanarak bir anlama kodlanan sesini, farklı dillerin ve kültürlerin iç içe geçtiği bir akustikle sunarak yeni ve alternatif anlam arayışına girmiştir. Bu minvalde gerçekleştirdiği performanslarında, dilin sarmaladığı sesin bir kimliğe atıfta bulunması bağlamında özellikle 'çifte-kimliğini' kullanmıştır. Sanatçının "performatif" bir biçimde sınırlar arasında bölünen 'çifte-kimliği', yine sınırlar arasında 'bölünmüş dil' ile somutlaşmıştır. Çünkü iki farklı dili konuşan, ancak konuştuğu her iki dile de tam olarak *yerleşemeyen* bir öznedir. Konuştuğu iki dil, bir ses/aksan olarak onu hep *başka* bir yere de işaretlemiştir. Aksanlı sesinde iki kültürel bilinç tezahür etmektedir. Aksanı onu, büyük ölçüde Türkiye'de Alman(cı) ve kısmen de olsa Almanya'da da Türk ikileminde kalan bir 'yabancı' olarak ele vermektedir. Türkçeyi ve -daha doğru bir

aksanla konuşuyor olsa da- Almancayı sese dönüştürdüğünde, kendini bu iki dile ve dil üzerinden; iki kimliğe, iki kültüre, iki geleneksel yapıya da 'yabancı' kılmaktadır. Performanslarında 'arada kalmış' dilini, sesini/aksanını kullanarak kendi bölünmüş kimliğinin bir nişanesi gibi dildeki 'çifte-yabancılığını' da sanatsal bir ifadeyle izleyiciye sunmaktadır. *National Athems* (Ulusal Marşlar/2005) ve *Torch in the Wind* (Rüzgardaki Meşale/2006) performansları irdelediğinde bunun ne anlama geldiği biraz daha açıklığa kavuşacaktır. Temelde dil ve dilin sese dönüşmesi bakımından *Balık Baştan Kokar* performansı ile aynı etkileri taşımaktadırlar, ancak burada bilhassa kimlik öğeleri kullanan sanatçı, kimlik ve kimliğin bir dile ve sese dönüşmesi durumuna ilişkin olarak 'çifte-yabancılığın' bilhassa altını çizmektedir. Bu bağlamda bir önceki bölümde Laura Aguilar'ın *Three Eagles Flying* performansı aracılığıyla tartışıldığı üzere, performans sanatında söz konusu kimlik olduğunda onun göstergeleri; bayrak, dil, marşlar vb. devreye girebilmektedir. *National Athems* ulusal bir marşı, bir sesi gösterge olarak kullanırken, *Torch in the Wind* (Rüzgardaki Meşale) performansı Aguilar'ın pratiğindeki gibi bayrak öğesini ve buna ilaveten yine ulusal bir metni gösterge olarak içermektedir.

National Athems enstalasyonu ile sabit ve özcü kimlik ve mekân kavramlarını sorgulamaktadır. Karşılıklı duran iki projeksiyonda Ekici'nin bir portre olarak göründüğü, Türk ve Alman marşlarını kendi ile yüzleşerek okuduğu bir enstalasyondur. Ancak Ekici bu çalışmasında, Türk ulusal marşını Alman ulusal marşının melodisiyle, Alman ulusal marşını ise Türk ulusal marşının melodisiyle okuyarak bir tezat yaratmaktadır. Karşı karşıya duran iki projeksiyonda, nöbetleşe bir biçimde iki ulusal marşı bir diğerinin melodisiyle seslendirmektedir. Ekici'ye göre böylece hiç beklenmedik bir harmoni, kulağa hoş gelen melodiler ortaya çıkmıştır (2011, s. 185).



Görsel 38. Nezaket Ekici, *National Athems* (Ulusal Marşlar), Video-Enstalasyon, Proje 4L-Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, 2005. Fotoğraf: Andreas Dammertz

Kendini Türk ya da Alman gibi sabit ve özcü bir kimliğe yerleştirmese de seslendirdiği marşlar, Ekici'yi kendi iradesi dışında sürekli bir biçimde bir yere konumlandırmaya çalışmaktadır. Çünkü marşta insan sesi yoktur, toplumun ya da ulusun sesi, bireylerin sesini yutmaktadır. Cavarero, ulusal marş kavramına dair şöyle yazmıştır:

> "*Modern devletin kendine has bir şarkısı vardır: milli marş. Bu şarkıda bireyler kendilerini ses olarak ayırt etmeye çağrılmazlar. Aksine, kendilerini içinde kaybetmeye çağrılırlar. Ulusal Marş, adından da anlaşılacağı gibi, 'millet' kavramını önemser*". (2005, s. 201)

O halde marşlarda bireysel bir konum yoktur, tüm öznellikler homojen olarak milli marşların içinde eritilmektedir. Fakat Ekici, *National Athems* performansında, iki ulusun sesinde erimek yerine kendi 'aksanlı' sesini mevcut kılmaya çalışmıştır: Marşların özgül melodilerine bir diğerinin sesini yerleştirmiş ve bu tezatlığı bir de kendi aksanlı sesini kullanarak sunmuştur. Böylece iki özgün ulusal sesi de dönüştürerek farklı bir ses, farklı bir işitsel mekân yaratmaya, kimliğin anlamını başka yere taşımaya çalışmıştır. Dil yoluyla sabit bir kimliğe atfedilmek yerine dildeki hakimiyeti/aidiyet belirteçlerini karmaşıklaştırarak kimliği müphem kılmıştır.

Öznenin -kendi iradesi dışında- dil aracılığıyla bir yere konumlanması durumu söz konusu olduğunda, *National Athems* göçün bir sonucu olarak Ekici'nin müzmin yabancılığına ve bu yabancılığın sanatçının dilinde bir 'yara' oluşuna da odaklanmaktadır. Bu bağlamda Butler'ın 'yaralayan dil' teorisi tekrar devreye girmektedir. Butler, dilsel yaralanmanın bir tür bağlam kaybına uğramak olduğunu

yazar, yani öznenin nerede olduğunu bilmemesi durumunu ortaya çıkarır. Yaralayıcı ifade özneyi tamamen kontrolü dışında bir yere konumlandırmaktadır, hatta böyle bir yer olmayabilir (1997, s. 4). Ekici'nin 'çifte-yabancı' durumu da dilsel bir yaralanma olarak tezahür etmektedir, zira dil onu daima *başka* bir yere konumlandırır ve kontrolü dışında sürekli bir *başka* yere aidiyetlendirir, ancak Ekici için ait olunacak tek ve sabit bir kimlik, coğrafya veya mekân yoktur.

Sanatçı en temelde, aidiyetin sabit zemini kaydırma çabasındadır. Bunu yaparken iki kimliği de iç içe geçirerek tek ve yalın bir kimlik anlayışını altüst etmeye çalışmaktadır. Bu çerçevede, iki kimlikle de 'özdeşleşim' kurar, ancak bu özdeşleşme 'parodik' tutum sergilemektedir. Butler, özdeşleşim ile kimlik biçimleri arasındaki ilişkiye dair şöyle yazmıştır:

> *Özdeşimler imgeleme aittir; onlar hizalanma, sadakat, müphem ve beden arası birliktelik çabalarıdır; "ben"i sarsarlar; onlar her "ben"in inşasında mevcut olan "biz"in kalıntılarıdırlar, "ben"in şekillendirilmesindeki başkalığın kurucu varlığından ibarettirler. Özdeşimler asla tamamen ve nihai olarak kurulmaz; onlar sürekli olarak yeniden inşa edilirler ve yinelenebilirliğin uçucu mantığına tabidirler. Özdeşimler tanzim edilir, güçlendirilir, güçsüzleştirilir, onlara itiraz edilir ve kimi zaman onlardan vazgeçilmesi dayatılır.* (2014, s. 153)

Ekici, Türk ve Alman kimliklerinin seslerini, bedeninde birer imgeye dönüştürmüş, onlarla özdeşleşim kurmuştur, ancak bu özdeşleşme kimliğe bürünmekten öte kimliği altüst etme amacıyla gerçekleştirilmiştir. Kimliğin kurulumundaki toplumsal özdeşleşimlerin arasında 'ben' olarak varlık göstermeye çalışır ve toplumsal olarak üretilen kimliğin aidiyet göstergelerini güçsüzleştirmeyi dener. Hem aksanlı sesiyle hem de milli marşlar arasında gerçekleştirdiği müzikal yer değiştirmeyle iki kimliğin de özcü formlarına kesik atmaktadır. 'Çifte-kimliği'ni bir ses imgesi olarak bedenine yerleştirerek en temelde bu kimliklerle 'özdeşleş(e)meme' halini görünür kılmaya çalışır; iki kimliğe de atıfta bulunur ancak bu kimliklere sığmaya çalışmaz, onlardan taşar. Bu bağlamda kimlik kurulumuna dair bir parodi ortaya çıkarır. Burada Butler'ın "parodi" kavramı devreye girmektedir. Butler *Cinsiyet Belası* adlı kitabında, drug performansı, "parodi" ile okumaya almıştır. Buna göre:

> *Drag performansı performansçının anatomisi ile performansı yapılan toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım üzerinde oynar… Performansçının anatomisi halihazırda toplumsal cinsiyetten ayrıysa ve her ikisi de performansın toplumsal cinsiyetinden ayrıysa bu demektir ki performans yalnızca cinsiyet ile kendisi arasında değil, aynı zamanda cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ile kendisi arasında da uyumsuzluğa işaret eder.* (2018, s. 226)

Ekici, ise parodiyi kültür, dil ve kendi kimliği arasındaki uyuşmazlık dolaylarında kullanmıştır. Bunlardan sadece birine ait olma sorunsalını, Alman ve Türk milli marşlarını birbiri içine geçirerek parodik bir biçimde ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda sadece dil ile kendisi arasındaki ilişkiyi değil aynı zamanda ırk ile (kültürel) dil arasındaki ilişkiye ve yine (kültürel) dil ile kendisi arasındaki uyumsuzluğa da dikkat çekmektedir. "*Drag toplumsal cinsiyeti taklit ederek toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarıyor*" (2018, s. 226) ise, Ekici de performansı kullanarak, kimlikli bir bedeni taklit etmekte, kimliğin özcü politikalarını örtük bir biçimde açığa çıkarmaktadır. Bu çerçevede, parodi bir muhalefet alanını ortaya çıkarır. Butler şöyle yazar:

> *Parodik tarzda üstlenilen toplumsal cinsiyet anlamları bariz bir biçimde hegomonik, kadın düşmanı kültürün bir parçası olsalar da, parodiyle yeniden bağlamsallaştırılmalarıyla doğallıktan çıkarılarak seferber edilmiş olurlar. Orijinalin anlamını fiilen yerinden eden bu taklitlerin taklit ettikleri şey orijinallik mitinin ta kendisidir.* (2018, s. 227)

Ekici de kimliği ve kimlikli olma halini taklit eder, ancak bu taklit ve parodiyle toplumsal kimliği yeniden ele alarak Butler'ın söylediği gibi, orijinalin anlamını fiilen yerinden etmeye çalışmaktadır.

Torch in the Wind performansı, sanatçının, yine sabit ve özcü bir kimliğe ait olmayı reddedişine ve bu kimlik biçimlerini sorulamaya açmasına dair oldukça önemli diğer bir çalışmasıdır. Burada, özellikle Türkçede derinlemesine bir gramer yapısına hâkim olamamış oluşunu; kelimeleri telaffuzundaki hatalarını, bu kelimeleri fonetik olarak yanlış seslendirişini kullanarak, dil üzerinden 'yabancı' ve aidiyet zemini kaygan olan

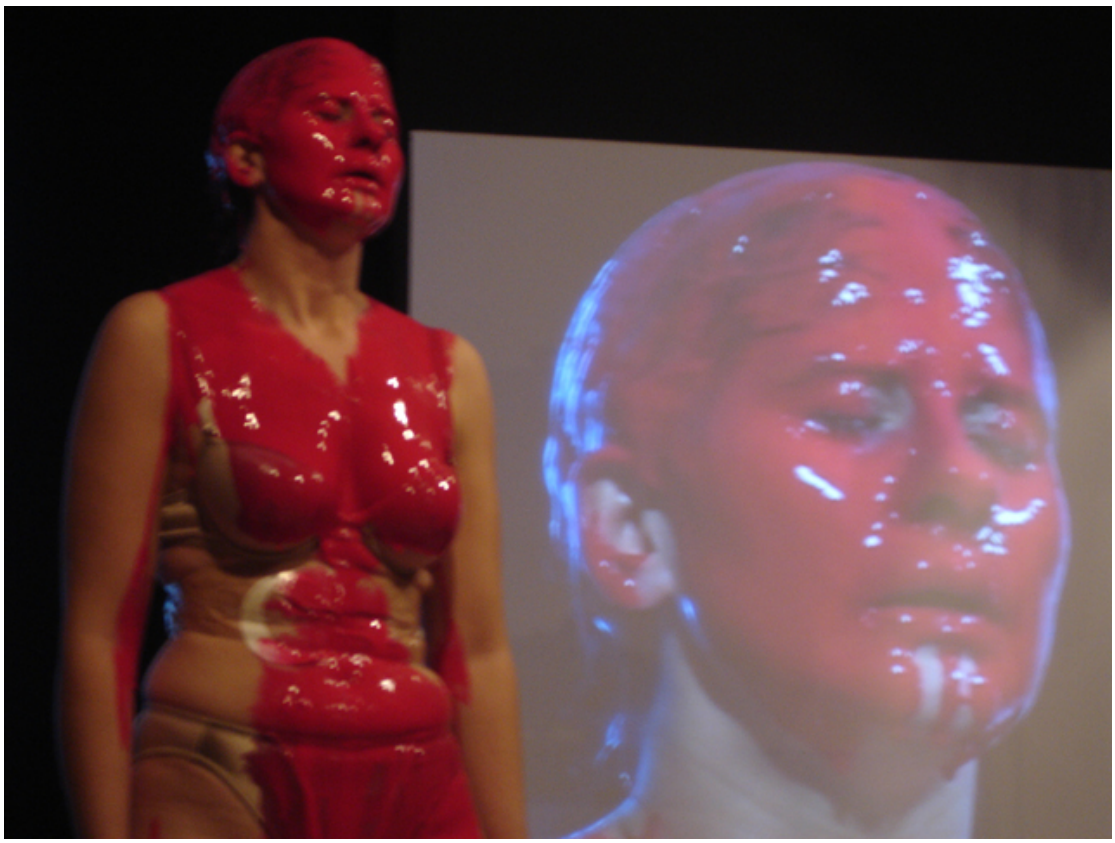
bir bedeni ortaya çıkarır. Bu beden, aksanlı sesiyle ulusal değerlerin kutsal kıldığı bir metni okuyarak kimliğin ve aidiyetin ironisini yapar.



Görsel 39. Nezaket Ekici, *Torch in the Wind* (Rüzgardaki Meşale), Performans ve Video-Enstalasyon, "Nezaket Ekici & Alexander Schikowski" sergisi kapsamında, Art Foundation Baden-Württemberg, Stuttgart, 2007.
Fotoğraf: Andreas Dammertz ve Philip Metz

Torch in the Wind performansının temel argümanı bir yandan çağdaş ve seküler, diğer yandan da muhafazakâr ve geleneksel İslami bir devlet anlayışı arasında değişen Türkiye'nin siyasi durumunu sanatsal bir biçimde müzakere etmektir (Ekici, 2011, s. 98). Dolayısıyla söz konusu performans ideolojik yöntemlerle yönetilen ve modernite ile geleneksel yapı arasında sürekli bir zemin kayması yaşayan Türkiye hükümetlerinin, toplumu yönetim biçimlerine dair bir eleştiri barındırmaktadır. Performansta materyal olarak, Ekici'nin sıkça kullandığı kare formda beyaz bir yükselti yer almaktadır, performans boyunca bu kare beyaz yükseltide konumlanan sanatçının üzerinde ise tıpkı *Gaia-Mother Earth* performansında giydiği korseyi andıran ten rengi bir iç çamaşırı vardır; bu iç çamaşırının bedeniyle yekpare duruşu, yine Ekici'nin -çıplak sunmadığı- bedeninin çıplak ve aidiyetsiz görünmesini sağlamaktadır. Sanatçının hemen önünde ise içi kırmızı boya ile dolu bir kova durmaktadır, bu kırmızı boya ve beyaz platform Türkiye bayrağının sembolik renkleri

olarak bir araya getirilmiştir. Performansın ilerleyen dakikalarında beyaz platformun üzerinde duran sanatçının 'aidiyetsiz' bedeni kırmızı boyaya bulanacak ve bu kırmızılık onun tüm bedenine yayılarak aidiyetini sarmalamaya çalışacaktır, ancak ses ve aksan bu aidiyeti sarsacak bir olgu olarak devreye girecektir.



Görsel 39/1. Nezaket Ekici, *Torch in the Wind* (Rüzgardaki Meşale), Performans ve Video-Enstalasyon, "Nezaket Ekici & Alexander Schikowski" sergisi kapsamında, Art Foundation Baden-Württemberg, Stuttgart, 2007.
Fotoğraf: Andreas Dammertz ve Philip Metz

Performansın bir de arka planı vardır. Burada iki projeksiyon ekranı bulunmaktadır; sol ekranda tipik bir Türk okulundan mavi önlüklü Türk öğrencilerin sabah yoklamasındaki 'burada' ve 'yok' diye seslenen imgeleri, sağ ekranda ise Ekici'nin portresi, performans boyunca canlı olarak yansıtılmaktadır. Bir ekranda öğrencilerin yoklaması alınırken, diğer ekranda Ekici kırmızı boyayı ağır hareketlerle başından aşağı dökmektedir. Ardından Ekici öğrencilerin gösterildiği ekranla eş zamanlı olarak Türkiye'deki okullarda öğrencilere okutulan Türk Andını önce Türkçe ardından Almanca olmak üzere yüksek sesle okumaktadır. Performansta, ant Türkçe seslendirilirken okullardaki ritüelistik haliyle okunur; bir öğrenci okulun diğer tüm öğrencilerinin karşısına geçer ve ant metninin her bir cümlesini karşısındaki öğrencilerin tekrar edebileceği kadar bir es vererek okur. Böylece kürsüdeki

öğrencinin okuduğu her cümle, hemen ardından karşısında duran öğrenciler tarafından koro halinde tekrar edilir. Burada da Ekici, arkasındaki ekranda yer alan bir öğrencinin okuduğu ant cümlelerini tekrar etmektedir. Sanatçı, Türkçe olarak andı doğru bir şekilde okur ve tamamlar, zira hemen arkasında işittiği sesi tekrar ve taklit etmektedir. Ancak kelimeler doğru da olsa aksan asla arkadaki sesle örtüşmemektedir. Ekici ardından Türk andını Almanca okur, Almanca çevirisinde bu kez kimseyi tekrar etmez, burada daha rahat bir ses duyulsa da sanatçı adeta kelimeleri kovalıyor, kimi yerde onları andın özgün melodisine sığdırmaya çalışıyor kimi yerde ise kalan boşlukları nefesiyle tamamlıyor gibidir. Bu iki dilde de gerçekleşen güç okumaya eş zamanlı olarak yanındaki kovada bulunan kırmızı boyayı ağır hareketlerle başından aşağı dökmekte kendini kırmızıya boyamaktadır. Performansın bitimine doğru neredeyse kan kırmızı canlı bir heykele dönen sanatçı, her iki dilde de zorlanarak fakat yine de ısrarcı bir şekilde ve yüksek bir sesle andı okumaya devam etmektedir. Beyaz platformun üzerinde kırmızı bir heykele dönüşen bedenin, milli bir andı aksanlı bir sesle okuması ve buna ek olarak bir de Türk kimliğine ait bu andı Almanca seslendirmesi bir ironi yaratır. Bu çerçevede Türkçedeki aksanlı sesini ve öte yandan Almanca ile Türk Andının melodisi arasındaki uyuşmazlığı kullanarak, kimliği yine bir parodi olarak sergiler.



Görsel 39/2. Nezaket Ekici, *Torch in the Wind* (Rüzgardaki Meşale), Performans ve Video-Enstalasyon, "Nezaket Ekici & Alexander Schikowski" sergisi kapsamında, Art Foundation Baden-Württemberg, Stuttgart, 2007.
Fotoğraf: Andreas Dammertz ve Philip Metz

Bu performansta 'temellük' edimi de önemlidir, andı temellük ederek kimliğe dair bir protesto ortaya çıkarır. Nicolas Bourriaud'nun ileri sürdüğü gibi 'temellük' bir nesne yaratmaktan ziyade var olan nesnelerin arasından seçim yaparak bunları özgün bir amaç uğruna kullanmak ya da yorumlamaktır (2004, s. 40). Ekici, Türk milleti adına yazılmış ve tamamen milli duygularla işlenmiş olan bu andı, kimlik politikalarını sorunsallaştırmak adına yeniden yorumlar. Andı okurken aksanını veya vurgularındaki hataları düzeltme çabası yoktur, bununla birlikte Türk milleti için yazılmış bir andı bir de Almanca okuyarak kendi Türk kimliğini tamamen bir çelişkiye dönüştürür. Bu performansta özellikle kimlik öğeleri üzerinde duran sanatçı, ironik bir biçimde, Türk kimliğini sergilerken dilindeki/sesindeki bölünme ile bu kimliği sekteye uğratır. Bedeni Türk bayrağının rengi olan kırmızıya tamamen bulansa da ya da büyük bir iradeyle "Türküm!" diye bağırsa da aksanlı sesi bu kimliği desteklememektedir. Öte yandan andın bu kısmını Almanca temellük ettiğinde, "ih bin Turkisch" diyerek kendi kendini zaten Alman kimliğinden dışlamaktadır, burada adeta kimliği şaşırtma çabası vardır.

Bu çerçevede, onun öznelliğini, belirleyen ve kendi iradesi dışında bir kimliğe atayan, adlandıran, kodlayan ve yaralayan toplum ve kimlik anlayışına karşı bir duruş sergiler. Bu noktada önemli bir detay şudur ki; yaralayıcı ifadenin ilk olarak adlandırılmayla başladığını ileri süren Butler'a göre, bir ad üzerinden hitap olunmak bedeni basitçe sabitlemez bir isimle adlandırılmak aynı zamanda paradoksal olarak toplumsal varoluş için belirli bir olasılık da verir ve saldırgan çağrı yöneldiği bedeni etkisiz hale getiriyor gibi görünebilir, ancak bu çağrıya karşı koymak için dili kullanacak olan öznenin üretim sürecini de başlatmış ve onun üretiminin riskini de almış olur (Butler, 1997, s. 2) ve bu çerçevede yaralayıcı konuşma eylemi hakkında beklenmeyen şey, muhatabını kontrolden çıkarma ihtimalidir (Butler, 1997, s. 4). Ekici burada dil ve onun sarmaladığı aidiyet kontrolünden çıkmaya çalışır. Dilin kimlik üzerindeki denetimini altüst ederek, bir bakıma kimlikteki kontrol kaybını sergilemektedir.

Bununla birlikte, dilin kültürel formlarla olan ilişkisi de ant metni üzerinden irdelenebilmektedir. Türk Andını doğrudan orijinal dilinde okuduğunda Türkçeyi seslendirmedeki kifayetsizliği sanatçının bedenini yine bir yabancıya bürümektedir, çünkü andı okuduğunda kelimelerde ortaya çıkan aksan sorunları, sanatçının bir dil, bir kültür olarak Türkçede yaşamamış olduğunu ve bu dilin kültürüne ve melodisine ait olmadığını ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra Andı Almancaya çevirerek okumaya, kelimeleri Almanca tercümeleriyle seslendirmeye kalkıştığında ise metin ve metindeki özel vurguları belirleyen noktalar da ciddi bir uyumsuzluk içine girmektedir. Çünkü bu ant bir tören metnidir, kültürel bir formdur. Metnin seslendirilişinde belirli duraklar ve bu duraklar arasında metindeki bazı kelimelerin öneminin altını çizmek istercesine gerçekleştirilen vurgulamalar bulunmaktadır. Dolayısıyla metin sadece Türkçe kelimeleriyle değil aynı zamanda vurguları ve melodik düzeniyle de Türkçeye aittir.

Antlar, bir toplumun bireylerinin, kendilerini kendi toplumsal tarih, kültür ve iradelerine adadıklarına, bu iradenin devamı uğruna tüm benliklerini ortaya koyduklarına dair büyük bir gurur eşliğinde verdikleri yemin metinleridir. Cavarero, ulusal marşları, çoğu zaman milletin içinden çıktığı mücadeleyi konu edinen, tarihsel kökleri yüceltmeye, sürekliliği, homojenliği ve ulusun ortak değerlerini vurgulamaya adanmış, retorik kelimelerle bireylerin birbirine karışmasını sağlayan bir kaynaşma uygulaması olarak yorumlamıştır (2005, s. 202). Dolayısıyla marş ya da ant, bireylerin

üzerine kapanmakta, kuşattığı öznellikleri tarihsel ve kültürel olarak ortak bir payda buluşturmaktadır. Bu yüzden toplumsal yemin ya da ant içme, her toplumun kullandığı kültürel dilin sembolik öğeleriyle bezeli olduğu gibi aynı zamanda her dilin kendi müziğini de içermektedir. Bu bağlamda antlar bir göstergeler düzenidir, aslında en temelde dil bir göstergeler düzenidir; her dilin konuşuluşunda kendi müziği, melodisi ve ritmi vardır. Bu müzik ya da melodi dillere göre değişkenlik göstermektedir. Bununla birlikte dile bedensel jestler de eşlik etmektedir. Toplumsal dil, bedensel jestlerle bir bütün olarak ifade olunur; kızgınlık, sevinç, gurur vb. ifadeler, toplumsal bedenlerin kendilerine özgü bedensel hareketleri eşliğinde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda dil bir gösterge alanıdır ve kültürel dillerin incelenmesine göstergelerin toplum yaşamı içindeki yeri de dahil olmaktadır. "*Genel Dilbilim Dersleri*"nde toplum yaşamını incelemede göstergelerin öneminden bahseden ve disiplinlerarası yöntem kullanılarak göstergeleri inceleyecek bir bilimin geliştirilmesi yönünde fikirlerini ilk ortaya atanlardan biri olarak Saussure şöyle yazmıştır:

> *Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir.* (1998, s. 46)

O halde dil, tüm bu göstergelerin bir dizilimi olarak toplumsallaşmaktadır. Davranış biçimleri, vurgulamalar, tarihsel ve geleneksel birtakım hafıza öğelerinin hepsi toplumsal bedenlerin dili kullanma yetilerine nakşolmaktadır. Ekici, Türkçeyi konuşabilmekte, bu dilde iletişim kurabilmektedir, ancak Türkiye'de yetişmiş ve kulağı Türk toplumunun sesiyle, melodisiyle dolmuş, eğitilmiş biri gibi onun tüm dizgelerine hâkim değildir. Sanatçı her ne kadar büyük bir iradeyle Türkçe olarak Türk andını okusa da sanatçının aksanı bu anda 'yabancı' kalır, ant onun kimliğini dışsallaştırır. Öte yandan andı Almanca okuduğunda ise ortaya çıkan sesin ritim ve söz ilişkisinde adeta bir artıklık peyda olmaktadır. Dolaysıyla sanatçının sesi, Türkçede ağız farkından kaynaklı Almancada ise dil ve melodi uyumsuzluğundan kaynaklı olarak her iki dil için de bir 'fazlalık' yaratmaktadır.

Ekici, *Torch in the Wind* performansında, iki dil için de alternatif bir işitsel mekân yaratmıştır. Arka plandaki öğrencilerin 'burada' ve 'yok' deyişleri arasında

seslendirdiği iki dilde de, hem burada hem yok oluşunun yani dildeki kesintili varoluşunun ve 'aradalığın' altını açıkça çizmektedir. Sanatçının sesi yine aksanlara bölünerek iki farklı dilin fonetiğini iç içe geçirmiş dillerin seslerini farklı perdelere açmış ve herhangi bir konuma yerleşmeyen bir ses olarak yankılanmıştır. Ortaya çıkan bu 'melez dil' ise müphem bir kimliğe dönüşmüştür. Sanatçının bir dile ve bir kimliğe konumlanmadığı açıkça ortadadır, zira sanatçı, kullandığı iki dilin de kendi sesi olmadığının farkındadır ve bu iki farklı dil arasında tüm toplumsal olgulardan sıyrılarak kendi sesini bulmaya çalışmaktadır. Yerleşik olan toplumsal seste erimek yerine, yeni bir ses, tüm farkların iç içe geçtiği alternatif bir işitsel alan yaratma çabasındadır. Saybaşılı'nın yazdığı gibi; "*…dil insanın kendi sesi değildir, insan ancak dili kendi sesi yapmadan, kendi sesine çevirmeden onda yaşayabilir*" (2020, s. 72). Dil toplumsalın sesidir, toplumsal kurallar dizgesidir ve özne dili kullanırken toplumsal olana kulak vermekte, onun sesiyle konuşmaktadır. Cavaroro, "*Kişi konuştuğunda, konuşma zaten oradadır… Dil onu konuşan ya da dil hakkında söylenenlerden önce gelir*" (Cavarero, 2005, s. 54) der ve ekler: "*Konuşmacı kendi dilini yaratmaz onu üretilmiş olarak bulur*" (Cavarero, 2005, s. 55). Butler da "*Konuşma, her zaman bir şekilde kontrolümüz dışındadır*" (Butler, 1997, s. 15) diye yazar. Bu öznenin dil tarafından ve dile ilişkin kurulumuna içkin bir durumdur, çünkü dil özneden önce üretilmekte ve öznenin dili kullanımını öncelemektedir.

Ekici, göçmen olarak kaydedildiği yaşamı boyunca ona sunulan ve ait hissetmediği iki dilde de yaşamış ve iki dili de tam anlamıyla benimsemeden ve açıkça iki dilde de tam olarak var olmadan, onları kendi çevirmeye çalışmadan konuşmuştur. Bu yüzden iki dilin dünyasına da 'yabancı' kalmıştır. Merleau-Ponty şöyle yazar: "*Birçok dil konuşabiliriz ama içlerinden biri her zaman içinde yaşadığımız dil olarak kalır. Bir dili tamamen benimsemek için, onun ifade ettiği dünyayı üstlenmek gerekir ve asla aynı anda iki dünyaya ait olamayız*" (2016, s. 263). Ekici'nin göçmen yaşamına bakıldığında ise, sanatçının içinde yaşadığı tek bir dil olmadığını ya da sanatçının bedenini sarmalayan herhangi bir dilin dünyasına tam olarak ait olamadığını görmekteyiz. Çünkü ne Türkiye'de Türkçenin ifade ettiği dünyayı özümseyecek kadar yaşamıştır ne de Almanya'da Almancanın dünyasına tam bir Alman kimliğiyle yerleşebilmiştir. Ancak bu durum Ekici için olumsuz bir yan teşkil etmez, aksine sanatçı 'işaretsiz' bir beden olabilme ideali içinde kimlik kavramına karşı durmaktadır. Bu nedenle 'çifte-kimliği', en temelde 'hiçbir yere tam anlamıyla ait olmayan'

kimliği/kimlikleri performanslarına yerleştirmektedir. Ekici Türkiye'de Alman(cı), Almanya'da Türk olan 'çifte-yabancı' durumu ile baş etmeye çalışmamakta, tersine bu durumu kullanarak tek bir özcü kimlikten ve ikili karşıtlıklardan sıyrılmanın yollarını aramaktadır. Aksanlı sesinin mekânda yaydığı 'çifte-bilincin' sonucu olan bu 'konumlanamama' halinden faydalanarak sanatında kimlikten azade, özgür bir bedeni sergilemektedir.

Nihayetinde yaşamı boyunca iki farklı dile/sese kulak kabartmış ve bu iki sesin arasında kalmıştır. Bundan dolayıdır ki, sanatçının *National Athems* ve *Torch in the Wind* performanslarındaki sesi ne Türkçeye ne de Almancaya yerleşememekte, dildeki aidiyetsizliği daha öteye giderek sanatçının kimliği ne Türk toplumuna ne de Alman toplumuna aidiyetlen(e)memektedir. Kendini Türk ya da Alman olarak belirlenmiş sabit bir kimliğe yerleştirmemektedir, fakat şu da önemlidir ki; bu kimlikleri ve onların kültürel formlarını da katiyen reddetmemektedir, aksine iki kimliği de kendi bedenine yerleştirerek özcü kimlik politikalarına, milliyetçiliğe ve toplum mühendisliğine bir karşı duruş olarak sanatçı bedenini sergilemektedir.

Sanatçı daha da öteye giderek, kendi kimliğini, gezdiği gördüğü, uzun ya da kısa vadede yaşadığı, temas ettiği her toplumla, kültürle ve dille ilişki içine giren 'evrensel' bir bedene atfetmeye çalışmaktadır. Bu yüzden bir diğer önemli konu da şudur ki, Ekici'nin sanatında dilsel değiş-tokuş da hatırı sayılır bir yer tutmaktadır. Pek çok performansında gittiği/vardığı ülkelerin dillerinden kelimeleri/sözleri kullanmıştır. Adeta faklı dillerin kelimelerinden bir koleksiyon oluşturan sanatçı için bu dilsel alışveriş, kendi sesini/konuşmasını 'evrensel' kılabilmesi adına önemli bir icradır. Çünkü böylece kendi dilini, sesini/sözünü daha fazla sese/söze açabilmektedir. Daha fazla kültürel anlamı içine çekmekte, kendi öznelliğinin anlamlarını daha fazla kültüre aktarabilmektedir. Bu icranın tezahür ettiği önemli örneklerden biri *La Maison du Dictionnaire* (Sözlük Evi/2021) adlı performansı olmuştur.

2021 yılında Opera Village Africa Projesi (Operndorf Afrika) kapsamında davet edildiği Burkina Faso'daki köy okulunda, on üç yaşındaki Farouck Ouedraogo ile *La Maison du Dictionnaire* performansını gerçekleştirmiştir. Performans, kültürel/dilsel geçirgenlik bakımından ele aldığı projelerinden biridir: Sanatçı, yerli bir çocuğa 'kendi dili'nden yüz kelime öğretecek ve ondan yüz kelime öğrenecektir. Ekici, Farouck'a

öğretmek üzere yüz Almanca kelime kullanmış, Farouck ise yüz Fransızca kelime. Çünkü sömürge sonrası bir ülke olan Burkina Faso'da Mòoré, Fulfulde ve Dioula yerel dilleri yaygın olarak kullanılsa da resmi dil sömürge döneminden kalan Fransızcadır. Bundan dolayıdır ki Farouck, Ekici'ye Mòoré, Fulfulde ve Dioula dillerinden daha hâkim olduğu Fransızca kelimeleri, Ekici ise bir göçmen olarak nispeten daha iyi yazabildiği ve konuşabildiği Almanca kelimeleri öğretebilmiştir. Ekici, daha önce hiç duymadığı Mòoré, Fulfulde ya da Dioula dillerinden kelimeler öğrenmenin hayalini kurduysa da Farouck'un ona öğretebileceği Fransızca kelimelere de müteşekkir olmuştur[29]. Çünkü Farouck, Fransızca'yı Ekici'nin aşina olduğu şekilde seslendirmemektedir, sömürge sonrası bir coğrafyada kendi etnik diline/sesine karışmış 'aksanlı' bir dili konuşmaktadır. Sanatçı için bu durum da son derece önemlidir, çünkü dil sadece anadilini konuşanlar için değil, onu sonradan edinen/edinmek zorunda kalanlar için de bir öznellik formu yaratmaktadır. Kaldı ki Farouck'un dildeki öznel durumu Ekici ile benzeşmektedir.

Böylece Ekici ve Farouck günler süren performansta, sanatçıya tahsis edilen odanın duvarlarına Almanca ve Fransızca kelimeleri karşılıklı olarak tebeşirle yazmış ve ardından seslendirmişlerdir. Burada şu önemli noktanın tekrar altını çizmek gerekir ki, ne Ekici ne de Farouck öznelerarası aktarımda 'anadil' kullan(a)mamış, bu yüzden dildeki 'aidiyet' unsuru 'çift-dilli' iki özne tarafından biraz daha karmaşıklaştırılmıştır. Dolayısıyla birbirlerine aktarmaya/çevirmeye çalıştıkları kelimelerde aşılamayan engellere iki misli gebe kalmışlardır.

[29] Nezaket Ekici ile yapılan videocall görüşmesinden alınmıştır. 8 Şubat 2022/Berlin-İstanbul.



Görsel 40. Nezaket Ekici ve Farouck Ouedraogo, *La Maison du Dictionnaire* (Sözlük Evi), Performans ve Enstalasyon, Burkina Faso, 2021/22. Fotoğraf: Abrie Fourie, Nezaket Ekici and Farouck Ouedraogo

Maharaj'dan tekrar hatırlatmak gerekirse; dil (zaten) kültürel anlamda bir "öteki"ne tam anlamıyla aktarılamayan bir şeydir, dilin çevirisinde daima aktarılamayan bir şey kalmaktadır. Sanatçının bu performansında kültürel çeviride 'aktarılamayan öğe' unsuru biraz daha karmaşıklaşmış ve dilin asla tam bir çevirisinin olamayacağı ve -göçmen beden özelinde- öznenin de "öteki"ne tam olarak aktarımının mümkünsüzlüğü daha da vurgulanmıştır. Çünkü *La Maison du Dictionnaire*'de farklı bir durum daha belirmektedir. Ekici ve Farouck arasında aktarılamayan unsurun etkisi 'iki katına' çıkmıştır. Çünkü bu performansta kültürel çeviri, 'çevirinin çevirisi' olarak devreye girmiştir.

Ancak bununla birlikte, farklı iki dilin kelimelerinin duvarlara yazıldığı ve yüksek sesle okunduğu bu odada bir 'aralık' da tezahür etmektedir. Ekici ve Farouck farklı seslerini/sözlerini bir araya getirerek, kültürel mesafeyi kat eden bir 'ara-mekân' ortaya çıkmaktadır. Saybaşılı, *'Ara' aralar. Zamanı ve mekânı askıya alarak bir ara-anlamlandırmayı, farklı duran unsurlar arasındaki 'ara'yı, mesafeyi yakınlaştırma modelini mümkün kılar*" (Yayım aşamasında, 2023) diye yazar. Burada 'arada' iki özne, kendi konumlarını bir 'aralık'a çevirmişlerdir. Ekici bir göçmen beden olarak, Farouck ise sömürge sonrası bir beden olarak 'arada'dır. İkisi de çift-dillidir, ancak iki dile de kültürel anlamda tam olarak vakıf değillerdir. Bu performansta Ekici'nin 'çifte-yabancı' kimliği bir başka 'çifte-yabancı' beden ile temas etmiş, kültürel çeviri -

olduğundan daha fazla- dolaylı bir aktarıma dönüşmüştür. Ancak yine de bu performansta, Ekici'nin tasarısı olan -kendisi ve Farouck arasında kurulan- eşit derecedeki yabancılık/tanıdıklık görünürleşmektedir. Böylece bir başka 'çifte-yabancı' ile temas ettiği bu noktada Ekici'nin 'çifte-yabancılığının' keskinliği bir nebze törpülenmektedir. Ekici ve Farouck 'arada' iki öznellik olarak birbirine temas ettiklerinde dilde bir 'aralık', bir açılma tezahür etmiştir.

Burada saptanan mühim nokta şudur ki, *Torch in the Wind* ve *Natinoal Athems* performansları, sanatçının sosyal/günlük yaşantısında deneyimlediği dil odaklı 'çifte-yabancılık' sorunsalını ironi ve parodi kullanarak sanatsal anlamda yeniden ürettiği performanslardır. Sanatçı bu performanslarında kimliğin dil odaklı özcü pratiğini eleştirerek bir 'aralık'a işaret etmeye çalışmıştır. *Honey Project* ve *La Maison du Dictionnaire* performansları ise bu 'aralık'tan 'evrenselliğe' açılmaya çalışılan bir noktayı görünür kılmaktadır. "Performatif" bir biçimde inşa edilmiş olan 'çifte-yabancı' kimliğin, yine performatif bir refleks olarak aradığı/arzuladığı evrensel/kimliksiz/aidiyetsiz dil imgelemi tezahür etmektedir.

6. "ÖTEKİ"NİN İNANCI VE İNANCIN "ÖTEKİ"Sİ

Sınır ayrımlarında birbirinden farklı biçimde ikamet eden; toplumsal yapı, kültür, gelenek ve dil kavramlarına beden için bir diğer önemli olgu olan din kavramı da eşlik etmektedir. Göçün ardından toplumsal, kültürel, dilsel anlamda bir bellek bölünmesi yaşayan göçmenin bedeninde sorgulanan bir diğer 'aradalık' unsuru da inanç meselesidir. 'Ara' bir önceki bölümde de ifade edildiği üzere; bir mekân değil 'mekansızlık', kurumsal mekânı rahatsız eden bir açıklık (Saybaşılı, Yayım aşamasında, 2023) olarak ele alınmıştır. Agamben'in 'kamp' kavramı aracılığıyla göçmen öznenin konumunun 'arada' oluşuna bu 'arada'lığın ise içerirken aynı zamanda dışarıda bıraktığı bir mekân oluşa değinilmiştir. Bu noktada 'arada' olma halinin özellikle ikinci kuşak göçmenin diline/sesine bir bölünme olarak sirayet ettiği ve kültürel anlamda içine sıkıştırıldığı sosyal yapı ile göçmen olarak yaşadığı coğrafya arasında bölündüğü ileri sürülmüştür. Bu bölümde ise 'aradalık' kavramı, inanç meselesi üzerine işletilmektedir, inanç bağlamında 'arada' olan öznelliklerin bir 'aralık' aralayabilecekleri üzerine düşünülecektir. Bu çerçevede, 'ara' kavramının "*dışsal bir başkalığa göndermede bulunan bir yerinden etme*" (Saybaşılı, Yayım aşamasında, 2023) olması durumu merkeze alınacak ama diğer taraftan bu 'ara'lığın bir 'bir aradalığa' dönüşebilme potansiyeli tartışılacaktır. 'Aralık' mekân olmayan bir mekânsızlık anlamına gelecek bir mekân oluştur (Saybaşılı, Yayım aşamasında, 2023) diye yazan Saybaşılı, 'aralık'ı, insanlar ve "öteki"ler arasında yakınlaşma etkisi üreten bir yeryüzü modeli olarak düşünmeye davet etmiştir (Yayım aşamasında, 2023). Saybaşılı'nın 'ara' kavramı ile 'ara'da kalan göçmen öznenin, inancı ile bedeninin tutarlılığı üzerinden nasıl "öteki" ilan edildiği ve buradaki "öteki"lerin yakınlaşma olasılığı irdelenecektir. Bu bağlamda, bir kamp, getto, kendilerine tahsis edilip adlandırılan bir mahalle ya da göçmenin bavulunda taşıdıkları ile vardığı yerde kendince kurguladığı 'aralık'a odaklanılacaktır.

Din, kimi zaman göçmenin aidiyetine sahip çıkma kaygısıyla *başka* bir coğrafyaya taşıdığı ve orada kendi varoluşunu sürdürebilmek adına sıkı sıkıya tutunduğu hassas kavramlardan biridir. Göçmen ait olduğunu düşündüğü inanç sisteminin edinilmiş

ritüellerini ve bu ritüellere eşlik edecek olan maddi kültürünü; kutsal kitaplar, muskalar, çeşitli biblolar ya da ibadet sırasında kullanılan haç, seccade, tespih vb. nesneleri bavuluna yerleştirmektedir. Bu bağlamda taşınan manevi ya da maddi kültürel unsurlar *başka*sının mekânında yeni bir kurgu inşa etmektedir; bu kurgu göçmenin belleğini korumaya, kendi kültürüne, inanç ve ritüellerine dair hafızasını tazelemeye yardımcı olmaktadır. Ancak kimi zaman da bu kutsal değerler, göçmen için kendi inancı ile "öteki"nin inancı arasında bir sorgulamaya girdiği hassas çizgiyi ortaya çıkarmaktadır. Göçmenin, ayrıldığı yer ile vardığı yer arasındaki 'kutsal düzen'in farkını ve/ya benzerliklerini çözümleme çabasında, "öteki"nin inancına tercihen ya da toplumsal baskılar sonucunda meylettiği örnekler de mevcuttur. Bununla birlikte, iki inanç sistemini de -hatta bazen daha fazlasını- aynı anda benimsemek ya da tümden hepsini reddetmek gibi durumlar da söz konusu olabilmektedir. Din mefhumu, göçmen beden için radikal bir biçimde tutunulan, başka bir inanç sistemiyle değiştirilen ya da tümden inkâr edilen/yok sayılan bir husus olabilmektedir.

Nezaket Ekici'nin performansları aracılığıyla inancın göçmen kimliğine etkisini ve kimlikte ortaya çıkardığı bölünmeyi işleyen bu bölümde, temelde Hristiyanlık ve İslamiyet inançlarının; maddi ve manevi kültürel yapılarının, ritüellerinin göçmen kadın bedeninde nasıl somutlaştığı üzerine yoğunlaşılmıştır. Bunun temel nedeni ise, Ekici'nin din meselesini irdelediği performanslarında yoğunlukla Batı-Doğu (Almanya ve Türkiye) ve dolayısıyla da Hıristiyanlık-Müslümanlık arasındaki kültürel farkı konu almasıdır. Bu durum sanatçının göç rotasıyla ilişkilidir. Ekici, toplumsal kimliğini, Batı-Doğu arasında kalan kültürel, geleneksel ve dilsel bölünme ile 'çifte-yabancı' olarak kuran parametrelere inanç meselesini de eklemiştir. Pek çok performansında Hıristiyanlık ve Müslümanlık arasında bölünen ve iki din arasındaki kutsal vecibeleri sorgulayan bir beden olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır.

Avrupa ve Doğu toplumları arasında inanç farkı yaygın olarak Hıristiyanlık ve Müslümanlık zıtlığı üzerinden işlemektedir. İki inanç sisteminin de kendi içinde barındığı birçok mezhep olmasına ve bu mezheplerin de kendi üyeleri arasında ayrıca bir "fark" ve "ötekilik" durumu yaratmasına rağmen söz konusu iki coğrafya genel anlamda Hıristiyanlık ve Müslümanlık ayrımında kimliksel bir tanımlamaya tabi tutulmaktadır. Bu ikilikte, ikiliği yaratan tarafların kendi kutsallıklarına; mekânlarına,

ritüellerine atıfta bulunan; "öteki" ile kendi arasındaki kimlik farkını tanımlayan ve pekiştiren birtakım maddi kültür nesneleri sabit göstergeler olarak işlerlik kazanmıştır.

Bilhassa inanç meselesi bağlamında tanımlanacak olan taraf Doğulu kadın bedeni ise kara çarşaf, ferace, peçe gibi birtakım stereo-tipler üzerinden yüzyıllardır belirlenmiş ve güncelde belirlenmeye devam etmektedir. Bu göstergeler kadın bedenine işaret etmektedir, ancak kadın bedeni üzerinden Doğulu eril iktidarın kimliğini de analiz etme hususunda işlerlik kazanmaktadır. Söz konusu Müslüman kadın bedeni ise -Doğu ve Müslüman olguları dahilinde doğrudan bir göstergeye dönüştürülmesi açısından- ayrıca tartışılması gereken bir konuyu teşkil etmektedir. Görsel kültürde; gazete, dergi, reklam afişleri, film ya da dizi platformları ve bazı sanat çalışmalarında mevzubahis Doğulu Müslüman kadın bedeni olduğunda, onu ortaya çıkarmak ve onun Doğulu ve Müslüman bir kadın olduğunu vurgulamak adına sanatçılar tarafından başvurulan nesneler, Doğulu kadını betimlediği kadar Doğu'nun eril iktidarının kadın üzerindeki sınırlayıcı, baskıcı, tutucu, muhafazakâr, bağnaz hükümranlığına gönderide bulunmaktadır. Bu durum ise, Doğulu Müslüman kadını, Batılı özne (kadın ya da eril fark etmeksizin) karşısında savunmasız, edilgen, birey ol(a)mayan ve en önemlisi de gizemli ve tehditkâr kılmaktadır.

Çarşaflar, feraceler, peçeler vb. 'örtünme' biçimleri söz konusu edilgen ve 'tekinsiz' Doğulu kadını doğrudan tanımlayan ve ele veren maddi kültür nesneleri arasındadır, ki bu nesneler Doğulu kadın bedeni yaratmak ve/ya onun sorunlarını dile getirebilmek adına sanatçıların seçtiği en kolay yolu teşkil etmektedir. Bu sanatçılar arasında Doğulu Müslüman kadın temsillerini uluslararası kültür alanında sergileyen önemli isimlerden biri kuşkusuz ki Shirin Neshat olmuştur. *Allah'ın Kadınları* serisinde, kendi bedenini basmakalıp bir imge olan 'kara çarşaf'ın denetiminde birçok pozda fotoğraflamış, bu imgeye yer yer kalaşnikof gibi saldırı silahlarını da ekleyerek Doğu coğrafyası ile paralel okunan terör kavramını da işin içine katmış ve edilgenliğine ek olarak tekinsiz bir Doğulu Müslüman kadın imajı sunmuştur. Neshat'ın 1993-1997 yılları arasında ürettiği bu fotoğraflar, 2006 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) "*Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*" adlı sergide yer almıştır. Dünyanın en ünlü sanat müzelerinden birinde sergilenen bu fotoğraflar oldukça geniş bir izleyici kitlesi ile buluşmuştur. Buna ek olarak sergi kataloğu ve sergi ile ilgili gazete, dergi, basın duyuruları, reklam afişleri vb. medya araçları ile

üretilen haberler aracılığıyla Neshat'ın bu serisi küresel iletişim ağına girmiş ve nihayetinde bu pek klişe Doğulu Müslüman kadın imgesi görsel kültüre yerleştirilerek uluslararası alanda dolaşıma sokulmuştur.

Ekici de inancın kutsal coğrafyalarını irdelediği pek çok performansında Müslüman kadını betimlemek adına Neshat gibi kalıplaşmış bir nesne olarak 'kara çarşaf' imgesine başvurmuştur. Fakat Ekici'nin sanatında 'kara çarşaf' kavramsal olarak Neshat'ın yorumundan farklı bir amaçla kullanılmıştır. Ekici, Neshat'tan farklı olarak Müslüman kadını edilgen ya da tekinsiz bir özne olarak sunmanın aksine Batılı (modern) kadın imgesi ile arasındaki "fark"ı ve "ötekilik" ilişkisini sorgulamayı seçmiştir. Bunu yaparken de Doğulu Müslüman kadını direkt olarak tanımlayan ve izleyicinin kimliğine dair şüpheye düşmesine müsaade etmeyecek olan 'kara çarşaf' imgesine başvurmuştur. Çünkü görsel kültürde bazı göstergeler 'şüphe götürmez' bir biçimde bir kimliğe atıfta bulunmaktadır. Kara çarşaf da böyle bir göstergedir, söz konusu Doğulu Müslüman kadın ise kara çarşaf doğrudan Doğulu Müslüman kadının kendisidir.

Ekici, Hıristiyanlık ve Müslümanlık ikileminde gezindiği pek çok performansında iki din arasındaki farkı ve farkın bedenler arasında kurduğu hassas sınırları bilhassa Doğulu Müslüman kadın bedenini kullanarak merceğine almıştır. Sanatçı üretmiş olduğu *Schleierkampf* (2004), *Permanent Words* (2009), *No Pork But Pig* (2004), gibi performanslarında, kendi bedenini Doğulu Müslüman kadının (kara çarşaflı) temsiline dönüştürmüş ve iki din arasında kurulan ve bilhassa Batılı ile Doğulu kadın üzerine işleyen "fark" meselesini, Doğulu Müslüman kadının bedeni aracılığıyla izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Bu performanslarda, Doğulu Müslüman kadının temsilini üretirken İslamiyet inancına mensup kadına dair maddi bir bellek olarak sürekli bir biçimde 'kara çarşaf' imgesine başvurmuştur. Kara çarşaf, Ekici için adeta Doğulu ve Batılı kadın bedeni arasındaki belirleyici "fark" unsurunu kuran bir sınır, "ben" ve "öteki" arasında duran bir "zar" görevi görmektedir.

Ekici'nin performanslarındaki din kavramını ve bu kavramın bedenler arasında yarattığı "fark" ve "ötekilik" durumunun sınırlarını inceleyen bu bölümde, 'kara çarşaf' imgesi hem maddi bir kültür nesnesi hem de bir metafor olarak okumaya

alınmıştır. Ekici'nin (kadın) sanatçı bedeni söz konusu olduğu için bilhassa Müslüman kadının varoluşu, 'kara çarşaf'ın varlığı ve yokluğu üzerinden irdelenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde 'kara çarşaf' bir hakikat ve metafor olarak ele alınırken Meyda Yeğenoğlu'nun Doğulu Müslüman kadının oryantalist söylemdeki konumunu yeniden tartıştığı ve bu tartışmayı özgül bir nesne ve metafor olarak peçe kavramı üzerinden ele aldığı *Sömürgeci Fanteziler* adlı kitabına sıklıkla başvurulacaktır. Yeğenoğlu, oryantalist söylemi çözümlemek açısından oldukça incelikli teorilere başvurduğu bu önemli kitabında, oryantalist meseleleri Doğu-Batı karşıtlığına ek olarak toplumsal cinsiyet konusu dahilinde okumaya almıştır. Bu bağlamda Batılı ve Doğulu kadının "performatif" kimliklerinin inşasında (eril) otorite ve onun denetimindeki kutsal iradeyle olan ilişkisinin farkına ve bu farkın kadın bedeni üzerinde somutlaşmasına değinebilmek adına da önemli bir kaynaktır.

Ekici'nin inanç meselesini ele aldığı performanslarında -sıkça kara çarşaflara büründüğünü göz önüne alarak- Müslüman/Doğulu kadın imgesi ve onu sarmalayan/gizleyen bu pek tutucu giysi Yeğenoğlu'nun kavramsal bir biçimde ele aldığı 'peçe' açıklamasıyla son derece temas halindedir. Bu bağlamda Yeğenoğlu'nun 'peçe' kavramı, Ekici'nin kara çarşaflı bedenini değerlendirmek açısından yardımcı bir kavramdır. Yeğenoğlu, yaygın oryantalist bir imge olarak Doğulu Müslüman kadının peçesini, Batı ve Doğu arasındaki bir perde, bir sınır olarak teorik bir biçimde ele almıştır. Peçe, sadece Doğulu eril otoritenin sözde ilahi bir kaynaktan aldığı yetkiyle Doğulu kadını baskılaması, onun bedeni üzerinde irade sahibi olmasının bir göstergesi değildir, aynı zamanda modern Batılı öznenin karşısında kimliksel bir duruş olarak 'politik' bir anlamı da vardır. Burada özel olarak sanatta Doğulu Müslüman kadının temsillerindeki kara çarşaf imgesinin de politik bağlamda peçe ile benzer bir niyeti taşıdığı savunulmaktadır. Kara çarşaf da peçe gibi bir tür gizlenme, saklanma üzerini örtmedir ancak söz konusu görsel disiplinler olduğunda 'kara çarşaf', Doğulu Müslüman kadının kimliği ve modernite arasındaki derin uçurumu ifade etmeye başladığından politik ve ayırıcı bir anlamı da vardır.

Bu bölümdeki tartışma boyunca Doğulu Müslüman kadının 'kara çarşaf' denetimindeki bedeninin inşası hususunda yine Butler'ın "performatif" kuramına, ancak bu sefer *Bela Bedenler* adlı kitabındaki "*Fantazmatik Özdeşim ve Cinsiyetin*

Üstlenilişi" bölümünde bahsettiği "performatif"liğin 'kısıtlama' ile ilişkisine dair teorisine başvurulacaktır. Doğulu Müslüman kadının "performatif" imgelerini tartışmaya açarken; Batılı ve Doğulu kadın bedeni arasındaki "fark", 'Beyaz Avrupalı' ve 'beyaz olmayan' bedenler üzerinden post-feminist metinler aracılığıyla da işletilecektir.

Kara çarşaf ile üretilen "öteki" formunu incelerken Frantz Fanon'un *Siyah Deri Beyaz Maskeler* adlı kitabı, Avrupalı beyaz öznenin 'beyaz takıntısı' ve siyahi bedene yüklediği anlamlar üzerinden tartışılacak, bu bağlamda siyah deri ile kara çarşaf arasında 'metaforik' bağlamda bir benzeşme, bir yakınlık kurulacaktır. Ayrıca Doğulu Müslüman kadını imleyen 'kara çarşaf'a Derrida'nın "ek"/"ilave" kavramı çerçevesinde bir 'nesne' olarak yaklaşılacaktır. Derrida'nın "fark" kavramı ise beyaz ve siyah bedenlerin 'benzeşmeme' durumundaki teorik açıklamayı yapabilmek adına başvurulan önemli kavramlardan bir diğeri olacaktır.

Müslüman Doğulu kadını imlemek adına görsel kültür ve sanatta kültürel bir imge ve "fark" kurucu unsur olarak 'kara çarşaf'ın kullanılması hususunda, Sarat Maharaj'ın 'kültürel fark' teorisine başvurulacaktır. Son olarak, 'kara çarşaf'lı bedenin tehditkâr ve tekinsiz bir imge olarak dolaşıma sokulması durumunu irdelerken Derrida ve Kristeva'dan ödünç aldığı "öteki" kavramını din ve mitolojik konulardan yaptığı benzetmeler aracılığıyla 'günah keçisi' kavramı ile yeniden okuyan ve bu ilişkiyi modern toplum kapsamında tartışmaya açan Richard Kearney'den faydalanılacaktır.

6.1. "Öteki"nin Kimliğini Tayin ve Tehdit Eden Bir Nesne Olarak 'Kara Çarşaf' İmgesi

Kara çarşaf, radikal İslami rejim ile yönetilen toplumlarda Doğulu Müslüman kadın bedeni üzerine serilen ve bedeni ondan dışarıya hiçbir iz bırakmayacak şekilde sahiplenen, zapt eden bir örtü olarak Doğulu Müslüman kadın bedeninin temsili haline getirilmiştir. Farsça 'gece örtüsü' anlamına gelen 'çader-şeb' kelimesinden türemiştir (Türkoğlu, 1993, s. 231) ve görevi kadının baş kısmından ayaklarına dek salınarak kadını kamusal mekânda muhafaza etmektir. Radikal İslamiyet ile yönetilen Suudi Arabistan, İran, Irak, Pakistan, Afganistan gibi ülkelerde Müslüman kadınların giydiği

veya giymek zorunda olduğu kara çarşaf, Batı dünyasıyla ile girişilen siyasi savaşta medeniyet dışılığa ve gericiliğe vurgu yapan politik bir koz olarak Batı otoritelerinin lehine işlerlik kazanmıştır. Böylece kara çarşaf, tüm Doğu coğrafyasını İslamiyet ile homojen bir biçimde kodlama ve onu 'geriliğin çukuru'nda zapt etme arzusuyla hareket eden Batılı "bakış" tarafından ele geçirilmiştir. Siyasi söylemlerde ve medya iletişim araçlarında bu coğrafyadaki tüm kadınların üzerine giydirilmeye, serilmeye çalışılmış ve küresel iletişim ağında Doğulu Müslüman kadının bedeni bu örtü ile yekpare bir kimliğe atfedilmiştir.

Doğulu Müslüman kadın bedenine atfedilen kara çarşaf (ya da peçe, ferace gibi örtüler), Batılı öznenin 'modern' kimliğini desteklemekte fakat öte yandan modern düzeni sekteye uğratacak bir nesne olması itibariyle 'modern mekân'ı rahatsız etmektedir. Metaforik olarak kara çarşaf, Batı için geriliğin bir yansıması olarak okunurken İslami rejim için "öteki"nin modern kimliğine direnç gösteren bir 'karşı-kimlik' tezahürüdür. Bu direnç biçimi, Doğulu eril otoritenin kadın bedeni üzerindeki denetimi ve baskısıyla üretilmişse de birtakım siyasi meseleler bağlamında Doğulu Müslüman kadının kendi seçişi de olabilmektedir. Konuyla ilgili olarak bazı düşünür ve yazarlar, kara çarşaf ya da peçe gibi örtünme biçimlerini, Batılı kimliğe karşı Doğulu Müslüman kadının politik duruşu olarak yorumlamaktadır[30]. Örneğin Nilüfer Göle, Meyda Yeğenoğlu ve Fatmagül Berktay gibi Batılı bakışın Doğulu kadın üzerindeki tahakkümünü irdeleyen yazarlar, Doğulu Müslüman kadının örtünmesi hususunu iki yönde değerlendirmişlerdir: Bu örtük bedenleri en temelde Doğulu eril otoritenin gücünün kadın bedeni üzerindeki yaptırımı olarak beyan etmişlerdir ancak buna ek olarak örtük Doğulu kadın bedeninin politik anlamda etken bir beden olduğunu da ileri sürmüşlerdir.

Göle bu durumu İslami devrim ilişiğinde ele almıştır ve "*Kadınların çarşaflı bedenleri Batı karşısında iflah olmaz bir aykırılığı meydana çıkarmıştır ve bu başkaldırı İslami devrimin siyasi simgesi haline gelmiştir*" (Göle, 1991, s. 77) şeklinde yorumlamıştır. Oryantalist meseleleri tikel olarak 'peçe' kavramı altında tartışmaya açan Yeğenoğlu ise Doğulu kadının örtük bedenini sömürge altındaki Cezayir üzerinden aktarmıştır:

[30] Bknz: Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (2003); Nilüfer Göle, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, (1991); Fatmagül Berktay, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* (2012).

"(*Cezayirli) kadınların peçeyi giymekteki ısrarlı tutumları sömürge ülkesinin sömürgeleşmeye olan direncini temsil ediyordu*" (Yeğenoğlu, 2003, s. 183) diye yazmıştır. Fatmagül Berktay ise, İran'daki Şah ve rejim karşıtı eylemlere katılan kadınların rolünü anlatırken örtünmelerinin politik amacına dair şöyle yazmıştır: "*rejimi reddettiklerini ve kendi kültürel miraslarına sahip çıktıklarını -elbette bu miras esas olarak İslamiydi- göstermek amacıyla çarşaf ve peçe kullanmaya başladılar*" (Berktay, 2012, s. 203).

Bu yaklaşımlara göre Doğulu Müslüman kadının örtük bedeni politik meseleler hususiyetinde bir 'kimlik' olarak Batılı özne karşısına çıkmaktadır: Kara çarşaf veya peçe, *bazı* Doğulu Müslüman kadınların, ilahi emirlerin buyruğunda örtünmesinden öte bir 'kimlik' olarak moderniteye dair bir karşı duruş halini almıştır. Dolayısıyla kara çarşaf ve peçe gibi bedeni gizleyen/saklayan örtüler, Doğulu Müslüman kadın için kendi iradesi dışında gizlenmek/örtünmekten öte istekli bir giyinme biçimi olarak da işlerlik kazanmış ve politik bir anlamla yüklenmiştir.

Ancak Doğulu Müslüman kadının örtüklüğü politik meseleler içinde bir karşı duruş, bir direnç meselesine dönüşse dahi, eril otorite tarafından -ilahi bir güce dayandırılarak- üretilmekte ve "performatif" bir kimliğe de dönüştürülmektedir. Bu bakımdan kara çarşaf ya da peçe ile örtülü olma hali politik bir amaçla yüklense bile Doğulu Müslüman kadının, "öteki" ile kendi bedeni arasına "fark" ve sınır koymak adına kendi bedenine uyguladığı bu örtünme pratiği, eril tarafından dayatılmış olan bir 'seçim'dir. Bu bölümde Doğulu Müslüman kadının örtülü bedenine "performatif" bir kimlik olarak yaklaşılmaktadır, bu noktada Butler'ın *Bela Bedenler* adlı kitabında vurguladığı 'kısıtlamalar' ve "performatiflik" arasındaki ilişkiye dair teorisi oldukça önemlidir.

"*Bedenin Mekânı/ Mekânın Bedeni*" adlı bölümde, mutlak beden ve toplumsal beden kavramları tartışılmıştır. Buna göre, mutlak bedenin toplumsal bedene evirilmesi süreci, "performatif" bir süreç olarak okunmuştur. Öznenin toplumsalın kuralları ve nosyonları ile cismanileştiği ve toplumsal beden olmanın; toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi kavramlar ve bu kavramların davranışlara yansıması üzerinden gerçekleştiği Butler'ın "performatif" teorisi ile tartışılmıştır. Butler'ın ileri sürdüğü gibi beden birtakım tekrarlar sonucu "performatif" bir biçimde toplumsal cinsiyetli olarak

addedilmekte, toplumsallaşmaktadır. Bu inşanın "performatif" boyutu ise tam olarak normların 'zorunlu' tekrarına dayanmaktadır (Butler, 2014, s. 139). Öznenin bedenle maddileştiğini ileri süren ve bu maddileşmeyi iktidarın ve söylemlerinin en etkili üretimi olarak ele alan Butler, toplumsal cinsiyetin performatifliği olarak anladığımız şeyin fiziksel olarak tatbik edilen politik kısıtlamaların dışında ele alınmasının imkânsız olacağını da yazmıştır (2014, s. 138). İktidarın kısıtlamalarını "performatif"liğin koşulu olarak yeniden düşünmeyi öneren Butler; "*kısıtlama performatifliğe sınır koyan bir şey değildir. Aksine kısıtlama, performatifliği harekete geçiren ve sürdüren şeydir*" (2014, s. 139) diye ifade etmiştir. Toplumsal cinsiyetin ve kimliğin inşasında, iktidarın nezdinde düzenlenen davranış biçimlerinden giyim-kuşama, yeme-içmeye dek tüm icraatlar özneler üzerinde kısıtlama ve zorunlu yaptırım olarak işlerlik kazanmakta ve özne bu kısıtlamaların sonucunda bir beden olmaktadır. Dolayısıyla kara çarşaf ve peçe, Doğulu eril söylemin semavi bir kaynağa dayandırarak Doğulu Müslüman kadının bedenini "performatif" olarak inşa ettiği ve şekillendirdiği araçlardır.

Küreselleşme ve iletişimin yörüngesindeki değişiklikler üzerine düşünen ve yazan Marshall McLuhan ve Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village* adlı kitapta; "*Giyinmek insan ırkının hem kendine özel hem de dışarıyla bağlantılı olan bir gücüdür*" diye yazmışladır (1968, s. 160-161). Bu bakımdan giyinmek, bir iletişim aracı, özneler arası bir dildir. Özne, "performatif" bir beden olarak kendi toplumsal performansında "öteki" ile iletişim kurarken onu sarmalayan nesnelerden yardım almakta ve "öteki" ile olan ilişkisinde bedenini sarmalayan nesneler aracılığıyla da var olmaktadır. Bu nedenle, 'giyinmek' ile 'örtünmek' arasındaki farkın kavrayışı oldukça önemlidir.

Giyinmek salt örtünmek değildir, zira en genel yorumuyla -söz konusu modernite, toplumsal cinsiyet ve "fark" kavramları olduğunda- modern kadın giyinmekte ancak geleneksel (Müslüman-Hıristiyan ya da Musevi) kadın ise örtünmektedir. Örtünmek; hem daha ilkel, primitif ihtiyaçlara yöneliktir hem de mitolojik/dinsel bir özellik taşımakta, kutsal olanın buyruğu dahilinde gerçekleşmektedir. Giyinmek ise sadece edep, adap gibi ahlak ve etik değerler neticesinde veya iklimsel koşullara göre bedenin kendini muhafaza ettiği; örttüğü ya da sarındığı bir şey değildir. Giyinmek; toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik köken ve inanç meselelerince toplumsal, toplumsal cinsiyetsel,

sınıfsal/ekonomik ve dinsel olarak bir kimliği ortaya koymaktadır. Fakat giyinmek ve örtünmek her ikisi de toplumsalın koşullandırdığı ve belirli kriterler doğrultusunda kısıtlayarak yönlendirdiği "performatif" bir edimdir.

Söz konusu kadın bedeni olduğunda örtünme ya da giyinme birtakım toplumsal ve kültürel kurallara içkin edimler olarak işlemektedirler. Yeğenoğlu şöyle yazmıştır: "*Eğer örtünme ataerkil bir kültüre ait bir iktidar uygulamasıysa, örtünmeme veya açılma da, kozmetik ürünlerinden korseye pek çok yaptırımları ve zorunluluklarıyla başka bir ataerkil kültüre ait bir iktidar uygulamasıdır*" (2003, s. 124). Nitekim her iki şekilde de kadın bedeni toplumsalın koşullandırdığı bir biçime bürünmekte ya da bürünmeye mecbur hale getirilmektedir.

Geleneksel Doğu İslam kültürü bağlamında ele alındığında, *bazı* kadın bedenlerinin giyinmesi değil, örtünmesi; gizlenmesi/saklanması söz konusudur, zira örtünmesi onun mahremiyetiyle ilişkilidir. Kadın bedeni geleneksel İslam toplumlarında, örtülmesi/gizlenmesi gereken bir taşkınlık ve aşırılık olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle kadın bedeni, İslami otoritenin düzen ve tertibinin sürekliliği açısından örtülüdür. Göle, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme* (1991) adlı kitabında, Müslüman kadınının örtülü olma durumu ile İslami otorite arasındaki ilişkiye dair şöyle yazmıştır: "*Kadının cinselliği, hatta güzelliği toplumsal düzeni tehdit etmektedir. Güzelliği, düzensizlik ve fitne yaratmamak için gizlemek gerekir*" (1991, s. 89). Dolayısıyla Doğulu Müslüman kadın, kendi coğrafyası mevzubahis olduğunda giyinmekten ziyade örtünmektedir. Müslüman kadının örtünmesi, İslami otoritenin düzenine dair alınan bir tedbirdir. Bu bağlamda, kendi coğrafyasındaki ilahi kuvvetin -dolaylı olarak eril otorite üzerinden- uyguladığı kadına dair kısıtlamalar, Doğulu Müslüman kadını "performatif" bir biçimde yeniden üretmektedir, bu üretim ise kimliksel bir tekrara dönüşmektedir. Doğulu Müslüman kadının dışarı çıkışını bir tür içeride kalma durumuyla sınırlayan bu örtüler, kadının bedenini ve cinselliğini sahiplenerek onu kapalı tutmakta, saklamaktadır fakat öte yandan bu örtüyle dışarı çıkmasını sağlayarak onu modernite içinde 'örtülü' olarak ağırlamaktadır. Giorgio Agamben, insanın biyolojik var oluşunu 'çıplak hayat' olarak kavramsallaştırdığı ve çıplak hayatı egemen iktidara bağlayarak iktidar kavramının alanını ve çıplak hayat üzerindeki egemenliğini analiz etmeye çalıştığı *Kutsal İnsan* adlı kitabında şöyle

yazar: "*içleyerek dışlayan yasağın muğlaklığı, kutsalın muğlaklığını gerektiriyor*" (2017, s. 96).

Doğulu Müslüman kadın, toplumsal yaşama dolayısıyla kamusal mekâna kendisiyle bir bütün gibi görünen bu örtü aracılığıyla karışmaktadır. 'Batılı bakış' için Doğulu Müslüman kadın bu örtüden fazlası değildir. O halde söz konusu 'kara çarşaf' olduğunda, Doğulu Müslüman kadın bedeni için bu hem örtünmek hem de giyinmek anlamlarına gelmektedir: Kendi coğrafyası için örtünmek; kutsal olanın emrinde ve dolaylı olarak eril otoritenin iradesinde bedeni ve edepsizliği gizlemek anlamlarını taşırken, Batılı için örtünmenin ötesinde politik bir kimlik olarak bir giyinme biçimidir de aynı zamanda. Bu bakımdan Müslüman kadının örtülü bedeni hem edilgen hem de etken bir beden olarak tezahür etmektedir. Bu minvalde, kara çarşaf bir örtü ve bir kimlik biçimi olarak hem Batılı öznenin modern kimliğini tayin etmekte hem de modern mekânı ve kimliği tehdit eden bir nesne olarak görünürleşmektedir.

Müslüman Doğulu kadın, modern Batılı bedenin karşısına kendi kutsal bedenini koyarak onunla arasındaki farkı belirtmiş olmaktadır (Göle, 1991, s. 128). İslami kültürün kadın imgesi, modernizm ve Batı karşısında kendi kimliğini görünür kılmakta ve kendi ile "öteki" arasındaki farkı vurgulamaktadır. Doğulu Müslüman kadının kendini örtülü olarak "öteki"ne sunuşu ve bunu bir kimlik olarak ortaya koyması, Butler'ın ileri sürdüğü gibi iktidarın kısıtlamalarının "performatif"liği harekete geçirdiği alana işaret etmektedir. Doğulu (eril) despotizmin ilahi yasaları arkasına alarak kısıtladığı/görünürlüğünü yasakladığı Doğulu kadın bedeni, "performatif" bir biçimde "öteki"nin karşısına 'örtülü' bir kimlik ve "fark" kurucu olarak çık(arıl)maktadır. Bu bakımdan söz konusu Doğulu kadın bedeni olduğunda irdelenen şey sadece Doğulu kadın bedeni değildir, Doğulu eril iktidarın kadın bedeni üzerindeki yaptırımları ve bu yaptırımların modern dünyadaki izdüşümleridir. Bu bakımdan Yeğenoğlu'nun ifade ettiği gibi: "*Cinsellik sorusu belli bir alanla sınırlıymış gibi değerlendirilemez; öznenin 'öteki' ile her türlü ilişkisini yönetir ve yapılandırır*" (2003, s. 35). Doğulu Müslüman kadının "öteki" ile ilişkisi Batı ve Doğu coğrafyaları için ayrışmaktadır. Kendi coğrafyasında eril bedeninin "öteki"si iken modern Batılı mekanlarda hem eril bedenin hem de modern kadın bedeninin "öteki"sidir. Bu "ötekilik" hali ise sürekli bir merak; bilinme, keşfedilme ve nüfuz edilme arzusuyla eşgüdümlü sürmektedir. 'Örtülü' veya 'kapalı' kadın, bilgisi edinilemeyen tekinsiz bir

bedendir. Bu beden ona dair tahayyül ve haz yarattığı gibi aynı zamanda bilinmeyenin tehditkâr öznesi olarak görünmektedir.

Doğulu Müslüman kadının örtülü bedeni okumaya açılırken onun örtüsünün Doğu ve Batı coğrafyası için ifade ettikleri arasındaki derin yarık çok önemlidir. Doğulu kadını imleyen bir malzeme olarak 'kara çarşaf'ı onun gizlediği veya sarmaladığı ve "öteki" ilan ettiği kadın bedenini tartışırken Yeğenoğlu'nun *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (2003) kitabı oldukça önemli bir kaynaktır. Yeğenoğlu, oryantalist disiplinin kadın bedeni üzerine ilerlediği; egzotizm, esrar ve gizem gibi kavramları peçe aracılığıyla tartıştığı kitabında, peçe kavramı Doğulu Müslüman kadın için kendi coğrafyasındaki eril ile Batılı eril arasında bölünmekte ve iki taraf için farklı bir niyet taşımaktadır. Yeğenoğlu şöyle yazmıştır: "*Elbette ki peçeli kadın, kendi kültürü içinde de 'öteki'leştirilip, belli bir giysi biçimi sayesinde kimliği kurulan bir cinstir. Fakat onun Batılı özneye göre 'öteki' oluşu kendi kültüründeki hâkim erkek özneye göre konumlanışından farklılık gösterir*" (2003, s. 55). Kendi coğrafyasında eril öznenin edilgen "öteki"si iken Batılı öznenin karşısında hem kadın olduğu için hem de nüfuz edilemez bir biçimde örtülü veya saklı olduğu için 'çifte-öteki'dir.

Sömürgeci söylemi, oryantalist Doğulu Müslüman kadın imgesini merkeze alarak yeniden tartışmaya açan Yeğenoğlu, kültürel ve cinsel farkın oryantalist kadın bedeni ve onun imgeleri üzerindeki işleyişine odaklanmıştır. Bilhassa Doğulu Müslüman kadının örtük imgelerini merceğe alarak bu imgelerin Batılı hükümran özneyi nasıl ve hangi kriterler altında kurduğunu incelemiştir. Yeğenoğlu, oryantalist söylemdeki Doğulu Müslüman kadını irdelerken, bir hakikat ve mecaz olarak peçe olgusunu kavramsal bir değerlendirmeye açmıştır. Oryantalizmin bir yandan 'ucubeleştirdiği' fakat öte yandan Doğu ile ilgili derin hazların, rüyaların arasında bir perde gibi yerleştirdiği peçe hakkında şöyle yazmıştır: "*Hem örtünme pratiği hem de peçeli kadın, peçenin ve örtünmenin basit referanslarından öte bir şeydir*" (2003, s. 52). Yeğenoğlu peçeyi Batı ile Doğu kutuplarının arasına bir kilit unsur olarak yerleştirmiştir. "*Peçe hem gizleyen hem de açığa çıkaran bir perdedir; bir yandan Doğu'nun hakikatini gizlerken aynı zamanda onun var olma biçimini, varlığını ortaya çıkarır*" (2003, s. 65), diyerek Doğulu kadının 'Batılı göz' için nasıl 'gösterildiğini' ve

imge haline getirildiğini ifade etmiş, ayrıca Doğulu Müslüman kadının örtüsü ile Doğu coğrafyası ve otoriteleri arasında bir bağ kurmuştur.

'Örtünmek', Doğulu Müslüman kadın bedeninin çepeçevre kuşatılması, dolayısıyla Doğulu muhafazakâr kimliğin dışavurumu şeklinde okunmaktadır. Bu nedenle Müslüman kadının örtünmesi Batılı göz için sadece bir örtünme değil aynı zamanda bir varoluş biçimidir. Bu bağnaz kumaş, bir örtü ve örtünme biçimi olarak Batılının modern kimliğini tayin ederken, bir "öteki" kimlik olarak Batı'nın modern toplumsal düzenini sekteye uğratabilecek bir tehdidi de barındırmaktadır. Peçeyi analiz ederken postyapısal düşünürlerin teorilerine başvuran Yeğenoğlu şöyle devam eder: "*Peçeli kadınlar basitçe dışsal bir hedef veya tehdit olmaktan ziyade epistemolojik, edebi ve metafizik olarak üzerinde uğraşılacak bir hedef, nesne ve öznedirler*" (2003, s. 69). Peçeyi açmak fikri, Doğulu kadın bedenini bilinebilir kılacak ve aynı zamanda Doğunun bilgisini de sunacaktır. Peçeli kadının bilgisi, Doğunun bilgisi halini almıştır ve onu açmak Doğu'nun gizemini çözmektir. "*Peçe, Batılı'nın, Doğu'nun gizemlerinin içine sızmasını ve 'öteki'nin iç dünyasına girebilmesini fantazmatik düzeyde sağlayan figürlerden biridir*" (Yeğenoğlu, 2003, s. 53). Çünkü bu daima Batılının merak ettiği bir alandır ve mahrem bilincinden dolayı içine sızamadığı bir dünyadır, peçe ise bu dünya ile Batılı özne arasında bir set kurmakta ve arkasına gizlediği şey ile Batılı özneyi fantezi kurmaya davet etmektedir. Ancak Batılı özne için fantezi yeterli değildir, o peçenin ardındaki hakikatin peşindedir, zira Yeğenoğlu şöyle yazmıştır: "*Modernist gelenekte bilmek, nesneyi gözlemlenebilir, görünür ve böylece denetlenebilir kılmayı gerektirir*" (2003, s. 146). Bu nedenle kadının örtülü bedeninin okuması kaçınılmaz olarak oryantalist bir tartışmayı da gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda 'kara çarşaf', ferace, peçe gibi Batılı'nın yadırgadığı; köhne, gerici ve çağdışı olarak değerlendirdiği örtüler, 'Batılı bakış' için bir örtünme biçiminden ve kutsal bir ritüelden öteye götürülerek Doğulu Müslüman bedenin kendisi olarak imgeleştirilmiştir.

Ekici bazı performanslarında, 'Batılı bakış'ın "öteki" kimlik olarak zapt ettiği Doğulu Müslüman kadının kara çarşafla hemhal bedenini ele almıştır. Ekici, örtülü Müslüman kadın bedenini referans alarak en temelde "öteki" kimliği tezahür ettirmeye çalışır. Bunun için de çoğunlukla kara çarşaf imgesine başvurmuştur. Kara çarşaf ya da peçe daha önce de bahsedildiği üzere görsel kültürde Doğulu Müslüman kadını işaret etmek

üzere kullanılan en kolay göstergelerden biridir, Doğulu ve Müslüman bir kadın hakkında konuşulacaksa onun tarifini anında ortaya çıkaran bir imgedir. Bu imge onun (modern bedenden) ayırt ediciliğini sağlamaktadır. Çünkü farklılığı vurgulamak ve onun beden üzerindeki temsilini ortaya koymak için "öteki" olanı birtakım göstergelerle açığa çıkarmak gereklidir. Maharaj, "ötekilik"in yerine 'kültürel fark' kavramını örmemektedir. "Öteki" karşıtlığa dayanırken, 'kültürel fark' karşıtlığı kırmakta, çoklu-kimliklere gönderme yapmaktadır. Şöyle ifade eder: "*Kültürel olarak farklı olanın tam olarak belirlenmesi, etiketlenmesi, görünür kılınması, temsilinin verilmesi gerekiyor- belki bir noktaya kadar hayati ve oldukça kaçınılmaz bir görevdir*" (2000, s. 32). Farklılık, "öteki" kimliği kurmaktadır, ancak 'kültürel fark' "öteki"liklerin bir aradalığına dayanmaktadır. Nezaket Ekici, tam da bu bir adalık fikri üzerine sanatında 'kültürel fark'ı tezahür ettirmektedir.

Ancak kimliği belirlemede ve katılaştırmakta ikili karşıtlıklar üzerine işleyen "öteki" kavramı devreye girmektedir. Avrupalı modern kimliğin pekiştirilmesi için bir zıtlık olarak Doğulu geleneksel kimliğe ihtiyaç vardır. Derrida ise şöyle yazmıştır: "*Ben başkası'yla karşılaşma olmadan kendinde başkalığı üretemez*" (2020, s. 128). Doğulu Müslüman kadın bedeni, Batılı özne karşısında "öteki" olarak tezahür ederken Batılı hükümran özne bu farklılığa tutunmakta, kendi kimliğini yaratılan bu farklılık aracılığıyla tayin etmektedir. Zira 19. yüzyıl Oryantalizm'inden bu yana Doğulu kadının peçesi, feracesi, kara çarşafı vb. Batı için hem bir bilgi nesnesine hem de farklılık kurucu bir öğeye dönüşmüştür.

Örneğin, Edmondo de Amicis, 19. yüzyılda yazmış olduğu *İstanbul* adlı kitabında, Doğulu kadının kendi hakikatini gizlediği ve bilgisinin "öteki" olana verili olmayan bu gizemli ve örtük tarzını; "*Biz bunu hiçbir zaman göremeyeceğiz, meğer ki, moda ile bizim memleketlerimize gelmesin, / zira ferace bir gün gözden düşerse, ortada sadece Avrupalı gibi giyinmiş Türk kadınları kalacak*" (2013, s. 209-211) diye yazmıştır. Doğulu kadın, Batılı bakış için bu örtülü haliyle kimliklenmektedir ve örtüsünden sıyrıldığında ondan geriye hiçbir şey kalmayacaktır. Doğulu kadının peçesi, feracesi yani örtülü bedeni Amicis'in romantize ettiği gibi hiçbir zaman erişilemeyecek ve 'başka' olarak yorumlanmıştır, Derrida 'başka'ya dair şunu da ekler: "*Başka'yı ele geçirmek, onu kavramak ve bilmek mümkün olsaydı, başka olmazdı.* (2020, s. 124). Ancak bu erişilemeyecek ve hiçbir zaman kavranamayacak

olana her daim güçlü bir merak ve tutku eklemlenmiştir. Daima aşılası bir sınır, içine nüfuz edilesi bir olguya çevrilen ferace ya da peçe, Doğulu kadın bedenine bir ek, bir ilave olarak "öteki" kimliğe dönüştürülmüştür.

Ekici, Worpswede'de sergilenen *Schleierkampf/Veil Fight* (Peçe Kavgası/2004) adlı video enstalasyon çalışmasında 'oryantalist bakış'ın tükenmez merakıyla oynamaya ve Doğulu Müslüman kadının gizemi ile oryantalist göz arasında yerleşen heyecanı tartmaya çalışmıştır. *Schleierkampf/Veil Fight* Ekici'nin iki farklı kimliğin ilişkisini ve 'fark'ını ortaya koymaya çalışırken kültürel farkın maddi unsuru olarak kara çarşaf ve peçeden faydalandığı iki ekranlı bir enstalasyondur. Bu enstalasyonun iki projeksiyonunda da kamera Ekici'nin yüzüne odaklanmaktadır. İki ekranda da sanatçının yüzü peçe ile sarılıdır, ancak boyun kısmından aşağı doğru uzanan siyah kumaş sanatçının bedeninin tamamının kara çarşaf tarafından ele geçirildiği izlenimini vermektedir.



Görsel 41. Nezaket Ekici, *Schleierkampf/Veil Fight* (Peçe Kavgası), Video-Enstalasyon, 2yk Galeri, Berlin, 2004.
Fotoğraf: Andreas Dammertz ve Ali Dolanbay

Ekici bu ekranların birinde yüzünü tamamen saran peçeyle ciddi bir savaş halindedir. Hızlı ve telaşlı el hareketleriyle peçeyi yüzünden çıkarmaya çalışır. Bunu yaparken bir kapanıp bir açılan peçe, bir örtülü bir çıplak olma halini saniyelik zaman dilimleri içinde izleyiciye yansıtır. İzleyici bu ekranda Ekici'nin yüzünü bir görür bir kaybeder. Ekici'nin yüzü onu çepeçevre saran peçeden tamamen kurtulduğunda ekran kararır. Diğer ekranda ise sanatçı daha aheste ve mağrur bir tavırla peçeyi açmaya

çalışmaktadır. Ağır ve zamana bırakılmış bir tavırla peçeyi başının üzerine doğru kıvırır, peçe bir saç bandı formunu aldığında video sona erer.

Ekici bu esrarengiz yüzü açmaya ve izleyiciyle yüzleşmeye çalışmaktadır. Adeta bu gizemli ve egzotik kadını sıradanlaştırmaya, onun örtüsünün ardındaki tahayyülleri hayal kırıklığına uğratmaya çabalamaktadır. Yeğenoğlu'nun ifade ettiği gibi; "*Peçe, gözü cezbeder ve arkasında ne olduğu konusunda düşünmeye, spekülasyon yapmaya kışkırtır*" (2003, s. 59). Ekici'nin bir görünür bir görünmez durumdaki peçeli yüzü, izleyicinin gittikçe büyüyen bir merakla görmeyi beklediği ve nihayetinde nüfuz etmek istediği bir yüzdür. Bu peçenin açılma çabası ile izleyicinin gözü arasına adeta pornografik bir merak yerleşmiştir. Ekici izleyicinin bu merakıyla oynar ancak öte yandan büyük bir sabırla bu siyah sargıdan kurtulamaya, "öteki"ne yüzünü göstermeye de çalışır; adeta peçenin arkasında 'farklı' bir şey olmadığına dair Batılı gözü ikna etme çabası içinde "öteki" ile kendi yüzü arasındaki farklılıktan kurtulmaya çabalar.

Ancak Ekici'nin bu pratiğindeki yüz, "öteki"nin ta kendisidir. Derrida, *Yazı ve Fark* adlı kitabında, "*(yüz) kendinden, ruhtan, öznellikten vs. başka bir şeyi ete kemiğe büründürmez, takınmaz, işaret etmez*" der ve "öteki" ile yüz yüze gelmeye dair şöyle yazar: "*Başka/'öteki', yüzüyle ben buradayım demez, o yüzün ta kendisidir*" (2020, s. 135). Dolayısıyla Ekici'nin buradaki yüzü de Derrida'nın ifade ettiği gibi kendinden başka hiçbir şeye işaret etmeyen bir "öteki" yüzdür. Her ne kadar peçe, 'Batılı bakış'ın, ardına dair tahayyüllere daldığı ve kendince başka anlamlara bürüdüğü bir nesne olsa da kendinden başka bir şeye atıfta bulunmaz. Bununla birlikte Ekici, yüzündeki peçeden kurtulsa bile 'çifte-kimliğinden' dolayı tam anlamıyla Avrupalı olmayan çıplak yüzüyle de "öteki"dir. Bu bağlamda Batılı özne ile Doğu'nun bilgisi arasına yerleşen peçe, sanatçının "öteki"liğine eklemlenerek "öteki"liği iki katına çıkarmaktadır.

Peçe Batılı gözün erişmeye çalıştığı Doğu 'gizemiyle' arasında duran bir "zar" görevi görmektedir. Bu zar 'gizleyen' dışarıya kapalı tutan olmasıyla aynı zamanda Batılı bakışın oryantalist dönemden itibaren Doğulu coğrafya ve bedenler üzerine çevirdiği röntgenleme arzusunu da perçinlemektedir. Yeğenoğlu Derrida'dan ödünç aldığı "zar" kavramıyla peçe okumasını biraz daha kavramsal bir boyuta taşımıştır. Derrida'nın kavramsallaştırmasında "zar", 've/veya' yapısına sahiptir; ve/veya arasındaki bir

yerdedir ve ikili karşıtlıklar arasında konumlanan "zar" hem karşıtlıkları birbirine diker hem de karşıtlıklar arasında yer alır (Yeğenoğlu, 2003, s. 154). Yeğenoğlu'na göre; burada önemli olan onun 'arada' yer alışıdır. Peçeyi de "zar" gibi arada yer alan ve ikili karşıtlıkları muğlaklaştıran bir noktaya yerleştirir: "*İçeri ile dışarı arasındalığı ile tanımlayabileceğimiz peçe, içerisi ve dışarısını mümkün kılan şeydir*" (2003, s. 154) diye yazar. Bu bakımdan peçe 'arada' bir öğe olarak hem kendi bilgisini olduğu gibi verir hem de onu gizler. Yeğenoğlu "zar" kavramıyla okuduğu peçeyi bir kılık değiştirme aracı olarak ele alır ve peçenin arkasındaki şeyin bilgisini sunmaktan imtina eden bir "zar" görevi gördüğünü yazar:

> *Özellikle kadınlar tarafından, yüzü gizlemek veya korumak üzere giyilen bir giysi parçası olmanın yanı sıra, aynı zamanda saklayan, örten veya gizleyen herhangi bir şey, kılık değiştirme aracı, bir pelerin ya da maskedir; bir şeyin gerçek doğasını gizleme veya saklama hareketini anlatır; tartışılmaktan, halkın bilgisine sunulmaktan kaçınılan bir şeydir; örtü veya perde görevini gören bir zar, zarımsı ek ve kavrama, bilgi veya algılamadan gizleyen şeydir.* (2003, s. 64)

Ekici bu video enstalasyonda, peçenin varlığı ile yokluğu arasında bir kılık değiştirme gerçekleştirmektedir. Hızlı hareketlerle saniyeler içinde peçeli geleneksel bir kadın ile modern yüz arasında gidip gelmektedir. Bir kılıktan diğerine ani hareketlerle geçen Ekici, Doğulu Müslüman kadının örtülü bedenini deneyimler ve örtülü olma haliyle olmama hali arasında bir sınama gerçekleştirir. Ekici'nin yüzü 'arada'dır; ne o ne de budur. O hem modern dışarıya açık ve kendi bilgisini olduğu gibi sunmaya çalışan bir yüz hem de örtülü ve arkasındakine dair bir muamma yaratan bir yüzdür. Sanatçı yüzünü açmaya ve modern kimliğiyle arasına giren bu örtüden kurtulmaya çalışmaktadır. Çünkü bu örtü Ekici'nin Avrupalı ve Doğulu (Türk) kimliği arasında da bir "zar" görevi görmektedir.

Ancak Ekici burada yüzünden sıyırıp attığı peçe ile bir kimlikten soyunmaya çalışır gibi değildir. Bilakis bir kimliği soymaya çalışır gibidir. Sanatçı en temelde Doğulu Müslüman kadının yüzünün neden kapalı olduğu ya da olması gerektiği konularını irdelemektedir. Fakat bununla birlikte sanatçının peçeden kurtulduğunda enstalasyonun sona eriyor olması bu peçenin Doğulu Müslüman kadının yüzünün ta

kendisi olma ihtimali üzerine düşündürmektedir. Çünkü peçe, Doğulu eril otoritenin ekonomisinde örtünmek, mahremine sahip çıkmak iken, Batı karşısında Doğulu kadının yüzünün ta kendisidir. Yeğenoğlu şöyle yazmıştır:

> *İçeri ve dışarı arasındalığı ile tanımlayabileceğimiz peçe, içerisi ve dışarısını mümkün kılan şeydir. Bu muğlaklığından dolayı (peçe ne dışarıda ne içeride olandır) peçeyi Doğulu kadının bedenine ne dışsal bir şeymiş gibi ele alabiliriz, ne de bu kadının bedenini basitçe peçenin içinde olan bir şey gibi düşünebiliriz. Bu beden, peçeyle birlikte var olan, peçenin ilmekleriyle tenin gözeneklerinin birbirine dokunmasıyla kurulmuş bir bedendir… peçe Doğulu kadının derisini kumaşla birlikte dokuyan özgül kültürel pratikten başka bir şey değildir. Peçe, Doğulu kadının hem kimliği hem farkıdır; onun kimliğini farklı yapan şeydir.* (2003, s. 154)

Yeğenoğlu, peçenin Doğulu Müslüman kadının yüzünün ta kendisi olması önermesini Luce Irigaray'ın peçe ve peçenin arkasında yatan şey arasındaki 'fark'a karşı çıkışı ile desteklemektedir. Irigaray'dan şöyle aktarır: "*peçenin arkasında sadece peçe vardır*" (2003, s. 77). Ekici, peçeden sıyrılarak Doğulu Müslüman kadının yüzünü açık etmeye, onu Batılı izleyiciyle yüzleştirmeye çalışmaktadır, ancak peçeyi hızlı ve alelacele yüzünden sıyırmaya çalıştığı ekranda peçeden kurtulan yüzü de yok olmakta, adeta peçeyle birlikte silinmektedir. "Öteki" ile arasındaki farkı kaldırdığı noktada bir ize dönüşmektedir, çünkü oradaki varlığı salt 'fark'a aittir. Derrida kendini 'fark'a kaydeden 'iz'e dair şöyle yazmıştır:

> *Asla kendini sunamayan(ın) iz(i), kendini asla sunamayan iz: kendi fenomeninde nasılsa öyle görünme ve gösterme. ...Daima ertelenmiş, ayrımı konmuş iz hiçbir zaman kendini sunuşunda kendi değildir. Kendini sunarken siler, kendi çınlamasıyla sağır olur, kendini yazan kendi piramidini differance'a kaydeden, yazıyorsa kendini yazan a gibi.* (1999, s. 61)

Ekici'nin peçeli yüzü, kendini sunarken silmektedir, zira buradaki yüz 'fark'a eklemlenmiştir. Projeksiyona yansıyan siyah bir kumaşla kaplı portre, "öteki"nin yüzü olarak belirmekte ve farklılığın ortadan kalkmasıyla kaybolmaktadır.

Ekici'nin temsil ettiği bu kara çarşaflı ve siyah peçeli kadın, bir yandan Batılı hükümran öznenin modern kimliğini pekiştiren bir figür öte yandan ise Batılı modern özne için bir tekinsizlik nesnesidir. Çünkü peçe, "öteki"ni gözlemlenebilir kılmakta ve bakışın nesnesi konumuna dönüştürmektedir. "*Ataerkil ilkelere göre düzenlenen simgesel evrende, peçesi açılarak gerçekliğine ulaşılması hedeflenen beden kadın bedeni, bu bedene bakan ve bilgisine ulaşmaya çalışan göz de erkek gözüdür*" diye yazar Yeğenoğlu. (2003, s. 144). Ancak açıl(a)madığı müddetçe peçe, peçeli kadını bakışın sahibi olarak sabitlemektedir. "*Peçe bakışın konumlarını tamamen tersine çevirmektedir, gözleri haricinde tüm bedeni Avrupalı bakışa görünmez hale gelen peçeli kadın görünmeden görebilendir*" (Yeğenoğlu, 2003, s. 59). Kendisi Batının bilgisine ulaşabilir ama kendi bilgisini sun(a)maz, zira peçenin verdiği ne ise kadının bilgisi 'o'dur/o kadardır. Fakat daha fazlasını tahayyül eden Batı için bu durum tehditkardır. Bu da "öteki"ne tekinsizin deneyimini yaşatmaktadır. Bakışın konumu ve söylem üzerine teoriler üreten Donna Haraway "*Mutevazı Tanık*" adlı makalesinde şöyle yazmıştır: "*Görmenin "mütevazı", kendine-görünmez kaynağı olmak yerine görülen bir nesne olmak demek faillikten nasiplenememek demektir*" (2010, s. 272). Oysa Batı, Doğu karşısında her daim etken tarafı zapt etmektedir, ancak peçe onun bu konumunu sarsmaktadır.

Nihayetinde peçe, "öteki" kimliği tayin ve tehdit eden bir nesne olarak Batı ve Doğu toplumlarının arasına bir "zar" olarak yerleşmiştir. Ekici burada Doğulu Müslüman kadının kurtulmaya çalıştığı o pek ıstıraplı peçeyi imgeleştirerek, Avrupalı olanla arasındaki farkı inceler, fakat bilinçli ya da bilinçsiz Avrupalının modern kimliğini yeniden tayin etmiş olur. Ancak bu peçeli yüz peçenin yani farkın silinmesiyle yok olur. Bir anda buharlaşan ve arkasındakine dair tek kelime etmeyen peçe, Avrupalı için 'simsiyah' ve 'karanlık' bir tehdit olmaktan da kurtulamaz çünkü bilinmeyen ve sadece hayallere sirayet eden bir muammadır.

6.2. Siyah Tenin Mutlak "Öteki"liği

Siyah ten, kendini evrensel ve hükümran addeden beyaz Avrupalı bedenin en eski ve aşina olduğu "öteki" formudur. Beyaz olmayan bedenler, Beyaz Avrupalının kendi coğrafyasında ya da sömürgeci faaliyetlerle hüküm sürdüğü coğrafyalarda,

‘kendisinden olmayan’ veya ‘kendisi gibi ol(a)mayan’ bir beden olarak doğrudan görsel verilerle kodladığı, ırksal ve en büyük “öteki”dir. Beyaz Avrupalı, “öteki” ile kendi arasına somut bir fark unsuru olarak ‘deri’yi yerleştirmiştir. Bu bağlamda, siyah deri, beyaz Avrupalı için kültürel, entelektüel, sınıfsal ya da ırksal tüm ekonomilerini üzerine oynadığı bir fark unsurudur. ‘Beyaz dünyada’ fark siyah deriye aittir; (beyaz olanla) bir bağdaşmama, eşleşmeme haline istinaden modernitenin ve çağın dışına/gerisine zapt edilen, orada alıkoyulan ve daima ertelenen bir bedendir.

Jacques Derrida, 1968 yılında Fransız Felsefe Kurumu’nda verilen bir konferansta sunduğu “*Différance*” konuşmasının metninde ‘fark’ı (*différer*) iki anlama sahip bir terim olarak kavramsallaştırmıştır. *Différer* hem bir erteleme, gecikme hem de özdeş olmama anlamlarına gelmektedir. *Différer*’dan türeyen *difference* ayrım/özdeş olmama ve fark anlamlarını üstlenirken; erteleme, sonraya bırakma anlamını yüklenmeyen bir kelimedir. Bu nedenle Derrida, her iki anlamı da barındıran *differance* kavramını kullanır. Derrida, *differance* ve *difference* kavramlarının telaffuz ediminde birbirinden ayırt edilemezliklerini ve aralarındaki ‘fark’ın ancak yazıda yani bir gösterge, bir işaret sisteminde kendini açığa çıktığını ileri sürer.

Derrida’ya göre, *difference* olan bir şey değildir, mevcut değildir ve ne olursa olsun ‘burada olan’ değildir (1999, s. 53). Bu bağlamda *différer*’ın erteleme, sonraya bırakma anlamına dair şöyle yazmıştır:

> *Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir ‘istek’ ya da ‘istenç’in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir, bu aracılığı da öyle bir tarzda etkiler ki onun etkisini de geçersiz kılar ya da aza indirir.* (1999, s. 53)

Beyaz Avrupalının mekanındaki ‘siyah deri’, Derrida’nın burada kavramsallaştırdığı şekliyle ‘fark’ unsurunun adeta cismanileşmiş halidir. Siyah(i) beden, beyaz olanla aynı/özdeş ve eşit yaşam arzusunun, beklentisinin ‘göstergesel’ bir ‘fark’ nedeniyle askıya alındığı, ertelendiği ve bu arzusu beyaz olanın iradesinde gerçekleşecek olan bir bedendir. Siyahi beden, beyaz Avrupalının iradesindeki dünyada onun imtiyazına ya da lütfuna sığınarak beyazın hak ve özgürlük alanında yer alabilmek adına

metaforik anlamda bir 'beyazlaşma' çabasına girişir. Onun 'fark'ı (derisi) onu daima aşılması gereken sosyal, ekonomik, ırksal sınırlara gebe bırakırken bu sınırları geçme ve -beyaz tarafından- onaylanma sürecinde zamansal bir gecikmeye tâbi kalır. Beyaz insan gibi yaşamak, çalışmak, eğlenmek için onun statüsüne erişmesi gerekmektedir. Bu statüye ise beyaz insandan daha fazla engel aşarak erişebilmektedir. Çünkü tarihsellikle kuşatılmış olan derisi, onun hedeflerinin önünde bir engel teşkil eder. Beyaz bir bedenin atacağı adımı atması için önce siyah derisine yöneltilen şüpheleri ve heves/cesaret kırıcı söylemleri alt etmesi yani beyaz olana göre iki kat daha fazla çaba sarf etmesi gerekmektedir. Siyahi bedenin istencinin zamanlayıcısı olarak ise 'ideal beyaz bedenin' iradesi ve onayı devreye girmektedir. Siyahi beden, beyaz Avrupalı tarafından onaylandığı ölçüde 'beyazlaşacaktır' ama asla tamamıyla beyaz olmayacaktır.

Narsisizm üzerine derin çalışmalar gerçekleştiren Amerikalı psikiyatr ve psikanalist Heinz Kohut, narsistik aktarımlarından yola çıkarak 'kendilik' meselesine ve onun analizine dair ele aldığı *Kendiliğin Çözümlenmesi* adlı kitabında 'ideal' (ya da kendinden üstün görülen) "öteki"nin onayına duyulan ihtiyaca dair şöyle yazmıştır:

> *…örselenmeye maruz kalmış kişiler, ergenliklerinde ve erişkinliklerinde, sürekli, idealleştirilmiş nesneyle birleşmeye çabalarlar, çünkü özgül yapısal eksikliklerinden ötürü, narsistik dengelerini ancak, örselenerek yitirmiş oldukları kendilik nesnesinin halihazırdaki (o sırada etkin olan) kopyasının ilgisi, tepkileri ve onayı koruyabilir.* (2019, s. 64)

Siyahi beden için Avrupalı beyaz beden idealleştirilmiş bir nesneye dönüşmektedir. Beyazın iradesi ve tahakkümü siyahi bedeni aşağılarken, onun tarafından aşağılanan ve zedelenen siyahi beden, içinde bulunduğu bu hor görülme durumundan kurtulmak için ne yapması ya da ne olması gerektiğini bilir: 'Beyazlaşmak'. Siyahi beden bu 'ideal' nesne ile eşleşmek/eşitleşmek adına -kültürel anlamda- beyazlaşacaktır. Peki bu 'beyazlaşma' nasıl olacaktır?

Martinik doğumlu Fransız psikiyatr ve siyaset felsefecisi Frantz Fanon, siyahi bedenlerdeki 'beyazlaşma' isteğinin nedenleri ve ne şekillerde ortaya çıktığı üzerine araştırmalar yapan önemli yazarlardan biridir. 20. yüzyılın kolonileştirme ve ırk

kökenli ayrımcılığa dayanan toplumsallaşma biçimlerine dair psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla derinlemesine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fanon, bilhassa renk ve sömürge ilişkisi üzerine yazmış olduğu *Siyah Deri Beyaz Maskeler* adlı kitabında deri rengi ve buna bağdaşık kimlik sorunlarını tartışmıştır.

Siyah deriyi Beyaz Avrupa'nın "öteki"si olarak irdelediği kitabında, siyahilerin psikiyatri vakalarını ele almıştır. Psikiyatri hastaları aracılığıyla siyah bedenlerin köle mantığından kurtulmak amacıyla kültürel anlamda beyazlaşma çabalarını incelemiş ve bu incelemeye yer yer -nesnel yaklaşımı aşmamaya çalışarak- kendi deneyimlerini de eklemiştir. Bu çaba, kimi hastalarda daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak amacıyla tezahür ederken kimilerinde "performatif" bir biçimde siyah derilerine kazınmış utanç ve mahcubiyet kavramlarından sıyrılma çabası olarak ortaya çıkmıştır. Fanon, bu kitapta müşterek bir biçimde siyah bedenlerin 'fark'ını ve bu 'fark'ın silinmesine ya da indirgenmesine dair beyaz olanın muktedir belirlenimlerini şöyle tanımlar: "*Sömürgeleştirilen kişi anakentin kültürel değerlerini benimsediği ölçüde ormanından kurtulacaktır. Siyahlığı, ormanını reddettiği ölçüde beyazlaşacaktır*" (2021, s. 18).

Fanon'un yazdığı gibi, siyahi beden bir sürece tabidir, aşılması gereken engeller ve üstesinden gelinmesi gereken menfi göstergelerle yoğrulmuş bir geçmiş mevzubahistir. Bu süreç ise Derrida'nın bir 'erteleme' ya da 'sonraya bırakma' olarak kavramsallaştırdığı 'fark'ı devreye sokmaktadır. Metaforik anlamda 'beyazlaşması' için zamana tabi tutulan, ertelenen siyah beden, bu süreci kabul etse ve sürecin -beyazın belirlediği maddelerin- üstesinden gelse bile, farklılık tamamen ortadan kalkmayacaktır, fakat yerini 'çok-kültürlülük' söyleminde açığa çıkan görece bir hoşgörüye bırakacaktır.

Avrupalılaşmış bir siyahi ya da metaforik anlamda beyazlaşmış bir siyahi, hem daha iyi davranılmayı hak edecektir, hem de beyaz Avrupalının dönüştürmeyi 'insanileştirmeyi', uygarlaştırmayı başardığı bir vahşi olarak göğsünü kabartacaktır. Beyaz Avrupalıyı gururlandıran siyahi bedenin hak ettiği hoşgörü, diğer siyahi bedenleri de cezbedecek ve onların yönetimi açısından bir başka sistem halini alacaktır. Sarat Maharaj, Annie Fletcher ile gerçekleştirdiği "*Dislocutions: On Cultural Translation*" adlı söyleşide "öteki"ne dair hoşgörü mantığını şöyle ifade etmiştir:

> *Ana akım tolerans senaryosunda, benlik bir şekilde ve her zaman oldukça rahat bir şekilde sağlamdır. 'Öteki'nin ise değişmesi, gözden geçirilmesi, yeniden yapılandırılması beklenir. Bu tür durumlarda hoşgörü, farklılığın ve 'öteki'liğin yönetimi ve kontrolü için bir lokomotif haline gelir. Asimilasyon talebi ve aynılık mantığı, baskıcı hoşgörüyle aynı anlama gelir.* (2000, s. 33)

Maharaj'ın da ifade ettiğinden hareketle yine altını çizmek gerekir ki; hoşgörü farklılığın silinmesi anlamına gelmemekte, bilakis farklılığı korumakta, "öteki"nin hoşgörüyle idaresini yine farklılığın üzerine bina etmektedir. Buradaki hoşgörü mantığı kültürel bir beyazlaşma yaratsa da siyah deri rengini ve ona ilişkin olarak mutlak farklılığını koruyacaktır.

Derrida, 'fark'ın (*différe*) bir diğer ve herkesçe en çok bilinen anlamını da "*özdeş olmama, başka, ayırt edilebilir olma vb.*" olarak ifade etmiştir (1999, s. 53). Beyaz olmayan beden, beyaz olan için bir bakışta ayırt edilebilir olan, özdeş ol(a)mayandır. Kendisi ile -hükümran özne konumundaki- beyaz Avrupalı arasındaki 'fark'ı hiçbir çaba gösterilmeksizin -kendiliğinden- ortaya koymaktadır. Onunki ele geçirilmiş bir deridir, her türlü sekansta ister hoşgörüyle ister zorbalıkla olsun 'beyaz olmayışı' ekonomisine başvurulmaktadır. Bu tarihsellikle işlenmiş bir ekonomidir, siyah bedenlerin üzerinde hüküm sürme durumu, her türlü idarenin beyaz Avrupalı bedenin iradesinde yürütülmesine olanak sağlayan ve temeline 'ırk' sorununun yerleştirilmiş olduğu bir ekonomidir. Hall'ün ileri sürdüğü gibi; "*Irk, çevresinde en gerçek sosyo-ekonomik, kültürel güç, sömürü ve şiddet içeren dışlama sistemlerinin organize edildiği söylemsel kategoridir*" (2016, s. 55). Nihayetinde 'ırk' kavramı devreye sokularak siyahi beden, beyaz olan tarafından uygulanan tahakkümün ya da toleransın/hoşgörünün altında daimî bir "öteki" olarak sabitlenmektedir.

Tarihsel süreçte ırk ayrımını ortaya koyabilmek, 'fark'ı siyahi bedene atfederek kendisi ile siyah arasındaki mesafeyi belirlemek, kendi bedenini irade ilan edebilmek adına siyahın; vahşi, ürkütücü, çağdışı oluşunu niteleyecek söylemler devreye sokulmuştur. Siyahi olanın söylemsel kurulumu, (renk olarak) siyahın her türlü biçimiyle ilişkiye sokulmuş, siyaha atfedilen her türlü kodlama ve anlamlandırma siyah deriyi de etkisi altına almış, bu negatif anlamlar zinciri siyahi bedeni "performatif" bir biçimde işlerken adeta prangaya vurmuştur.

Hall editörlüğünü üstlendiği *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* adlı kitapta yer alan "*Temsil İşi*" adlı makalesinde, "*Bütün anlamlar tarih ve kültür içinde üretilir*" (2017, s. 44) der. Bir renk olan 'siyah/kara'nın tarihsel olarak negatif anlamlarla kodlanması ve bu anlamların siyah bedenlerin temsiline dönüştürülmesi durumunu irdeleyen Hall, aynı zamanda siyahilerin bu temsili tersine çevirme çabaları hakkında şöyle yazar:

> *Yüzyıllar boyunca, Batılı toplumlar siyah kelimesini karanlık, kötü, yasak, şeytani, tehlikeli ve günah olan her şeyle ilişkilendirdi. Hal böyleyken, 1960'larda Amerika'da zencilere yönelik algının 'Siyah Güzeldir' ifadesinin, yani gösteren olan 'siyah'ın önceki çağrışımların tam tersi anlam (gösterilen) taşıdığı popüler bir slogan haline geldikten sonra nasıl değiştiğini düşünün.* (2017, s. 44)

"*Siyah Güzeldir*" sloganı çerçevesinde 1970'li yıllarda Amerika'daki siyahilerin hak ve özgürlüklerinin kısıtlanmasına dair ciddi mücadeleler veren Steve Biko'dan bahsetmek yerinde olacaktır. Biko, Amerika'da ortaya çıkan 'Siyah Bilinç Hareketi'nin (Black Consciousness Movement) kurucuları arasında yer almıştır. Kısa sürede dünya çapında yayılan bu hareket, "*Siyah Güzeldir*" sloganını kullanmıştır. Bu hareket, siyahi hakları üzerine işlerken aynı zamanda sloganından anlaşılacağı üzere siyahi bedenlere toplumsal yaşamda kendilerini sevme, kendilerini önemseme gibi duyguları aşılamak üzere de gelişmiştir. Biko'ya göre; "*Siyah Bilinci'nin özü, siyahların, kendilerini toplumda bir insan yapan değer sistemlerine pozitif bir şekilde bakarak kendi konumlarını yükseltmelerine dayanıyordu*" (Berdibek, 2021).

'Siyah Bilinç Hareketi'nde aktif rol oynamış olan Biko, Beyaz Batılı öznenin siyah algısına dair şöyle söylemiştir: "S*iyah olmak, deri rengiyle ilgili bir mesele değildir; siyah olmak, zihinsel bir yaklaşım meselesidir*" (Berdibek, 2021) Bu bağlamda beyaz (iktidar) öznenin deri rengi üzerinden "öteki" konumuna yerleştirdiği siyahi bedenlere dair politik bir amaç güttüğünün altını çizmiştir.

Ancak her ne kadar dönüştürülmeye çalışsa da tarihsellik içinde deyim yerindeyse 'taş kesilen' bir anlama kodlanmış olan 'siyah' ne yazık ki bir karşı slogana

dönüştürülmesiyle geçmişteki tüm negatif yükünden sıyrılarak 'parlamayacaktır'. Hall, bu duruma dair de şöyle bir açıklama getirir:

> *…anlamlı bir şey söylemek için bizden önceki zamanlardaki her türlü anlamın, önceki çağlardan öğrenildiği 'dile getirmek' zorunda olduğumuza göre, söylemek istediğimiz şeyi değiştirebilecek ya da bozabilecek diğer bütün gizli anlamları ekleyerek dili tamamen temizleyemeyiz. Örneğin, 'Çarşamba – Borsada Kara Bir Gün' gibi manşet okuduğumuzda, hedeflenen şey bu olmasa bile, 'kara' (ya da siyah) kelimesinin negatif çağrışımlarından bazılarının akla gelmesini tamamen engelleyemeyiz. Bütün yorumlarda sürekli bir anlam kayması, diğer anlamların ifadeye ya da metne gölge düşürdüğü, başka çağrışımların hayata geçerek söylediğimiz şeye farklı bir anlam kattığı bir marj, söylemeye niyetlendiğimiz şeyi aşan bir şey vardır.* (2017, s. 45)

Hall'un yazdığı şekilde 'siyah', 'Kara-Çarşamba' ibaresinde olduğu gibi bazı durumlarda amaçlanan anlamı aşan ve söz konusu ırk meselesi olduğunda onu tüm olumsuzluğuyla siyah bedene nakleden ve onda sabitleyen bir icraya dönüşmektedir. Siyahi sadece siyah değildir, siyah toplumsal bir yaşantıda bir bedenle bütünleşmiş, bütünleştirilmiş bir renktir.

Fanon da benzer bir noktaya değinmiştir:

> *Avrupa'da kötülüğü siyah temsil eder. Yavaş ilerlemek gerekiyor, bunu biliyoruz, ama kolay değil. Cellat siyah adamdır, Şeytan siyahtır, zifiri karanlıktan söz edilir, kirli olan karadır -bu fiziksel kirlilik için de manevi kirlilik için de geçerlidir. Hepsini saymaya kalksanız, Siyah'ı günaha dönüştüren ifadelerin çoğuna şaşırırsınız.* (2021, s. 149)

Siyahın, beyaz Avrupalının ürettiği tarihsellikle yüklü anlamı siyahi bedeni konumlandırmaktadır. Fanon ekler:

> *Siyah sorunu konusunda yerimizde saymaya mahkûm oluruz. Siyah, kara, gölge, zifiri karanlık, gece, yeryüzünün labirentleri, dipsiz derinlikler, birini karalamak; öte yanda: masumiyetin aydınlık bakışı, barışın beyaz güvercini,*

> *masalsı cennet ışığı. Güzeller güzeli sarışın çocuk, nasıl da huzur, nasıl da sevinç ve her şeyden öte umut veren bir ifade! Güzeller güzeli bir siyah çocukla karşılaştırılamaz bile…* (2021, s. 149)

Siyah "öteki" olarak imlenirken ona 'karanlık' bir yer açılır; tüm karanlığı, köhneliği, yabanlığı, ürkütücülüğü ya da medeniyete yerleşmeyecek olan kirli işleri ile adeta bir yeraltı dünyasına yerleştirilir.

Fanon öte yandan siyahlığın en ürkütücü yanlarını siyahi eril beden üzerinden açıklar. Tüm "ötekilik" formları içinde Avrupalı beyaz beden için en tehlikeli olan siyahi[31] bedendir. Siyahi beden ile Avrupa'nın tarihinde bir leke olarak yer alan bir diğer "öteki" formu olan Yahudi bedeni kıyaslar. Fanon "*Zenci biyolojik tehlikeyi temsil eder. Yahudi'yse zihinsel tehlikeyi*" (2021, s. 131) diye yazar. "*Ne zaman bir Yahudi'ye işkence edilse, onun üstünden tüm ırkına işkence edilir. Ama zencinin bedenselliğine saldırılır*" (2021, s. 130) şeklinde ifade eder. Dolayısıyla siyah bedenin "öteki" olma hali Yahudi beyaz bir bedenin "öteki" olma durumundan farklıdır. Sadece kültürel ya da dinsel bir unsur olarak değil biyolojik ve edimsel bir unsur olarak bir tehlike arz etmektedir. Avrupalı için 'siyah beden' biyolojik olandan başka bir şey değildir; hayvandır, çıplaktır (Fanon, 2021, s. 131). Fanon'a göre, siyahi beden fobisi olan beyaz Avrupalı erkek, onun biyolojisinden korkuyordur, Fanon bu noktada, beyaz erkek ile siyahi erkek arasındaki güç ilişkisini biyolojik 'fark' üzerinden tartışmaya açar: "*Beyazların çoğu için, Siyah (terbiye edilmemiş) cinsel içgüdüyü temsil eder. Zenci ahlak kurallarının ve yasakların üstündeki genital gücü ete kemiğe büründürür*" (2021, s. 140). Fanon'dan anlayacağımız üzere; Beyaz erkek, siyahi erkeğin (cinsel) üstünlüğünden tedirgindir ve bu (cinsel) rekabete dayalı hususu bilinçdışı bir kompleks edimine dönüştürmektedir. Bu noktada siyahinin biyolojik olarak kavranan tüm gücü/kuvveti ve cinsel üstünlüğü olağanca şiddetiyle karanlık tarafa, hayvani içgüdülere, kültürlenmemiş/medenileşmemiş bir alana yansıtılır. Beyaz erkek bedeni, onun biyolojisiyle oynamaya onu ehlileştirmeye, 'beyazlaştırmaya' çalışır.

Fanon siyahın "öteki" olma durumunu burada eril beden üzerinden ele almış, beyaz ve siyahi beden arasındaki bir rekabet ilişkisine ve bu rekabetten duyulan korkuya

[31] Fanon özellikle 'zenci' kelimesini kullanmaktadır, fakat bu tezde 'zenci' yerine 'siyahi' kelimesinin kullanılması terimi teorik bir tartışamaya açabilmek ve kavramsal olarak ifade edilebilmek içindir.

odaklamıştır. Ancak söz konusu cinsiyet olduğunda siyah erkek 'biyolojik cinsiyet' üzerinden beyaz erkek karşısında "öteki" iken siyah kadın toplumsal cinsiyeti ile beyaz erkek karşısında bir kat daha fazla "öteki" olarak yer almaktadır. Bu durum ise eril otorite ve fallus merkezci tutumla ilişkilidir. Daha önceki "*Öznelliğin Beden Odaklı İcrası*" adlı bölümde de belirtildiği gibi, 'fallus' toplumsal cinsiyetle ilgili bir kavramdır. En temelde erkeğin sahip olduğu kadınınsa yoksun olduğu 'fallik' yani erkek cinsel organı ile ilgili durumu ifade etmektedir. Bu bağlamda fallus tutarlılık söyleminde kadın eksikliğinden dolayı zaten "öteki"dir. Dolayısıyla söz konusu siyahi bir 'kadın bedeni' olduğunda bu husus "performatif" bir 'çifte-ötekilik' durumuna intikal etmektedir.

Bu noktada kadın beden sanatçısı üzerine 'çifte-öteki' terimini ortaya atan Amelia Jones'a dönmek gerekmektedir. Jones, feminist teori çerçevesinde sanatçı bedenini yeniden incelediği *Body Art Performing The Subject* (1998) kitabının "*Pozun Retoriği*" adlı bölümünde, 'çifte-yabancılık' terimini kadın ve erkek sanatçı bedeni arasında kurulan farkın merkezine teorik bir biçimde yerleşmiştir. Beden sanatında kadın ve erkek beden sanatçısı arasındaki farkı, pozun retoriği aracılığıyla irdeleyen Jones'a göre, kadınlar, fallik aşkınlık ile bağdaşmış olarak algılanmaktadırlar ve bu nedenle pozun retoriğiyle dünyada kendilerini gerçekleştirmeye çabalamaktadırlar (1998, s. 149).

Performans sanatlarında, sanatçı bedeni 'toplumsal beden'in normatif yapısını zorlamakta, toplumsal yasalarla üretilen 'normal' özneyi eleştirel bir biçimde tartışmaya açmaktadır. Ancak 'normal' olanı bir karşı-gösterge ile yeniden üreten sanatçı bedeni eril olduğunda, ataerkil sistem ve onun 'fallus' merkezci söylemi ile eşleştiğinden dolayı sanatçı öznelliğini ve bedenini kendi arzusuyla yabancılaştırabilmektedir. Kadın sanatçı ise, ataerkil sistem içinde halihazırda bir kez "öteki" olduğu için 'beden sanatı'nda ortaya çıkardığı ve 'normal' olanı sorguladığı (kadın) bedeni ile kendi bedeninde tezahür eden "öteki"liği iki katına çıkarmaktadır (Jones, 1998, s. 149). Yani erkek sanatçı bedeni, eril otorite ile paralel bedenini 'normal' ya da sıradan bir malzeme olarak örtülü ya da çıplak bir biçimde sunarken, kadın sanatçı, kendi bedenini -özellikle kendi çıplak bedenini- bir direnç ya da diretme ve bir mücadele alanı olarak ortaya çıkarmaktadır.

Jones, ‘çifte-yabancı’ terimini, ilk olarak Hannah Wilke ve Vito Acconci’yi karşılaştırdığı noktada toplumsal cinsiyet mefhumuna dayanmaktadır. Bu noktada ‘çifte-ötekiliği’ önce kadın bedeni ile erkek bedeni ayrımında feminist bir teoriyle kurmuştur, ancak ardından ‘çifte-öteki’yi Adrian Piper’ın siyah bedeni ile ırk meselesine yöneltmiştir. Piper’ın *Food For The Spirit* ((Ruhun Yemeği/1971) adlı performansının fotoğraf kaydını incelemeye almıştır.



Görsel 42. Adrian Piper, *Food For The Spirit* (Ruhun yemeği), Fotoğraf, New York 1971.

New York'ta bir çatı katında inzivaya çekilen Piper, toplumsal yaşamdan kendini izole ettiği bu süreçte Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi* kitabı ile kendi varoluşu arasında ciddi bir bağ kurmuştur. Bedenini, yani maddi varlığını irdelemeye başlamış ve böylece *Food For The Spirit* projesini ortaya çıkarmıştır. Bu proje, Piper’ın ayna karşısında çekilmiş bir dizi fotoğrafından oluşmaktadır. Projedeki fotoğraflardan bazılarında Piper’ın üzerinde sadece siyah bir külot vardır, bazılarında ise tamamen çıplak bir şekilde bir kitaplığın önünde durmaktadır. Hemen göğüs altı hizasında tuttuğu bir fotoğraf makinesi ile karşısında duran boy aynasından kendi imgesini yakalamıştır. Aynadaki

yansımasında bakışını objektife yerleştirmeyi başaran Piper'ın bakışları oldukça çekimser durmakta ve ortaya çıkardığı 'beyaz olmayan' çıplak bedeni ile aynı cesareti taşımıyor gibi görünmektedir. Adeta sanatçının yüzünde çıplaklığın ve beyaz olmamanın yarattığı çekimser bir tavır yerleşiktir. Jones da Piper'ın bu fotoğraftaki bakışlarının böyle bir kimlik yapısını güvence altına alamadığını şiddetli bir şekilde ortaya koymakta olduğunu ileri sürer (1998, s. 164). Hakikaten Piper, "*Passing For White, Passing For Black*" adlı makalesinde, bu güvensizliğe/huzursuzluğa dair şöyle yazmıştır: "*Bir Afrikan-Amerikalı olarak sırf ırkınız yüzünden sizi mahrum eden şeyin ne olduğunu bir kez anladığınızda, bunun adaletsizliği duygusu o kadar bunaltıcı olabilir ki, bunu kabul edemeyebilirsiniz*" (1998, s. 356).

Amelia Jones tam da bu noktada, 'çifte-öteki' ile Piper'ın siyahi bedenini ya da 'beyaz olmayan' bedenini ilişkilendirir. Piper, Afrikan-Amerikalı bir kadın olarak kendi bedenini ifşa ettiği fotoğraflarında, Avrupa ve Amerika kültüründe görsel zevk (*delectation*) olarak yerleşik olan beyazlık takıntısını tartışmaya açar. Piper, belirsiz bir 'beyaz ataerkilliğin' kendisine dayattığı ırksal ve cinsel kimlikleri ve bu kimliklerin beyaz ataerkil sisteme oluşturduğu tehdidi *iç içe geçirme* yoluyla kendi bedeni aracılığıyla ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Jones, 1998, s. 162). Çünkü Piper'ın çıplak bedeni beyaz değildir, 'melezdir' ve Piper, beyaz Avrupalı perspektifinde zaten dışlanmış olan melez kadın bedenini, çıplak sunarak "öteki"liği iki katına çıkarmıştır. Piper'da pozun retoriği yalnızca onu oluşturan cinsel farklılığa değil aynı zamanda ırksal farklılığa da uymaya zorlamaktadır, erkek olmayan ve beyaz olmayan bedeninin yabancılaşmasının iki katına çıkmasıyla Piper'ın pozu ayrışır (Jones, 1998, s. 164).

Dolayısıyla Piper'daki 'çifte-öteki'lik salt çıplaklıkla değil, siyahi ya da melez olanın çıplaklığıyla ortaya çıkar. Avrupalı bedenle aynı mekânı paylaşan "öteki" beyaz olmadığında doğrudan algılanan bir "öteki"dir. Avrupalı beyaz beden için siyah olma konumu en nihayetinde görsel bir "öteki" yaratmaktadır. Bir bakışta ele geçirilen bu "öteki" olma halinin 'siyah' durumu, daimî bir "ötekilik" yaratır. Farkın göstergede (yazıda) yani işaret sisteminde belirdiğini ifade eden Derrida şöyle yazmıştır: "*görme yetisiyle kavranan şey kendi içinde düşünsel olmaz, aksine duyusal varoluşunda varlığını sürdürür*" (2020, s. 135). Siyah derinin farkı duyusal bir kavranıştır, bu kavrayış onu her bakışta fark olarak yazmaktadır ve bu fark siyahi bedeni, siyahla ilişkilendirilen tüm olumsuz kalıplara sabitlemektedir. Bu bağlamda Piper'ın

çıplaklığındaki fark, kadın bedenini gösteriyor olmasıyla toplumsal cinsiyet kimliğinde erkeğin "öteki"si olarak ama aynı zamanda 'melez bedeni' gösteriyor olmasıyla -Fanon'un biyolojik siyahta bahsettiği gibi onu ehlileşmemiş cinsellik ve çıplaklıkla paralel okuyan- 'Avrupalı bakış'ın "öteki"si olarak ortaya çıkmaktadır.

Avrupalı özne kendini beyaz bir konuma yerleştirir ve konumunu beyaz olmayan; siyahi (ya da melez) bedenler üzerinden sabitler. Siyahın bir renk olarak tanımladığı negatif ya da ürkütücü birtakım fenomenler siyahi bedene nakledilir. Ancak siyah derili olmak sadece biyolojik bir durum değildir, kültürel olarak kara çarşaf nesnesiyle de siyah bir beden olma durumu söz konusudur ki 'kara çarşaf' politik bağlamda Doğulu Müslüman kadının 'kendisine' dönüşmekte, figürleşmektedir. Bu bağlamda 'Avrupalı bakış' tarafından oldukça benzer birtakım kavramlar; vahşilik, şiddet, sınırsız cinsellik, köhnelik vb. şeyler kara çarşaflı (siyah) beden üzerine de yerleştirilmektedir.

Bu tartışma çerçevesinde varılmak istenen nokta; Piper'ın melez/beyaz olmayan bedeni ile Ekici'nin kara çarşaflı bedeni arasında bir karşılaştırma yapmak ve biyolojik ve kültürel olarak iki sanatçının da 'siyah(i) bedenini' Avrupalı 'beyaz bakış'ın perspektifinden değerlendirmektir.

Doğulu Müslüman kadının bedeni ile yekpare bir bütünlük yaratan kara çarşaf, bir örtü olmanın ötesinde Doğulu Müslüman kadın bedeninin ta kendisidir. Bu noktada bir önceki bölümde yer alan Yeğenoğlu'nun peçe ve Doğulu Müslüman kadın arasındaki bütünlüğe dair sözlerini tekrar anımsamak faydalı olacaktır:

> *Bu beden, peçeyle birlikte var olan, peçenin ilmekleriyle tenin gözeneklerinin birbirine dokunmasıyla kurulmuş bir bedendir… peçe Doğulu kadının derisini kumaşla birlikte dokuyan özgül kültürel pratikten başka bir şey değildir.* (2003, s. 154)

Piper'ın melez bedeni ile karşılaştırıldığında Ekici'nin kara çarşafa bürüdüğü Doğulu Müslüman kadın bedeni de ırksal konular dahilinde 'çifte-öteki' kavramına eklemlenir. Piper'ın melez bedeni, Avrupalı beyaz özne için ne kadar 'yabani',

‘çağdışı’, ‘ürkütücü’ bir “öteki” ise Ekici’nin kara çarşaflı ‘siyah’ bedeni de aynı kıstaslar altında o kadar “öteki”dir; başkadır ve dışarıdandır.

Nihayetinde, (eğer) kendini sunuşunun kültürel (ya da kimliksel ve politik) bağlamda bir alternatifi yoksa böyle bir beden için bu örtü, bedeni tamamlayandır. Dolayısıyla bedene bir “ek”, bir “ilave”dir. Bu noktada Derrida’nın söz ve yazı arasına yerleştirdiği “ek” kavramı Müslüman kadın bedeni ile kara çarşaf arasındaki ‘tamamlayıcı’ ilişkiyi açıklayabilmek da açısından oldukça önemlidir. Derrida, düşüncenin doğal ifadesi ve düşünceyi imlemek üzere en doğal kurum olarak sözü ele alır ve yazının söze bir imge, bir temsilci gibi eklemlendiğini, ilave olduğunu ileri sürer (2014, s. 219). Derrida’ya göre; *“‘eklenen’ ya da ‘yerine konan’ şey (substitut) vekillik işlevini unutturarak, kendini sözün dolunluğu yerine koyar; oysa aslında sadece onun bir eksikliğini veya zaafını gidermektedir*” (2014, s. 220).

O halde Derrida’nın “ek” kavramı, beden ve kara çarşaf ilişkisine yerleştirildiğinde; beden yani varoluşun en doğal, mutlak ve maddi göstergesi olan bedenin sunuluşunda onu temsil etmek üzere bedene eklemlenen, “ilave” edilen kara çarşaf, temsil işlevini unutturarak bedenin yerine geçmektedir. Bu yer değiştirmede, kara çarşaf bir “ek” bir “ilave” olma görevini bir tamlamaya, bütünlemeye dönüştürmektedir. Derrida şöyle yazmıştır: “*Eklenti ilave edilir, fazladan bir şeydir, bir başka dolunluğu zenginleştiren bir dolunluktur, mevcudiyetin tümlenişidir*” (2014, s. 220). *Bazı* geleneksel İslam toplumlarında kadın bedenine eklenen, ilave edilen ancak bir “ek” olma durumunu aşkınlığa uğratarak bedenin yerine geçen kara çarşaf, bir eksikliği ya da kusuru gidererek onu tamamlayan bir işlev görmektedir. Dolayısıyla kara çarşaf Doğulu Müslüman kadının bedenine bir “ek” bir “ilave” olma durumundan ziyade Doğulu Müslüman kadının bedeni/kendisi olur. Nasıl peçenin ardında peçeden başka bir şey yoksa bu çarşafın ardında da başka bir beden başka bir yüz yoktur, Doğulu Müslüman kadının mevcudiyeti, onu siyah bir deri gibi kaplayan ve (kamusal alanda) öznelliğini tecessüm ettiren bu çarşaf sayesinde görünür kılınmaktadır. Kara çarşafın bir deriye dönüşmesi, Müslüman kadının kendi derisinin yok sayılmasıyla yani namevcudiyetiyle sağlanır. Derrida “eklenti”nin bir mevcudiyete dönüşmesi hususunda ise şöyle yazar:

> *Fakat eklenti (supplement) aynı zamanda ikame eder (supplee). Yalnız yer tutmak üzere ilave edilir. Bir şeyin yerine devreye girer ya da sokulur; tümlüyorsa, bunu bir boşluğu doldurma şeklinde yapar. Temsil ediliyor ve imliyorsa, bir mevcudiyetin daha önceki namevcudiyeti sayesindedir. Bir 'ikame' ve 'vekil' olan eklenti ilave bir şeydir, yer-tutan (boşluk dolduran) bir alt düzey unsurudur.* (2014, s. 220)

Yeğenoğlu ise Derrida'nın "ek" kavramını ödünç almış ve peçeyi gösterge olarak okumuştur: "*Gösterge, şeyin yerine geçendir. Bu ekonomide, ister tamamlama isterse yerine geçen olarak görülsün, önemli olan tamamlayanın eklendiği şeyin dışında olması, onun yerine geçmesi için başka, ona yabancı bir şey olmasıdır* (2003, s. 104). Dolayısıyla peçe burada Doğulu Müslüman kadına bir fazlalıktır, fakat aynı zamanda onu Doğulu ve Müslüman kadın olarak tamamlayan, onu var eden şeydir. Bu minvalde peçe yahut kara çarşaf, Doğulu Müslüman kadın bedenine eklemlenen ancak onun varlığını aşarak onun 'varoluş biçimi'ni oluşturan nesnelerdir.

İnanç ve Doğulu Müslüman kadın bedeni ilişkisinde Doğulu Müslüman kadını imlerken sıklıkla kara çarşaf imgesine başvuran Ekici'nin sanatçı bedeni kültürel anlamda siyah deriye dönüşmektedir. Bu bakımdan Batılı beyaz öznenin beyaz mekânında, Piper ne kadar siyah bir "öteki" ise Ekici'nin (sanatçı) bedenini tamamlayan ve onun yerine ikamet eden kara çarşaf da o kadar siyah ve ırksal bir "öteki"dir. Piper'ın biyolojik siyah bedenine yapılan tüm karanlık atıflar, Ekici'nin temsil ettiği Doğulu Müslüman kadının kara çarşaflı 'siyah' bedenine de kodlanmaktadır. Dolayısıyla beyaz Avrupalı özne için temel "öteki" sorunlarından biri 'beyaz olmama' halidir ki bu durum beyaz Avrupalının homojen beyaz mekanını hem kültürel hem de biyolojik anlamda 'kirletme' riski taşımaktadır.

Ekici, performanslarında kullandığı kara çarşaf ile Avrupalı beyaz özneye "öteki" renkleri hatırlatma çabası da gütmektedir. Kara çarşafı, sadece inanç ve dinsel baskıların Müslüman kadına yaptırımlarını sergilemek amacıyla kullanmaz, aynı zamanda Batılı modern özne karşısındaki ırk farkını değerlendirmeye alır ve Avrupalı beyaz kadının Doğulu Müslüman kadın karşısındaki üstün statüsünü de irdeler. Yeğenoğlu'nun ifade ettiği gibi: "*Aydınlanma söylemi Batılı kadına, karanlık ve*

tekinsiz 'öteki' kültürden olan hemcinsi karşısında, kendisine hükümran bir kimlik kurmasına yardımcı olacak bir dizi söylemsel strateji sağlamıştır" (2003, s. 130).

Ekici'nin Doğulu Müslüman kadın ve onun bir beden olarak farkına dair ele aldığı performanslarından biri olan *Permanent Words* (Kalıcı Sözler/2009) kurulum ve bedenin sergilenişi bakımından oldukça ilgi çekicidir. İlkini 2009 yılında Sao Paulo'da sergilediği *Permanent Words*'de sergi mekanının tavanından baş aşağı sarkan bir Müslüman kadın imgesi izleyiciyi karşılar. Oldukça yüksek tavanlı bir mekânda bu baş aşağı olma durumu, salt kendi başına bile dehşetengiz bir durumdur. Tamamen kara çarşaflı olan bedeni, tavana monte edilmiş bir halatın ayak bileklerinden kavramasıyla performans mekanının tavanından aşağı ters bir şekilde sarkmaktadır. İzleyicinin karşısına siyah bir gölge gibi baş aşağı asılı bir pozisyonda çıkan sanatçı, birtakım yazıların yer aldığı yığınla sayfayı elinde tutmaktadır.



Görsel 43. Nezaket Ekici, *Permanent Words* (Kalıcı Sözler), Performans, Galeri Vermelho, Centro Cultural Sao Paulo, Brezilya, 2009. Kamera: Verbo, Galerie Vermelho & Andreas Dammertz Fotoğraf: Verbo, Galeri Vermelho

Bu kağıtlarda Kuran'dan kadının konumuna dair bilgiler, gazete kupürlerinden Müslüman kadına dair haberler, kendi güncelerinden yazılar yer almaktadır ve Ekici baş aşağı bir pozisyonda bu yazıları yüksek sesle ve nefes nefese okumaya çalışmaktadır:

> *İslam'da kadın ve erkek eşit midir? Kadın ve erkek Allah'ın huzurunda eşittir. Örneğin Kuran'ın 3. Suresi, 195. ayetinde: "Yaptığınız hiçbir iş, erkek olsun, kadın olsun, zayi olmaz deniliyor.*

Allah'a, tanrıya veya daha yüksek bir güce inanıyorum. Önemli olan tanrının gözünde iyi bir insan olmaktır. Ama din, insanlar aracılığıyla yorumlanmasında tüm zorunluluklarıyla beni kısıtlıyor. (Sanatçının Günlüğünden, Mart 2009)

İslam, bir Müslümanın başka bir dine inananlarla evlenmesine izin vermesine rağmen Müslüman kadınlar sadece Müslümanlarla evlenmeli. (Vienna Online, Mart 2009)

Ekici bu cümlelerle Doğu ülkelerindeki kadın sorununu gündeme taşımaya çalışmaktadır. Burada temel mesele 'muhafazakârlıktır'. Temelde baskı aracı olanak din unsuru tartışmaya açılmaktadır. Ekici burada İslamiyet'in muhafazakâr kesiminin kadın üzerindeki yaptırımlarını irdelemekte, ancak bu sakıncalı yaptırımların dinle olan ilişkisini kesmeye ve bu kusurlu yaptırımları inanlarının yorumuna yöneltmeye çalışmaktadır. Bu noktada ise Doğulu Müslüman kadını gündeme getirmeye ve Doğu'daki kadına şiddet, istismar, kısıtlama, çocuk gelin olma, kumalık sorunu gibi problemleri ve bu problemlerin kadın üzerindeki baskısını görünür kılmaya çalışmaktadır. Sanatçı, biyolojik değil fakat kültürel anlamda (beyaz olmayan) 'siyah' bir beden olarak Doğulu Müslüman kadınının sorunlarını seslendirmektedir. Bu siyah kadın, sadece 'kendi'nin değil arkasındaki Doğu otoritelerinin de 'karanlık' bir temsiline dönüşmektedir. Doğulu kadının siyahlığı tüm Doğu coğrafyasını karanlık, koyu ve tehditkâr kılmakta, bu siyahlık kültürel bir duruma işaret etmektedir.

Kendi bedenine bir "ek" olarak kullandığı kara çarşaf, bir gösterge olarak bedenin yerine geçmektedir. Ekici'nin bu performansta Müslüman kadının sorunlarını 'kara çarşaf'lı bir bedenle aktarmaktaki amacı; bu kadının gerçekliğine dikkat çekmek, onun gerçekten sıkışmış sesini duyurmaktır. Bu bağlamda burada konu artık sadece 'kadınlık' değil aynı zamanda beyazlıktır. Piper ne kadar beyaz olmayan 'çifte-öteki' ise, Ekici'nin pek çok performansında kullandığı kara çarşaflı bedeni de o kadar siyah bir 'çifte-öteki'dir. Piper kendi melez bedenini bir tereddütle beyaz öznenin bakış açısına sokarken, Ekici kültürel anlamdaki 'siyah' bedenini büyük bir rahatsızlık, bir baş aşağı konumda görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu rahatsız duruşta, Avrupa'daki feminist sağduyuya (beyaz olmayan) Doğulu Müslüman kadını da eklemeye çalışmaktadır.

Ekici'nin Müslüman kadın bedenini kullandığı ve ona dair malumatları seslendirdiği bu performans doğrudan feminizm ile ilişkilidir. Ancak Ekici, feminizmin kadın-erkek meselesi etrafında dönen fark kavramını ırksal bir farka doğru bükmüştür ve Doğulu Müslüman kadının sadece erkek karşısındaki değil Avrupalı beyaz kadın karşısındaki dezavantajına dair bir irdeleme ortaya çıkarmıştır. Bunu yapmak için de Doğulu Müslüman kadını beyaz Avrupalı bakışa bir çırpıda teslim edecek olan bu pek muhafazakâr siyah kumaşı kullanmıştır. Bu noktada Ekici tekrar 'çifte-öteki'liğe başvurmuştur, zira hem kadın olmasıyla hem de beyaz bir beden olmamasıyla "öteki"dir. "Öteki" burada hem toplumsal cinsiyet hem de ırk kavramlarını birbirine bağlamaktadır. Erkeğin mutlak "öteki"si olarak kadın ve Beyaz Avrupalının mutlak "öteki"si olarak 'siyah' bir beden (kara çarşaf) devreye girmiştir. Yeğenoğlu şöyle yazar: "*Batılı kadının Doğulu hemcinsiyle olan ilişkisi görsel olanı temel alan Aydınlanmanın rasyonalist ve epistemolojik geleneği tarafından biçimlendirilmiş ve beslenmiştir*" (2003, s. 146). Bu bakımdan Ekici'nin geleneksel olarak örtülü ve siyah bedeni, modern Avrupalı kadın bakış için ontolojik bir "öteki"dir. Avrupalı modern kadından ilk bakışta ayrılacak olan bu siyah örtülü kadın, beyaz kadının 'beyaz' ve modern kimliği için de bir pekiştirici işlevi görmektedir. Ekici Avrupalı bakışa teslim ettiği Doğulu Müslüman kadın imgesini, hem "öteki" olanı hem de "öteki"nin sorunlarını beyan etmek için kullanmıştır. Bu yüzden de Ekici'nin *Permenant Words* performansını değerlendirirken feminizmi ve kadın-erkek arasındaki eşitlik meselelerini fark meselesine taşıyan ve feminizmin postmodern teori ile kesişimini ifade eden postmodern feminizm ya da diğer bir değişle post-feminizm tartışmalarını incelemek gerekmektedir.

6.3. Post-Feminizm ve 'Çifte-Öteki'

Post-feminizm aslında ilk dalga feminizmin kadın hakları ve kadın haklarını erkek üzerinden sorunsallaştıran yönünün aksine kadının kendi dilini yaratması gerektiğini öneren bir açılıma sahiptir. Bu bağlamda salt erkek ile kadın arasındaki eşitsizlikler değil aynı zamanda kadınlar arasındaki kimlik ve coğrafya kaynaklı eşitsizlikleri de göz önüne almaktadır. Tüm dünyadaki siyahi, beyaz ya da heteronormatif olmayan lezbiyen, transseksüel kadınları işin içine katmaktadır. Dolayısıyla beyaz Avrupalı

kadının feminizminden -ırk meselesiyle- ayrılır. Eril olanla kıyaslamaktan ziyade kadının kendi dili üzerine bir yapı geliştirir.

Kadınlık sorunlarının toplumsal cinsiyet eşitliği talebinin yanında kimlik meselesi ile deşifre edilebilmesini sağlayan 'post-modern feminizm' ya da diğer bir değişle 'post-feminizm', Ann Brooks'un tanımıyla; "*feminizmin, kültürel teorinin öğeleri ve özellikle postmodernizm, post-yapısalcılık ve psikanalitik teori hatta sömürgecilik sonrası kuramsal ve politik tartışmalar ile kesişimini ifade etmektedir*" (1997, s. 7). 1990'lı yıllarda popüler hale gelen postmodern feminizm ya da post-feminizm, feminizmin eşitlik meselesi etrafında dolanan tartışmalarını fark meselesine doğru yönelten kavramsal bir kaymayı teşkil etmektedir. Temelde daha önceki feminist düşünce sisteminin dışlanmasını değil, onun kavramsal ve teorik gündemindeki politik değişimi beyan etmektedir. Değişim için gerekli olan diğer sosyal hareketlerle kurduğu bağlantısının bir sonucu olarak, daha önceki feminist hareketin politik ve teorik kavramları ve stratejileriyle eleştirel bir ilişki içindedir.

Post-feminizm, postmodern teori ve pratikleriyle biçimlenmiştir. Modernizmin erkek kadın eşitliği savunusunda, kadınların ikincil konumdan kurtulamadığını belirleyen postmodern feminist düşünür ve yazarlar; ikilik yaratacak bu söylem yerine, herkes için eşitliği savunmuşlardır. Dolayısıyla post-modern feminizm, feminizmin içindeki erkek-kadın eşitliği etrafında ele alınan tartışmaların farklılık meselesine taşındığı kavramsal bir kayma ile ilgilidir. En temelde ise feminizmin kavramsal ve teorik gündemindeki politik bir değişimdir. Feminizmin postmodernizm, postyapısalcılık ve postsömürgecilik ile kesişimini ifade eden post-feminizm, modernist, ataerkil ve emperyalist çerçevelere aynı anda meydan okumaktadır (Brooks, 1997, s. 4). Post-feminizm, feminizmin geniş tabanlı, çoğulcu bir uygulama anlayışını kolaylaştırır ve yerel, yerli ve sömürgecilik sonrası feminizme ses verebilecek hegemonik olmayan feminizm için marjinal, diyasporik ve sömürgeleştirilmiş kültürlerin talebini ele almaktadır (Brooks, 1997, s. 4).

Bu bağlamda *Permanent Words* performansına dönüldüğünde, Ekici Doğulu erkeğin yerine, kararına, arzusuna göre cisimleşen bir kadın bedenini tartışmaya açar, fakat aynı zamanda Batılı seyirci karşısına çıkardığı bu bedenle Batılının 'beyaz' mekânında işleyen feminist meselelerde ikinci plana itilen 'beyaz olmayan' kadınları da işin içine

katmış olur. Beyaz Avrupalı perspektifinde tüm beyaz olmayan; siyahi ya da melez bedenler gibi "öteki" olan kara çarşaflı Müslüman kadını, 'beyaz' mekânda sergileyerek; garipsenen, yadırganan ve en önemlisi bir tehdit unsuru olarak görselleştirilen bu kadının sorunlarını beyan ederek izleyicide bir duygulanım yaratmaya, izleyiciyi düşündürmeye çalışır. Dolayısıyla Müslüman kadının klişeleşmiş imgelerden ibaret olmadığını, bu imgenin arkasındaki Müslüman kadının vahim sorunlarla boğuşan bir beden olduğunu göstermiş olur.

Beyaz Avrupalı düzeninde feminizmin salt beyaz kadın adına işlemekten sıyrılarak siyahi, melez ya da Müslüman kadınları da kapsayacak daha geniş bir söyleme kavuşması tartışmalı bir süreç ortaya koymasıyla oldukça zaman almıştır. Bu bağlamda bell hooks ve Sara Ahmed gibi feminizmi beyaz olmayan kadınların çerçevesinden yeniden okuyan yazarların tartışmalarına bakmak yerinde olacaktır.[32]

Ahmed ve hooks, feminizmi ırk meselesi bağlamında yeniden tartışmaya açmış ve sömürgecilik, göç gibi mekânlar arası kesişimde beyaz Avrupalı ile beyaz olmayan kadınlar arasındaki meselelerde 'fark'a odaklanmışlardır. Avrupalı beyaz kadın ile beyaz olmayan siyahi ya da Ahmed'in betimlemesiyle kahverengi[33] kadın arasındaki farkı merceğe almışladır. Bilhassa hooks, feminist hareket içinde beyaz kadınların, siyah kadınları görmezden gelişini eleştirel bir dille yazmıştır: "*Feminist hareket içindeki beyaz kadınlar, siyah kadınlara göre, kadınlar arasındaki farkları, kadınların paylaştıkları bütün ortak deneyimleri gölgeleyen farkları kabul etmekte en gönülsüz olanlardı. Irk en açık farktı*" (2002, s. 59). hooks, özellikle beyaz kadınların kendilerini üstün görme ve bu durumu doğal bulma nedenlerinin, görsel kültür imgeleri ile donanmış beyaz dünyada siyaha yer açılmamasından kaynaklandığını iddia eder:

> *Hiçbir mücadele, Amerikan feminizminin çehresini, feminist düşünürlerin ırk ve ırkçılık gerçeğini tanıma talebinden daha fazla değiştirmemiştir. Bu ulusun bütün beyaz kadınları, kendi statülerinin siyah kadınların/renkli kadınların statülerinden farklı olduğunu bilir. Bunu, küçük birer kızken televizyon seyredip, orada yalnız kendi görüntülerini seyrettikleri ve dergilere bakıp yine*

[32] Bknz: bell hooks, *Feminizm Herkes İçindir,* (2002)*;* Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası* (2017) ve *Feminist Bir Yaşam Sürmek* (2018).
[33] Ahmed, ne tam siyah ne de tam beyaz olmayan kadınları arada bir renk olan 'kahverengi' ile ifade etmektedir.

> *yalnız kendi görüntülerini gördükleri zamanlardan itibaren bilirler. Beyaz olmayanların orada bulunmamasının/görünmez olmasının tek nedeninin beyaz olmamaları olduğunu bilirler.* (2002, s. 57)

Ahmed ise feminizmi ırk meselesi ile yeniden ele aldığı *Feminist Bir Yaşam Sürmek* adlı kitabında kendi kişisel deneyimlerini de işin içine katarak beyaz kadın ile beyaz olmayan kadın arasındaki farkı irdelemiştir. Ahmed, Avrupa'nın beyazlık iddialarında 'beyaz olmayan' bedenlerin birer muammaya dönüştüğünü yazar. Burada bahsettiği sadece siyah bedenler değildir, beyaz olmayan fakat siyah da olmayan bedenleri 'kahverengi beden' olarak tanımlar ki, bu bedenler için aidiyet çok daha karmaşıktır. Ahmed, "*bir beden bir soru işareti haline gelebilir*" (2018, s. 161) der ve ekler:

> *Sorgulamak, sorgulanabilir olmak bazen bir mesken gibi hissettirebilir: bir soru, içinde ikamet ettiğiniz bir şey olur. Bir soruda ikamet etmek, olduğunuz yerde değilmişsiniz gibi hissettirebilir. Buralı değil, değil mi? Veya belki değil olmak, bir iddiayla sarılmak demek. Nerelisin? diye sorulması buralı olmadığının sana söylenmesinin bir yolu.* (2018, s. 161)

Buradan Ekici'nin *Permanent Words* performansına tekrar bakıldığında, sanatçının sadece Doğulu Müslüman kadının Doğulu eril otorite ile arasındaki sorunlarını değil, onun modern dünyadaki feminist hareketin öznesi ol(a)mayışına dair bir meseleyi de gündeme getirdiği görülmektedir. Ahmed'in yazdığı gibi, daima bir soru işareti olarak sabitlenen siyah, kahverengi (melez) ya da kültürel anlamda siyah olan Doğulu Müslüman kadın, beyaz Avrupalı kadının feminizminden bir pay alamamıştır. Beyaz olmayan bu kara çarşaflı beden, diğer beyaz olmayan bedenler gibi, beyaz Avrupalı kadınla kıyaslandığında 'kırılgan' olmayan bir bedendir. Bu yüzden söz konusu şiddet olduğunda beyaz Avrupalı kadına daha fazla ihtimam gösterilir ve daha yüksek bir ses çıkarılır. Ahmed şöyle yazar; "*şiddet bazı bedenlere diğerlerinden daha fazla yöneltilir*" (2018, s. 56) ve "*bazı şiddet biçimleri kültürel bir hal alır*" (2018, s. 104). Buradaki 'bazı şiddet biçimleri' ırkçılıktır. Özellikle beyaz olmayan bedenler, Amerika'daki siyah vatandaşlara uygulanan ya da Fransa'da başörtülü veya peçeli kadınlara uygulanan biçimiyle fiziksel ya da söylemsel şiddete daha fazla maruz kalmışlardır.

Bu çerçevede *Permanent Words* Batı toplumlarında, 'beyaz Avrupalı' olmadığı için göz ardı edilen ve şiddete maruz kalması durumu -kültürel yapıdan dolayı- doğallaştırılan Müslüman kadınları ve onların sorunlarını işleyen bir performanstır. Ekici gazete ve Kuran'da geçen Müslüman kadına dair ifadeleri baş aşağı bir şekilde nefesi yettiğince okumaya devam eder. *Deutschlandfunk* gazetesinin 31 Ocak 2009 tarihli bir haberini seslendirir:

> *BM'nin yaptığı bir araştırmaya göre, Müslüman toplumun ahlaki ve geleneksel beklentilerine aykırı davranmakla suçlandıkları için her yıl dünya çapında 5000 kız çocuğu ve kadın öldürülüyor. Ancak gerçek rakam çok, çok daha yüksek. Kimse İslam-Arap dünyasında kaç kadın ve kızın gerçekte namus kurbanı olduğunu bilmiyor.*

Asılı bedenin bu ters imajı, yüksek sesle okunan metinlerdeki Doğulu Müslüman kadın imajıyla iç içe geçmektedir. Ancak performansın sonuna doğru ses tükenmeye başlar, vücuttaki tüm kanın baş kısmına toplanması ile bir nefes-nefese kalmışlık hasıl olur ve buna mukabil boğulan bir ses duyulmaya başlanır. Ayakları bağlı bir şekilde asılı kalan kadın bedeninin hareket imkansızlığı, gittikçe daralan nefes ve ağızdan çıkmakta zorlanan kelimeler, bu performansın iletisini daha da netleştirmektedir: Bir yandan İslam ülkelerindeki sosyal yapıda Müslüman kadının statüsünü görselleştirir diğer yandan ise feminist seslerin ve eşitlik taleplerinin yükseldiği Avrupa'da söz konusu beyaz olmayan kadınlar olduğunda bu seslerin yeterince güçlü çıkmadığını iletmeye girişir. Bu bağlamda Avrupa'da yürütülen feminist söylemin sadece coğrafi bir hareket ya da bölgesel bir ideal olduğunu düşündürmektedir. Çünkü Müslüman kadınlar sadece Doğu İslam toplumlarında kısıtlanmamakta, aynı zamanda eşitliğin savunulduğu Avrupa ülkelerinde de kamusal mekanlarda kısıtlanmakta, zira yadırgama, görmezden gelme durumu ya da manidar 'bakış'lar ile kendi çemberlerine hapsedilmektedir.



Görsel 44. "*Almanya, Kamusal Alanda Çarşaf ve Burkayı Yasakladı*" 2017 tarihli bir internet gazetesi haberi (2017).

Örneğin 2017 tarihli bir internet gazetesindeki haberin başlığı şöyledir: "*Almanya, Kamusal Alanda Çarşaf ve Burkayı Yasakladı*" (2017). Haber içeriğinde ise, Fransa'dan sonra Almanya'da da kamusal alanlarda çarşaf ve burka gibi örtülerin yasağının uygulanmaya başlandığı yazmaktadır. Bu yasağın dayanağı olarak ise, kamu memurlarının görevlerini icra ettikleri sırada yüzlerinin görünmesi gerekliliği öne sürülmüştür. Ayrıca haberde devlet faaliyetlerine ve bütünlüğüne zarar veriyorsa buna 'hoşgörü' gösterilemeyeceği de vurgulanmıştır. Buradan Ekici'nin performansına dönüldüğünde, bu performans, İslam ülkelerindeki kadının özgürlüğünden daha geniş bir ölçüde Avrupa'daki feminizm ve özgürlük tartışmalarında da Müslüman kadının (ve beyaz olmayan kadınların) göz ardı edildiğini hatırlatmaktadır.

Ekici bu noktada Doğulu Müslüman bir kimliğe bürünmüştür, bu kimlik Avrupa ile İslam toplulukları arasındaki gerilimi ve bu gerilimde Müslüman kadının yaşadığı güçlükleri imgeleştirmekte; göz ardı edilen Müslüman kadını tüm gerçekliğiyle göz önüne koymaktadır. Müslüman Doğulu kadının eşitlik arayışı sadece kendi coğrafyasındaki eril otorite ile arasındaki bir mesele değildir, aynı zamanda göçmen ya da azınlık olarak "öteki"leştirildiği Beyaz Avrupalının mekânında da birtakım hak ve özgürlük taleplerinde bulunmaktadır.

Bunların da ötesinde Ekici'nin *Permanent Words* performansı, "öteki"nin 'günah keçisi' ilan edildiği bir okumaya da açılmaktadır. Öyle ki bu performans bir infaz ya da kutsal bir kurban ayini sahnesini de anımsatmaktadır. Sanatçının ayak bileklerine dolanmış simsiyah urgan ipin onu hayli yüksek bir tavanda ters bir şekilde asılı tutması ve mekânın tüm kasvetiyle izleyicinin gözünü bu bedene odaklaması adeta iç karartıcı bir idam sahnesini tecessüm ettirmektedir.

Siyah beden İslamiyet'in önerdiği toplumsal özne kadar Batı'nın İslamiyet'e ilişkin karanlık ve dipsiz fantezileriyle siyahlaşmış bir bedense o zaman artık şiddetin teröre, cinselliğin üreme ve istilaya evirildiği bir 'canavar öteki' imgesi ortaya çıkar, ki bu imge biyolojik siyah bedenden daha tehlikelidir. Çünkü onunki boyun eğmeyen ya da kölelik düzeyine indirgenemeyen ve Batının modern düzenine sürekli bir tehdit oluşturan köhne bir "öteki"dir. Ekici'nin kültürel olarak 'siyah' kadın bedeni, bu performansta medeniyetin düşmanı olarak tanımlanan ve medeniyet tarafından sürekli yargılanan bir beden, bir 'günah keçisi' olarak da ortaya çıkmaktadır.

Görsel iletişim sekanslarında, reklam imgelerinde, gazete haberlerinde siyah ya da beyaz olmayan bedenlerin beyaz Avrupalı bedenlerle aynı zeminde yer almadığı açıkça ortaya konulmaktadır. Bu görselleri beyaz Avrupalı ne kadar domine ederse beyaz olmayan bedenler metaforik anlamda o kadar kararmaktadır, bilhassa söz konusu Doğu İslam kültürüne ait bir bedense 'geriliğin çukuru'na biraz daha saplanmaktadır. Bu görseller, Doğulu Müslüman bedeni korku ve dehşet saçan bir imgeye dönüştürmektedir.

Oryantalizm üzerine düşünen ve yazan Edward W. Said, bu kavramın özellikle medyadaki sunumunu ele aldığı ve söz konusu İslam dünyası olduğunda medyanın nasıl nesnellikten koparak kendi fantezilerinin İslami öğelerini yarattığı konusunu tartıştığı *Medyada İslam* adlı kitabında şöyle yazar.

> *Makul, iyi araştırılmış, alternatif görüşlerin gözler önüne serilmesine çok ender rastlanıyor; çeşitlilikten yoksun, öfke içinde, tehditler saçan ve türlü fesatlıklarla yayılan İslam'a dair temsiller piyasası çok daha geniş, daha çok işe yarıyor ve -gerek eğlendirme amaçlı, gerekse yeni bir yabancı şeytana karşı duyguları harekete geçirme amaçlı- heyecan yaratmakta daha başarılı.* (2017, s. 29)

Said'in ifade ettiği üzere, medyada sunulan ve topyekûn din kavramıyla iç içe geçirilen Müslüman "öteki" Avrupa'nın Doğu tahayyüllerine bir şeytan ya da her an tetikte bekleyen bir tekinsizlik olarak yerleştirilmektedir. Doğu İslam dünyası bu bağlamda Avrupa'nın modernite planını sekteye uğratan hemen çoğu şeyin müsebbibi olarak medyaya yansımaktadır. Said şöyle ifade etmiştir: "*Bu dünyadaki yeni siyasal, sosyal ve ekonomik modellerle ilgili hoşumuza gitmeyen her şeyde 'İslam'ı günah keçisi yapma konusunda herkes görüş birliği içindedir*" (2017, s. 57).

Ekici, Said'in yakıştırma yoluyla Doğu İslam toplumlarına ithafen zikrettiği 'günah keçisi' kavramını adeta kendi bedeniyle cismanileştirmiştir. *Permanent Words* medyada dolaşıma sokulan ve metaforik olarak 'günah keçisi' ilan edilen bu imgenin kurban edilişi gibidir.

Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* adlı kitabında, Derrida ve Kristeva'dan ödünç aldığı "öteki" kavramını 'günah keçisi' mitiyle iç içe geçirerek yeniden yorumlamıştır. Kearney bu kitapta, günah keçisi kavramının kültürel anlamda bir mit olma durumunu aştığını ve toplumsal yaşamda "öteki"nin okunuş biçimlerine yansıdığını ve "öteki" olandan nasıl bir günah keçisi yaratıldığını ortaya koymaya çalışmıştır. Mitoloji ve dinlerden aldığı imgeler ile çağdaş "öteki" arasındaki paralelliklere odaklanan yazar, günah keçisi kavramını, benlik ve öteki arasındaki gerilime yerleşen kaosun ya da düzen bozukluğunun bertaraf edilmesi için kullanılan bir araç olarak okumuştur. Kearney, "öteki"ninin 'günah keçisi' ilan edilmesindeki toplumsal bilince dair şöyle yazar: "*Mutlu bir topluluk yaratmak için ödenmesi gereken bedel çoğu zaman bir yabancının dışlanmasıdır: 'öteki'nin, 'yabancının' sunağında kurban edilmesidir*" (2018, s. 41). Ekici ise modern düzeni sekteye uğratan, her türlü kaos ve karışıklığın sorumlusu ilan edilen ve Batı'nın en çok yadırgadığı; 'kültürel anlamda siyah', 'karanlık' ve içine nüfuz edilemeyen "öteki"sini onun sunağında kurban etmektedir. Kearney bir toplumdaki 'günah keçisi'nin rolünü ise şöyle tanımlar: "*Günah keçisi yabancının topluluk içindeki kötülüklere kurban gitmesi, 'halk'ta (gens, natio) bir dayanışma duygusu yaratmaya yarar; halk yabancıya yönelik bu zulmün etrafında birleşir*" (2018, s. 54).



Görsel 43/1. Nezaket Ekici, *Permanent Words* (Kalıcı Sözler), Performans, Galeri Vermelho, Centro Cultural Sao Paulo, Brezilya, 2009. Kamera: Verbo, Galerie Vermelho & Andreas Dammertz Fotoğraf: Verbo, Galeri Vermelho

Ekici, Avrupalı kadının "öteki"si olan kültürel anlamda siyah kadını tabir yerindeyse idam etmektedir, ancak onu ters bir biçimde idam etmektedir. Burada ilmiğe geçirdiği beden Müslüman ve dini anlamda kutsal bir bedenden ziyade toplumsal bir beden olarak tezahür etmektedir. Agamben, Roma hukukunda bir figür olan '*homo sacer*'i yani 'kutsal insan' kavramını ele alır. Öldürülebilen ancak kurban edilemeyen bir figür olarak "*Homo sacer kurban edilemezliğiyle Tanrı'ya ait oluyor ve öldürülebilir olmasıyla da topluma dahil ediliyor*" (2017, s. 103) diye yazar. Ekici bu kara çarşaflı

bedeni, dinsel ya da kutsal bir bedenden ziyade İslami topluma ait, din tarafından zapt edilmiş dünyevi bir beden olarak ele almaktadır. Bu yüzden bu kadın öldürülebilirdir ancak İslami değerler açısından -kara çarşaflı- kutsal bir beden olduğundan kurban edilemez olandır, zira zaten İslami inanış gereği Tanrıya ait bir bedendir. Agamben'in ifadesiyle; "*Kurbanı kutsal kılmak için onu yaşayanların dünyasından ayırmak gerekiyor*" (2017, s. 85). Ekici ise tam tersine onu yaşayanların dünyasındaki bir beden ve yaşayanların dünyasında gerçek sorunları olan bir beden olarak ortaya çıkarmaktadır. Böylece bu bedenin kutsallığını ortadan kaldırmakta, onun toplumsal bir figür olarak (metaforik anlamda) kurban edildiğini göstermeye çalışmaktadır.

Kadının radikal İslami yasaların yaptırımları sonucunda 'kurban' edilişi sosyolojik açıdan önemli bir konudur. Namus, töre cinayetlerine ya da aile içi şiddete kurban gitmesi, Türkiye gündemini sıkça meşgul eden konular arasındadır. Kadının geleneklere ve törelere kurban edilmesi, pratiklerine feminist düşünceyi dahil ederek Türkiye'deki kadın sorununu sanatında tartışmaya açan performans sanatçısı Şükran Moral'in de sıkça işlediği konular arasındadır. Özellikle *Zina* adını verdiği 2007 tarihli performansındaki kadın imgesi, en az Ekici'nin baş aşağı asılı duran kadın imgesi kadar tüyler ürperticidir.



Görsel 45. Şükran Moral, *Zina*, Venedik, 2007.

Zina, bir recm sahnesini konu almaktadır. Şeriat sisteminde zina yapan kadınların cezasıdır recm. Taşlamak anlamına gelen bu idam sisteminde kadın omuzlarına dek toprağa gömülür ve toprağın üzerinde kalan kısmı, o ölünceye dek taşlanır. Performansta, siyahlara bürünmüş bir kadının iki koluna yine baştan ayağı siyah giyimli iki erkek girmiştir. Bu üç figür, Venedik'in kalabalık sokaklarında ağır ağır yürüyerek kadının recm edileceği yani taşlanacağı yere doğru ilerlemektedir. Bir idam mahkûmu ve yanındaki iki cellattın yürüyüşü Venedik'in kalabalık sokaklarında iç karartıcı bir imge yaratmaktadır. Kimi zaman gölgeleri eski yapıların duvarlarına vuran bu figürler, ölümün ağırlığını taşımaktadır. Uzun denebilecek bir yürüyüşün ardından kadının yargılanacağı yere gelinir. Burada tüm koyuluğu ve kasvetiyle kadının beline kadar içine gireceği bir çukur yer alır. Moral çukura girer ve ona eşlik eden siyah giyimli iki erkek sanatçının beline kadar içine battığı çukuru toprakla kapatmaya çalışır. Moral bu performansın sonunda taşlanmaz, bilakis böylesine ağır bir şiddeti görünür kıldığı ve gündeme getirdiği için izleyici tarafından alkışlanır.

Moral, şeriat kanunlarıyla yönetilen kökten dinci, ülkelerde, zina yaptığı gerekçesiyle recm cezasına mahkûm edilen kadını ele almıştır. Kadının İslami yasalarca kıstırılması, kendi bedeninden mesul olamayışı ve hatta kadının bedeni üzerindeki söylemi, şiddet ve baskıyı görünür kılmıştır. Bu tarz şiddet görünümleri sadece şeriatla yönetilen İslam ülkelerinde değil, Türkiye'de de gündeme gelmektedir. 2010 yılında Türkiye'nin Adıyaman ilinde, erkeklerle görüştüğü sebebiyle Medine Memi adındaki on altı yaşında bir kız çocuğu dedesi ve babası tarafından diri diri gömülerek öldürülmüştür (Arapoğlu, 2016, s. 60). *Cumhuriyet* gazetesinin 5 Şubat 2010 tarihli haberinde, "*namus cinayetleri, Türkiye'de ender rastlanan olaylar olmasa da medine Memi'nin korkunç ölümü, ülkeyi şok etti*" diye yazmaktadır.

Moral ve Ekici, radikal İslam ülkelerindeki kadın sorununu gündeme getirmiş ve iki sanatçı da Doğu toplumlarındaki kadının özgür olamayışını koyu bir imgelemle ele almışlardır. Bu kadın imgeleri ya halatlarla asılmakta ya da toprağa gömülmekte, dolayısıyla kıstırılmakta, zapt edilmektedir. İki sanatçının performansı da feminist bir okumaya açılmaktadır, ancak Moral'in çalışmalarının temel dinamiği zaten feminizmdir, Ekici'nin performansı ise feminist bir tartışmaya açıldığı gibi aynı zamanda 'kara çarşaf'ın devreye girmesiyle beyaz Avrupalının "öteki"si olma halinin

tartışılmasına da izin vermektedir, ki, "öteki" meselesi Ekici'nin sanatını en az feminizm kadar hatta daha fazla meşgul etmektedir.

Çünkü Ekici'nin kara çarşaflı bedeni, Avrupa için tipik bir "öteki"dir ve her fırsatta medeniyetin düşmanı olarak metaforik anlamda infaz edilmektedir. Bu figür tüm koyuluğu ve tekinsizliği ile defalarca medyada yer almış, şeriatın kusurlu yaptırımlarının imgesine dönüştürülerek "öteki"leştirilmiştir. Said'in ifade ettiği gibi; "*Şarkiyatçı düşüncede ve medya klişelerinde, haber olarak yer alan ve (yanlış) temsil edilen 'İslam' zaten suçlanmış ve hüküm giymiştir*" (2017, s. 19). Bu beden sadece Avrupa'da değil Türkiye'deki seküler kesimde de birtakım yasaklamalara maruz kalmış, kamusal alanda linçe uğramış, geriliğin ve köhneliğin karanlık mekânlarına itilmiştir. Agamben, Cavalca Desiderio'dan şöyle alıntılar: "*Birisini 'yasaklamak', herkesin bu insana kötülük yapabileceğini söylemek demektir*" (Cavalca, 1978. 42; Aktaran: Agamben, 2017, s. 129). Ekici, böyle bir kötülüğe kurban giden bu kadının sunumunda; -şayet toplum düzeni ve refahı "öteki"nin dışlanmasına ve kurban edilmesine bağlı ise- modern dünyadaki düzen adına "öteki" kadını metaforik olarak ortadan kaldırmanın, onun sesini kısmanın düzen üzerindeki neticelerini irdelemektedir.

6.4. İki İnanç Arasında

Ekici'nin inanç konusunu sorguladığı *Schleierkampf* (2004) ve *Permanent Words* (2009) performanslarında kullandığı kara çarşaf, Hıristiyan Avrupa ile Doğu İslam kültürleri arasında bölünen ve toplumsal cinsiyete ek olarak ırk sorunu dahilinde Avrupalı bakışın 'çifte-öteki'sini ortaya çıkaran performanslardır. Ancak bu bölümde, *No Pork But Pig* (Domuz Eti Değil ama Domuz/2004) ve *Flesh* (Et/Domuz Değil ama Domuz Eti/2011) performansları ile göçün ardından Ekici'nin kendi bedenindeki bölünmeye geri dönülmüş ve 'çifte-öteki' olma durumu, din kavramı aracılığıyla yine iki kültür ve iki kimlik arasındaki döngüye odaklı olarak incelenmiştir.

Söz konusu din olduğunda, öznelerin giyim kuşamından yeme içme adetlerine kadar yönlendiren bir kutsal algısı mevzubahistir. Bu hemen bütün dinlerde geçerlidir; Musevilik'te, Hristiyanlık 'ta, İslamiyet'te veya Budizm'de bedenlerin 'örtünme' ve

beslenme ihtiyaçlarına dair kutsal birtakım yargılara varılmış ve bu kutsallığın iradesinde bedenler kısıtlanmıştır. Butler'ın ileri sürdüğü gibi kısıtlamalar "performatifliği" harekete geçiren ve bedenlerin toplumsal inşasını sürdüren olgulardır (2014, s. 139). Öznenin neyi giyip neyi giyemeyeceğini ya da neyi yiyip neyi yiyemeyeceğini belirleyen kültürel kurallar, bedenlerin sosyal performanslarını belirlemektedir. Bu bağlamda söz konusu kutsal iradenin kısıtlamalarıyla icra edilen sosyal performanslar da "performatif" bir biçimde öznenin kimliğini üretmektedir.

Ekici, göçmen bedenindeki "performatif" 'çifte-yabancılığı' bir kez de kutsal tahditlerin eşliğinde performans sanatına konu etmiştir. Sanatçı kimliğindeki kültürel ve geleneksel bölünmeyi, *No Pork But Pig* ve *Flesh* performanslarıyla kutsala dair giyim-kuşam ve yeme-içme adetleri üzerinden çift yönlü bir biçimde sorgulamaya açmıştır.

Ekici, sanatına yansıttığı biçimde, kendi sosyal yaşamında da tek bir kimliğe ait hissetmediği gibi tek bir inanca da mensup olmadığını dile getirmiştir:

> *Ailem, akrabalarım Müslüman; eşim Hıristiyan. Almanya'da yaşadığımdan yakın çevrem ve arkadaşlarım Hıristiyan ya da Musevi ve ben sanatım ve işim gereği sıklıkla şehirler, ülkeler, kıtalar değiştiriyor birçok dinle ve inanç sistemiyle temas ediyorum. Karşılaştığım her dinde beni etkileyen bir şeyler oluyor, kendimi bir şekilde temas ettiğim her dine yakınlaşmış hissediyorum*.[34]

Ancak yakınlık ve sempati duymanın yanında bedenlere nakşedilen dinsel yükümlülükler, ritüeller Ekici için bir merak konusu olmuştur. Özellikle ailesinin mensup olduğu ve çocukluk yıllarından itibaren yuva ortamında temas halinde olduğu İslamiyet inancındaki domuz tabusu, sanatçı için son derece güçlü bir merak konusuna dönüşmüştür. Bu tabuyu *No Pig But Pork* ve *Flesh* (No Pig But Pork) performanslarında hem bir figür hem de yiyecek olarak doğrudan domuz ve domuz eti üzerinden sorgulamıştır.

[34] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

Fatmagül Berktay, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* (2012) adlı kitabında şöyle yazar: "*Kadınlar, egemen kültürün oluşturduğu 'kadın imgeleri'ni kendi içlerinde taşırlar ve değişim yolunda ilerlerken yalnızca dışsal baskı ve engellerle değil, kendi içlerinde taşıdıkları bu egemen kültür tanımlarıyla da mücadele etmek zorunda kalırlar*" (2012, s. 18). Ekici, çocukluğundan itibaren söylemlerle kendisine aşina kılınan 'domuz' tehdidine bir anlam arayışına girişmiş ve öznelliğine nakşedilen bu kültürel tutumun irrasyonelliği ile kendi tasarrufu arasında bir gel-git durumuna maruz kalmıştır.

2004 yılında HBK Braunschweig'de gerçekleştirdiği *No Pork But Pig*, İslamiyet inancının kendi müritlerine menettiği ve Müslüman bedenler için simgesel yasaklardan birine dönüşen bir hayvan olan domuz ile Müslüman bir beden arasındaki gerilimi tartmaktadır. Performans mekânında ortalama beş metrekarelik bir çit kuruludur. Zemini samanla kaplı bu kare çitin içinde fiziksel ve manevi olarak İslami geleneklerle kuşatılmış bir kadın imgesi ve canlı bir domuz yer almaktadır. Burada kara çarşaf ve domuz gösterge niteliği taşımaktadır, zira ikisi de Müslüman kimlikle ilişkilidir. Bu kadının fiziksel kuşatılmışlığı; baştan ayağa hiçbir yerinde açıklık bırakmayacak bir biçimde kara çarşafla örtülü olması, manevi kuşatılmışlığı ise; hemen yanında bulunan canlı bir domuza dair öğrenilmiş tiksinti duygusu ve onunla kurduğu çekinceli temasıdır.



Görsel 46. Nezaket Ekici, *No Pork But Pig*, (Domuz Eti Değil Ama Domuz), Performans, HBK Braunschweig Artmax, 2004. Fotoğraf: Anna Berndtson

Ekici, burada bir domuzla aynı mekânı paylaşmaktadır ancak hayvanla arasına Doğulu Müslüman kadının bedenini ve cinselliğini sahiplenen 'kara çarşaf'ı yerleştirmiştir. 'Kara çarşaf' sanatçının bedenini günah olandan korumakta olan kutsal bir giysidir fakat öte yandan yine bir kimlik olarak devreye girmektedir. Çünkü bu örtü domuzun yanındaki kadının hayvana olan temasındaki çekimserliğini direkt olarak açıklamaktadır; onu, domuzu günah farz eden Doğulu Müslüman kadınla eşleştirmekte, Doğu coğrafyasına aidiyetlendirmekte ve onu kimliklendirmektedir.

Not Pork But Pig temelde, Doğulu Müslüman bir bedenin semavi inancından dolayı uzak durması, temas etmemesi gereken -hatta daha ileri giderek pis bir hayvan olarak tasvir edilen- domuzla yakınlığına dayanmaktadır. Sanatçı tüm yaşamı boyunca maruz kaldığı bir söylemi bir anlam zeminine oturtmaya; domuzun neden yasaklı olduğunu ve domuz ile temasın neden günaha çağrı olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Sanatçı, performans boyunca tüm zamanını beslenerek, bir şeyleri koklayarak ya da uyuyarak geçiren bu domuzun hemen yanında oturmaktadır.

Bu performans, Joseph Beuys'un 1974 tarihli *I like America and America Likes Me* adlı performansını hatırlatır. "*Performans Sanatı: "Performatif" Kimliklerin ve Sosyal Performansların Sorunsallaştırılması*" adlı bölümde de söz edildiği üzere, Beuys'un performansı radikal bir biçimde politik sanatçı bedenini görünür kılmıştır. Alman sanatçı, performans sanatını icra etmek üzere gittiği Amerika'da sanatı aracılığıyla Amerika'nın siyasetini eleştirmiştir. Havaalanından itibaren gözleri kapalı ve tüm bedeni keçe malzemeden bir kumaş ile sarılı bir şekilde performans mekanına sedye ile taşınmış ve performansın bitiminde de aynı yöntemle geri dönmüştür. Sanatçı bu şekilde Amerika Birleşik Devletleri'ne metaforik anlamda 'ayak basmamış' olmuştur. Beuys'un protest geliş ve dönüşünün yanı sıra günler süren performansı da politik olarak ABD hükümetine dair ciddi eleştiriler barındırmaktadır. Performans mekânında bir kafes ve kafesin içinde ise Amerika kıtasına özgü bir kurt türü olan Koyote Beuys'u beklemektedir. Keçeye sarılı bir şekilde kafese giren Beuys ilk başta kurt tarafından tehdit olarak algılanmıştır, ardından zaman geçtikçe kurt sanatçıya, sanatçı da kurda alışmıştır. Burada kıta yerlilerinin nasıl ehlileştirildiğini, edilgen hale getirildiğini yerel bir tür olan koyote ile sembolleştirir. Ayrıca kafeste başka göstergeler de mevcuttur: *Wall Street* gazetesinin, ABD ekonomisinin acımazlığını; ara sıra devreye giren mekanik sesin, teknolojinin ezici gücünü; el fenerinin ise enerji kaynakları için sömürülen bedenleri işaret ettiği söylenebilir. Dolayısıyla Beuys'un performansı politik bir okumaya açılmaktadır.



Görsel 15/1. Joseph Beuys, *I like America and America Likes Me* (Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı), René Block Galeri, New York, 1974. Fotoğraf: Caroline Tisdall

Beuys, Amerika'ya hiç 'ayak basmadan' gerçekleştirdiği bu performansında, beş gün boyunca bir kurtla aynı kafeste yaşamıştır. Ekici de çitle çevrili bu mekânda bir domuzla yan yana gelmiştir. Beuys ile kurt arasında keçe vardır, ancak kurt sanatçıya alıştıkça onu saran keçeyi açmaya, Beuys'a sokulmaya başlar. Ekici ile domuz arasında ise kara çarşaf vardır ancak çarşafın sınır olması durumu daimdir. Beuys'un keçesi Şamanizm inancıyla ilişkilidir -ki keçe yine hayvansal bir üretimdir- Ekici'nin giydiği kara çarşaf ise İslamiyet ile. Beuys ve Ekici arasında güçlü benzerlikler yakalansa da Ekici'nin performansı Beuys'un pratiği kadar radikal politik bir açılıma kavuşmamaktadır. Ekici herhangi bir iktidarı suçlamaz ya da herhangi bir durum üzerinde sorumlu tutmaz. Ancak kullandığı kara çarşaf imgesi, sanatçıdan bağımsız olarak da olsa Doğulu Müslüman kadının zapturapt altına alınışına ve feminist bir okumaya açılabilir, kaldı ki bu konu da bu performans bağlamında irdelenecektir. Ancak Ekici için burada salt, basit bir merak vardır: Müslüman beden ile domuz arasındaki net sınır. Sanatçı, kara çarşaf ile bu sınırı ihlal eder/etmez 'arada' bir konuma yerleştirmiştir kendini. 'Arada' çünkü aslında kara çarşaf bir sınır belirleyici olarak orada değildir, Müslüman kadının kendisi olarak orada yer alır ve domuz ile temas kuran aslında 'kara çarşaf' değildir, çünkü bir figür olarak 'kara çarşaf' Müslüman kadının kendisidir.

Tekrar belirtmek gerekirse; bir nesne olan 'kara çarşaf 'bir kimlik olarak figüre dönüşmekte, canlanmakta ve bir beden olarak devreye girmektedir. Haraway'in ifade ettiği gibi; "*Figür, insanları derleyip toplar; dinleyicilerini mesken tutan öykülerdeki müşterek anlamları cisimlendirir*" (2010, s. 257). Performanstaki domuza olan çekimserlik ancak bu 'figür' ile açıklığa kavuşmaktadır, çünkü Müslüman kadın figürüne dönüşen bu örtü, izleyicilerin buradan ortak bir anlam çıkarabilmesini sağlamaktadır. Bu tabu modern bir kadın imajıyla verilemeyecek olandır, zira domuza değmekteki bu imtina herhangi bir insanın hayvan fobisinden öte bir şeyi anlatmaya çalışmaktadır. Buradaki çekimserlik kara çarşafın figüre dönüşmesiyle birlikte kutsal bir iradeyi temsil etmektedir. Dolayısıyla 'kara çarşaf' burada domuzdan sakınmanın bir fobiden kaynaklanmadığının, bilakis kutsal bir yasaktan ileri geldiğinin altını çizmektedir.

Bu performansta sanatçının giydiği 'kara çarşaf' diğer performanslarından farklı bir biçimde bu kez daha da ileri giderek tüm bedenini sarmakta, elleri, yüzü, gözleri de dahil olmak üzere en ufak bir açıklık bırakmayacak şekilde sanatçıyı zapt etmektedir. Daha önceki performanslarında kara çarşafı elleri ya da yüzü açıkta bırakacak şekilde kullanan sanatçı ilk kez burada onu bir virüs ortamında giyilen bir karantina giysisi gibi kullanmıştır. Bu pek korumacı kara çarşafla, içinde bulunduğu çitin bir köşesine oturmuş ve performans boyunca bir gözlemci edasıyla domuzu izlemiştir. Ekici'nin ara sıra domuza yönelttiği temas, hayvana bu çitin içinde yalnız olmadığını da hatırlatmaktadır, ki bu hatırlatma, sanatçı için domuzun insanla fakat Müslüman bir bedenle ilişkisini ölçebilmesi açısından gereklidir. Bu bağlamda 'kara çarşaf', özellikle Müslüman beden ile domuz arasındaki tarihsellikle yüklü 'tuhaf' anlaşmazlığı irdeleyebilmek için sanatçı tarafından bir araç olarak devreye sokulmuştur.

Ancak Ekici kendi sosyal yaşantısında 'kara çarşaf' giymeyen Müslüman bir kadın olarak[35] domuza dair İslami çekince taşımaktadır. Kaldı ki bu performanstaki merak kendi öznelliğine de nakşedilmiş olan domuz iğretisinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, performans boyunca ara sıra kendisine yaklaşan domuzu hafif el hareketleriyle okşamaktadır, ancak sosyal yaşamında 'kara çarşaf' giymeyen bir Müslüman kadın

[35] Sanatçı kendini ailesinden dolayı Müslüman, eşinden dolayı Hıristiyan ve yakın ilişkide olduğu dostlarından dolayı da Musevi olarak tanımlamaktadır.

olarak Ekici, kendi "performatif" tereddüdü/çekincesi ile hayvan arasına 'kara çarşaf'ı yerleştirmiştir. 'Kara çarşaf'ın bir parçası olarak devam eden ve sanatçının ellerini saran siyah eldivenler, her temasta, Ekici'nin bedenini hayvandan sakınmaktadır. Sanatçı ile İslamiyet kurallarının yasakladığı domuz arasında bir "zar" görevi görmektedir. Ekici, performans boyunca etrafını saran çitin içinde domuzla yan yana gelerek hem Müslüman kadın kimliğini ihlal etmekte hem de domuza direkt olarak temas etmeyerek kendi Müslüman kimliğini devreye sokmaktadır. Dolayısıyla bu performansta da bir 'arada' olma hali söz konusudur. Bu bağlamda Ekici, domuza doğrudan dokunmayarak -kendi sosyal yaşantısı adına- İslami yasaları da ihlal etmemiş olur. Ancak kendi İslamiyet'i yaşayış tasavvurunda domuza temas etmemiş olsa bile, performansında görünür kıldığı 'Müslüman kadın'ı domuz ile temasa geçirmiştir. Çünkü burada domuza değen beden, bir kimlik olarak Müslüman kadının kendisidir. Performansın ilk dakikalarında bu temasın son derece çekimser olduğu izleyicinin gözünden kaçmamaktadır. İlerleyen dakikalarda ise siyah eldivenleriyle dokunduğu domuza biraz daha yakınlık duymaya başladığı hissedilmektedir. 'Doğulu Müslüman kadın' artık yavaş yavaş domuza alışmaya başlamıştır.

Önemli bir diğer konu, Ekici, din ve dinsel temaları sorguladığı birtakım performanslarında 'kara çarşaf'ı Doğulu Müslüman kadının geleneksel ve kültürel farkını belirleyebilmek için de kullanmıştır. Bu noktada performans, toplumsal bedenin üzerine kısıtlamalar sonucu yerleşen somut olgulardan, yani giyinme/örtünme biçimlerinin ve kurallarının bedenler üzerinde görünürlük kazandığı ve bedeni görsel bir biçimde toplumsal olarak aidiyetlendirdiği bir alana intikal etmektedir.



Görsel 47. *Der Spiegel* Dergisinin 14 Kasım 2004 Tarihli Kapak Görseli, "*Allahs rechtlose töchter*" (Allah'ın Kanunsuz Kızları), (2004)



Görsel 48. *Focus* Dergisinin Kasım 2014 Tarihli Kapak Görseli, "*Die Dunkle Seite Des Islam*" (İslam'ın Karanlık Yüzü), (2014).

Kara çarşaf imgesi, medyada ve görsel kültürde son derece politik bir amaçla ve yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Örneğin Almanya'nın en popüler dergilerinden biri olan *Der Spiegel* 2004 yılının Kasım sayısında, kara çarşaflı bir Müslüman kadın imgesini kapak fotoğrafı olarak kullanmış ve dergi sayısına "*Allah'ın Kanunsuz Kızları*" başlığını atmıştır. *Focus* ise, Kasım 2014 tarihli sayısının kapağında, peçeli bir Müslüman kadın imgesi kullanarak büyük harflerle "*İslam'ın Karanlık Yüzü*" başlığını atmıştır. *Focus*'un kapağındaki peçeli yüz, derginin kapağının tüm yüzeyini kaplamış ve yüzeye yayılan 'karanlığın' ortasında sadece Müslüman kadının gözlerini ortaya çıkarmıştır. Müslüman kadın bakışlarını adeta bir 'göz dikme' gibi keskin bir biçimde izleyiciye doğrultmakta ve bu tehditkâr bakışlar, etrafındaki karanlıkla birleşerek tekinsiz bir imge bağlamında birbirine kenetlenmektedir. Bu tarz imgeler, 'Batılı bakış'ın İslamiyet'e dair korkularını pekiştirmektedir, ancak daha önemlisi, korku bu imgelerde olduğu gibi sıklıkla Doğulu Müslüman kadın üzerinden üretilmektedir.

Kara çarşaf ya da peçenin çağdaş sanatta da medyadaki sunumlarıyla benzer bir politikayla üretimi söz konusu olmuştur. Daha önce de belirtildiği üzere, İran asıllı çağdaş kadın sanatçılardan biri olan Shirin Neshat, kara çarşafı 'Batılı bakış'ın İslami Doğu hayallerini cezbeden ve İslami Doğu fikirlerini pekiştiren amaçla kullanan sanatçılar arasındadır. Neshat, 2006 yılında *Allahın Kadınları* adlı fotoğraf serisiyle New York Modern Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen "*Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*" (Sınırlar Olmadan: Bakmanın 17 Yolu) adlı sergiye katılmıştır. Söz konusu sergi, geleneksel İslam sanatlarının çağdaş yorumlarını barındıran eserleri bir araya getirmiştir. Bu sergide temelde üç kriter aranmaktadır; biçim, kimlik ve inancın sorgulanması. Zeynep Çelik, 2013 yılında Sabancı Müzesinde gerçekleşen "*Neo-Oryantalizm*" adlı konuşmasında, bu serginin beklentisi olan bu kriterlerin sadece Batı dışı sanatçılar için zorunlu olduğunu ve bu sanatçılardan ülkeleri ile ilgili sorunlara değinen çalışmalar gerçekleştirmelerinin talep edildiğini ifade etmiştir (Çelik, 2013). "*Allah'ın Kadınları*" adlı fotoğraf serisi ile söz konusu sergiye katılan Neshat, Batılı bakışın Doğulu görsellerden beklentisini tümüyle karşılamaktadır. Kara çarşaf ve şiddet içerikli savaş aletleri ile kaligrafik yazılarla donanmış tılsımlı ve mistik bir bedeni bir araya getiren sanatçı, adeta bu klişelerle Batılı özenin İslam karşıtlığı düşüncelerini haklı çıkarmaya çabalamıştır. Neshat'ın kara çarşaflı imgesi, Doğu İslam dünyasına atfedilen tüm şiddet ve terör kavrayışlarıyla iç içedir.



Görsel 49. Shirin Neshat, *Yüzsüz*, Allah'ın Kadınları Serisinden, Fotoğraf ve mürekkep ile kaligrafik yazı, 35.6 x 28 cm. 1994 (Yönsel, 2019, s. 592).

Doğu İslam kültürüne dair bir imge olarak görsel kültüre kazınan bu abartı kadın imgelerine dair Beral Madra *İki Yılda Bir Sanat*[36] adlı kitabında, Neshat'ı yapay bulduğunu ifade etmiş ve şöyle yazmıştır: "*kökten dinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak yaşayarak bir çeşit günah çıkarıyor*" (2003, s. 99). Neshat'ınki tam olarak bir günah çıkartma mıdır bilinemez ancak, bu teklifsiz abartı tarzı ile tüm Doğulu Müslüman kadınların adına konuşması, Batılının 19. yüzyıldan bu yana abartı ve klişelerle sürdürdüğü ve sabitlemeye çalıştığı Doğulu Müslüman kadın imajını pek tabii pekiştirmekte, siyasi anlamda Batı'nın Doğu politikalarına (içeriden bir figür olarak) destek vermektedir. Diğer taraftan Neshat'ın pratiğinde bir estetize etme vardır. Siyah beyaz fotoğraflar halinde sunulan bu klişe Doğulu kadın

[36] Allah'ın Kadınları adlı fotoğraf dizisi, 5. İstanbul Bienali'inde de sergilenmiştir. Beral Madra bu serisiyi bienal üzerinden değerlendirmiştir.

adeta bir reklam imgesine dönüştürmüştür ki, Neshat'ın yarattığı bu imge bu nedenle de oldukça problemlidir.

Buna karşılık Ekici'nin *No Pork But Pig* performansındaki 'kara çarşaf' kullanımı Neshat'ınkinden farklıdır. Sanatçı, burada Neshat'ın uyguladığı biçimde kara çarşafa bürünmemiştir. Ekici'nin kara çarşaflı bedeni, Avrupalı bakışı şaşırtsa ya da bu bakış tarafından yadırgansa bile İslam kültürüne dair Batı'yı cezbedecek ya da ürkütecek bir imge sunma amacı gütmemektedir. Sanatçının kara çarşaflı imgesi, politik bir meseleyi değil daha ziyade mütevazı bir merakı ifade etmektedir. Neshat ve Ekici'nin kara çarşaflı imgeleri yan yana getirildiğinde; Neshat'ın yüzünün ortasına denk gelen bir kalaşnikofun namlusundan objektife odakladığı soğuk bakışları ile Ekici'nin ürkek ve çekimser bir biçimde Doğu İslam kültürüne dair bir tabuyu sorgulaması iki sanatçının Doğulu Müslüman kadını farklı biçimlerde ele alışını ortaya koymaktadır. Ekici, bu performansta "öteki" ile aradaki uçurumu derinleştirmeye çalışmamakta, bilakis "öteki"nin merakını aslında kendi merakı haline getirmekte ve müşterek bir merakı sorgulamaktadır. Müslüman bedene dair merak edilen domuz tabusunu aynı zamanda Müslüman bedeninin de merakı haline getirerek en temelde "öteki"nin sorusunu kendi kendine sormaktadır. Bu bakımdan "öteki"nin tuhaf bulduğu veya yadırgadığı bir tabuyu, kendisinin de irdelediği bir durum olarak sunmaktadır. Slovaj Zizek *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı kitabında şöyle yazar: "*Bir özne gizemli, nüfuz edilemez bir 'öteki'yle karşı karşıya kaldığında, kavraması gereken şey şudur: Onun 'öteki'ye yönelttiği soru, zaten 'öteki'nin kendisinin sorusudur*" (2015, s. 192-193). Ekici, burada ben ve "öteki"yi aynı merak üzerine birleştirmekte ve çözülecek, anlaşılacak bir şey varsa şayet, ben ve "öteki" olanı birlikte aydınlatmaya çalışmaktadır.



Görsel 46/1. Nezaket Ekici, *No Pork But Pig*, (Domuz Eti Değil Ama Domuz), Performans, HBK Braunschweig Artmax, 2004. Fotoğraf: Anna Berndtson

Nihayetinde, *No Pork But Pig* İslamiyet tarafından kesin bir dille pis ve günah sayılan domuz tabusunu irdelemektedir. Ekici burada Müslüman kadının kendi iradesiyle mi yoksa aidiyetlerinin boyunduruğunda mı domuza mesafeli olduğunu sorgulamaktadır. Sara Ahmed *Duyguların Kültürel Politikası* adlı kitabında, duyguların "performatif" olduğunu ifade eder (2017, s. 24). Ahmed'e göre duyguların bedenler üzerinde (maddi) etkileri vardır, "*göstergeleri bedenlere yapıştırmak duygunun işidir*" (2017, s. 24), ancak duygu bir nesne ya da göstergede ikamet etmez, nesneler ve göstergeler arasındaki dolaşımın bir sonucudur (2017, s. 63). Duygular sadece bedende durmaz bireyler arasında hareket eder (2017, s. 20). Bu noktada Ahmed kitle psikolojisini ele alır ve bireyin kitlenin hislerini kendisininmiş gibi hissederek kitlenin içine çekildiği (2017, s. 19) teorisi ile duyguların "performatif"liği ve bedenler arasında geçişliliği iddiasını destekler. Ekici'nin domuza olan çekimserliği de "performatif" bir durumdur. Ailesinden ve içinde yetiştiği toplumsallıktan kendi öznelliğine eklemlediği ya da diğer bir değişle öznelliğinin içine çekildiği kültürel bir duygudur.

Ekici, 2011 yılında Hırvatistan'ın Varazdin şehrinde *Not Pork But Pig* adlı performansının devamı niteliğinde olan *Flesh* (*Not Pig But Pork*) adlı performansını

gerçekleştirir. Bu kez sanatçının uğraştığı şey doğrudan çiğ domuz etidir. Sanatçı burada domuz etinin tüketimi ile İslamiyet arasındaki gerilimi sınamaktadır.

Domuz eti yemek İslam topluluklarında yasaktır, bu yasağın nedenleri çeşitlidir. Kimi zaman sıhhi nedenler öne sürülse de bu 'irrasyonel' yasağın en güçlü nedeni diğer dinlerle ayrışmak için kurulmuştur. Bu minvalde domuz eti, onu tüketen toplumlarda kendinden olmayanı "öteki"leştirmek adına güçlü bir metafor haline getirilmiştir. Ekici de tam olarak bu metaforu kullanmıştır. Batı'nın yiyip Doğu'nun yemediği bu hayvanın etini, kimlik sorunu üzerinden incelemeye almıştır.



Görsel 50. Nezaket Ekici, *Flesh* (Et), Performans, Varazdin, 2011. Kamera: Vedran Hunjek, Fotoğraf: Edoardo Tomaselli

Ekici *Flesh*'de mezbahayı andıran bir mekânda taze kesilmiş domuz eti yığınları içinde konumlanmıştır. Sanatçı bu kez İslamiyet inancının haram kıldığı domuzun eti ile kendi sanatçı bedenini yan yana getirmiştir. Ancak sanatçı bu sefer kara çarşaflı değildir, aksine üzerinde herhangi bir kimliğe atıfta bulunmayacak olan siyah bir iç çamaşırı vardır. Bu anlamda herhangi bir kimliğe bürümediği bedeni ile herhangi bir kültüre de atıfta bulunmamaktadır. Yeğenoğlu şöyle yazar: "*Bir kültürün kadın bedenini kodlama ve işaretleme biçimi, tüm diğer kültürlerdeki bedenlerin de anlaşılır kılınabileceği bir şablon haline gelir*" (2003, s. 151). Bu bağlamda *Flesh* performansı

ile Doğulu Müslüman bir kadın olarak değil, herhangi bir kodlama yapmaksızın tarafsız ve nötr bir kadın olarak -Müslüman bedene dair- domuz eti yasağını sorgulamaktadır. Önünde duran kesik çiğ etler de aynı şekilde kimliksizdir; hangi bir hayvana ait olduğu doğrudan fark edilmemekte herhangi bir hayvanın parçalara ayrılmış ölü ve son derece pornografik imgesi olabilecek bir şekilde algılanmaktadır. Sanatçı bu çiğ et parçalarını elinde tutar, koklar ve onda neyin kötü olduğunu araştırır.

Performans yine Ekici'nin 'çifte-öteki' konumundan hareketle üretilmiştir, zira Ekici için *Flesh*'teki temel mesele, yetiştiği Avrupa ülkesinde içine kısıldığı toplumsallık ile çemberin dışındaki farkı araştırmaktır. Kendisinin duygusal bir iradeyle tüket(e)mediği ancak yaşadığı gettonun etrafındaki yaşantıda sıklıkla sofralara gelen bu etin ikiye ayırdığı ve kültürel form olarak ürettiği kimlikleri irdelemektedir. Ancak her ne kadar *Flesh* kimlik meselesine odaklı bir performans olsa da bu pratiği Ekici'nin işaret ettiği noktadan azade bir biçimde öncelikli olarak feminist teori bağlamında incelemeye almak oldukça önemlidir. Bu nokta Phelan'ın ileri sürdüğü gibi performansın üzerine yapılan "performatif" eleştiri devreye girmektedir. Phelan'dan tekrar hatırlatmak gerekirse; bir performans ardından onun hakkında üretilen yorumlama, 'üzerine konuşmak' anlamına gelmektedir ve bu performans sırasında hangi bilincin göz ardı edildiğini fark ettirebilir (1998, s. 7).



Görsel 50/1. Nezaket Ekici, *Flesh* (Et), Performans, Varazdin, 2011. Kamera: Vedran Hunjek, Fotoğraf: Edoardo Tomaselli

Bu performans bağlamında; konunun ırk, gelenek ve kültür üzerine kurulumu sırasında ihlal edilmiş olan önemli nokta; et parçalarının 'kayıp gösterge' olarak devreye girmesidir. Kesik çiğ et parçaları ile kadın bedeni arasında okumaya açılması gereken ve *abject*'e intikal eden oldukça mühim bir nokta vardır. Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası* adlı feminizm ve vejetaryenlik ilişkisini ele aldığı kitabında, hayvan parçaları ile eril bakışın ürettiği kadın figürü arasında 'kayıp gösterge' bağlamında teorik bir ilişki kurar. Kesim, doğrama ve cinsel şiddetin kültürel imgelerinin bir hayli iç içe geçtiğini ve radikal feminist söylemde hayvanların 'kayıp gösterge' rolü oynadığını (2013, s. 107) ileri süren Adams, temsildeki kesik/doğranmış et imgesine dair şöyle yazar:

> *Öldürülmüş, kanayan, kesilen bir hayvandan ibaret olan gönderge noktası olmaksızın, et boşlukta süzülen bir imgedir. Et anlamın bir aracı olarak görünür, tabiatı gereği anlamlı görünmez; gönderge olan 'hayvan' tüketilmiştir. 'Et', hem ataerki hem de feministler tarafından kadınların 'et parçaları' olduğu söylenerek eşit derecede kullanılan, kadınların maruz kaldığı baskıyı ifade etmek için varolan bir terim haline gelir.* (2013, s. 111)

Adams bu bağlamda patriyarkal zeminde 'kasaplık' ile kadın bedeninin parçalanması arasında bir ortaklık kurar. Et tüketiminin eril olanın 'yiğit' ve 'kudretli' temsiline bahşedilmiş bir ayrıcalık olduğu bir tarihsellikten söz eder.[37] Yazar, 'et'in erkek yiyeceği olduğu ve kadınlara kalan yiyeceğin ise sebze olduğu varsayımından yola çıkarak bunun önemli bir politik yargı taşıdığını; et yemenin eril olana has durumunun karşısında vejetaryenlik kültürünün kadınsılıkla ya da hadım olma durumuyla eşleştirildiğini ileri sürer (2013, s. 50). Erkek ve 'et' ilişkisiyle erkek ve kadın ilişkisini benzer bir zeminde ele alır. Hayvana olan tahakkümün kadın bedenine de uygulandığını ve hayvan ile kadının aşağı konumlarının aynı zeminde buluştuğunu iddia eder. Bunu hem eril bakışın hem de feminist söylemin benzer şekilde kullandığı 'yakıştırmalar' ile örneklendirir: "*Xaviera beni, adeta önündeki sığır etini inceleyen bir kasap gibi batan aşağı süzdü."* ya da *"bize et muamelesi yapıyorlar*" gibi ifadelerin

[37] Bknz: "Öldürürülüp mahvedilmiş hayvan; yırtıcılığın, bir bölge üzerinde egemenlik iddia etmenin, silahlı avcılığın, saldırgan davranışların, etin verdiği zindeliğin ve getirdiği yiğitliğin resmi olarak da sunulur. Etçil hayvanlar, erkek davranışlarına bir değerler dizisi temin eder. Hayvanları öldürmeye dayanan simgecilik yoluyla; şiddetin gerekliliğinin, etki alanının, denetimin ve ilhak etmenin politik anlamda hayli yüklü imgeleri karşımıza çıkar. Erkek egemenliğinin bu mesajı, (hem simgeler dünyasında hem de gerçekte) et yeme yoluyla iletilir." (Adams, 2013, s. 345).

feminist söylemde de hayvana uygulanan şiddetin bir metaforu olarak kullanıldığını ve kadınsılaştırıldığını, bir ruhtan mahrum bırakılarak istismara açık hale getirildiğini yazar (2013, s. 108).

Adams, feminist söylemi hayvan haklarını görmezden gelmesi hususunda eleştirir: "*Kendi yaşadığımız ihlalleri anlatırken hayvanların deneyimlediklerine benzeterek kayıp göndergelerin ataerkil sistemini biz ayakta tutarız*" diye yazar (2013, s. 107). Bu bağlamda kadınların kendi konumlarını tarif etme ya da açıklamaya çalışmalarındaki 'hayvan' benzeştirmelerinin hayvan hakları söylemine kesik attığını, hayvanların kadının aşağı konumunu somutlaştırabilmek adına salt bir metafor olarak devreye sokulmasıyla gerçekliklerinden koparıldıklarını iddia eder:

> *Kadınlar et parçaları gibi hissedebilir ve et parçalarıymış gibi muamele görebilir (duygusal olarak doğranabilir, fiziksel olarak dövülebilir) halbuki hayvanlar gerçekten et parçalarına dönüştürülmektedir. Radikal feminist teori de bu metaforların kullanımı, pozitif temsili aktivite ile negatif tıkama, olumsuzlama ve ihmal etme aktivitesi arasında gidip gelirken hayvanın gerçek kaderi görmezden gelinir.* (2013, s. 109)

Adams, feminist söylemdeki arızaları dile getirir ancak yine de 'kesme' işlemi ile kadın bedeninin tüketimi arasında bir ilişki kurmaktan da geri duramaz: *"(Kesme eylemi) bölümlere ya da şiddetle parçalara ayırmayı ve nihayet tüketmeyi içerir. Erkeklerin kadınları gerçek anlamıyla yediği olaylarla pek sık karşılaşmıyor olsak da hepimiz kadınların görsel imgelerini devamlı tüketiriz*" (2013, s. 109). Bu bağlamda kadın bedeninin tıpkı hayvan eti gibi parçalarına odaklanılarak patriyarkal sistemde tüketime hazır bir nesne olarak temsil ediliyor olması önemli bir sorundur. Burada ise akla Gülsün Karamustafa'nın *Fragmanları Fragmanlamak* aldı enstalasyonu gelmektedir.



Görsel 51. Gülsün Karamustafa, *Fragmanları Fragmanlamak*, 1999.

Karamustafa'nın oryantalist resimleri yapıbozan müdahaleler ile yeniden kurguladığı bu çalışma, oryantalist temsillerden 'kesilmiş' kadın bedeni parçalarının, lazer baskı yöntemiyle bir karton üzerine aktarılarak bir mozaik şeklinde duvara ve zemine yerleştirilmesidir. Sanatçının bütünü parçaladığı, ardından parçaları rastegele biçimde bir araya getirdiği kolaj çalışması, eril bakışın nesnesi haline getirilen kadın bedenine odaklanmayı güçleştirmektedir. Barbara Heinrich, Karamustafa'nın yöntemi ile ilgili eril bakışın odaklayan ve parçalayan alışkanlığı arasında ilişki kurmaktadır (2007, s. 83). Karamustafa, kadın bedenini parçalayarak, bedenin üzerine yayılan eril bakışın odağını parçalamaya çalışmıştır. Ancak özellikle kadının erotik ve cinsel açıdan çekim duyulabilecek parçalarını bir araya getiren Karamustafa, feminist söylemin de ihtiyatla kullandığı ancak sakıncalı bir söyleme iştirak eden 'kadının et olarak görülmesi' hususunu oratya çıkarmıştır. Sanne Kafod Olsen'e göre; buradaki kadın artık bir kadın değildir, sadece bedeninin cinsel ve cinsel arzuyu tetikleyen bölümlerinden oluşmaktadır (2000, s. 69).

Nihayetinde bu kesme işlemi kadının 'et' konumuna yerleştirilerek 'tüketildiği' söylemi geri çağırmaktadır. Burada kadının parçalanması ile çiğ et parçalarına karşı duyulan haz arasındaki ilişkiyi "abject" kavramı üzerinden tartışmak gerekmektedir. Zeynep Özkazanç, "*Feminist Sanatta Ete Bulanmak*" adlı henüz yayınlanmamış olan makalesinde, kadın bedeninin parçalanması ile et arasındaki ilişkinin "abject"

zeminine dair şöyle yazmıştır: "*Çünkü, kadına patriyarkal düzende abject olması nedeniyle gerek kasaplığa uğrayarak gerekse örtbas edilerek bakışa sunulan dişi bedeniyle 'bir et parçası' olma metaforu uygun görülmüştür* (Özkazanç, Yayımlanacak).

Türkçe manasıyla 'iğrenme', anlamına gelen "abject" Julia Kristeva tarafından kavramsallaştırılmıştır: "*Abject*; *iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır*" (2014, s. 16). Patriyarkal sistemde "abject" olan kadın, ceset, hayvan parçaları, çürümeye yüz tutmuş olan ile aynı zemine oturtulur. Feminist temsil ise bu zemini bir 'tepki' olarak kullanır.



Görsel 52. Carolee Schneemann, *Meat Joy* (Et Hazzı), 1964.

Carolee Schneemann'ın *Meat Joy* (Et Hazzı/1964) performansı burada iyi bir örnektir ki Ekici'nin *Flesh* performansı ile arasında da önemli benzerlikler ve farklar barındırmaktadır. *Meat Joy*'da kadın ve erkek sanatçılar çiğ et ve bunun yanı sıra boya, kağıt gibi malzemeleri kullanarak erotik çağrışımlarda bulunan birtakım hareketler sergilerler. "'*Meat Joy', hazzı ve çıplaklığı, dönem şartlarına göre oldukça kışkırtıcı sayılabilecek düzeyde kadın özneye iade ederken eti yüksek ölçüde araçlaştırır bedensel bir haz alma aracına dönüştürür*" (Özkazanç, Yayımlanacak). Bedenlerin yakın temas haline dayanan bu performansta, bedenler ve çiğ etler birbirine

karışmakta, adeta düğüm olmaktadır. Bu temas sırasında performans toplumsal cinsiyet meselesine dair iletiler de sunmaktadır: Kadın bedenleri, erkekler tarafından sürüklenmekte, tıpkı avını öldürmüş ve peşi sıra sürükleyen eril bir bedenin hayvana uyguladığı şiddet gibi kadın nesneleştirilmektedir. Özkazanç bu durumu şöyle ifade eder: "'*Meat Joy' dişi bedenin 'ete dönüşme' halini bir toplumsal cinsiyet parodisi olarak et ile hem fiziki hem kavramsal bir yakınlık üzerinden sunmak ister*" (Özkazanç, Yayımlanacak).

Meat Joy'dan *Flesh*'e dönüldüğünde; *Flesh*'de et ve kadın bedeninin bir aradalığı *Meat Joy*'daki gibi doğrudan bir toplumsal cinsiyet eleştirisine tekabül etmemektedir. Çünkü tekrar etmek gerekir ki; Ekici burada toplumsal cinsiyete dair bir gönderide bulunmak üzere yer almamakta, naçizane kendi 'çifte-yabancı' kimliğinde deneyimlediği kültürel dışlanma paradigmalarını sorgulamaktadır. Domuz etinin yasaklılığı ile tüketmek konusundaki tedirginliğinin onu sosyal çevresinde dışarıda bıraktığı durumu merceğe alır. Buradaki 'et' -her ne kadar ilk bakışta kavranamasa da- sanatçının elinde tuttuğu kalça kısmının ucundaki toynak yapısından anlaşılacağı üzere domuz etidir ve anlamı doğrudan kültürel bir farklılığa taşımaktadır.

Kutsal bir iradenin buyruğunda toplumsal bir performansa dönüşen domuz eti yememek, Ekici için de geçerli bir durumdur. Sanatçının ailesinden ona geçen "performatif" bir alışkanlıktır. Ekici bir geleneği sürdürür, her ne kadar anlam veremese de bir adet olarak kendi yaşantısında bilinçli bir şekilde domuz eti tüketmemekte, bu durumu ise kendi 'yaşam performansı' olarak tanımlamaktadır.[38]

[38] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.



Görsel 50/2. Nezaket Ekici, *Flesh* (Et), Performans, Varazdin, 2011. Kamera: Vedran Hunjek, Fotoğraf: Edoardo Tomaselli

Bu performanstaki bir detay oldukça ilginçtir. Sanatçı, burada da domuz eti ile kendi bedeni arasına set çekmek için plastik eldivenler kullanmış ve direkt teması engellemiştir, ancak daha önemlisi bu kez bakışlarını da domuz etinden korumak istercesine gözlerine de siyah bir bant takmıştır. Burada amaç iğrenilen ya da tiksinilen bir şeye göz yummak, onunla yan yana olmanın ağırlığını biraz daha hafifletmektedir. Burada artık Ekici'nin bakışı da ortadan kalkmıştır, ki bu durum pornografik bir biçimde duran çiğ et yığınıyla olan teması için destek verici bir araç niteliğindedir. Fakat öte yandan bu şu anlama da gelebilmektedir: Sanatçı Avrupa'da yetişmiş bir beden olarak 'farkında olmadan' belki defalarca domuz eti yemiş olabileceğini göstermek istemiştir adeta.

Performanstaki beden; domuz etine doğrudan dokunmaktan çekinen bir beden olarak Avrupalı kimlik için anlaşılmaz bir hal alır; tuhaflaşır, yabancılaşır. Diğer taraftan domuz etine bu denli yakın duruşu ve onu tüketebilecek mesafede olmanın yarattığı rahatsızlık Ekici'nin Müslüman Türk kimliğini de rahatsız etmekte, onu bu kimlik için 'aşırı' kılmaktadır.

Ekici adeta bu tabuyu kültürel bir norm olarak kabul etmektedir. Tıpkı Georg Simmel'in *Bireysellik ve Kültür* adlı kitabında belirttiği gibi: "*İnsan ancak kendisine dışsal olan bir şeyi kendi gelişimi içine çekiyorsa vardır kültür. Kültürlenme manevi bir durumdur kesinlikle ama ancak kasten yaratılmış nesnelerin kullanılması sayesinde ulaşılan bir durumdur*" (2009, s. 333). Ekici, kültürel bir davranış olarak özel yaşantısında sürdüğü domuz eti yememe alışkanlığını yine bir kültür, bir kimlik meselesi olarak performansına konu etmiştir. Ancak bu kez Doğulu Müslüman kadını kullanmamıştır, çünkü domuz eti yememek Ekici için bir yasak ya da cezai yaptırımlar sonucu radikal bir şekilde engellenmiş bir davranış değildir. Sanatçı tamamen kendi iradesiyle ve arzusuyla bir aile geleneğini sürdürmektedir. Agamben şöyle yazmıştır: "*yasak(laman)ın gücü, esas itibariyle, bir şeyi kendi kendisine bırakmanın gücüdür, yani ilişki-dışı olduğu varsayılan bir şeyle ilişkisini sürdürmenin gücüdür*" (2017, s. 135). Ekici, bu tabuyu tamamen kendi kararıyla kendi deneyimine dönüştürmektedir.

Dolayısıyla sanatçı bu pratiğini feminizm bağlamında icra etmez, ama kesik hayvan parçaları ister istemez, "abject" konuya ve buradan eril bakışın ürettiği 'et'-kadın zeminine bağlanmaktadır. Çünkü sanatçının önündeki kesik et doğrudan domuz olarak algılanmamaktadır; kimlikten mahrum edilmiş bir hayvan olarak nesneleştirilmiştir. Ancak kendi kadın bedeni de bu kimliksiz et yığınına bulanarak aynı zeminde iç içe geçtiği bu çürümeye yüz tutmuş çiğ et parçalarıyla "abject" zemine konumlandırılmıştır. Ekici burada özne olamamış, özne-nesne ilişkisini kuramamış ve önündeki 'kayıp gösterge' ile kendi bedeninin özne oluşunu da tahribata uğratmıştır. Adams, şöyle yazar: "*Bir özne ilk olarak metafor aracılığıyla görülür ya da nesneleştirilir. Bölümlere ayırma aracılığıyla nesne ontolojik anlamından koparılır. Sonunda tüketildiğinde yalnızca temsil ettiği şey üzerinden var olur. Göndergenin tüketilmesi, kendi başına önemli bir özne oluşunun imhasını sağlamlaştırır.*" (2013, s. 110). Dolayısıyla sanatçı, parçalara ayırarak kimliksizleştirdiği çiğ et yığınına buladığı bedeniyle, kaçınılmaz olarak cinselleştirilmiş ve nesneleştirilmiş bir beden sunumunu ortaya çıkarmıştır.

Fakat sonuç olarak söylemek gerekir ki; *Flesh* performansının feminizme açılan tartışması, sanatçının bu performansı üretim aşamasındaki konseptinden azade bir yorumdur. Ekici'nin performanslarının büyük bir çoğunluğu, sınırlar, coğrafya, beden ve kendi deneyiminden kaynaklanan göç unsuruna dayanmakta, açılımları bu

minvalde okunmaktadır. Performansları ziyadesiyle, Türk-Alman kimliği arasında, 'ne o ne de diğeri' olma ama aynı zamanda 'hem o hem de bu' olma halindeki göçmenlik durumuna işaret etmektedir. *Flesh* de temelde Batı-Doğu kimliği ikiliğine gönderme yapması, deyim yerindeyse Ekici'yi Almanya'da Türk, Türkiye'de Alman kimliği ile yadırgatır olması bakımından üretilmiş "performatif" bir performanstır. Sanatçı burada domuza ya da domuz etine dokunamamasıyla Avrupalı için tuhaflaşması ama aynı zamanda domuza ya da domuz etine olan cüretkâr yakınlığıyla Türkiye ya da Müslüman kesim tarafından dışlanması bağlamında 'arada' oluşunu sergilemek istemiştir.

Ancak özellikle *Flesh* performansının çiğ et temsili bağlamında feminizmden ayrı yorumlanması eksik bir yorumlama olacaktır. Zira iktidar, sınır, gelenekler, inanç gibi kavramları tartışmaya açabilmek adına insan merkezci dünyayı sorgularken hayvan etinin kullanımı doğru bir tercih değildir. Bu hem hayvan haklarının ihlaline hem de hayvan ile hemzemine yerleştirilen kadın söylemine dair bir tartışmayı gerekli kılmaktadır. Bu nedenle çalışmanın incelemesine erkek-kadın ve erkek-hayvan ilişkisinin hemzemin söylemi ve bu söylemin feminist sanata yansımaları da dahil edilerek okumaya alınmıştır. Böylece Ekici'nin söz konusu performansta özneleşememiş; önündeki çiğ et parçalarıyla özne-nesne ilişkisi kurmaktan ziyade kadın-nesne ve hayvan-nesne ilişkisini ortaya çıkarmış olduğu durumunun tespiti önemlidir.

Nihayetinde sanatçının performanslarında kimlik ve coğrafya meselesi kimi zaman Avrupalı kadın imgesiyle kimi zaman ise Türk ya da Doğulu Müslüman kadın imgesiyle iç içe geçirilmiştir. Dolayısıyla Ekici'nin bazı çalışmaları hem iki imaj arasında hem de iki kültür arasında 'duygusal-kararsız' bir şekilde hareket etmektedir. Bu bağlamda sanatçının performanslarındaki beden, iki taraf için de sürekli yabancıdır ve sanatçının performanslarındaki yabancılık, Jones'un ileri sürdüğü gibi ilk olarak ataerkillikten kaynaklanmakta fakat kimlik ve coğrafya farkına bağladığı kadınlığı ile de iki katına çıkmaktadır.

Ekici inanç meselelerinde, kimliği ve "öteki"liği, farklılığı kuran unsurlar üzerinden sorunsallaştırmıştır. Bu nedenle özellikle Müslüman bedeni menederek kodlayan domuz ve domuz etini araştırmış ya da özellikle Müslüman kadını temsile sıkıştıran kara çarşaf imgesini ele almıştır. Ancak sanatçı bu biçimleri ironik bir şekilde

kullanarak, kutsal iradelerin hükmünde üretilen giyim-kuşam, yeme-içme gibi kültürel formların inşa ettiği "öteki"liği ve kendi öznelliğinde hüküm süren 'çifte-ötekiliği' bertaraf edebilmeyi denemiştir. Çünkü sanatçı en temelde "ötekilik" formlarını, onları yıkmak, alaşağı edebilmek için sanatında tartışmaya açmaktadır. Kutsal formları sorunsallaştırmış, bu formların üzerine kapandığı farklılıkları belirlemiş ve "öteki" kılınan özneleri bu farklılıkların yapaylığına ikna etmeye çalışmıştır.

Fakat Ekici bazen de farklılık yaratan biçimleri bir kenara bırakarak 'benzerlikleri' odağına almış ve evrensellik bağlamında "öteki" ile 'ben'i yakınlaştırmanın, bir araya getirmenin yollarını 'benzeşmeler' içinde aramıştır. Tıpkı kültür ve dil konusunda yaptığı gibi, din konusunda da evrensellik arayışına giren sanatçı, dinler arasında kurulan farkların yerine, farklı dinler arasında benzer şekilde icra edilen birtakım jestlere ya da imgelere odaklanmıştır. *Reinform* (Temiz Hâl/2010) performansı, dinler arasındaki fark yerine uyuma odaklandığı ve 'ben' ile "öteki"ni müşterek kılmaya çalıştığı pratiklerinden biridir. Üç semavi dinin temizlenme ritüelindeki benzer biçimlere odaklanılan *Reinform*'da, kutsal iradenin etrafında gerçekleştirilen bir temizlenme eylemi icra edilmektedir.



Görsel 53. Nezaket Ekici, *Reinform* (Temiz Hâl), Performans, M5 Differential Performance Festival, St. Paulus Dominiken Manastırı, Berlin, 2010. Kamera: Branka Pavlovic, Fotoğraf: Jens Schünemann

Ekici, temelde suyun temizleyici/arındırıcı bir unsur olarak tüm dinlerde benzer şekilde işleyişine odaklanmıştır. Performansta St. Paulus Dominiken manastırında dokuz kişi bir çember oluşturacak şekilde oturmakta, her birinin önünde beyaz bir leğen yer almakta ve her bir katılımcının hemen yanında, ellerinde beyaz bir ibrik ile su döken yardımcılar bulunmaktadır.



Görsel 53/1. Nezaket Ekici, *Reinform* (Temiz Hâl), Performans, M5 Differential Performance Festival, St. Paulus Dominiken Manastırı, Berlin, 2010. Kamera: Branka Pavlovic, Fotoğraf: Jens Schünemann

Katılımcılara İslamiyet, Hristiyanlık ve Musevilikte ibadet için mabede girmeden önce şart koşulan temizlik için birtakım direktifler verilmiştir. Ekici, üç dinde de yer alan su ile bedeni arındırma haline üç dini birbirine bağlayan; el ve ayak yıkama, yüz temizleme, gibi öğelerin benzerliği üzerinden yaklaşmıştır. Böylece üç dinin ve buna eşlik eden üç kültürün benzer yanlarına dair ikna edici imgeler bulmuştur. Bu çerçevede *Reinform* inanç meseleleri bağlamında keskin bir şekilde ayrıştırılan, "öteki"leştirilen bedenlere dair birtakım benzerlikleri saptayarak onlar arasında "öteki"lik yaratan formları ortadan kaldırma girişimi olarak görünürleşmektedir. Bu performans, üç semai dinin birbirine karıştığı, müritlerinin temas ettiği dolayısıyla gelenekler, kültür, dil konseptlerinin ardından bu kez de kutsallığın "öteki"leştirici gücünün ortadan kalktığı başka bir imgelemdir. Dolayısıyla kültür, dil gibi kategorilerde ele aldığı, 'eşit oranda yabancılık' ya da 'eşit oranda tanıdıklık' yaratma arzusunu, bu performans aracılığıyla inanç meselesine de uygulamıştır. İkili karşıtlıklar içinde yaşadığı kutsal ritüellerin farklılıklarını bir kenara bırakıp, benzer noktalarını ele alarak, farklı inançları ve onların inanlarını benzer bir zeminde bir araya getirmesiyle yine bir 'aralık' açmıştır. "'*Aralık' farklılıkların, birbirine benzemez bir*

dolu varoluşun coğrafi, kültürel ve zamansal uzaklığı bertaraf ederek arada, birarada durduğu bir yer modelidir. Bir uzaklaşmanın, mesafe almanın değil de bir yakınlaşma etkisinin, bir biraradalığın yeşerip sürdürülebildiği bir mahaldir" (Saybaşılı, Yayım aşamasında, 2023). Ekici, farklılıkların bir araya geldiği bu mekânı, tam da bu yakınlaşma/benzeşme olasılığına dair bir 'aralık'a, bir 'ara-mekân'a dönüştürür.

Burada herhangi bir din/inanç söz konusu değildir, bu ritüeldeki özneler gerçekleştirdikleri bu arınma ritüelleriyle herhangi bir dine konumlanmamaktadır: Hepsi temizlenme eylemini benzer şekilde icra etmekte, farklılık çözülmekte, kutsal sınırlar erimekte ve "ötekilik" formları ortadan kalkmaktadır. Nihayetinde sanatçı, "performatif" bir şekilde arayışında olduğu 'evrensel' özne/mekân düşünü inanç konusunda da görünürleştirmiş olmuştur.

7. SONUÇ: Evrensel Özneye Doğru

Nezaket Ekici'nin performans sanatı çerçevesinde 'yabancılık' kavramını incelemek üzere yola çıkan bu çalışmada, Ekici'nin ve Ekici'den hareketle göçmen öznenin aidiyet problemlerinin beden üzerine nasıl yazıldığı ve bedende nasıl görünürleştiği, toplum mühendisliği ve iktidar mekanizmalarının ben ve 'yabancı' arasındaki farkı nasıl kurduğu ve hangi kıstaslar altında meşrulaştırdığı ve Ekici'nin sanatçı bedeninin 'yabancılık' unsuruna alternatif bir yaklaşım getirip getiremediği sorgulanmıştır.

Söz konusu çalışmada, göçmen beden incelemeye alınırken, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet özelinde kavramsallaştırdığı "performatif" kuramı merkeze alınmış ve söylemin ürettiği kadın ve erkek öznenin inşa edilen yapısından hareketle; performatif söylemin toplumsal cinsiyetin "öteki"sini ürettiği gibi gelenek, kültür, dil, inanç sistemleri içinde de 'yabancı' olanı ürettiği savunulmuştur. Bu bağlamda özellikle yazarın 'yaralayan söylem' argümanından hareket edilmiştir. Hatırlatmak gerekirse; Butler, dilsel yaralanmanın ilk olarak bir ad ile çağırılmayla tecessüm ettiğini yazmıştır. Bir ad taşımanın özneye bu ad dışında pek seçim şansı tanımadığını ve öznenin bu ad ile çağırılarak söylem içinde konumlandırıldığını düşünmeye davet etmiştir (2014, s. 175). Bu çerçevede öznenin, kadın ya da erkek olarak konumlandırılmasından öte gidilerek; göçmen, mülteci, yerli-yabancı, siyah-beyaz, Doğulu-Batılı, modern-geleneksel gibi kategorilere göre belirlenime ve bu kategoriler içine sıkıştırılarak özneye kimlik atfetme ve yabancı kılma eyleminin toplumsal işleyişine odaklanılmıştır.

Çalışmanın temel argümanı 'yabancı' kavramının "performatif" olarak üretimi olsa da tez boyunca işletilen kavram 'çifte-yabancı' olmuştur. Amelia Jones, *Body Art & Performing The Subject* (1998) adlı kitabında, sanatçı bedeninin -performans sırasında- 'toplumsal normal'i karmaşıklaştırması ile radikal bir biçimde yabancılaştığını yazmıştır. Ancak kadın sanatçı bedeninin ataerkil sistem içinde halihazırda 'erkeğin 'öteki'si olmasından kaynaklanan bir biçimde iki kat yabancılaştığını yani 'çifte-yabancılık' durumunu tezahür ettirdiğini ileri sürmüştür (1998, s. 149). Jones'un ifadesinden hareketle, göçmen sanatçı Nezaket Ekici'nin

bedeni, halihazırda kültürel bir 'yabancı' olarak ve performans sanatında toplumsal normu karmaşıklaştırmasıyla da 'çifte-yabancı' olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede, Jones'un kadın ve erkek beden sanatçısı arasındaki farkı tanımlamak adına kullandığı bir terim olan 'çifte-yabancı' önermesini, "performatif" kavramına eklemleyen ve göçmen bedeni "performatif" kavramını da içeren 'çifte-yabancı' argümanı aracılığıyla incelemeye alan tezde, göçmen bedeninin yalnızca yabancı değil, her daim 'çifte-yabancı' olduğu savı ileri sürülmüştür.

Yabancılık bir yere ait olma durumu üzerinden işlemektedir, her ne olursa olsun bir yere ait olma hali, özneyi ait olduğu o yer dışında yabancı kılmaktadır. Ancak göçmen beden tam anlamıyla 'bir yere' ait değildir, vardığı yer ile ayrıldığı yer arasında daima bir "öteki"ne aidiyetlendirilmektedir. Bu durumu somutlaştırmak adına tez boyunca Ekici özelinde ileri sürülen ifade hatırlatılacak olunursa; Ekici Almanya'da bir Türk göçmendir, ancak Türkiye'de ise Alman(cı) bir bedendir. Dolayısıyla bir kere ayrıldıktan sonra artık döndüğü yere de ait değildir, Nurdan Gürbilek'in de yazdığı gibi; "*Ufuk bir kez belirince, insan gözlerini bir kez yola çevirince, yaşadığı yerle arasında bir çatlak oluşur*" (2020, s. 150). Ekici için artık aidiyet kaygan bir zemindir, o ne ayrıldığı yerde ne de vardığı yerde tam anlamıyla 'buralı'dır. Bu minvalde 'çifte-yabancılık' daima birden fazla yere 'ait' olma durumuna, ancak bunun neticesinde herhangi bir yere ait ol(a)mama durumuna intikal etmektedir; ne 'orası', ne de 'burası' ya da başka bir ifadeyle ne ayrıldığı yer ne de vardığı yer özne tarafından tam anlamıyla kuşatıl(a)mamıştır. Bu doğrultuda Ekici'nin hem Türk hem Alman kimliğine, ancak diğer bir deyişle de ne Türk ne de Alman olan kimliğine odaklanılarak, sanatçının çalışmalarındaki beden görünümlerine "performatif" bir bakış ve inceleme yöntemi ile yaklaşılmıştır.

Göçmen bedeni "performatif" bir bakışla inceleyen tezde, sanat tarihi, sosyoloji, psikanaliz, felsefe, tarih, coğrafya, edebiyat, antropoloji, dil bilimleri ile disiplinlerarası tetkikler gerçekleştiren görsel kültür disiplinin araştırma ve analiz yöntemlerinden faydalanılmıştır. Göçmenlik, kimlik ve kültür kavramlarının bedende görünürleşmesi/cismanileşmesi ve göçmen bedenin 'yabancı bir figür' olarak imgeye dönüştürülmesi durumu, görsel kültür araştırmalarının metotları aracılığıyla sorunsallaştırılmıştır. Kültür, gelenekler ve kimlik bağlamında bedeni üreten ve düzenleyen; giyim-kuşam, yeme-içme, adab-ı muaşeret, dil/konuşma gibi unsurların,

bedende cismanileşerek göçmen bedeni 'vardığı yerde' aidiyetsizliğin ya da 'yabancılığın' göstergesine dönüştürmesi durumu incelemeye alınırken; göçmen bedeni tanımlayan görüntü ya da ses imgesi, teorik bir biçimde değerlendirilmiş, bu imgenin toplumsal ve politik olarak üretimine ve kimliği belirlemedeki işlevine odaklanılmıştır.

Kadın bedeni ve göçmen beden ile çalışan sanatçının performanslarındaki beden imgesi ele alınırken "performatif" kavramı ile birlikte kullanılan 'çifte-yabancı' argümanı; toplumsal cinsiyet, sınıf, kültür, gelenek, dil, inanç, coğrafya, mekân, ırk, göç/göçmen, sınır, beden, fark, konum/konumlanma, 'ben' ve "öteki" gibi kavramlar eşliğinde kurulmuştur. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, gelenek, kültür, dil, inanç gibi kavramlar altında bölünen sanatçı bedeninin ve bedenin üzerine yerleşen bu katmanların analizi hususunda; feminist teori, sosyoloji, tarih, coğrafya, psikanaliz, antropoloji, dilbilim gibi disiplinlerin yer aldığı kültür-ötesi ve metinlerarası bir okuma devreye sokulmuştur. Bu doğrultuda, performans sanatındaki sanatçı bedeni incelemeye alınırken, temelde -sanatçı bedeninde ya da bedenin konumlandığı mekânda- bedeni tamamlayan/tanımlayan göstergelerin işaret ettiği bir alana yoğunlaşılmıştır. Bu minvalde, görselden öte görselin arkasındaki aktörlerin ve toplumsal faktörlerin tahlilini merkeze alan, görüntülerin toplumdaki etkisini inceleyen ve imge ile etkileşime giren 'bakış'ın kültürel ve politik inşasını eleştirel bir biçimde irdeleyen görsel kültür kuramcılarının teorilerinden faydalanılmıştır. Nicholas Mirzoeff, Irıt Rogoff, Donna Haraway, Sarat Maharaj, Judith Butler, Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Roland Barthes gibi teorisyenlerin görüntünün ardındaki toplumsal unsurları çözümlemek adına ürettikleri kuramsal tartışmalarına başvurulmuştur.

Roland Barthes'ın yazdığı gibi: "*İmge bir bakıma anlamın sınırıdır, anlamlandırma sürecinin gerçek bir ontolojisinin değerlendirilmesine izin verir*" (1998, s. 70). Göçmenin coğrafya, sınır, mekân kavramlarına dair konumlanışı, bu mekânlarda görüntü ve ses bağlamında bir imge halini alarak göstergeye dönüştürülmesi durumu ileri sürülürken, imgenin masum olmadığı, bir işlev görmek üzere üretildiği, bakışın ise biyolojik olmadığı, kültürel olarak üretilmiş ve sınırlanmış bir bakış kavramının mevcudiyeti dikkate alınmıştır. Göçmen imge, dil ve ses bağlamında incelenmiş ve göçmen bedeninin bir imgeye dönüştürülmesi hususunda özellikle bu unsurlar

üzerinde durulmuştur. Göçmen bedenin ne 'oralı' ne de 'buralı' olduğu; görüntü, dil ve ses bağlamında bir imge olarak daima 'arada' durduğu ileri sürülmüştür.

Öznelliğin üretimi ve bedende cismanileşmesi bakımından irdelenen Ekici'nin sanatındaki bedeni incelemeye alırken, ilk olarak tezin temel argümanları olan "performatif" ve 'çifte-yabancı' konseptlerinin, Butler ve Jones tarafından ortaya atılan toplumsal cinsiyet özelindeki durumlarına sadık kalınmış ve Ekici'nin sanatçı bedenine feminist teori aracılığıyla odaklanılmıştır. Bununla birlikte feminist teori, doğal olarak kadın bedeni ve inşasını dert edindiği için Ekici'nin performans sanatında kaçınılmaz bir meseleyi teşkil etmektedir. Ancak Ekici'nin sanatındaki feminist öğeler, kadın-erkek arasındaki eşitsizliğe eklemlenen ırk, gelenek, kültür, sınıf kavramlarının bedende yarattığı fark eşliğinde tezahür etmektedir. Bu bağlamda, sanatçının pratiklerine, postyapısal felsefe ile güncellenen ve kadın-erkek arasındaki eşitsizlik meselelerini ırk, sınıf ve kültürel fark unsurlarına doğru büken post-feminist teori aracılığıyla yaklaşılmıştır. Ekici, çalışmanın ilk aşamasında ele alınan toplumsal cinsiyet meselelerini tartışmaya açtığı performanslarında dahi kadın bedenini ve onun sorunlarını gelenek ve kültürel yapı bağlamında ele almış, bu minvalde toplumsal cinsiyeti salt kadın ve erkek eşitsizliği meselesinde kullanmamış, bilakis kültürel bağlamda göçmen kadının problemlerine odaklanmıştır. Bu çerçevede örnek verilen, *Lifting a Secret* performansında görüldüğü üzere, kadın bedenini 'kadınlık' bağlamında üreten söylemin gücüne/alanına modern-geleneksel kadın arasındaki farkın üretimini de eklemiştir. Geleneksel kadının maruz kaldığı ritüelleri ve onların uygulanma biçimlerini sorunsallaştırıp, kendi 'çifte-kimliğindeki' açmazları ve kendi konumundan bu ritüellerin hem tandık hem yabancı oluşunu parodik bir biçimde görselleştirmiştir.

Kültürel ve geleneksel üretimleri kadınlığın üretimi ile birlikte ele alan Ekici, toplumsal cinsiyet meselesine sıklıkla sınır ve coğrafya kavramları aracılığıyla değinmiştir. Bu durum sanatçının göçmen kimliği ve gelenekleri algılama pratiği özelinde kendi sosyal yaşantısında karşı karşıya kaldığı 'yabancılık' olgusuyla sıkı bir ilişki içindedir. Ekici, tez çalışmasının başlangıcında da iddia edildiği gibi, sosyal performansları sorgulayarak kendi performans sanatını üretmektedir. Sanatçı içinde bulunduğu ve yaşamı boyunca deneyimlediği 'çifte-yabancı' olma halini, 'yabancı-kadın' ve 'öteki-kadın' olma hali üzerinden sanatsal bir biçimde yeniden üreterek

toplumsal norm ve inşaları sorunsallaştırmıştır. Bu doğrultuda ataerki sistemin "öteki"si olan kadın bedenine kültürel yabancıyı da eklemlemiş ve ikili aidiyetinden doğan 'çifte-yabancı' durumunu pek çok performansının temel konusu haline getirmiştir. Bu bağlamda sıkça geleneksel öğelere başvuran sanatçı, ait olduğu ama aynı zamanda ait ol(a)madığı bir geleneği ya da kültürü yabancılaştırmış, onu ironik bir biçimde performansın sahnesine yerleştirmiştir.

Çalışma, Nezaket Ekici'nin performans sanatına odaklanmıştır, ancak Ekici'nin sanatının dayanakları ve referanslarına dair kuramsal inceleme, kaçınılmaz olarak Avrupa ve Amerika'daki performans sanatlarının tarihsel ve toplumsal boyutuna odaklanmayı da gerekli kılmıştır. Bu bağlamda uluslararası alanda performans sanatının kuramsal kökenleri incelenmiş ve özgül olarak Ekici'nin sanatının, performans sanatı tarihinin hangi dönemecinden feyz aldığı ve kavramsal olarak hangi yaklaşımından esinlendiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Batı'da bilhassa 1960'lı yılların ardından ortaya çıkan ve toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi ekonomiler altında, -Jones'un ifadesiyle- '*öznelliğin bedenleşmesi*' (*self-embodiment*) olarak beliren 'beden sanatı'ndaki sanatçı bedeni ile Nezaket Ekici'nin sanatçı bedeni arasında '*öznelliğin cismanileşmesi*' bağlamında güçlü bir ilişki olduğu saptanmıştır.

Bu noktada bir parantez açmak isterim: Toplumsal olarak üretilen öznellik biçimlerine dair bir karşı-gösterge olarak ortaya çıkan performans sanatı/beden sanatı imgelerinin ve Ekici'nin performanslarındaki sanatçı bedeninin "performatif" birer imge olduğu kanısına varılmıştır. Burada vurgulanması gereken nokta şudur ki, hem sanatçı bedeninin kendisi hem de onun fotoğraf ya da video kaydı yani ertelenen/tekrar eden imgesi "performatif"tir: Sanatçı bedeni, performansı icra ederken kendi "performatif" üretiminin bir sonucu olan kimlik biçimlerini referans aldığından dolayı "performatif"tir. Sanatçı bedeninin kaydedilmesi yani bir imge olarak ertelenmesi ve tekrar etmesi durumuna ise Peggy Phelan'ın "*performans ile "performatif"in kesiştiği yer*" argümanı aracılığıyla yaklaşılmış ve bu çerçevede performansın kaydı da "performatif" bir imge olarak ele alınmıştır. Bu noktadan hareketle, kayıt altında alınarak dolaşıma sokulan yani ertelenen ve tekrar eden sanatçı bedeni imgesinin, "performatif" öznellik biçimlerine alternatif bir beden/özne imgesi sunup sunamadığı da bu çalışmada sorgulanan temel meselelerden biri halini almıştır.

Ekici'nin performanslarındaki sanatçı bedeninin icrasını incelerken, 1960'lı yılların performanslarındaki sanatçı bedeni ile arasındaki benzerlik ve farklara da değinilmiştir. Toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi kimliklerin sosyal performanslardaki işleyişini karmaşıklaştıran; ironikleştiren ve parodileştiren sanatçı bedeni pratikleriyle Ekici'nin performanslarındaki bedeninin benzer şekilde bir müzakere alanına dönüştürüldüğü fikrine varılmıştır. Fakat bununla birlikte Ekici'nin göçmen kadın bedeni, -postmodern çağın hızının ve imge üretiminin de getirisiyle- 'beden sanatı' pratiklerindeki '*öznelliğin bedenleşmesi*' hususuna geleneksel, kültürel birtakım öğeleri de eklemleyerek, sınır-ötesi hareket etmesi ve evrensellik bağlamında "öteki" kültürlerle temas etmesi bakımından farklılıklar da göstermektedir.

Öznelliğine/bedenine nakşedilen; kültür, gelenek, dil, inanç, sınıf gibi unsurlar aracılığıyla inşa edilmiş olan (toplumsal) kimliğini, aynı biçimde inşa edilen "öteki" kimliklere; ülkelere, kültürlere taşıyan sanatçının araştırdığı temel şeyin, 'ben' ve "öteki" arasında kurulan farkın nasıl işlediği sorusu olduğu kanısına varılmıştır. Türk ve Alman kimliğiyle dolayısıyla Türk-Alman kültürü, dili, geleneksel yapısı, inanç sistemiyle 'çifte-kimlikli' olarak dahil olduğu coğrafyalarda, her iki kimliğinin kültürel, geleneksel, dilsel ve inançsal göstergelerini temas ettiği bedenlere aktarmış, onlardan da kendi kültürlerine dair öğeleri bedenine eklemlemiştir. Sınır-ötesi performansları, özellikle sanatçının 'çifte-yabancı' kimliğini, hiçbir şekilde ait olmadığı ülkelere taşıması bakımından yalnızca 'yabancı' durumuna indirgediği performanslar olarak ele alınmış ve gittiği yerlerde gerçekleştirdiği kültürel alışveriş ise -öznelerarası geçirgenliğe müsaade etmesi bakımından- sanatçının aidiyeti tümden karmaşıklaştırmaya çabalayan amacına dair bir eylem olarak tartışılmıştır. Bu bağlamda Ekici'nin sınır-ötesi performansları bu çalışmada 'seyyar' performanslar olarak ele alınmıştır. Sanatçı, bedeni aracılığıyla sabit coğrafik yerleri bir diğerine taşımış, onlar arasında aktarımlar gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan tez boyunca sanatçının bedeni 'mobil bir coğrafya' olarak okumaya alınmıştır.

"Performatif" Aidiyet ve Bir Karşı-Gösterge Olarak 'Aidiyetsiz Beden'

Kimlik anlam/lar içermektedir, özne kimliğin anlamını sorunsallaştırıp kavradığında onu dönüştürebilme olasılığını elde eder. Bu sonuç bölümünde özellikle şu noktaya

dikkat çekmeye çalışacağım: Ekici, başka varoluş biçimleri aramaktadır. Kimlikli olma halinden sıyrılma ve 'evrensel' bir özne olabilmenin yollarını aramakta, bu nedenle kimliğin her türlü anlamını ve bedendeki tezahürlerini müzakere edebilmek için sanatına katmaktadır. Bu bağlamda özellikle aidiyet mefhumu ile arasına yerleşen 'çifte-kimliği' sanatının en güçlü malzemelerinden biridir. Sanatçı 'çifte-kimliğini' sanatında yeniden icra eder, ancak daima 'çifte-yabancılaşma'nın kırıldığı, bir 'aralık' arayışındadır. Bu arayışını ise 'kültürel fark' ve 'çok-kültürlülük' ile sanatına taşımaktadır. Bu minvalde, 'aradalığı' bir 'aralığa' dönüştürme çabasındadır.

Göçmen beden ile üreten sanatçının, bedenini 'çifte-yabancı' kavramıyla tartışmaya açarken; geleneksel, kültürel, dilsel, inançsal olarak iki farklı kimliğin aynı bedende müzakere edilmesi durumu, aidiyet ve aidiyetsizlik kavramları aracılığıyla ele alınmış, sanatçının ikiye bölünmüş kimliğinin ve 'arada' oluş halinin sanatçı için olumsuz bir durum yaratmadığı, bilakis bu 'hiçbir yere ait ol(a)mama durumu'nu alternatif bir kimliksizlik haline dönüştürmeye çalıştığı ve buradan hareketle aidiyeti sınır olmaksızın tüm dünyaya yayma arzusu taşıdığı ve beden imgelemini tüm kimlik formlarından azade düşünme çabasında olan bir öznellik sergilediği görülmüştür.

Tez çalışması sonucunda gelinen nokta; Ekici'nin "performatif" bağlamda kurulan 'çifte-yabancılığının', sanatına 'evrensel' bir özne arayışı ile intikal ettiğidir: Ait olduğu ama aynı zamanda ol(a)madığı 'çifte-kimliği'nin, sanatçıyı aidiyetin tümden ortadan kalktığı, tüm bedenlerin birbirine 'eşit oranda yabancı' ama aynı zamanda tüm bedenlerin birbirine 'eşit oranda tanıdık' olduğu bir mekân ve ilişki deneyimini araştırmaya sürüklemiş olduğudur. Bu bağlamda sanatçının 'çifte-kimliği' sanatçıyı "performatif" bir biçimde tüm kimliklere; kültürlere, dillere, inanç sistemlerine açık hale getirmiştir. Sanatçı pek çok performansında, tek bir kültür, dil ya da din ile var olunması, kimliklenilmesi durumuna karşı bir 'refleks' ile tüm kimlikleri özümseme, içselleştirme hatta bundan da öte beden tahayyüllerini tüm kimlik politikalarının dışında düşünme çabasında olan bir öznellik sergilemiştir.

'Çifte-yabancılık' durumu tam da bu yüzden sanatçının performanslarının temel malzemesi olmuştur. Bu noktada Ekici'nin sanatını ele alırken bahsedilmesi gereken en elzem husus, sanatçının ait ol(a)mama durumunu negatif bir unsur olarak ele almıyor olmasıdır. Bilakis ait ol(a)mama halini tüm aidiyetsizliği ile sahiplenerek, kendi bedenini sınır tanımaksızın tüm dünyaya 'ait' kılma; tüm kimlik formlarını

özümseyerek özcü bir kimlik biçiminden sıyrılma ve neticede 'evrensel' bir özne yaratma amacı taşımaktadır. Bundandır ki, sanatçının çoğu performansı; kültürleri, dilleri, inançları birbirine bağlamaktadır. Ekici performanslarında, kültürel farkı kabullenip bedeni tarafından alımlanmasını sağlamakta ve farkın bedenler arasında bir sızıntı yaratmasıyla sınırları yıkma ve mesafeleri kaldırma amacı gütmektedir.

Bu çerçevede, tezde Ekici'nin "performatif" bağlamda ele alınan 'çifte-yabancı' kimliğinin; gelenek, kültür, dil ve inanç unsurları üzerinden sanatçının bedeninde nasıl cismanileştiği, nasıl görünürleştiği incelenmiş ve incelemelerin nihayetinde sanatçının bölünmüş ya da 'arada' kalmış öznelliğinin/bedeninin sanatçıyı alternatif kimlik arayışlarına sürüklediği savunulmuştur. Örneklendirilen performansların ortak noktası; sanatçının farkı analiz etme, farktan hareket ederek 'ben' ve "öteki" arasında bir temas kurma yöntemiyle "öteki" mekanlar ve "öteki" bedenler arasındaki sınırları ortadan kaldırma ve aidiyetin saptan(a)madığı 'evrensel' bir mekân, 'evrensel' özneler yaratma arzusudur.

'Evrensel' bir kimlik, 'evrensel' bir beden arayışında ürettiği performanslarında sık sık gelenek, kültür, dil ve inanç sistemlerinin birtakım göstergelerini ele alan ve onları kendi bedeni üzerinde tartışmaya açan Ekici için, sınırların ortadan kalkması adına "öteki" kimliklerin birbirine temas etmesi çok önemlidir. Bu nedenle pek çok performansını farklı ülkelerde farklı şehirlerde dolayısıyla farklı kültürel, dilsel ve inançsal mekânlarda yeniden ve yeniden icra etmiştir. Ekici, "öteki" ile kendi arasındaki rezonansı sınadığı bu performanslarında "öteki"ne kendi bedeninden aktarımlar yapmaya çalıştığı gibi "öteki"nden de kendi bedenine birtakım öğeler yerleştirmektedir. Bu geçirgenliği "öteki"liğin çözülmesi ve sınırların erimesi için önemli bir girişim olarak görmektedir. Bundan dolayıdır ki göçmen sanatçı, pek çok pratiğini sınır ve "öteki" kavramlarının ortadan kalkması adına ufak da olsa bir adım olarak icra etmektedir.

'Evrensel' beden ve mekân düşleminde toplumlar ve kültürler arasında inşa edilen fark kavramına ve onun öznelerarası geçişliliğine odaklandığı gibi bazı performanslarında özellikle fark yerine aynılık/benzerlik unsurlarına odaklanmıştır. Farklı kültürlere, dillere, inanç sistemlerine dair ortak öğelerin saptandığı ve bir araya getirildiği dolayısıyla yabancılık olgusunun hafiflediği ya da ortadan kalktığı yeni bir mekân deneyimi oluşturma arzusu tezahür etmektedir. Bu arzu ise en temelde sanatçının

"performatif" göçmen bedenini aynalayan 'melez' bir mekân yaratma istencine de bağlanmıştır.

Diğer bölümlerde ele alınmayan ve Ekici'nin 'çifte-yabancılığını' evrenselliğe dönüştürme güdüsüyle gerçekleştirdiği performanslarından biri olan *Living Room* (Yaşam Odası/2010) özellikle sanatçının bu amacında varmaya çalıştığı noktayı tartışabilmek adına sonuç bölümüne yerleştirilmiş ve tezin sonuç kısmı da yeni bir bölüm gibi ele alınmıştır. Bu performans, farklı kültürlerde icra edilen yıkanma/temizlenme ritüeline dair benzer ya da aynı imgelerin bir araya getirildiği 'melez' mekanlardan biridir. Performans, pek çok kültürün benzer şekillerde icra ettiği yıkanma/temizlenme ritüelini konu almaktadır. Ekici, farklı kültürlerden ve de farklı yaş gruplarından on kişiyi Fürstenfeld'de kamusal bir orman mekânında kendisiyle birlikte banyo yapmaya davet etmiştir. Böylece performansta Ekici'ye Afrika, Kore, Avusturya Sırbistan ve Almanya gibi ülkelerden çeşitli katılımcılar eşlik etmiştir. Sanatçı, modern çağın bireysellik mantığının, mahremiyete hapsettiği temizlenme/banyo eylemini, kamusal bir alana taşımış ve bireyselliğe/yalnızlığa atfedilen bu faaliyeti "öteki" bedenlerle birlikte icra edilen bir performansa dönüştürmüştür. *Living Room* en temelde modern çağın bir aileye ya da kişiye özgü olarak inşa edilen kişisel banyo kavramının aksine, endüstrileşmenin evvelinde farklı mezheplerin, kültürlerin 'bir arada' temizlenme ritüelini icra ettikleri umumi hamam yapılarına atıfta bulunmaktadır. Ancak bununla birlikte, -Ekici'nin hamam fikrinden öte giderek- bu performansta doğa vurgusu da önemli bir yer tutmaktadır; performansın sanat-sıradan yaşam ve kültür-doğa farkına ve bunlar arasında yaratılan sınıra dair bir iletisi de vardır. Bu bağlamda *Living Room*, 1960'lı yılların happeningleri ile benzer bir tavırdadır. Tıpkı Kaprow'un happeninglerde; yemek yemek, meyve doğramak, diş fırçalamak vb. günlük yaşamın en basit ve temel olaylarını sanatsal bir tavırla yeniden üretmiş olduğu gibi, Ekici'nin bu performansında da kültür-doğa farkı günlük yaşamın oldukça basit bir ihtiyacı aracılıyla irdelenmektedir.



Görsel 54. Nezaket Ekici, *Living Room* (Yaşam Odası), Performans, II. Fürstenfelder Wasser Bienali, Yahoos-Garden Salesgraben, Fürstenfeld, 2010. Fotoğraf: Günther Pedrotti

Ekici kültür-doğa çatışmasını, banyo-hamam ya da diğer bir deyişle özel-kamusal bağlamında 'bireysel' ve 'kolektif' farkında da ele almış olur. Sanatçı, bireysel bir icraya dönüşen temizlenmenin, ahlak/etik gibi kültürel parçalarla doğadan koparıldığını da göstermeye çalışmaktadır. Bu noktada Georg Simmel'e başvurmak gerekmektedir. Simmel, *Bireysellik ve Kültür* adlı kitabında, bireyselliğin ideal çizgilerle çizilmişçesine, algılanabilir gerçekliğimizin etrafını kuşattığını yazmıştır ve bu kuşatmaya "öteki"nin bizim hakkımızdaki görüşünün de eklendiği noktada bireyselliği, hiçbir zaman saf bir biçimde ve bütünüyle olmadığımız bir şey olarak tarif etmiştir (2009, s. 36-37). Dolayısıyla bireysellik de başka bir "performatif" inşadır. Simmel'in ifadesinden Ekici'nin performansına dönüldüğünde, Ekici'nin, buradaki katılımcıları toplumsal normlar yürürlüğünde bireysel kılan; cinsiyet, kültür, sınıf, yaş gibi her türlü kimlik biçiminden arındırarak, kolektif bir eylemin içine çektiği görülmektedir. Bu tarz bir arınmaya dair Simmel, "*insan bütünüyle kendisi olmayan her şeyden kurtulduğunda, varlığının fiili cevheri olarak geriye kalan genel insandır*" (2009, s. 213) diye yazar. Ekici'nin buradaki arzusu, tam da 'genel' bir beden olma halidir; kültür, ırk üzerinden icat edilmiş coğrafi sınırlardan ya da cinsiyet, yaş gibi belirlenmiş biyolojik sınırlardan arınmış, saf ve mutlak bedenleri görünür kılmak ve bu bedenleri birbirine temas ettirerek aralarındaki mesafeleri kaldırmak istemektedir.

Bu bağlamda Ekici'nin banyo eylemi, bedensel bir arınmadan öte kültürel bir arınma olarak da tezahür etmektedir. Ormanlık bir bölgede yani kamusal bir alanda bu özel eylemi umumi küvetlerde şarkı söyleyerek, gazete okuyarak, sigara içerek, bir şeyler yiyerek gerçekleştiren katılımcılar arasında kültürel bir alışveriş, dilsel bir temas, ritüelistik bir değiş tokuş meydana gelmiştir. Burada önemli bir diğer nokta, farklı kültürlerden, dillerden ve inançlardan bedenlerin bir araya geldiği bu banyo sırasında, Ekici ve diğer katılımcılar birbirine eşit oranda yabancı ve eşit oranda tanıdıktır. Herkesin kültürel anlamda birbirine yabancı olduğu bu mekânda bir bakıma yabancılık duygusu da bertaraf edilmiştir. En nihayetinde Ekici, temizlenme eyleminin hemen her kültürde benzer amaçla ve şekillerde icra edildiğini tespit etmiş ve bu benzerliğe eklemlenen kültür, dil, inanç gibi unsurların yarattığı farkın "öteki"leştirici etkisine eleştirel olarak atıfta bulunmak istemiştir. Bu kamusal banyo mekânında; kadın-erkek, çocuk-yaşlı, 'ben' ve "öteki" bir aradadır. Temel bir ihtiyaç olan banyoyu hemen her bedenin benzer şekilde gerçekleştirdiğine, bu noktadan hareketle beden olma halinin gereksinimlerinin benzerlikler taşıdığına dikkat çekmiş, ancak öte yandan bu pratiğiyle, beden oluşa eklemlenen ve bedenler arasına sınır koyan kültür, cinsiyet, ırk, sınıf, yaş gibi toplumsal inşaların yapaylığına da itiraz etmiştir.

Sanatçı, performanslarında kendi düşündeki evrensel mekânı kurgulamaya çalışırken somut bir gösterge olarak; kadın-erkek, siyah-beyaz, uzun-kısa, genç-yaşlı gibi farklı bedenlerin 'bir aradalığına' ve görünürlüğüne başvurmuştur. Bazı performanslarında ise yine evrensel bir mekân düşünde, bedenlerin kimliklerinin belirlenimine ses ve yazı aracılığıyla eşlik eden dilin göstergelerini de ele almıştır. Bu bağlamda sadece bedensel görünürlük üzerinden değil, dil farkı ile de ayrıştırılan bedenleri kavuşturma amacının tezahür ettiği performanslar gerçekleştirmiştir. Zira Ekici'nin 'çifte-yabancı' konumunun sanatçıyı en çok zorladığı alanlardan biri de dil meselesi olmuştur. Bu tez çalışmasında, dil sadece belirli anlamlara işaret eden bir semboller düzeneği olarak ele alınmamıştır; kültürel bir öğe, bedende bir ses olmanın ötesinde jestlerle bütünleşen, bir hareket ve melodi zincirinde icra edilen bir öğe olarak okumaya alınmıştır. Dil, ne Almancayı ne de Türkçeyi gramer ve fonetik açıdan doğru bir şekilde icra edemeyen Ekici için kendi sosyal performanslarında yabancılığını derhal ele veren bir unsur olagelmiştir. Tezde de bahsedildiği gibi, yetiştiği Almanya'da Türk okullarında aldığı eğitim ve Türk işçilerine tahsis edilen bir ortamda dili deneyimlemiş olmasıyla Almancası gramer aksaklığına maruz kalmış, bu durum Ekici'nin Almanya'daki

sosyal yaşamında ‘oralı’ olmadığını doğrudan ele veren bir durum yaratmıştır. Öte yandan doğduğu ülke olan Türkiye’ye ziyaretlerinde, dilinde tezahür eden Alman aksanı ya da uzak kaldığı için anımsamakta zorluk çektiği kelimelerle bu kez Türk kimliği sorgulanmış, dolayısıyla Ekici dil konusunda tam anlamıyla bir kimliğe yerleşememiştir. Sanatçı için dil, sosyal yaşantısındaki en ufak performansında; alışveriş, adres sorma, yemek sipariş etme vb. etkinliklerde sürekli bir biçimde ‘çifte-yabancılığının’ vurgusuna dönüşmüştür. Ancak sanatçı bu durumu, pek çok göçmenin aksine bir kırılganlık olarak değil, aidiyetsizliğinden hareketle tüm dünyaya ait olabilme potansiyelini besleyen bir durum olarak benimsemiştir.

Bu nedenle söz konusu tezde, özellikle dil aracılığıyla ürettiği performansları, bedende bir gösterge olarak sesin devreye girmesiyle sanatçının ‘çifte-yabancı’lığına en güçlü vurguyu yapan performanslar olarak incelemeye alınmıştır. Ekici, *Torch in the Wind* ya da *Natinoal Athems* gibi performanslarında, dil aracılığıyla üretilen kimlik inşasını ve dildeki toplumsal baskıyı ortaya çıkarırken bir yandan da iki dile de ait olmadığını, ancak iki dilin de kültürel olarak bedeninde nasıl hüküm sürdüğünü göstermiştir. Özellikle *National Athems*’de ulusal marşları birbirinin melodisiyle okuyan sanatçı, dilin sadece doğru kelimelerle onların işaret ettiği anlamı icra etmekten ibaret olmadığını, kültürel olarak onun melodi ve jestlerine hâkim olmak gerekliliğini sözcükleri seslendirirken çektiği sancı ile görünürleştirmiştir. Bu bağlamda bilhassa dil meselesindeki ‘çifte-yabancılığına’ ve ulusal kimliğin “öteki”leştirici inşasına agresif bir biçimde değinen sanatçı, iki dil arasındaki -kendi özel konumuna dair- ‘kültürel çeviri’ meselesini de performanslarına sıklıkla konu etmiştir. Ekici dili/sesi sanatına özcü kimlik politikasını eleştirmek için taşımıştır. Aksanlı sesi ile dildeki ‘arada’lığından bir ‘aralık’ yaratmaya, kimliği karmaşık hale getirmeye çalışmıştır. Ekici dildeki/konuşmadaki anlamları irdelemiş ve dil faktörü üzerinden de evrensel özneye ulaşabilmenin yollarını aramıştır. *Honey Project* sanatçının göçmenliği, ‘çifte-yabancılığı’ evrenselliğe devşirmeye çalıştığı önemli bir performansı olarak değerlendirilmiştir. Çünkü bu performansta, Ekici ‘kültürel farkı’ devreye sokmuş ve ‘kültürel çeviri’yi devre dışı bırakarak, farklı dillerden öznelerin pürüzsüz bir biçimde birbirine temas edebilmesini sağlamıştır. Böylece kendi ‘çifte-kimliği’ silinmiş ve ‘yabancılık’ olgusu bertaraf edilmiştir, fakat daha da önemlisi herkesin eşit oranda tanıdık ya da eşit oranda birbirine yabancı olduğu bu mekânda tüm bedenler, diller ‘evrensel’ bir forma dönüşmüştür.

Nezaket Ekici'nin performans sanatı çerçevesinde inanç meselelerinde ortaya çıkan 'çifte-yabancılık' unsuruna da odaklanılmıştır. Ancak bu kez göçmen beden 'yabancı' değil "öteki" kavramı eşliğinde okumaya alınmıştır. Çünkü söz konusu inanç olduğunda göstergeler hassaslaşmakta, 'ait olmayan beden' radikal bir biçimde dışlanmaktadır. Toplumsal anlamda kuşatılan ve "performatif" olarak üretilen özne, kutsallık bağlamında giyim-kuşamdan, yeme-içmeye dek birtakım yasaklamaların/tabuların eşliğinde inşa edilmekte ve bedende cismanileşmektedir. Kutsal normların inşa ettiği beden, bir "öteki"nin kutsal alanından ilahi yasalar ve tabular buyruğunda ayrıştırılmakta, kutsal bedenin 'ait' görünürlüğü de bu dışlamaya müsaade etmeyecek şekilde organize edilmektedir. Agamben, kutsallığı, egemenin hükmünün/kararının nesnesi olarak içleyici bir dışlama içinde işleyen çıplak hayatın hukuk düzenine dahil edilişinin ilk biçimi olarak ifade etmiştir (2017, s. 106). Dolayısıyla kadim zamanlardan itibaren kutsallık, bedenleri kapsama ve dışarıda bırakma adına iktidar/otorite tarafından kullanılan güçlü bir yöntem olagelmiştir.

Tezde, inanç konusu özellikle Hıristiyanlık ve Müslümanlık dinleri arasında kurulan fark ve farkın göstergeleri üzerinden ele alınmıştır ki Ekici'nin Türk-Alman 'çifte-kimliğinin' yoğunlukla deneyimlediği bu iki inanç, sanatçının yaşamını birtakım kıstaslar altında ikiye bölen ve sanatçının bedenini 'arada' bırakan iki farklı kutsal deneyim halini almıştır. Ekici, Hıristiyan ve İslamiyet inancının yasak/tabu kıldığı bazı göstergeleri sanatına taşımış ve bedeninin bu yasaklar/tabular altında ikiye bölünmesi durumunu sorunsallaştırmıştır. Ekici'nin inanç meseleleri dahlindeki 'arada' durumu, Hıristiyan ve Müslüman beden arasında güçlü birer ayırt edici göstergeye dönüşen kara çarşaf, domuz ve domuz eti imgelerini irdelediği performansları üzerinden incelenmiştir. Ekici, kendi sosyal yaşantısında da "performatif" bir inanç ve duygusallık bağlamında yakınlaşmadığı domuzu ya da tüketmediği domuz etini kullandığı *No Pork But Pig* ve *Flesh* (*No Pig But Pork*) adlı performanslarında, Müslüman kadın bedeni ile domuz arasındaki gerilimi irdelemiştir. Sanatçı, çocuk yaşlarından itibaren yaşadığı Almanya'da ya da ziyaret ettiği Batı ülkelerinde gittiği restoranlarda verdiği yiyecek siparişleri sırasında '*domuz eti var mı?*' sorusunu sormak zorunda hisseden "performatif" Müslüman bir bedendir. Öte yandan Hristiyan bir eşe ve arkadaş çevresine sahip olan sanatçı, kendini Hıristiyan olarak da tanımlamaktadır, zira sanatçı Hıristiyan inancına dair pek çok şeyi deneyimlemiş ve kimi öğretilerini

kendi öznelliği içine bilinçli bir şekilde çekmiştir.[39] Bu bakımdan Ekici için domuz yenmemesi gereken ya da İslamiyet'te yaftalandığı gibi tiksinti uyandıran bir hayvan eti değildir belki, ancak öte yandan ailesinden kendisine geçen bu gelenekselliği yoğun bir duygulanım ile yaşayan sanatçı için bu hayvanın etini yeme ihtimali bile bir vicdan azabına dönüşmüştür. Bu noktada vicdani tutum, duyguların da "performatif" olduğu önermesiyle ele alınmıştır. Duygular nesnelerde ikamet etmemekte bedenler arasında dolaşıma girmektedir. Özne ait olduğu ya da ait hissettiği topluluğun duygularını tekrar ve taklit etmekte, dolayısıyla iğrenme ya da vicdan azabı duyma gibi hisler, "performatif" bir biçimde öznelere nakşedilmektedir.

Ekici konu bağlamındaki performanslarında bu olası vicdan azabının nedenini sorgularken diğer taraftan Hıristiyan bir bedenin domuzu tüketimindeki sorunsuzluk ile Müslüman bedendeki tedirginlik arasında tezahür eden farkı da merak etmektedir. Bu eşikte, kendi bedenini Müslüman-Hıristiyan özneler arasındaki farkın tartışıldığı bir müzakere alanına dönüştürmüştür. Ancak İslami yasalarca inşa edilen hisleri doğrultusunda ortaya çıkan tedirginliği ve çekimserliği, sanatçıyı sosyal yaşantısında olduğu gibi performansında da 'arada' bir beden olarak tecessüm ettirmiştir.

Ekici inanç meselesi bağlamında ele aldığı bu performanslarında ve diğer pek çok performansında fark kurucu bir nesne olarak sıklıkla kara çarşafı kullanmıştır. Bu noktada öncelikle ilgili bölümde de tartışıldığı gibi, Ekici'nin kara çarşafa yaklaşımının oryantalist bir imge yaratma amacı gütmediğinin altını bir kez daha çizmek isterim. Sanatçı, Doğulu Müslüman kadın bedenini, Batılı modern öznenin karşısında edilgen, köhne, muhafazakâr ya da esrarengiz bir özne olarak çıkarmamaktadır, bilakis Batılı modern bakışın bu kıstaslar altında kendi ile arasına duvar ördüğü bu kadının ontolojik olarak mevcudiyetine vurgu yapmaktadır. Böylece sanatçının performanslarında bir nesne olarak devreye giren kara çarşaf figürleşmekte, Doğulu Müslüman kadının bedeninin kendisi haline gelmektedir.

Bu noktada, Ekici'nin biraz önce bahsi geçen *No Pork But Pig* performansına geri dönerek bu performans özelinde bir parantez açmak isterim; sanatçı bu performansta, kara çarşaflı kadın bedeni ile domuzu yan yana getirmiştir, sanatçı bu kadının domuza

[39] Nezaket Ekici'nin 20-25 Kasım 2019 tarihinde Ankara Müze Evliyagil'de gerçekleştirdiği workshop programında sanatçı ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

değmekten imtina edişini sorgulasa da izleyici için kadının domuza temas etmemesi makul bir nedene bağlanmaktadır: Kadın Doğuludur, Müslümandır ve domuz onun için dokumaması, yememesi gereken pis bir hayvandır. Performanslarını çoğunlukla kimlik üzerine inşa eden Ekici'nin asıl amacı, şüphe götürmez bir biçimde kadının Doğulu Müslüman olduğunu göstermektir ki zaten görsel kültüre yerleşmiş olan bu pek klişe imge, toplumsal yaşantıda bu kadının kim olduğunu doğrudan imlemektedir. Örneğin, göçmen olarak ya da turistik amaçla Batı ülkelerinde bulunan bir Doğulu Müslüman kadın, restoranda ya da büfede, biraz önce bahsi geçen '*(içeriğinde) domuz eti var mı?*' sorusunu sormak zorundadır. Bu soruyu çoğu zaman göçmen kendisi sormaktadır, ancak göçmen kadın, bedeniyle görsel kültürde dolaşan 'Doğulu Müslüman kadın' imgesini yansıtıyorsa yani çarşaf, peçe, türban gibi nesnelerle onun Doğulu Müslüman kadın olduğu yeterince verili ise restoran sahibi ya da orada çalışan garson da '*domuz eti içerir*' uyarısında bulunmak zorunda hissedebilir. Bu uyarı iyi niyetli ya da saygı içerikli de olsa, burada önemli nokta şudur ki; kara çarşaf, başörtüsü ya da peçenin Doğulu Müslüman kadının kendisine dönüşmesi ve görsel kültüre yansıyan imgesiyle toplumsal yaşantının içinde 'bilinir' hale getirilmiş olmasıdır. Onun neyi giyip-giyemeyeceği ya da neyi yiyip neyi yiyemeyeceği "performatif" bir biçimde sürdürülmektedir.

Bununla birlikte görsel alanda; film, reklam, gazete ya da dergilerde bir kimliğe vurgu yapabilmek için bazı kodların devreye girmesi gerekmektedir, çünkü görsel algıda Doğulu Müslüman kadının görünürlüğü kara çarşaf ile hemhal olmuştur. Tezde bu çerçevede, özellikle Batılı 'beyaz' öznenin 'siyah' "öteki"si olan sömürge bedenler ile koşut bir okuma gerçekleştirilmiştir. Batılı beyaz öznenin radikal bir biçimde "öteki" ilan ettiği kara çarşaf ile siyah deri, nispeten koşut bedenlerdir. Siyah beden biyolojik olarak "öteki"dir ve görsel alanda da siyah deri fark olarak direkt belirmektedir, kara çarşaf ise kutsal olarak "öteki"dir ve görsel alanda (Doğulu Müslüman) kadın bedeninin önüne geçmektedir. Çünkü Doğulu Müslüman kadın ancak kara çarşaf ile yani 'fark' ile görünür olmaktadır, şayet 'kara çarşaf' yoksa Doğulu Müslüman kadının temsili de yoktur. Dolayısıyla Doğulu Müslüman kadının temsilinde kara çarşaf bir deri halini almıştır. Mirzoeff, *Body Scape* (1995) adlı kitabında, Batılı söylemin kusurlu beden temsillerini bir bütün haline getirdiğini ve bazı bedenlerin bu temsiller haricinde görünmez oldukları söylemsel bir alanın inşa edildiğini yazar, ki bu "öteki"nin bedenini görünür bir biçimde farklı kılmanın ve Batılının bu açık 'fark'

ile kendi mükemmelliğini doğrulamasının bir yolu olmuştur (1995, s. 3). Dolayısıyla Ekici için temel mesele önce bu kadını görünür kılmaktır, çünkü onun görünürlüğü üzerinden Batılı modern özne ile arasındaki 'fark'ı tartışabilmek mümkündür.

Dolayısıyla, görsel kültürde birtakım göstergeler, aksi bir duruma ihtimal vermeyecek şekilde bedeni bir kimlikle kodlamaktadır. Kara çarşaf ise kadın bedenini doğrudan Doğulu ve Müslüman bir tanımlamaya aktarmakta kullanılan bu göstergelerden biri olmuştur. Ekici de 'Doğulu Müslüman kadın'ı tartışmaya açabilmek için onun görsel alana mıhlanmış görüntüsünü ele almıştır, sanatçı için önce neden/kimden bahsettiğinin vurgusu/netliği önemlidir. Tezde bu noktada, Ekici'nin kara çarşaflı bedeni ile görsel alanda; gazete, dergi, televizyon ya da reklam afişlerinde Doğulu Müslüman kadın olarak imlenen kara çarşaf imgesi arasında bir temas kurulmuştur. Almanya'da yaşayan bir göçmen olduğundan dolayı bilhassa Avrupa ve Almanya özelindeki dergilerin kara çarşafa olan yaklaşımları araştırılmış, böylece Ekici'nin bu imgeyi kullanarak sorunsallaştırmaya çalıştığı şeyin toplumsal tarafına odaklanılmıştır. Örneğin; Almanya'da popüler bir dergi olan *Der Spiegel* 2004 tarihli bir sayısının kapağına, kara çarşaflı bir Müslüman kadın imgesini yerleştirmiş ve kapağa; "*Allah'ın Haklarından Mahrum Kızları*" başlığını atmıştır. *Focus* ise, Kasım 2014 yılında yayınladığı bir sayısının kapağında, peçeli bir kadın imgesi kullanarak oldukça hacimli harflerle; "*İslam'ın Karanlık Yüzü*" başlığını atmıştır. Bu dergilerde kadın imgesi yerine kara çarşaf imgesi vardır, simsiyah bir biçimde kapağa yerleşen bu görüntülerde kara çarşaf kadın bedenini yutmuştur. Ayrıca bir gösterge olarak kara çarşaf, salt kendine yatırım yapmamaktadır; onun arkasındaki geniş bir Doğulu Müslüman coğrafyayı da bu imgenin karanlığı ve tekinsizliği üzerinden Batılı bakışa aktarmaktadır.

Ekici için önemli olan görüntü ve temsil çerçevesinde üretilen bu farkın "öteki"leştirici gücünün çözülmesi, Doğulu geleneksel Müslüman kadın ile Batılı modern kadının temas edebilmesi, böylece öznelerarasılığın sağlanabilmesidir. Buna ek olarak Ekici ne Doğulu Müslüman kadını Batılı bakışa ne de Batılı modern kadını Doğulu bakışa tercüme etme girişiminde bulunmamıştır. Pek çok performansında, -tıpkı *Honey Project*'teki gibi- anlam çıkarmaya çalışmadan karşılıklı bir kabullenim yaratma arzusunu görünür kılmıştır.

Ekici Hıristiyanlık ve Müslüman karşıtlığını daha önce de bahsedildiği gibi kendi sosyal yaşantısındaki 'aradalık' deneyimden kaynaklı olarak performans sanatına sıklıkla taşımıştır. Özellikle kendi 'çifte-kimliğini' betimleyen/tamamlayan iki inanç sistemi olan Hristiyanlık ve Müslümanlık arasında köprü kurmaya çalıştığı; Türk ve Alman kimliğini birbirine eklemlediği gibi Hristiyan ve Müslüman kimliklerini de eklemlediği performansları oldukça önemlidir. Sanatçı Müslüman kadının kimliğine dair devreye soktuğu domuz, domuz eti ya da kara çarşaf imgeleri ile 'arada' oluşunu sergilemiş ancak yine inanç meselesi bağlamında da bu aradalığı sorunsallaştırmıştır. Fakat bu arada oluş/kalış sanatçının din mefhumu özelinde de evrensel özneler hayalini görünür kılmıştır. *Reinform*, sanatçının din konusunu da evrenselliğe aktarmaya çalıştığı önemli bir performans olarak değerlendirilmiştir. *Reinform*'da üç semai dinin inanlarının temizlenme/arınma ritüellerindeki benzerliklere odaklanan ve dinlerin "öteki"leştirici politikalarının aksinde benzeşmenin yollarını arayan bir pratiktir. Burada Hıristiyan, Musevi ya da Müslüman birlikte temizlenmekte, mabede girmeden önceki ya da dini rütiellerinin evvelindeki arınma işlemlerini benzer şekilde gerçekleştirmektedir. Ekici, bu performansla, inanç unsuru altında ayrıştırılan öznelere, benzer işleri yaptıklarını hatırlatır ve onları inancın da 'evrensel' olması gerektiğine, inanan 'evrensel özneler' olmaları gerektiğine ikna etmeye çalışır.

Nihayetinde, Nezaket Ekici'nin performans sanatına odaklanıldığında 'çifte-yabancı' olma halinin sanatçının sanatına sirayet ettiği oldukça aşikardır. Tez boyunca toplumsal cinsiyet kimliğine ilaveten, sırasıyla ikili karşıtlıklar halinde sanatçının bedeninde hüküm süren; kültür, dil ve inanç sistemlerinin ortaya çıkardığı 'çifte-yabancılık' unsurunun izleri sürülmüştür. Bu araştırmanın neticesinde Ekici'nin sanatında, en temelde Türk-Alman 'çifte-kimliği' dolayısıyla "performatif" olarak inşa edilen 'çifte-yabancılığı'ndan referans aldığı saptanmıştır. Sosyal, günlük performanslarında zaman zaman hezimetine uğradığı bu 'çifte-kimlik', sanatçının söz konusu performansları için üretici bir güç haline gelmiştir. Sanatının en güçlü malzemesi haline gelen 'çifte-yabancılık', sanatçıyı -sanatında- 'evrensel' bir beden ve 'evrensel' bir mekân yaratma arzusuna sürüklemiştir. Bu minvalde incelendiğinde, Ekici'nin performans sanatı örneklerinin sınırlara ve sınırlara binaen üretilen "öteki" kimliklere karşı sanatsal bir karşı duruş olarak tezahür ettiği fikrine varılmıştır.

Ancak, sanatçının varmaya çalıştığı ‘evrensel’ özne imgelemi için sürekli olarak kimliğin görsel ve sessel formlarına başvurduğu da görülmüştür. Sanatçı, ‘çifte-kimliğinin’ göçmen bedeninde inşa ettiği ‘çifte-yabancılığına’ dair bir refleks olarak ürettiği ‘çok-kültürlü’ performanslarında “öteki” kimliklerin; kültürel formlarına belirgin bir biçimde yer açmış, onları eritmeye çalışmış fakat diğer taraftan kimlik formlarının görsel ve işitsel olarak sürekli tezahür halinde olmasını sağlamıştır. Sanatçının performansları, her ne kadar bu formların çözülmesine dair bir çaba olarak görünür kılınsa da, bir gösterge olarak devreye giren kimlik imgeleri, ‘işaretsiz’ olma ya da Ekici’nin arzusuyla ‘evrensel’ olma durumunu ulaşılamamış bir noktaya yerleştirmekte, evrensel bedeni salt bir düş, bir ‘imgelem’ olma noktasında sabit tutmaktadır.

8. KAYNAKLAR

Adams, C. J. (2013). *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram.* İstanbul: Ayrıntı.

Agamben, G. (2017). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat.* İstanbul: Ayrıntı.

Ahmed, S. (2017). *Duyguların Kültürel Politikası.* İstanbul: Sel.

Ahmed, S. (2018). *Feminist Bir Yaşam Sürmek.* İstanbul: Sel.

Aksoy, E. (2010, Bahar). Almanya'da Yaşayan Üçüncü Kuşak Türk Öğrencilerin Kimlik Algılamaları ve Buna Bağlı Olarak Karşılaştıkları Ayrımcılık Sorunları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(12), s. 7-38.

Alexander, J. C. (2004, Aralık). Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy. *Sociological Theory, 22*(4), 527-573.

Allahs rechtlose Töchter. (2004, Kasım 14). Nisan 2021 tarihinde Der Spiegel: https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2004-47.html adresinden alındı

Almanya, Kamusal Alanda Çarşaf ve Burkayı Yasakladı. (2017, Nisan 28). Aralık 2021 tarihinde Haberler.com: https://www.haberler.com/almanya-kamusal-alanda-carsaf-ve-burkayi-9555924-haberi/ adresinden alındı

Amicis, E. D. (2013). *İstanbul (1874).* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel.

Arapoğlu, F. (2016, Aralık). Şükran Moral Özelinde Türkiye'de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 1*(1), 52-63.

Arendt, H. (2018). *İnsanlık Durumu.* İstanbul: İletişim.

Arslan Arafa, T. (2017). *Küresel Çağda Postoryantalist İmge ve İmgelem: Görsel Kültürde Temsil Sorunsalı Bağlamında Coğrafya, Doğulu Beden ve Şiddet* . İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yüksek Lisans Tezi.

Austin, J. L. (2009). *Söylemek ve Yapmak.* İstanbul: Metis.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven.* İstanbul: Yapı Kredi.

Barthes, R. (1998). Rhetoric Of The Image. N. Mirzoeff (Ed.) içinde, *Visual Culture Reader* (s. 70-73). Londra ve New York: Routledge.

Bayart, J.-F. (2020). *Kimlik Yanılsaması.* İstanbul: Metis.

Beauvoir, S. D. (1970). *Kadın: Evlilik Çağı.* İstanbul: Payel.

Beauvoir, S. D. (2010). *The Second Sex.* New York: Vintage Books.

Benjamin, W. (2004). Language and Logic. M. W. Marcus Bullock (Ed.) içinde, *Walter Benjamin Selected Writings Volume 1 1913-1926* (s. 273-275). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Pres of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2004). The Task of the Translator. M. Bullock(Ed.), & M. W. Jennings (Ed.) içinde, *Walter Benjamin Selected Writings Volume 1 1913-1926* (s. 253-263). Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Berdibek, M. (2021, Ekim 09). *Siyah Güzeldir*. Aralık 2021 tarihinde gzt.com: https://www.gzt.com/cins/siyah-guzeldir-3367165 adresinden alındı

Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri.* İstanbul: Metis.

Berger, J., & Mohr, J. (2011). *Yedinci Adam.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Berktay, F. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın.* İstanbul: Metis.

Betterton, R. (1987). *Looking On: Images Of Femininity In The Visual Arts And Media.* London: Pandora.
Bhabha, H. K. (2003). Culture's In-Between. S. Hall, & P. Du Gay içinde, *Questions of Cultural Identity* (s. 53-60). London: SAGE .
Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış.* İstanbul: İnsan.
Biro, M. (2009). *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin.* Minneapolis & Londra: University of Minnesota Press.
Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon.* İstanbul: Bağlam.
Boyne, R. (1991). The Art of The Body in The Discourse of Postmodernity. *The Body Social Process and Cultural Theory.* içinde London: SAGE .
Brooks, A. (1997). *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms.* London: Routledge.
Butler, J. (1988, Aralık). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal, 40*(4), 519-531.
Butler, J. (1997). *Excitable Speech A Politics Of The Performative.* New York/London: Routledge.
Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü.* İstanbul: Metis.
Butler, J. (2014). *Bela Bedenler.* İstanbul: Pinhan.
Butler, J. (2018). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.* İstanbul: Metis.
Carl E. Loeffler, Darlene Tong. (1989). *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art.* San Francisco: Contemporary Arts Press.
Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction.* London and New York: Routledge.
Cavalca, D. (1978). *Il bando nella prassi e nella dottrina medievale.* Milan: A. Guiffra.
Cavarero, A. (2005). *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression.* California: Stanford University Press.
Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik.* İstanbul: Ayrıntı.
Chan, M. (2015, Mayıs 01). *Turkish Artist Nezaket Ekici on Repetition, Love and Marina Abramović*. Şubat 2020 tarihinde Art Radar Contemporary Art Trends and News from Asia and beyond: https://artradarjournal.com/2015/05/01/turkish-artist-nezaket-ekici-on-repetition-love-and-marina-abramovic-interview/ adresinden alındı
Chen, Y.-L. (1999, Aralık). *Erratum Musical, 1913*. Ocak 2020 tarihinde Tout-Fait: https://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html adresinden alındı
Chomsky, N. (2018a). *Doğa ve Dil Üzerine.* İstanbul: Sözcükler.
Chomsky, N. (2018b). *Dilin Mimarisi.* İstanbul: Boğraziçi Üniversitesi Yayınevi.
Chomsky, N. (2018c). *Dil ve Zihin.* Ankara: BilgeSu.
Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge.* İstanbul: Ayrıntı .
Cosgrove, B. (tarih yok). *Jackson Pollock: Early Photos of the Action Painter at Work*. Ekim 2021 tarihinde LIFE: https://www.life.com/people/jackson-pollock-early-photos-of-the-action-painter-at-work/ adresinden alındı
Çelik, Z. (2013, Nisan 27). *Neo-Oryantalizm*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=2QC919pqnMc adresinden alındı
Dünya Medine'nin canlı gömülmesini konuşuyor. (2010, Şubat 5). Temmuz 2022 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi: https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/dunya-medinenin-canli-gomulmesini-konusuyor-117778 adresinden alındı

Dangerous Art: The Weapons of Performance Artist Chris Burden. (tarih yok). Temmuz 2022 tarihinde The Art Story: https://www.theartstory.org/blog/dangerous-art-the-weapons-of-performance-artist-chris-burden/ adresinden alındı

Demirağ, H., & Kakışım, C. (2018, Ağustos 15). Almanya'daki Türklerin Göç ve Entegrasyon Süreci: Birinci ve Üçüncü Kuşak Karşılaştırması. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi/Journal of Social Policy Conferences*(75), s. 123–152.

Derrida, J. (1999, Ağustos). Différance. *Toplum ve Bilim*(10), 51-63.

Derrida, J. (2007). *Psyche: Invention of the Other.* Stanford, California: Stanford University Press.

Derrida, J. (2014). *Gramatoloji.* Ankara: BilgeSu.

Derrida, J. (2020). *Yazı ve Fark.* İstanbul: Metis.

Descartes, R. (2019). *Meditasyonlar: Metafizik Üzerine Düşünceler.* istanbul: Alfa.

Die Dunkle Seite Des Islam. (2014, Kasım). Nisan 2021 tarihinde Focus: https://m.focus.de/politik/deutschland/reportage-die-helle-seite-des-islam_id_4955472.html adresinden alındı

Eagleton, T. (2011). *Postmodernizm Yanılsamaları.* İstanbul: Ayrıntı.

Ekici, N. (2011). Personal Map To Be Continued…. Berlin: Kerber.

Emre, G. (1993). *Yarım Damla: Almanya'daki Türk Şiiri.* İstanbul: YKY.

Etymology Dictionary. (tarih yok). Mayıs 2020 tarihinde Online Etymology Dictionary: https://www.etymonline.com/word/anonymous adresinden alındı

Fanon, F. (2021). *Siyah Deri Beyaz Maskeler.* İstanbul: Metis.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance A New Aesthetics.* London ve New York: Routledge.

Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik.* İstanbul: Ayrıntı.

Füruzan. (1977). *Yeni Konuklar.* İstanbul: Bilgi.

Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi.* İstanbul: Birey.

Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi.* İstanbul: Ayrıntı .

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar.* İstanbul: Ayrıntı.

Göle, N. (1991). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme.* İstanbul: Metis .

Göle, N. (2017). Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlak. N. Göle içinde, *İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri* (s. 19-40). İstanbul: Metis.

Gülcan, A. G. (2015). *Performans Sanatı.* İstanbul: Tekhne.

Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler.* İstanbul: Metis.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, eğilimler, Gruplar, Sanatçılar.* İstanbul: Kabalcı.

Gitmez, A. S. (1983). *Yurtdışına İşçi Göçü ve Geri Dönüşler: "Beklentiler...Gerçekleşenler.".* İstanbul: Alan.

Goffman, E. (2016). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu.* İstanbul: Metis.

Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art 1909 To The Present.* New York: Harry N. Abrams.

Hall, S. (1987). Minimal Selves. L. A. (Der.) içinde, *Identity: The Real Me: Post-Modernism and The Question of İdentity. ICA Documents 6* (s. 44-46). Londra: Institute of Contemporary Arts.

Hall, S. (1993, Ocak-Şubat). Melez Şahsiyetlerimiz. *Birikim* (45-46), 54-57.

Hall, S. (2003). Who Needs 'Identity'? P. D. Sturat Hall içinde, *Questions of Cultural Identity* (s. 1-18). London-Thousand Oaks-New Delhi: SAGE .

Hall, S. (2016). Diasporas, or The Logics of Cultural Translation. *VII Congress of the Brazilian Association of Comparative Literature (ABRALIC)*, (s. 47-58). São Paulo.

Hall, S. (2017). Temsil İşi. S. Hall (Ed.) içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 21-98). İstanbul: Pinhan.

Han, B.-C. (2019). *Psikopolitika Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri.* İstanbul: Metis.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*(14), 575-599.

Haraway, D. (1998). The Persistence Of Vision. N. Mirzoeff (Ed.) içinde, *Visual Culture Reader* (s. 191-198). Londra ve New York: Routlegde.

Haraway, D. J. (2010). Mutevazi_Tanik@Ikinci_Binyil. D. G. Pusal içinde, *Başka Yer* (s. 257-290). İstanbul: Metis.

Haraway, D. J. (2010). Ucubelerin Vaatleri: Uygunsuz/laşmış Ötekiler İçin Bir Yenilenme Politikası. D. G. Pusal içinde, *Başka Yer* (s. 120-195). İstanbul: Metis.

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu.* İstanbul: Metis.

Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim.* İstanbul: YKY.

hooks, b. (2002). *Feminizm Herkes İçindir.* İstanbul: Çitlembik.

Howell, A. (2002). *The Analysis of Performance Art.* Amsterdam: Harwood Academic.

Hugo Ball. (tarih yok). 0cak 2020 tarihinde The Art Story: https://www.theartstory.org/artist/ball-hugo/ adresinden alındı

İnceoğlu, D. (2011, Kasım 04). *İki Kültür Arasında Sanatçılar*. Mart 2021 tarihinde Hürriyet: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iki-kultur-arasinda-sanatcilar-19171194 adresinden alındı

Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç.* Ankara: Dost.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* Ankara: Nirengi.

Jones, A. (1998). *Body Art / Performing The Subject.* London: University of Minnesota.

Jones, A., & Warr, T. (2012). *The Artists's Body.* Londra: Phaidon.

Kate Olguin, T. T. (tarih yok). *The Call of Karen*. Temmuz 2021 tarihinde web.wpi.edu: https://web.wpi.edu/Pubs/E-project/Available/E-project-051420-205850/unrestricted/The_Call_of_Karen_MQP_Paper.pdf adresinden alındı

Kearney, R. (2018). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak.* İstanbul: Metis.

Kelley, E. J. (1993). *Essays on The Blurring of Art and Life: Allan Kaprow.* Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press.

Kelly, C. (2011). Sound . C. Kelly içinde, *Sound in Art.* London: MIT Press.

Koşar, A. (2004, Mart). *Anadil Sorunu*. Mayıs 2021 tarihinde Özgürlük Dünyası: Aylık Sosyalist Teori ve Politika Dergisi: https://ozgurlukdunyasi.org/arsiv/303-sayi-143/1011-anadil-sorunu adresinden alındı

Kohut, H. (2019). *Kendiliğin Çözümlenmesi.* İstanbul: Metis.

Kristeva, J. (1991). *Strangers To Ourselves.* New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri:İğrençlik Üzerine Deneme.* İstanbul: Ayrıntı.

Kurban, S. (2012). *Göç.* Ankara: Phoenix.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi.* İstanbul: Sel.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi.* İstanbul: Ayrıntı .
Maalouf, A. (2000). *Ölümcül Kimlikler.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat.* İstanbul: Norgunk .
Maharaj, S. & Fletcher, A. (2000, Spring). Dislocutions: On Cultural Translation. *CIRCA*, s. 31-33.
Maharaj, S. (2001). Perfidious Fidelity. S. Maharaj, & S. Hall içinde, *Modernity and Difference* (s. 26-34). London: inIVA.
McLuhan & Powers. (2001). *Global Köy – 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler.* İstanbul: Scala.
McLuhan, M., & Fiore, Q. (1968). *War And Peace In The Global Village.* New York: Bantam Books.
Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi.* İstanbul: İthaki.
Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan Dünya-Sohbetler.* İstanbul: Metis.
Mirzoeff, N. (1995). *Body Scape, Art, Modernity and The Ideal Figure.* London ve New York: Routledge.
Mirzoeff, N. (1998). What Is Visual Culture? N. Mirzoeff (Ed.) içinde, *Visual Culture Reader* (s. 3-13). Londra ve New York: Routledge.
Močnik, R. (2007). Identity and The Arts. M. Henriksson, & S. Boynik içinde, *Contemporary Art and Nationalism: Critical Reader* (s. 40-54). Priştine: Institute for Contemporary Art ″EXIT″ : Center for Humanistic Studies ″Gani Bobi″.
Mulvey, L. (2016). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. A. A. (Ed) içinde, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 277-295). İstanbul: İletişim .
Nachman, E. (2010, Eylül 01). Nisan 2021 tarihinde Ynet-news : https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3946766,00.html adresinden alındı
Nancy, J.-L. (2012). *Gitmek/Yola Çıkış.* İstanbul: Monokl.
O'Hagan, S. (2010, Ekim 03). *Interview: Marina Abramovic*. Mayıs 2020 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist adresinden alındı
Olsen, S. K. (2000, Mart). Oriental Fantasies New Works by Gülsün Karamustafa. *Paradoxa*(6), 69.
Özkazanç, Z. (Yayımlanacak). Feminist Sanatta Ete Bulanmak.
Park, R. E. (1950). *Race and Culture.* Glencoe: Illinois: The Free Press.
Perreault, J. (1987). Earth and Fire Mendieta's Body of Work. *Ana Mendieta A Retrospective, Sergi Kataloğu*, 10-27.
Phelan, & P. Hart, L. (1993). *Acting Out: Feminist Performances.* Michigan: The University of Michigan Press.
Phelan, P. (1993). *Unmarked the Politics of Performance.* New York - London: Routledge.
Phelan, P. (2013). *Mourning Sex: Performing Public Memories.* USA ve Kanada: Routledge.
Phelan, P., & Lane, J. (1998). *The Ends of Performance.* New York - London: New York University Press.
Piper, A. (1998). Passing For White, Passing For Black. N. Mirzoeff (Ed.) içinde, *Visual Culture Reader* (s. 353-362). Londra ve New York: Routledge.
Pollock, G. (1998). Modernity And The Spaces Of Femininity. N. Mirzoeff (Ed.) içinde, *Visual Culture Reader* (s. 74-84). Londra ve New York: Routledge.
Ranciére, J. (2019). *Nasıl Bir Zamanda Yaşıyoruz?* İstanbul: Metis.

Robins, K. (2003). Interrupting Identities:Turkey/Europe. S. H. Guy içinde, *Questions of Cultural Identity* (s. 61-86). London: SAGE.
Rogoff, I. (1998). Studing Visual Culture. N. Mirzoeff (Ed) içinde, *Visual Culture Reader* (s. 14-26). Londra ve New York: Routledge.
Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma: Geography's Visual Culture.* London and New York: Routledge.
Rousseau, J.-J. (2011). *Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Bir Deneme.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları .
Rousseau, J.-J. (2013). *Toplum Sözleşmesi.* İstanbul: İş Bankası Kültür yayınları.
Said, E. W. (2001). *Reflections on Exile and Other Essays.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
Said, E. W. (2017). *Medyada İslam.* İstanbul: Metis.
Saussure, F. D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri.* İstanbul: MULTILINGUAL.
Saybaşılı, N. (2007, Eylül). Giriş: Bitmemiş Bir Proje Olarak Görsel Kültür. *Toplum ve Bilim* (22), 17-32.
Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketi.* İstanbul: Metis.
Saybaşılı, N. (2017). *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi.* İstanbul: Metis.
Saybaşılı, N. (2020). *Mıknatıs Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası.* İstanbul: Metis.
Saybaşılı, N. (Yayım aşamasında, 2023). Kördüğüm Dünya: 'Görsel Dönüş', Görsel Kültür ve Bir Ara-Anlamlandırma Denemesi. H. K. (ed.) içinde, *Kültürel Dönüşler.*
Schechner, R. (1988). *Performance Theory.* New York and London: Routledge.
Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction.* London and New York: Routledge.
Schick, I. C. (2011). *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslam, Cinsiyet ve Kültür Üzerine.* İstanbul: İletişim.
Schneemann, C. (Winter, 1991). The Obscene Body/Politic. *Art Journal*, 28-35.
Segal-Katz, R. S. (2020, Ağustos 05). Nisan 2021 tarihinde Gluya Magazine: https://gluya.org/entering-the-age-of-jewish-education/ adresinden alındı
Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür.* İstanbul: Metis.
Türkoğlu, S. (1993). Çarşaf: Tesettür amacıyla giyilen kadın sokak kıyafeti. *İslam Ansiklopedisi, 8. Cilt.* içinde Türkiye Diyanet Vakfı. Aralık 2021 tarihinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/carsaf adresinden alındı
Taş, T. (2013). Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı. *Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı .
Tamtekin, S. (tarih yok). *Neriman Polat's Breaking the Seal: 'A Valuable Exhibition of Our Times'*. Temmuz 2022 tarihinde Exhibist: https://exhibist.com/neriman-polats-breaking-the-seal-a-valuable-exhibition-of-our-times/ adresinden alındı
Tezkan, M. (2009). *Nil Yalter*. Mayıs 2016 tarihinde Gerçeklige Alternatif Bir Gerçeklik : Nil Yalter Videosu: http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by- melis-tezkan.html adresinden alındı
Toepfer, K. (2019, Temmuz 01). *Pantomime in the 1920s: Futurist Pantomime*. Temmuz 2021 tarihinde Karl Toepfer An identity is a montage of misperceived images, a theatrical phenomenon.:

https://karltoepfer.com/2019/07/01/pantomime-in-the-1920s-futurist-pantomime/ adresinden alındı
Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance: The Body as a Language.* Milano: SKIRA.
Weeks, K. (2012). *Feminist Öznelerin Kuruluşu.* İstanbul: Otonom .
Weiss, R. (2012, Ağustos). Nisan 2021 tarihinde bac.org.il: https://www.bac.org.il/kids/project/Hello-First-Grade/article/yldym-ktnym-avklym-mlym-kdvshvt adresinden alındı
Woolf, V. (2019). *Kendine Ait Bir Oda.* İstanbul: 6.45.
Yönsel, M. (2019, Mayıs). *Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları*. Eylül 2020 tarihinde İDİL: https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555615336.pdf adresinden alındı
Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel fark.* İstanbul: Metis.
Yves Klein-Anthropometries. (2013, Ocak 17). Eylül 2021 tarihinde TATE: https://www.tate.org.uk/art/artists/yves-klein-1418/yves-klein-anthropometries adresinden alındı
Zizek, S. (2015). *ideolojinin Yüce Nesnesi.* İstanbul: Metis.

9. ÖZGEÇMİŞ

2014 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. 2017 yılında aynı kurumun Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Sanat Dalı'ndan "Küresel Çağda Postoryantalist İmge ve İmgelem: Görsel Kültürde Temsil Sorunsalı Bağlamında Coğrafya, Doğulu Beden ve Şiddet" başlıklı tezi ile yüksek lisans derecesini aldı. 2017 yılında aynı kurumda doktora eğitimine başladı. 2019 yılında doktora tez araştırması için Erasmus Programı ile Aristoteles Üniversitesi Felsefe Fakültesi'ne kabul edildi. Çeşitli akademik dergilerde makaleleri ve sanat eleştirileri yayınlanmaktadır.