

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**1990 SONRASI TÜRKİYE’DE QUEER SANAT; DİRENÇ VE İTİRAZ
STRATEJİLERİ**

Hazırlayan
Arzu OTO

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK

İzmir/2022

YEMİN METNİ

“Resim Anasanat Dalı ” “Sanatta Yeterlik Tezi ” olarak sunduğum “1990 sonrası Türkiye’de Queer Sanat; Direnç ve İtiraz Stratejileri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



Arzu OTO

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın

..... konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Türkiye’de güncel sanat tartışmalarının başladığı 90’lı yıllar görece özgürlüklerin yaşandığı, kimlik ve farklılıkların ortaya konduğu, sivil hareketlerin güçlendiği yıllar olmuştur. 90’lı yıllarda yaşanan kırılmayla birlikte bugün Türkiye’de üretim yapan güncel sanatçılara şekil verdiğini ve bugün güncel sanatçıların hala bu mirastan faydalandıklarını söylemek mümkün. 2000’li yılların özellikle ikinci yarısında farklı toplumsal dinamiklerle queer ve feminist bir bakışa sahip olan birçok sanatçıdan ve bir sanatçı kuşağını yetiştiren dinamiklerden bahsedilmeye başlandı. Toplumsal cinsiyet konusunda yapılmış güncel sanat çalışmaları kendi itiraz dilini, reflekslerini ve estetiğini kurarken, buna uygun sergileme modelleri de geliştirmiştir. Queer sanat, heteronormatif değerleri, toplumsal cinsiyet rejimini, cinselliği problem eden, bu bağlamda nosyonlar, yaşam pratikleri ve alışkanlıklara ilişkin eleştiri ve tartışmaları içeren bir perspektife sahiptir. 90’lı yıllarda tartışılmaya başlanan queer teorinin ele aldığı kadın ve erkek cinsiyet sabitleri, ikili cinsiyet rejimi tartışmalarını odağı haline getirmiştir. Feminist kuramın eleştirisi olarak doğmuş postyapısalcı bir kuram olan queer teori cinsiyet ve cinselliği iktidar ilişkileri içerisinde ele alır ve inceler. Bu çalışma Türkiye’de toplumsal cinsiyet tartışmalarına zemin hazırlayan toplumsal kültürel dinamikleri incelemeyi, bu bağlamda üretilmiş sergi, pratik ve içerikleri araştırmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Queer, Feminizm, Güncel Sanat, Toplumsal Cinsiyet, Direnç

ABSTRACT

The 90s, when contemporary art debates began in Turkey, were the years when relative freedoms were experienced, identities and differences were revealed, and civil movements were strengthened. It is possible to say that with the break in the 90s, it shaped the contemporary artists who produce in Turkey today and that contemporary artists still benefit from this heritage. Especially in the second half of the 2000s, many artists who had a queer and feminist perspective with different social dynamics and dynamics that raised a generation of artists began to be mentioned. Contemporary art works on gender have established their own language of objection, reflexes and aesthetics, while also developing appropriate exhibition models. Queer art has a perspective that includes heteronormative values, gender regime, sexuality as a problem, and in this context, criticism and discussions on notions, life practices and habits. The gender constants of men and women, which were discussed in the queer theory, which started to be discussed in the 90s, have made the binary gender regime debates the focus. Queer theory, a poststructuralist theory born as a critique of feminist theory, deals with and examines gender and sexuality within power relations. This study aims to examine the socio-cultural dynamics that pave the way for gender debates in Turkey, and to research the exhibitions, practices and contents produced in this context.

Key Words: Queer, Feminism, Contemporary Art, Gender, Resistance

ÖNSÖZ

“Türkiye’de 1990 Sonrası Queer Sanat; Direnç ve İtiraz Stratejileri” adlı çalışma 1990 sonrasından günümüze kadar Türkiye’de güncel sanat ortamında gelişen toplumsal cinsiyete odaklı sanat tartışmalarını ele alır. Güncel sanat alanında queer ve feminist sanat pratiklerini belirleyen dinamikleri, bu bakışın geliştiği kültür politik atmosferi inceler.

Bu çalışmanın geliştirilmesindeki destek ve katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk’e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca beni destekleyen jüri üyelerim Prof. Feyzi Korur’a, Doç.Dr. Korkut Öztekin’e, her zaman destek ve esin veren Doç.Dr. Özlem Belkıs’a, sevgili yol arkadaşlarım Metehan Özcan ve Özge Yağcı’ya, gösterdikleri sabır için aileme teşekkür ederim.

Arş Gör. Arzu Oto

**1990 SONRASI TÜRKİYE’DE QUEER SANAT;
DİRENÇ VE İTİRAZ**

İÇİNDEKİLER

YEMİN	
METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

BEDEN, CİNSELLİK VE CİNSİYET

1.1.Queer İtirazlar.....	5
1.2.CamillePaglia’da Doğa ve Kültür Dikotomisi.....	11
1.3.Direnış Stratejileri.....	16
1.4.Bedensel İfadeler; Performans ve Mesaja Dönüşen Beden.....	21
1.5.Gay Altkültürü, Camp ve Queer Estetik.....	25

2.BÖLÜM

TÜRKİYE’DE QUEER TARİH VE KÜLTÜR

2.1.2000’lere kadar Türkiye’de Cinsel Kimlikler.....	31
2.2.Türkiye’de LGBTİ Hareketi.....	37

3.BÖLÜM

BEDEN SİYASETİ VE SANATÇI PRATİKLERİ

3.1.90’larda Türkiye’de Güncel Sanat; Sergiler, Bienaller, Aktörler.....	40
3.2.Kutluğ Ataman’ın Edimsel Portreleri/Akışkan Kimlikler.....	50
3.3.İmkansız Bir İdeal Olarak Aile: Erinç Seymen Resimleri.....	61
3.4. Nilbar Güreş’in Performanslarında Feminist İroni.....	68

4.BÖLÜM

TÜRKİYE’DE 2000 SONRASI QUEER SERGİ VE PRATİKLER

4.1. Onur Haftası Sergileri.....	80
4.2.İstanbul/BerlinArasında:AH OH ve Queer Formun Göçü Sergileri.....	88
4.3.Queer Gelecek Sergisi.....	98
4.4. SONUÇ.....	106
KAYNAKÇA.....	111

ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 Hindu Tanrıça Kali
- Resim 2 Cinsiyet bükücü (genderbender) olarak David Bowie
- Resim 3 Ulay ve Marina Abramovic, “Rest Energy”, (Kalan Enerji), 1974
- Resim 4 Art Nouveau tarzındaki Paris Metro’su Girişi
- Resim 5 Cumhuriyet’in Erken Yıllarında 19 Mayıs Gösterileri
- Resim 6 Resim 6: Bülent Ersoy ve Zeki Müren
- Resim 7 Zeki Müren
- Resim 8 Soldaki imaj, 4. Uluslararası İstanbul Bienali 1995, Küratör Rene Block
- Sağdaki imaj, 5. Uluslararası İstanbul Bienali 1997, Küratör Rose Martines
- Resim 9 Anı- Bellek I, Sergi Broşürü, 1991, Salt Arşivi
- Resim 10 Taner Ceylan, Çinili Oda, 1993
- Resim 11 Selim Birsell, Kurşun Uykusu/Gar Sergisi, Ankara, 1995
- Resim 12 Louise Bourgeois, Örümcek, 1994
- Resim 13 Kutluğ Ataman, Ruhuma Asla, 2001
- Resim 14 Kutluğ Ataman, Turkish Delight (Türk Lokumu), 2007
- Resim 15 Kutluğ Ataman, Semiha B. Unplugged, 1997
- Resim 16 Kutluğ Ataman, Veronica Read’in 4 Mevsimi, 2005
- Resim 17 Erinç Seymen, İttifak, 2009
- Resim 18 Erinç Seymen, Sangoi, 2012
- Resim 19 Erinç Seymen, Homo Fragilis (Kırılğan İnsan) Sergisinden, Aile Değerleri, 2016
- Resim 20 Erinç Seymen, 3 Kız Kardeş, Kağıt üzerine çini mürekkebi, Homo Fragilis (Kırılğan İnsan), 2017
- Resim 21 Erinç Seymen, Sadakat, Işıklı pano üzerine serigrafı, 2011
- Resim 22 Erinç Seymen, İsimsiz, Homo Fragilis (Kırılğan İnsan), 2017
- Resim 23 Nilbar Güreş, Çekmece, 2019
- Resim 24 Nilbar Güreş, Oturma Odası/ Çırçır Serisi, 2010, İstanbul
- Resim 25 Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, 2009

- Resim 26 Nilbar Güreş, Lovers (Aşıklar), 2006-2011
- Resim 27 Murat Morova, Cehennemde Bir Mevsim sergisinden, 1988
- Resim 28 Hafriyat Karaköy
- Resim 29 Makul Sergisi, Sergi Afişi, 2008
- Resim 30 Stonewall İsyanının 40. yılı anısına yapılan İsyan ve Onur Sergisinden
- Resim 31 Queer Art Kollektifi, Çaktın mı?, 2014
- Resim 32 Resim 32 :İç-mihrak, AH OH, Sergi için hazırlanmış bir afiş
- Resim 33 Rinus Van De Velde, Köpek Bakıcısı, Kağıt Üzerine Kömür Kalem, 2010
- Resim 34 Masist Gül, Kaldırım Destanı
- Resim 35 Ayşe Erkmen, 1993, Am Haus (Evde), Heinrichplatz Meydanı, Kreuzberg
- Resim 36 Hasan Aksaygın, Afrodite Adası, 2017
- Resim 37 Mehtap Baydu, Koza, 2015
- Resim 38 İş İstiyoruz, Gelecek Queer Sergisi, 2015
- Resim 39 CANAN, Nihayet İçimdesin /Queer Gelecek Sergisi, Ark Kültür, 2015
- Resim 40 Queer Gelecek Sergisi, Kaos GL Arşivi, Ark Kültür, 2015
- Resim 41 Metehan Özcan, Renklerle Destek/Queer Gelecek Sergisi, 2015
- Resim 42 Metehan Özcan, Resimli Bilgi/ Queer Gelecek Sergisi, 2015
- Resim 43 Gelecek Queer Sergisi, Ark Kültür, 2015

GİRİŞ

Queer teori toplumsal cinsiyet ve cinselliği, hiyerarşiler ve güç ilişkileri içerisinde ele alan postmodern bir kuramdır. Kadın, erkek olarak sınıflandırılan ve sabitlenmiş kimliklerin yerine akışkan kimlikleri önerir. Queer teorinin ortaya çıktığı 90'lı yıllar, cinsiyet ve kimlik ekseninde Türkiye'de ve dünyada tartışmaların başladığı, etnik ve cinsel azınlıkların demokratik arayışlarının büyüdüğü yıllar olmuştur. Bu eğilimlerin ortaya çıktığı süreç büyük kültürel kırılmaların yaşandığı, küresel ölçekte paradigmaların değiştiği, tarihsel olarak büyük bir değişimin yaşandığı bir dönemdir. Türkiye'de güncel sanat tartışmalarının başladığı 90'lı yıllarda küreselleşmenin etkileri büyük dönüşümlere zemin hazırlar. Bienaller çoğulcu ve demokratik yapısı ile farklı kültürel deneyimlere alan açarken, modernizme ilişkin kavramlara yönelik eleştirelilik gelişmiştir. 90'lı yıllarda serpilen demokratik arayışlar beden, kimlik, cinsiyet gibi yeni kavramsal tartışmalara alan açmıştır. Kitle kültürü ile ilişkisi bağlamında toplumsal estetik 90'lı yılların sanatını anlamada kilit görevi görür. Güncel Sanat alanında hiyerarşik, merkezi yapı dağılmış, Cumhuriyet ideolojisi ile kurulan eleştirel mesafe sonucunda aydınlanmacı, modernist sanatçı modeli değişmiştir.

Cinsiyet kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve anatomik farklılıklara vurgu yaparken toplumsal cinsiyet kültür ve toplum bağlamında cinsiyetleri ve cinsiyet kategorilerini ele almaktadır. Feminizm 1970'li yıllardan bu yana bu roller arasındaki eşitsizliğin doğal, biyolojik ve tanrısal bir düzenleme olduğuna itiraz eder ve iktidar ilişkileri içinde oluşmuş toplumsal birer kurgu olduğunu ileri sürer. Bedenin doğal/biyolojik ve kültürel/ toplumsal kurgular ile meydana getirdiği farkları net olarak ayırmak mümkün değildir. 1970'li yıllardan itibaren biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farklara dair görüşler ve tanımlamalar feminizm tartışmalarında fikir ayrılıklarını doğurmuştur. 90'lı yıllara geldiğimizde feminist tartışmanın öznesi olan "kadın"ın yerine kadın ve erkek kategorilerinin tartışmanın odağı haline geldiğini görüyoruz. Queer teori, toplumsal cinsiyet kategorileri, kültürel normlar ve roller bağlamında ele almıştır. Queer sözcüğü birbirinden farklı anlamları içerse de temelde tuhaflığı ve farklılığı işaret eder. Olumlu anlamları ile geri kazanılmış bir terimdir. Queer, toplumsal cinsiyet normlarının dışında yer alır ve farklı düşünme potansiyelleri ile normlara meydan

okumanın bir yöntemidir. Heteroseksüel varsayımın, cinsel kimlik kategorilerinin, cinsiyet normlarının eleştirildiği, postyapısalcı bir kuram olarak 1990’lardan itibaren akademide tartışılmaya başlamıştır. Queer teori cinsiyet rollerini, normları ve yaşam kültürünü biçimlendiren, hiyerarşiler kuran sınıflandırmalara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Feminist kuramın bir eleştirisi olarak doğmuş ‘maksadını aşan’ bir şekilde bugünkü şeklini almış, “kadın” ve “erkek” olarak sabitlenmiş ikili kimlik rejimini, norm ve normal kabul edilenin dışındaki cinsellikleri ve yaşam pratiklerini marjinalize eden, gettolaştıran yaklaşımları eleştirmiştir. Cinsiyetin bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına ve tarihselliğine işaret eder. Bu perspektife en büyük katkıyı kuşkusuz *Foucault’nun Cinselliğin Tarihi*’nde geliştirdiği yaklaşım sağlamıştır. Cinselliği iktidar ilişkileri içinde ele alan filozof modern cinselliği, sapkınlık ve anormallik gibi normları analiz etmiştir.

Judith Butler’a göre cinsiyet performatiftir. Heteroseksüel matriksi eleştirdiği Cinsiyet Belası isimli kitabında cinsiyet kategorisinin değişmez, doğal olduğu kabulüne itiraz etmiş, üreme odaklı olması ve siyasi olarak kullanılmasından dolayı eleştirmiştir. Butler’a göre insan bedeninin kadın ve erkek olarak ayrılmasının ve bunun doğallaştırılmasının sebebi heteroseksüelliğin ekonomik ihtiyaçları karşılıyor oluşudur. Bir iç özellik olarak kabul ettiğimiz ve doğallaştırdığımız cinsiyet, bedensel eylemler ile ürettiğimiz bir kavrayıştır. Tekrarlar ve ritüellerle zaman içinde üretilir ve kültürel olarak sürdürülür. Toplumsal cinsiyet kültür ile biçimlenir ve bedensel bir nitelik gibi benimsenir. Butler ataerki cinsiyet normları ile kurulacak ters ve muhalif bir ilişkiden bahsederken kendi olma deneyimini özgürlük ve arzu ile ilişkilendirmiştir. Toplumsal cinsiyetle kurulacak yaratıcı bir ilişkiye vurgu yapar. Kendi stilini arayan, kendini olumlayan bir beden ve var olma biçiminden bahseder. Kendini olumlama düşüncesi ile arzu, özgürlük ve kendilik kavramları ile bir arada düşünülür.

Bu çalışmanın birinci bölümde queer teoriye ait kavramlar olan heteronormativite, performativite, akışkan kimlik gibi kavramlar ve queer teoriye dair tartışmalar ele alınmaktadır. Foucault ve Butler gibi queer teinin öncü düşünürlerinin cinselliğe dair kavrayışları, özel ve sabit olmadığını iddia ettikleri kimlik kavramına yaklaşımları tartışılmıştır. İki düşünür cinsiyet ve cinselliğe dair kabullerimizin bağlamsal olduğuna, zaman ve kültüre göre

değiştğine vurgu yaparlar. Düşünsel kutuplardan bir diğeri olan Camille Paglia'nın doğa ve kültür ikilisi içinde cinselliğe yaklaşımı farklı bir perspektif olarak çalışmada yer alır. Üçüncü kuşak feministlere cinselliği yalnızca kültürel kodlarla inceliyor oluşlarından dolayı itiraz eden Paglia, Rousseau'cu romantik doğa nosyonunun karşısına demonik, karanlık ve öngörülemmez doğayı koyar. Cinselliği yalnızca kültürel bağlamları ile ele almanın kısıtlı bir bakış olduğuna değinir. Doğalcı ve özcü yaklaşımı ile cinselliği toplumsal kodlarla anlamaya çalışan feministlere itiraz etmiştir. Cinselliğe bakış, doğa ve kültür ayrımı itibari ile farklı bakış açıları ile feminist ve queer düşünürlerin farklı bakış açıları ile bir arada ele alınmıştır. Devamında queer estetiğin ve teorisinin tartışıldığı dönemde tekrar gündeme gelen parlak, abartılı, efemine anlamlarına gelen Camp kavramı incelenmiştir. Susan Sontag'ın ele aldığı queerin ironik ve abartılı tavrı ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Yüksek sanat ve avangard kitle kültürü arasındaki gerilimden esinlenerek yazdığı Camp Üzerine Notlardan esinlenilmiştir. İkinci bölümde cinsel kimlikleri inşa eden dinamikler, Cumhuriyet ideolojisi bağlamında kurulmuş kültürel ve toplumsal normlar ele alınmış, 3. ve 4. Bölümlerde Türkiye'de 1990 sonrası Queer sanat pratikleri, kültür sanat aktörleri, sergi ve organizasyonlardan örnekler incelenmiştir.

Bu çalışmanın amacı Türkiye'de Güncel Sanat alanına cinsiyet siyasetleri perspektifinden bakmak queer sanat pratiklerini araştırmaktır. Güncel ve küresel politikaların şekil verdiği 90'lı yıllardan itibaren güncel sanat alanında cinsiyet tartışmalarını ele almaktır. Queer teorisinin perspektifinden, *yaratıcı ve muhalif* toplumsal ilişkilerin, yerel tarihsel anlatıların potansiyeli içinden belli başlı bazı sorulara cevap aramaktır. Heteronormatif toplumsal pratiklere, ilişkilene biçimlerine dair geliştirilen direnç ve itiraz mekanizmaları nelerdir? Hangi toplumsal ve politik dinamiklerle ilişkili olarak queer stratejiler 1990'lardan itibaren sanat içeriği, 2000'lerden bu yana queer temalı sergiler olarak görünürlük kazanmıştır? Cinsel ve toplumsal olarak normlara direnen özgürleştirici, yaratıcı ve muhalif bağlantılar nelerdir? Bu çalışma queer metodolojilerden faydalananarak 1990'lardan itibaren Türkiye'deki sergileri, sanatçıları, insiyatifleri, bağımsız oluşumları, kültür sanat aktörlerini bu çerçevede ele almayı ve incelemeyi hedeflemektedir. Yöntem olarak görsel, yazılı metin, arşiv araştırmasına yerli ve yabancı literatürün taranmasına, alt kültür incelemelerine, sözlü tarih çalışmalarına ve akademik çalışmaların incelenmesine yer verilecektir.

1.BÖLÜM

BEDEN, CİNSELLİK, CİNSİYET

1.BÖLÜM

BEDEN, CİNSELLİK, CİNSİYET

1.1.Queer İtirazlar

Birden fazla queer teori ve queer kelimesinin birbirinden farklı birçok anlamı vardır. Batı’da garip, tuhaf, eğreti ve farklı anlamlarında, uzun bir süre eşcinselleri aşağılamak için kullanılmış ve 90’lı yıllardan itibaren cinselliği, toplumsal normların dışında yaşayan lgbti (lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, interseksüel) kişilerce stratejik olarak sahiplenilmiş ve geri kazanılmıştır. Queer teorinin tartıştığı esas meseleler arasında cinsiyet, cinsellik ve kimliğe dair varsayımlar vardır. Bu kavramlarla ilişkili olarak gündelik yaşamlarımızı, ilişkilerimizi ve toplulukları tekrar ele alır, bunları biçimlendiren pratiklerimizi yeniden düşünür. Cinsiyetin ve cinselliğin bugün nasıl anlaşıldığı, bu kavrayışın ve sınırlarının ihlali ile ilgilidir. (Barker, Schlee, 2018:3-5)

Queer, heteroseksüel normun dışında yer alan cinsellik ve cinsiyet normlarına meydan okuyan insanlar için bir çatı terim olarak düşünülebilir. Aynı zamanda queer bakmanın ve düşünmenin olanakları hakkında bir düşünce pratiğidir. Kuramın ilk olarak tartışıldığı temel metin niteliğindeki Cinsiyet Belası, Judith Butler’ın¹ feminizmin olası toplumsal cinsiyet ifadelerinin yeni hiyerarşi ve dışlama biçimleri üretmesine getirilmiş bir eleştiri niteliğindedir. İkili cinsiyet rejiminin basmakalıp fikirlerine, cinsiyetin indirgemeci ve kısıtlayıcı tanımlarına itiraz etme niyetindedir. “Kadın” ve “erkek” olarak kimliklendirilmiş ve buna uydurulmuş cinsiyet rollerinin dar kalıplarını bozmayı hedefler. Queer kuram cinsiyetin kültürel ve toplumsal olarak bir kurgu olduğuna ve tarihsel olarak şekil değiştirdiğine işaret ederken, heteroseksüelliğin yaşam, pratik ve değerleri biçimlendirdiği *heteronormatif* düzeni eleştirmiştir. Norm dışı kalan yaşam pratiklerinin ve cinsel yönelimlerin marjinalleştirilmesine itiraz eder. (Çakırlar, Delice, 2012: 13-23)

¹ Judith Butler’ın 1990 yılında basılan Cinsiyet Belası isimli kitabı feminist eleştiri ve toplumsal cinsiyet tartışmalarının seyrini değiştiren niteliktedir ve queer teorinin öncü metinlerinden sayılır.

Queer teorinin ortaya çıktığı 90'lı yıllar kültür politik olarak ele alındığında ona şekil veren dinamikleri de etraflica düşünmek gerekir. 90'lar sıkça paradigmaların değiştiği ve büyük kültürel kaymaların yaşandığı yıllar olarak tarif edilir. Bu süreci bir dönemeç ve sonlanma olarak da düşünmek mümkün. 10 yıllık bir dönemde düşünce modellerinin, teorilerin ve metotların dünya ölçeğinde dönüşüme uğradığına tanık oluruz. Tarihsel olarak kırılmalar 1989'da Berlin Duvarı'nın Yıkılması ve 1993'te Sovyet Bloğunun dağılması ile başlamıştır. Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi ve Marksist ideolojilerin iflası ile yönetimlerin, kurumların büyük değişiklikler yaşadığı yıllar olarak kabul edilir. Mesafeler kısalmış, küreselleşme ülkeleri finansal ve ticari olarak birbirine bağlamıştır. Siyasi tarih boyunca Amerika'nın Irak'a müdahale etmesi politik ve kültürel dokuda dalgalanmalar yaratan olaylar arasında yer alır. İnternetin, bilgisayarın ve cep telefonunun hayatımıza girmesiyle iletişim olanakları değişmiş ve genişlemiştir.

Aynı yıllarda çoğulculuğun bir sonucu olarak farklı kültür gruplarının da sesinin duyulduğuna ve merkezin görece dağıldığına şahit oluyoruz. Hem dünyada hem Türkiye'de özne- iktidar arasındaki gerilimin yeni perspektifleri ve ifade olanaklarını tartışmaya açmıştır. Queer teori 90'lı yıllarla özdeşleşen büyük dönüşümlerin, kültürel, siyasi sıçramaların ve çok sesliliğin palazlandığı yıllarda ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda kimlik, cinsiyet ve beden politikaları birer problem olarak gündem olmaya ve tartışma zemini bulmaya başlamıştır. Özellikle kimlik ve farklılık vurgusu belirginlik kazanırken 90'lı yıllar farklılıkların tanınmasına dair demokratik arayışların büyüdüğü yıllar olarak tarif edilir (Çalıkoğlu, 2008: 7-16)

1990 yılında yayımlanan Judith Butler'ın Cinsiyet Belası adlı Foucault'dan esinlenen eleştirel metninde, cinsiyetin tarihsel ve kültürel olarak nasıl şekillendirildiği ile ilgilenmiştir. Postyapısalcı bir bakış açısıyla “kadın” cinsiyetinin altını oyar. Cinsellik ve arzunun biyoloji ile açıklanması ve doğallaştırılmasına, deneyimleri kategorilendirmesine şüpheyile bakmıştır. Ya da biyolojinin tüm toplumsal rolleri belirlemesini, edimleri belirlemesini eleştirmişlerdir. Foucault ve Butler cinsiyetin doğallığına, doğuştan gelen sabitlere, fitrata, hormonlara ve genetiğe bağlı indirgemeyi sorgulamıştır. Doğaya ve öze dayalı ideallerin yarattığı hiyerarşileri eleştirirler. Buna göre “kadın” ve “erkek” olarak kurgulanan ikili cinsiyet sisteminin bir güç ilişkisi olduğunu ileri sürerler. İkili cinsiyet rejimini ve

heteroseksüelliği zorunlu kılan normatif ideolojinin, bedenleri, kimlikleri, toplumsal cinsiyeti, düşünme biçimlerini, iktidar ilişkilerini belirlediğini düşünür ve tartışmayı bu ekseninde ele alır. Kadın ve erkeği toplumsal cinsiyet olarak birbirlerinden farklı kategorilere ayırırken evlilik ve üreme düzeni içerisinde rol dağılımlarını düzenleyen güç ilişkilerini eleştirir.

Butler queer kimliklerin verili ve sabit bir doğası olduğuna inanan özcü inanışların yerine akışkan ve muğlak kimlikleri önerir. Diğer kuramsal alanların önerdiği sınıflandırmalardan ziyade kimliksizlik bir özgürlük alanına dönüşür. Karşılaşmalara ve deneyimlere vurgu yaparak cinsiyet kimliğinin dinamik ve değişken mizacına dikkat çeker.

“Queer teori, queer sözcüğü gibi, oldukça ihtilaflı bir terimdir; daima akış halindedir ve farklı akademisyenler ile aktivistler tarafından başka başka anlamlarda kullanılmaktadır. Bu çeşitlilik ve çelişki; indirgeyici açıklamalara ya da evrensel hakikatlere inanmayan queer kuramcılar tarafından iyi bir şey olarak görülür. Yine de, çoğu queer teorisinin bazı ortak özelliklere sahip olduğundan söz edilebilir; İnsanların kategorilere ayrılmasına direnmek, özel kimlikler olduğu fikrine meydan okumak, gey/straight, erkek/kadın gibi ikilikleri sorgulamak, coğrafya, tarih, kültür vb. 'lerine dayanarak meselelerin nasıl bağlam içinde ele alınacağını göstermek, belli kavrayışların, kategorilerin ve kimliklerin altında yatan güç ilişkilerini sorgulamak (Barker, Scheele, 2018:31)

Queer teori tanımlamalara dirençli, disipline olmayı reddeden, akış halinde bir disiplindir. Belli başlı özelliklerini saymak mümkün olsa da bir çok kuramcı tarif ve tanımlardan kaçınmıştır. Farklı bakış açılarına göre kategorilerin ve kimliklerin varlığı ve değişmezliğine itiraz etmek, bunlar arasında ki güç ilişkisine değinmek ve kadın, erkek gibi ikili cinsiyet rejimini eleştirmek gibi ortaklıklardan söz etmek mümkündür. Cinsiyet kategorileri rolleri, bedenleri, yönelimleri belirlerken aynı zamanda bunlar arasında iktidar ilişkileri de kurar. Yani cinsiyet kategorilerini güç ilişkilerinin dışında düşünmek imkansızdır. Bir kurgu içerisinde cinsiyetler, roller, düşünme ve eyleme biçimleri oluşur ve maddeleşir. Butler'a göre cinsiyet farklılığı biyolojik bir belirlenim değildir. Toplumda, fiziksel veya anatomik özellikler göz önüne alınarak bir cinsiyet kategorisi içerisine yerleştirildiğimiz

olgusu, hatta cinsel yönelimin nesnesini belli bir cinsel tipte buluyor olması, cinsiyetin kendiliğın değişmez özünün bir öğesi olduğunu göstermez.

Butler'ın Cinsiyet Belası adlı kitabında, yaptığı özcülük eleştirisi cinsiyet farklılığının toplumsal bir inşadan ibaret olduğunu ortaya koyar, cinsiyet farklılığını da tıpkı ırk ve sınıf gibi söylemin bir ürünü olarak ele alır. Butler, queer teörının miladı olarak görülen *Gender Trouble* (Cinsiyet Belası, 1990) kitabında, feminist hareketin kadın ve erkek ikiliği temelinde kimlikleri ikileştirilişini sabitleyişini, onları ortak özellikler etrafında sınırlamasını eleştirmiş, sabit kimliklere karşı akışkan kimlikler önermiş ve yeniden deneyimlenecek kimlikler için performativite kavramına başvurmuştu. Beden toplumsal cinsiyet normlarını kabul edebilir, ya da onunla yaratıcı bir ilişki içine girebilir. Bedenin tahakkümüne bir itiraz olarak “yaratı beden” ve “performans” ilkelerinden bahsetmiştir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet performatiftir, temrin ve tekrarlarla üretilir ve doğallaştırılır. Ritüelleşmiş bedensel yinelemeler olarak kurulur. Kendimizdeki bir iç özellik olarak kabul ettiğimiz şey aslında eylemlerin tekrarı ile üretilen, “*bedensel hareketlerin halüsinogen etkisidir*” Cinsiyet ve cinsellik konusundaki sorgulamaların bir çok konuya teğet geçtiğini, heteronormativite kavramını düşünürken neleri birlikte düşünmeyi gerektirdiğini sosyal teorisyen Michael Warner şöyle açıklar;

“... heteronormativitenin bütün toplumsal kurum ve ideolojilere sirayet ettiği, dolayısıyla heteronormatif cinsel düzene itiraz etmenin er ya da geç bizzat bu kurum ve ideolojilere itiraz etmek anlamına geleceğini ifade etmiştir. Her queer maruz kaldığı damgalamanın toplumsal cinsiyetle, aileyle, kişisel özgürlük meşhumuyla, devletle, tüketimle, arzuyla, doğayla, kültürle, olgunlaşmayla, üreme siyasetiyle, ulusal, etnik ve ırksal fantezilerle, sınıf kimliğiyle, hakikatle, sansürle ve mahremiyetle ilişkili olduğunu bilir. Bir bakıma queer olmak bütün bu meseleler üzerine bitmeyen bir savaş vermek demektir”(Çakırlar, Delice,2012:17)

Doğal bir norm olarak kabul edilen heteroseksüelliğin, ikili cinsiyet matrisini kabul etmesi, evliliklerin ve cinsel ilişkilerin sadece karşı cinsle yapılabilmesi gibi kurallar, değerler ve yaşam biçimlerini örgütleyen heteronormativite kavramı ile temas ettiği bir çok alanı dikey keser. Toplumsal anlamda iktidar mekanizmalarının hayatın kılcallarına dağıldığı mikro

ölçekli ilişkilerden, genişleyen kurumsal yapılara bir çok alanla ilişkilendirmek mümkündür. Aile, kültür, doğa, arzular ve kişisel özgürlük gibi geniş bir yelpazede temellenen meseleler hakkında esasen iktidar mekanizmaları üzerine bir düşüncüdür.

Queer kuram sadece LGBT topluluğunun hak ve özgürlüklerini müdafa etmek ve görünürlüklerinin kabulü ile ilişkili değildir. Bununla birlikte bir queer şemsiyenin varlığından ve genişleyen ufuktan bahsetmek de önemli. Bu çerçeveyi içerisine kitleleri kabul eden kategori ve sınıfları reddeden bir çatı olarak düşünmek mümkün. Teorinin değişken doğası dolayısıyla queer şemsiyeyi de queerleştirmekten söz eder; bu anlamda ikilikler yaratmaya ve kimi toplulukları dışarıda bırakmaya itiraz eden tavrı ile kapsayıcıdır. Ana akım cinselliklerin dışında yaşanan cinselliklerin hak ve özgürlük mücadelesi ile tarif edilerek kısıtlanmak istemez. Farklılıklar ve çoğulluklar olarak bir arada durabilmeyi önemser. Yani queer oluşlardan kasıt kendi olabilme çabası, çoğulluklar ve imkanlar içerisinde özgür olabilmek ve kendi var olma biçimini bulmaktır. Yazar ve akademisyen Zeynep Direk'in tarifi ile bedenin kendi stilini bulma çabasıdır;

“Özgür olmadığımız zaman kendi imkanlarımızı görmekte zorlanıyor, gerçekleştirmeyi başaramıyoruz. Bunu ben queer düşüncenin içinde kabul ediyorum ve queer oluşlarda bir kendi olma arayışı görüyorum. Toplumsal cinsiyet normlarının, tarihsel-ataerkil sistemini bedenlerimiz üzerindeki gücüyle nasıl mücadele edebileceğimiz hakkında bir düşünüm var queer kuram etrafında biriken deneyimlerde, kendi varoluşsal deneyimini takip eden, kendi kendisini yaratmak isteyen, kendini kurmak isteyen bir beden var burada. Kendisini sevebileceği ve olumlayabileceği bir varolma biçimini, stilini arayan bir beden var.

(“Direk Zeynep, 2019, Cinsel Farkın İnşası, <https://t24.com.tr/k24/yazi/zeynep-direk-cinsel-farkin-insasi,1728>)

Queer kuramın değişim, özgürleşme ve arzu ile ilişkili, ataerkil cinsiyet normlarını ve rolleri reddeden yaratıcı bir yanı var ve özcü kimliklere direniyor. Oluşlar ve çoğulluk içinde akışkan bir kimlik arıyor. Kendini olumlama arzusu içerisinde antagonistini yılmadan ararken, kendini keşfetme niyetinde. J.Butler bu durumu kendilik ve kendi hakikatini arama olarak tarif ediyor. Arzulayan bedenler olarak dinamik bir kimlik yaratma isteği demek de mümkün. Sınırlandırmalara direnen, kendi olanakları ile kendini gerçekleştirme iradesi olarak bir akış.

Zeynep Direk'in tarifi ile bu bir stil arayan ve tek bir biçimle sınırlanmak istemeyen bir bedendir. Dinamizm ve arayış içinde mutlu ve özgür olabileceği bir var olma biçimini arıyor diye tarif etmiştir. Başkası ile ilişki içinde olma ve sevmeye bu dinamizmi üreten bir katalizör gibidir. Erotik ilişkiler, karşılaşmalar ve kendi formunu arama başka bedenlerle girilen dialog aracılığıyla gelişir. Direk ve bu perspektifle queer nosyonu kendilik, arzu ve özgürlük nosyonlarından ayrı düşünülemez der. Queer itirazlar ikili cinsiyet matrisi içerisinde kurduğumuz kısıtlı dünyaya, ve ilişkilene biçimlerine itiraz eder. Kendilik arayışı, otantik stilini arama, özgürlükçü yaşam pratikleri hakkında fikir üretmeyi odağına almıştır.



1.2.Camille Paglia'da Doğa ve Kültür Dikotomisi

III. kuşak feministlerce aykırı bulunan, ihtilaflı fikirleri ile tanınmış Amerikalı feminist yazar ve akademisyen Camille Paglia doğa ve kültür çelişkisini ele aldığı *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat* başlıklı metninde kültür ve uygarlıkları sanat ve doğa, cinsellik ve şiddet ikiliği içinde inceler. Türkiye’de “*Cinsel Kimlikler*” olarak bilinen kitabı; orijinal adıyla “*Cinsel Personalar*” 90’lı yıllarda kaleme alınmıştır. C.Paglia feminizme, postmodern çelişkilere itiraz ettiği düşünceleri ile cinsiyet teorileri kanonuna değer katar. Paglia bütün bilinmeyenleri ve gizemleri önceleyen bir fenomen olarak ele aldığı doğayı en tepeye koyar ve ‘*Başlangıçta doğa vardı*’ der. Ona göre doğa yıkıcı ve korkutucudur, karşısında acizliğe düştüğümüz ilksel güçtür. Doğanın döngülerini kavrayacak ve açıklayacak güce sahip değildir. Doğa iyi, kötü ayırt etmez ve onun karşısında zayıf canlılar olarak birleşiriz. Yangınlar, seller, fırtınalar ve kasırgalar karşısında zayıf ve kırılganızdır. Cinsellikte doğadan ayrı düşünülemez, onun alt kategorisidir. Demonik karanlık ve öngörülemez olandır. Ve “*insanda en doğal şeylerden biri cinselliktir*” der yazar.

Uygar toplumlar doğanın gücünü yadsıyarak korku ve umutsuzlukla baş etmiş ve hayatta kalma mekanizmalarını bu yanılsama üzerine kurmuşlardır. Romantik ve edilgen doğa nosyonuna sığınmış, onda teselli aramışlardır. Cinsellik sorununu toplumsal bir uzlaş meselesi olarak ele alan III. kuşak feministleri, Rousseau’nun mirasçısı olduğu, geçen iki yüzyılın liberal hareketlerini, yumuşak başlı doğa anlayışını, Romantik nosyonları eleştirir ve bu tarz bir bakışı bütüncül ve isabetli bulmaz. 1960’lardan itibaren savaş sonrası yeniden gelişen özgürlük hareketleri içinde bu toplumsal uzlaş fikrinin Rousseau’cu bakışın mirasçısı olduğunu savunur. Saldırganlık, tecavüz ve suçların toplumsal yasalarla düzenlenebileceği fikrine inanmaz. Ona göre saldırganlık, karanlık doğanın parçasıdır ve her dönemde insan olmanın problemlerinden biri olarak var olmuştur. Bütün bunları söylerken yazar Marqui De Sade’ın bakış açısını benimsediğini ifade eder. Ona göre insan doğa karşısındaki acizliği ile baş etmek için toplumsal düzene sığınmıştır, toplum bizim kırılgan sığınağımızdır. Ama cinsellik toplumsal kodlarla anlaşılmaktan çok uzaktır;

“Erotizm mistiktir; cinselliği kuşatan duygu ve imgelemin aurasıdır. Erotizm, gerek sol, gerek sağ siyasetlerin yaptığı gibi, toplumsalın kodları ya da ahlaki uygunluklarla sabitlenemez. Çünkü doğanın tiranlığı toplumlarınkinden daha baskındır. Cinsel ilişkilerde, teslim etmek zorunda olduğumuz demonik bir istikrarsızlık söz konusudur “(Paglia, 2004:18)

Paglia’ya göre cinsellik ve kimlik güçtür. Cinsellikten gücü, hiyerarşiyi ve iktidar ilişkilerini yalıtıma çalışan feministleri eleştirmiştir. Doğada hiyerarşik bir örgütlenme vardır ve toplumun da buna ihtiyaç duyduğunu söyler. Doğalcı ve özcü bir yaklaşım ile kadın ve erkek olarak farklılıkların altını çizer. 90’li yıllarda kaleme aldığı bu metinde feminizmi eşitsizliğin bir erkek tasarısı olduğu, kadınları mevcut konumuna sabitleme niyetinde olduğu fikrine itiraz eder. Ona göre cinsellik feminizmin kabul ettiği şekilde eşitliği mümkün kılabilceğimiz kültürel bir kurgu olmaktan çok ötedir. İlkel dürtülerin, tutkuların, doğanın irrasyonel niyetlerin harmanlandığı çok daha karanlık bir meseledir. Hak talepleri ile çözümlenemeyecek kadar karmaşık ve derindir. Cinsiyet ise fiziksel bedenlerimizle getirdiğimiz özelliklerle sabittir. Bir angaryadır, zorlayıcıdır, şeytanca ve karanlıktır. Cinsellik ve duygusalılık söz konusu olduğunda özgür irade ve tercihler yoktur. Her yakınlığı Freudyen argümanlara dayanan *aile romansı*² ile ilişkilendirir. Dostça ya da düşmanca her temas bilinç dışı belirlenimlerin nüveleridir. Doğanın ahlaki değerleri yoktur ve her ilişki kaynağını bilinçdışı saldırganlık ve şiddet gibi dürtülerden alır. Doğanın çelişik ve düalitelerle dolu mizacını şöyle açıklamıştır;

“Büyük demonlar kötü değildi-daha doğrusu, içinde yaşadıkları doğanın kendisi gibi, hem iyi hem de kötüydü. Freud’un bilinçdışı, deamonik bir ülkedir. Gündüzleri toplumsal varlıklarız, geceleri doğanın hüküm sürdüğü, cinsellik, zalimlik ve biçim değiştirmelerden başka yasanın bulunmadığı düşler alemine göçeriz” (Paglia, 2004:16)

Paglia’ya göre kadın doğası kitonyendir.³ Ve bunu ispatlamak için iki yüzyıllık Rousseau’cu hümanist geleneğin daha gerisine gider. Kadim uygarlıklara, tanrıçalara ve sembollere bakar.

² Aile romansı: Freud tarafından tanımlanmış psikolojik bir komplekstir. Büyüme döneminde ailenin duygusal yetersizliği ile baş etmeye çalışan çocuğun kurduğu daha iyi bir aile fantezsidir. Terim çoğunlukla anne, baba ve kardeşler ile kurulan içgüdüsel bağlar için kullanılır.

³ Kitonyen: Şeytani

Ana tanrıçaların tasvir biçimlerini karanlık ve zalim yönlerini de göz önünde bulundurduğu ifadeler yer vermiştir; “*Şeytan kadındır ve tüm anneler falliktir.*”⁴

Hintli doğa tanrıçası Kali sahip olduğu kolların kimisi ile bolluk ve bereketi taşıırken diğer kolları ile kafa keser. Yaratıcı ve yıkıcıdır. Kafataslarından yapılmış bir gerdanlık takar. Kadın doğasının merhamet ve acımasızlığının sentezlendiği çelişik mizacını simgeler.

Paglia’nın 3. Kuşak feministlere itiraz ettiği ve fikir ayrılığına düştüğü temel mesele kadının doğa ile özdeşleştirilmesi fikridir. Ona göre felsefe, politika, sanat ve bilim erkeklerin eseridir. Ve erkekler kadının doğayla bütünleşen karmaşık ve kötücül mizacından korunmak için kültürü icat etmişlerdir. Ataerkillik kitonyen doğa karşısında erkeklerin duyduğu dehşeti savuşturmak için vardır. Kadın kaostur ve modern hümanizmin görmezden geldiği doğanın cehennemi her şeyi yutacak güçtedir.



Resim 1:Hindu Tanrıça Kali

Doğalcı bir yaklaşımla hiyerarşileri savunur ve cinsel özgürlüğün bir yanılsama olduğunu düşünür. Hatta toplum ona göre zayıfları koruyacak şekilde örgütlenir. İnsanlar dinden ve toplumdan kaçtıklarında, özgürlükle baş etmek için teselliye uyuşturucuda ararlar.

⁴ Fallik anne: Freud tarafından tarif edilmiş annenin de fallus sahibi olduğu çocukluk fantezisi

Çünkü özgürlük sanılandan çok daha zorlayıcıdır, doğanın demonikliği su götürmez bir cehennemdir. Romantik ideallerin bir illüzyon olduğundan topluma, yasalara, tıpkı doğada olduğu gibi hiyerarşilere ihtiyaç olduğundan bahseder, yoksa doğa karşısında çok kırılgan olurduk der. Ona göre doğa ve toplumu yan yana getirdiğimizde doğanın acımasızlığı katbekat büyük olacaktır. Feministlerin savunduğu şekilde cinsellik yoluyla özgürlük aramak da mümkün değildir çünkü bilinçdışı bazı yazgılara tabiyizdir. Batılı aşk bu açıdan bakıldığında bir rasyonelleştirme ve korkularımız karşısında bir teselli arayışıdır. Okyanus fırtınası ya da tufan gibi baş edilemez doğa olaylarına hükmetme akılcılaştırarak baş etme çabasıdır.

“Femme fatale, en büyüleyici cinsel personalardan biridir. Bir kurmaca değil, kadınlarda her zaman değişmez kalan biyolojik gerçekliklerden üremiş bir çıkarımdır. Kuzey Amerika yerlilerinin dişli vajina (vagina dentata) miti, kadının gücünden korkan erkeğin ürkmüşlüğüünün dolaysız uyarlamasıdır. Mecazen her vajinanın gizli dişleri vardır, dolayısıyla erkek vajinadan her çıkışında biraz daha eksilir... Fiziksel ve ruhsal içdiş edilme, bir kadınla cinsel ilişkisinde her erkeğin kaçamayacağı bir tehlikedir. Aşk, erkeğin cinsel korkularını uykuya yatıran bir büyüdür. Kadının saklı vampirliği toplumsal bir sapkınlık değil, doğanın sıkılmadan kusursuzca donattığı annelik fonksiyonunun gelişimidir. Her cinsel birleşme eylemi, erkek açısından, anneye dönüş ve şartlı boyun eğiş anlamı taşır. Erkek için cinsellik bir kimlik mücadelesidir. Cinsellikte, erkek kendisini doğuran dişli güç, doğanın dişli ejderi tarafından önce yutulur sonra tekrar salıverilir. .” (Paglia, 2004:26)

Evlilik bizleri libidonun yarattığı karanlık ve kaostan korur. Yazar her ne kadar bir kısıtlama ve eşitsizlik gibi görse de doğa tarafından kısıktırak yakalanmaya yeğler. Çünkü aksi takdirde doğanın tiranlığı bizi çok daha büyük bir esaret altına alacaktır. Rousseau’cu her özgürlük isteği Sade’ın gerçekçi bakışında yitip gidecektir. Demonik kadın arketipleri günümüze sinema ve edebiyat eserlerinde eskiden olduğu gibi femme fataleler olarak çıkar. Erkekler için öldürücü, cinsel güç ve cazibe anlamlarına gelen bu kadın, doğanın hükmediciliğini temsil eder. Cinsel ilişkilerde kaçınılmaz mistik ve erotik bir hava estiren bu kadın dünya mitolojisinde bir çok farklı kültürde sıklıkla karşımıza çıkar. Feministlerin gizeminden arındırılarak, bir abartı ve düşmanca bir tasarı olduğu savıyla yok sayılır. Femme fatal/ öldüren cazibe ya da kadının vampirliği hakkında çeşitli mitolojiler vardır. Takıntılı cinsel gücünü kurnazca kullanan, güç istemi içindeki bir kadını toplumsal modellerle anlamamanın imkansızlığından bahseder yazar. Femme fatale kadın narsisizminin görünümlerinden biridir. Oğulları için öldürücü düzeyde

tehlikeli, sevgiliyi ya da eşini bir çocuğa dönüştüren otorite düşkün bir cinsel persona olduğundan söz eder. Erkekler politikayı bu baş döndürücü güce karşı icat etmişlerdir. Medusa gibi kahkasıyla hayat veren ve özgürlüğü tehdit eden müphem güce meydan okumuşlardır. Ahlak dışı bir duygusuzluğu, mistik bir doğası ve acımasızlığı vardır. Erkek eşcinselliği femme fatale⁵ ile baş etmek için bir hayatta kalma stratejisidir. Doğanın karanlık güçlerine karşı tiksinti ve korku ile verilmiş bir cevaptır. Paglia onun için Batılı kimliğin büyük sahtekarlarından biri demiştir. Batının ürettiği çocuksu cinsel personalardan biridir. Bir arada anlattığı femme fatale ve homme fatale⁶'in başka diyarlarda aşk arayan havai tavrını seyyah, denizci, kovboy personaları ile tarif etmiştir.

Sonuç olarak feminizmin doğayı ve arketipsel klişeleri görmezden geldiğine değinir. Mitler, cinsel personalar her zaman var olmuştur. Kitonyenin hakkını teslim etmekten ama ona teslim olmamaktan bahseder.

⁵ Femme fatale: Gizemli, çekici, güzel kadın, vampir

⁶ Homme fatale: Çekici, tehlikeli erkek, kadın avcısı

1.3.Direnış Stratejileri

Feminizm tarihinde 60'lı yıllarda II. kuşak feministlerin, kadın doğurganlığı ve cinselliğini ele aldıkları cinsiyet ve sanat ilişkisine dair eleştirileri çığır açıcı nitelikte olmuştur. Erkek egemenliğini, onun tesis ettiği büyük dışlamayı ve asimetrik biçimleri gözler önüne serer. Sanat tarihi kanonuna ve temsil edilen sınıfın, grubun eleştirisine dair büyük bir kırılmayı beraberinde getirmiştir. Bu noktada Linda Nochlin'in 1971 yılında yazdığı ünlü makalesi *“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok”* cinsiyete yönelik ayrımcılığın tespitinde öncü bir işaret fişegi gibidir. Bu metin fallus merkezci sanat anlayışına dair feminist eleştirilerin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Bu soru aynı zamanda erkek egemen ve heteronormatif bir disiplin olan sanat tarihinden kadınların, gey/lezbienlerin, queerlerin ve tüm ötekilerin dışarıda bırakıldıklarına dair yakıcı bir tespiti içerir. Sanatı bir temsil olarak ele aldığımızda ideolojik görünüşleri açığa seren bir anlatıyı işaret eder. Bu açıdan sanat tarihi kimleri bu çerçeveye dahil etmiş, göstermeye değer bulmuş ve tarihsel anlatıya dahil etmiştir? Tüm bu noktaları işaret eden ve eşitsizliği gözler önüne seren feminist ve queer eleştirelliğin öncü uğrağından biridir. Bu hareketin aktörleri kimlerdir, direnç metotları neler olmuştur? Buna benzer bir çok soruyu beraberinde getirir. Bu metodoloji ile alternatif tarihi keşfedebilir, dağılmış ipuçlarını toplayarak yeni patikalar çizebiliriz.

90'lı yıllardaki kırılmaların, bakış ve anlayış değışikliklerinin çağdaş sanat alanında ki yansımalarına baktığımızda kültür politik açılımlara benzer yankılara rastlamaktayız. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması, küresel kapitalizm ve neoliberal ekonomik dağırcığın oluşması ile sonuçlanırken, soğuk savaş döneminin sonunun geldiğı yıllar çağdaş sanat uğraşısının da başlangıcı kabul edilir. Moderninden ve gelenekten kopuş, yeni güncellikler felsefe ve eleştiri ile değışimi işaret eder. Modernizme karşıtlığı itibariyle çağdaş olarak nitelenen bir perspektif ve anlayış oluşmuştur. Sanatın atölyede üretilen ve “beyaz küp” galeride sergilenen formu değışmiştir. Geleneksel resim ve heykel pratiğini aşan ve bu becerileri gerektirmeyen,

sınırları aşındıran görsel sanatlar yeni bir virajı almıştır. Ayrıca modernist ayrımlar diyebileceğimiz popüler kültür ve yüksek sanat, gündelik hayat, beden ve yeni medya arasındaki sınırlar bulanmıştır. Kavramsal sanatçı, Pop art sanatçısı, performans sanatçısı gibi yeni kategoriler ve mecralardan söz edilir olmuştur. Eleştiri bir sanat türü olarak özgül bir alanı tutmaya başlamıştır. Geleneksel sınırların aşındığı görsel sanatlarda iç içe geçen yeni deneysel alanlar ise ses sanatı, dil sanatı, performans sanatı olarak tarif edilmeye başlamıştır..

90'lı yıllara queer ve feminist hafıza açısından baktığımızda ise sanat dünyası bir yandan farklılıkları olumlarken diğer yandan kimlik kategorilerini reddeden karmaşık bir diyaloga şahit oluyordu. Aynı yıllarda sanat alanında resmi ideolojilere itiraz büyürken direnç ve itiraz bir dil olarak kendi estetiğini oluşturuyordu. Örneğin Amerikalı feminist kadın topluluk *Gerilla Kızlar*'ın protest tavırları sanatla aktivizmin iç içe geçtiği alanda sanat piyasasını eleştirmektedir. Kadın sanatçı olmanın dezavantajlarını vurgulayan “*Kadınların Müzeye Girebilmeleri İçin illa ki Çıplak mı Olmaları Gerekir*” sloganıyla sanatçı insiyatifi Gerilla Kızlar 1985 yılında bir araya gelmişlerdi. Sanat dünyasının yıkıcı, ikonik sloganı haline gelen mottoları, kadın bedeninin doğallaşmış çıplaklığını sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliğini gözler önüne serer. Kadın sanatçı olmanın dezavantajlarını sarkastik bir tavırla ele aldıkları diğer çalışmalarında, başarı baskısından muaf çalışmanın ve her zaman ikinci planda kalacak olmanın rahatlığıyla sanat yapmanın hafifliğinden bahsetmişlerdir.

90'lı yıllarda Amerika'da sanat; cinsiyet, ırkçılık, etnisite gibi her türlü ayrımcılığı eleştirir tarzdaydı. Queer bir çok sanatçı ve aktivist AIDS pozitifliği ve Amerika'da AIDS'in bir pandemi olarak büyümesi kültürel iklimi bir anda değiştirmişti ve ACT UP , Gran Fury gibi aktivist sanatçı toplulukları oluşmaya başlamıştı. Bir çok serginin konusu AIDS olurken hükümetin pasif tavrı sanatçı ve küratörleri uygun temsiller bulmak için harekete geçirmişti. AIDS krizi toplumsal olarak homoseksüelliğin ele alınma biçimini değiştirdi.

(Lord,C., Meyer, R.,30: 2013)

Aynı zamanda Batı Dünyasında topluluklar ve halk sağlığı açısından değişim yarattı. Geyler, lezbiyenler, seks pozitif feministler, seks işçileri, BDSM üyeleri HIV/AIDS'e karşı birleştiler. Ayrımcılığa, marjinalleştirmeye ve düşmanlığa karşı cinsel özgürlük, yaşam şekli

ve kültürü için mücadele etmeye başladılar. 1970 yılında Kadın Sağlığı Merkezini kuran feminist aktivistler, HIV aktivistler ile bir araya geldi. Bilgi ve deneyimlerini, AIDS krizini hedef alan yenilikçi halk sağlığı stratejileri ile geliştirdiler. Bugün “queer” dediğimiz norm dışı olanaklar kurulurken AIDS sadece bu harekete kimlik kazandırmadı. Bunun ötesinde tanınma ve özgürlük politikaları açısından da hareketi mukavim hale getirdi. AIDS queer komünitelerin görünürlüğünü arttırdı. Ayrıca Amerika’da 22 yaşındaki öğrenci Mathew Shepard’ın dövülerek öldürülmesi ile ailesinin de çabalarıyla nefret suçları yasasının çıkmasına önayak oldu. AIDS krizi gey sanatının kabulü ve görünürlüğünü arttırmada katalizör görevi gördü. İçinde birçok sanatçı ve sanatçı yakını olan, yirmi beş milyon kişinin öldüğü pandemi, yeni bir sanatçı jenerasyonunun doğuşuna sebep oldu. Sanatın rolü bunun toplumsal ve politik bir kriz olduğunun altını çizmekti. Kendisi de Aids’den ölen Keith Haring’in Aids krizine verilmiş artistik cevaplar olan posterleri bu yıllarda dolaşıma girdi ve ikonikleşti. Fotoğraf sanatçısı Nan Goldin sanatçı arkadaşlarıyla salgının politik bir kriz olduğunu vurgulamak için 88’de **“Witness Against Our Vanishing”** isimli sergiyi kürate etti. (Katz,Söll,2018:25-26)

Sanat alanında queer referanslar ve içerikler, toplumsal değişimin işaretçisi sayılabilecek artçı şoklara paralellikler gösteriyordu. Bu etki 1994’te Münih’teki **“Oh Girl, It’s a Boy”** 1995’teki Berkeley Sanat Müzesindeki **“In a Different Light**, 1997’deki New York Guggenheim müzesindeki **“Rose is Rose is Rose”: Gender Performance in Photography”** gibi etkili sergiler ve sanat pratiklerinde cinsel olumlama ve itirazlar arasında gerilimli bir noktada yer alıyordu. Daha öncesinde öncüller diye adlandırabileceğimiz sergiler ve oluşumlar müzik kültürünün içinden geliyordu. 70’lerdeki bazı sergilere müzisyenler⁷ **“gender bender”** lar⁸ olarak esin vermiştiler.

⁷ 1974’de İsviçre Sanat Müzesi’nde **“Transformer”** adıyla açılan sergi Lou Reed’in 1972 yılında çıkardığı solo albümden adını alıyor. Sergi queer tanımlamalardan önce queer içeriği ile öncül nitelikler taşıyordu. Müziğin cinsiyet bükücüleri David Bowie, Brian Eno, Mick Jagger, New York Dolls gibi müzisyenlerden ve onların “drag” otoportrelerinden esin alıyor. Sergisini ana odağı kendi drag performansını fotoğraflayan İsviçreli sanatçı Urs Lüthi ve bu bağlamda iş üreten diğer fotoğraf sanatçılarıydı. Bu sergide “travesti” cis erkek perspektifinden ele alınıyor ve kadın erkek arasında bir alanı işaret ediyordu. Cinsiyet, görünüme denk gelen kılık değiştirme olarak ele alınmıştı.

⁸ **“Gender bender”** Cinsiyet bükücü ya da cinsiyet normları ile oynayan kişi, bir çeşit sosyal protesto



Resim 2: Cinsiyet bükücü (genderbender) olarak David Bowie

94’de Münih Kunstverein’de gerçekleşen sergi *“Oh Girl, It’s a Boy”* Almanya’da çağdaş sanatta yeni yeni başlayan cinsiyet siyaseti tartışmalarının önünü açan dinamiklerden esinlenmiştir. Sergi, cinsiyet hiyerarşilerini, toplumsal normları, feminist eleştirinin çerçevesini ve cinsiyetlendirilmiş kimliklerin performatif doğasını tartışmaktadır. Küratörleri Hedwig Saxenhuber ve Astrid Wege ikili düşünme modelleri yerine queer teori ve feminizm ilişkisine odaklandılar. Jenerasyonları çaprazladıkları sanatçı tercihleri ile arzusunun normatif yapılarını, gey siyasetini, trans cinsiyetini tartıştılar. VALIE EXPORT, Carolee Schneman gibi tanınmış feminist sanatçılarla Mike Kelley, Paul McCarthy gibi genç figürleri bir araya getirdiler. Queer ya da kadın sanatçılarla sınırlandırmadan, sergide yer alan sanatçılar 90’lı yılların diskurlarını yansıtacak şekilde ikili cinsiyet matrisi dışından seçildi. Sergi, cinsiyet politikalarını ve feminizmin çağdaş formlarını ele alan sanatsal pratikleri, Butler’ın Cinsiyet Belasını ve Anglo-Amerikan cinsiyet teorilerini merkez kabul etmişti. Resmileşmiş kimlik siyasetinden ayrılarak cinsiyet karmaşası yaratmayı amaçlıyordu. Parodinin kıvrak stratejileri, kılık değiştirme Judith Butler tarafından tarif edilmiş performatif yıkıcılık bir arada kullanıyordu. Bu aynı zamanda

1990'ların AIDS krizine paralel olarak radikal bir sanat/siyaset hareketine dönüşmüş, queer teorisinin derinlerine inen eleştirel sanat çalışmalarının mizacını da yansıtmaktadır. Yaklaşık 15 yıl sonra 2007 yılında aynı mekanda gerçekleşen ikinci sergi *“Oh Girl, It's a Boy”* ilk serginin ismiyle ironik şekilde oynayarak cinsiyet çalışmaları ve siyasetin etkilerinin altını çiziyor ve yeniden değerlendirmeye teşebbüs ediyordu. Sergi tanınma ve kabul gibi kazanımlarla “kimlik farkı” arasındaki çatışmayı ve bu tartışmayı merkeze alıyordu.

1984 yılında Berlin Müzesinde *“Eldorado, Homosexual Women and Men in Berlin 1850-1950”* isimli sergi protestolarla açıldı. Şimdiki perspektife göre klişe gibi gözükse de serginin amacı, gey ve lezbiyen bölümleri ile şehrin tarihinin önemli bir parçası olan queer hayatı göstermek, gey-lezbiyen hayatın bütüncül bir portresini oluşturmaktır. Açılış protestolarla sonuçlandı ve 1985’de *Schwules Müze*⁹ ‘nin kuruluş sergisi olarak kabul edildi. Müze dünyada ilk defa queer hayatı sergileyen biricik mekan olma özelliği kazandı. 1997 yılında New York Guggenheim Müzesi’nde *“Rose is a Rose is Rose” Gender Performance in Photography*. Sergi Alman Şair Gertrude Stein’in¹⁰ ünlü şiiri ile Marcel Duchamp’ın feminen alter egosu Rose Selavy’yi bir araya getiriyor ve queer imalarda bulunuyordu. Küratörü Dan Cameron olan sergide Claude Cahun, Marcel Duchamp, Cecile Beaton, Nan Goldin, Yasumasa Morimura, Catherine Opie, Robert Mapplethorpe, Matthew Barney, Man Ray, Janine Antoni, Cindy Sherman gibi sanatçılar fotomontaj gibi teknik manipülasyonlarla performansların öne çıktığı portre ve otoportrelerini sergilediler. Sergide yer alan çalışmaların fotografik gerçekçiliği cinsiyet transformasyonunun yarattığı auraya katkıda bulunuyordu. (Katz,Söll:2018)

⁹ *Berlin’de 1985 yılında açılan gay müzesi

¹⁰ Gertrude Stein’in şiiri kimliğe dair bir beyanı işaret ediyor., “Rose is a rose is a rose” dizesi “bir şey neyse olur” vurgusunu güçlendirmek maksadıyla tekrarlardan oluşmuş.

4.Bedensel İfadeler : Performans ve Mesaja Dönüşen Beden

Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren beden ve beden siyaseti önce feminist daha sonra da gey/lezbiyen ve queer çalışmaların merkezine yerleşmiştir. Klasik felsefe düalist bakış açısı ile bedeni hayvansal olarak işaretler ve hiyerarşik bir düzenleme ile zihnin gerisine atarken postmodernist bakış bedeni sosyolojik bir fenomen olarak ele almış ve bireysel toplumsal normları icra eden bir eylem alanı olarak incelemiştir. 1960’larda yaşanan büyük toplumsal değişimlerle birlikte bedene ilişkin algıda, sanat ve aktivizm aksında farklı kontekstlerde ifade biçimleri gelişmiştir. Örneğin *beden sanatı* ilk defa güçlü bir ifade biçimi bularak var olmuş, geleneksel sanat türlerinin dışında bağımsız bir hareket olarak yer almıştır. Kökleri dada kabarelerine dayanan performans sanatının bedeni bir mecra olarak kullanması kavramsal sanatla ilişkilendirilir. Beden/Performans Sanatı sahne sanatlarından bazı araçları ödünç almıştır; bildik anlamda seyirciye hitap eder fakat doğrusal bir anlatıyı takip etmez. Yazılı bir senaryosu, kurmaca karakterleri ve eğlendirme maksadı yoktur. Bunun yerine sanatın sınırlarını ihlal ederek aynı araçlarla yeni ilişkiler kurar. Beden sanatı performans, tiyatro şiir, müzik ve dans gibi alanları içine alan inter disiplinler bir yaklaşım olmuştur. Bağımsız bir kategori olarak toplumsal ve politik konjonktür içinde bedeni bir mesaj, söylem ya da manifesto olarak ele alan neo-avangard akımlardan biri olmuştur.

Performans sanatı Amerika’da 1960’lı ve 70’li yıllarda siyah hareketi, kadın hareketi, savaş karşıtı eylemler, toplumsal, politik iklim ve bedenle ilgili yaklaşımları değişime hazırlamıştır. Amerika’da Vietnam savaşına karşı yükselen aktivist hareket ve ikinci dalga feminizm bu süreci hazırlayan sosyal açılımlar arasındadır. Sanatçılar resim ve heykel gibi konvansiyonel yöntemlerin yerine, yaşamın değişken mizacını ifade edebilecek metotların peşine düşmüşlerdir. Performans sanatı, iki dünya savaşının ardından karanlık ve buhranlı çağın ruhuyla şekillenmiş, modern yaşama uygun refleksler üretmeye uygun bir türdür. Hayatın içinden çıkıp gelen bir refleks olarak sanat ve hayatı iki ayrı kompartımana bölen anlayışa itiraz etmiştir. Sokak gibi gündelik mekanlara yayılmasının sebebi sanat ve hayat arasındaki sınırları bulanıklaştırırken sanatı meta olmaktan çıkarma gayesidir. Fluxus bu dönemde kültürel bir muhalefet biçimi olarak Almanya’da doğmuş ve Avrupa’ya yayılmıştı.

Feminist sanatçıların özellikle performansa yönelmelerinin sebebi kadın bedenine yönelik fiziksel ve duygusal şiddeti bertaraf etmektir. Nesneleşmiş bedenlerini sahiplenmek, maruz kaldıkları cinsiyetçiliği ortaya çıkarmak, sanatsal amaçtan ziyade davalarına sahip çıkmaktır. 1960'lı yılların toplumsal hareketleri içinde performans sanatı eylemciliğin görünümünden biriydi ve sanat, eylem iç içe geçmişti.

“Feminist sanatçıların 1960'lı yıllarda özellikle performansa yönelmesinin ardında, bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir tarihin olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenmek dürtüsü yatar. Performans yapan sanatçı, bu açıdan kadın bedenine/kimliğine yönelik belli kültürel algıları/kodları yıkmaya yönelir. Performans sanatı tarihçisi Roselee Goldberg'e göre performansın kadınlar tarafından özellikle tercih edilen bir sanatsal ifade biçimi oluşu, kökenindeki bu anarşist eylemcilikten kaynaklanır.” (Antmen, 2013:176)

Feminist sanatçılar bedene yüklenen anlamlardan, kültürel ve toplumsal olarak maruz bırakıldıkları simgesel şiddetten arınmanın yöntemi olarak performans sanatını kolayca benimsediler. Marina Abramovic'in 1970 yılında gerçekleştirdiği “Rhythm 0” isimli performansında benzer bir motivasyonla oluşturulmuştur. İzleyiciyi masada duran 72 adet obje ile sanatçıya istediğini yapmaya teşvik eder. Masada duran objeler arasında gül, deri, parfüm, bal, ekmek, makas ve dolu bir silah da yer almaktadır. Bedenini müdahaleye açan sanatçının performansı, bedenin şiddet dönük her tür potansiyeli barındırdığının kabulü ile gerçekleştirilmiştir. Abramovic'in performans esnasında bedenin kesilmesinden, kafasına dayanan silaha kadar şiddet derece derece büyümüş, performans izleyicilerin iyice agresifleştiği noktada durdurulmuştur. Amaç topluluğun ne kadar ileri gidebileceği ve böyle bir durumda neler yapabileceğidir. Abramovic'in performansı burada geleneksel bir sanatsal üretimin niteliklerini taşııyordu. Örneğin alınıp satılacak ya da taşınabilir bir eser üretmemiştir. Sahne sanatlarındaki gibi acı çeken birini temsil etmemiştir. Yani sahnede bir karakteri canlandırdığı gelenekten de ayrılmıştır bu anlamda. Performans izleyici tarafından öngörülemeyi için vücudunun sınırlarını acı ile araştıran bir sanatçı karşısında ezberler bozulmuştur. Sanatçı açıkça bedenini yaralanmalara, acıya ve hayati tehlikeye açmıştır. İzleyiciyi açısından bunun bir sergi salonunda olması ve sanatsal niyet taşıyor olması da kafa karıştırmış maruz kalınan pozisyon karmaşık ve belirsiz olmuştur. İzleyicinin müdahalesine

izin veren performans, sanatçı ve izleyicinin statülerini alt üst etmiş, sıradan pozisyonları ve bildik refleksleri bozguna uğratmıştır. (Fischer,Lichte,2016:18)



Resim 3:Ulay ve Marina Abramovic, “Rest Energy”, (Kalan Enerji), 1974,

“Abramovic, performansı süresince öyle bir durum yaratmıştır ki, seyirciler sanatın ve günlük yaşamın kuralları ve yasaları, estetiğin ve etiğin ilkeleri arasında tutulmuştur. Böylece onları genel geçer davranış kalıplarına sığınarak içinden çıkmalarının mümkün olmadığı bir krize sürüklemiştir.” (Fischer,Lichte,2016:16) Performansta izleyici ile kurduğu dolaysız ilişki açısından sanatla hayat arasındaki sınırlar bulanıklaşarak kaybolur, dolaysızlık ve spontanlık eylemin gücünü büyütür.

Katılımcılar şaşkınlık, kararsızlık, korku gibi duygularla acının kararsız izleyicisi olarak performansa dahil olurlar. Özellikle feminist performans geleneğinde acının sanatçıyı ve izleyiciyi dönüştürme gücü üzerinde durulmuştur. Bu performansta kadın bedeninin açık olduğu şiddet, yaralanma, tecavüz gibi olgular düşünülebilir ama daha çok sanatçı ve izleyiciler tarafından yeni bir gerçeklik ve deneyim alanı yaratılmıştır. Katılımcılar spontan bir şekilde performansın parçası haline gelirler. Duracakları ya da dahil olacakları noktayı ‘bir sanat eserini yok etme pahasına’ kendileri tayin ederler. (Fischer,Lichte,2016:16)

Kübalı sanatçı Felix Gonzales Torres’in oluşum ve çürüme fikirlerinden yola çıkarak meydana getirdiği yerleştirmeler de ise izleyici, sürece dahil olmak için cesaretlendirilir. Sanatçının çalışmalarına puzzle, ışıklı sicimler, fotoğraflar günlük kullanım eşyaları, buluntu nesneler duygusal anlamları ile dahil olurlar. 1991 yılında galeri mekanına yerleştirdiği **“Placebo”** isimli şeker yığını sanatçı ve AIDS’ten ölmek üzere olan partnerinin toplam ağırlıkları kadardır. İkonlaşan ve birçok sergide tekrar eden şeker yığını, izleyici ziyaretleri ile azalarak yok olur. Sanatçının armağana dönüşen bedeni, kayıp ile yas tutmanın ritüelleşmiş bir formudur. Armağan verme edimi, interaktif katılım, sanatçının çalışmalarının ayrılmaz bir parçası iken ayrılık, veda, acı, teslimiyet duyguları dolaşıma giren şekerler aracılığıyla dağılır ve yayılır.. Sanatçı satılması mümkün olmayan bir eser üreterek sanat piyasasının ekonomik paradigmasını ters düz eder. Kendisi de sevgilisinden bir kaç yıl sonra AIDS’ten ölen sanatçı yiyecek armağan etmeyi dini ritüellerden ödünç almıştır. Bedene ilişkin ifade biçimleri güncel sanatın olanakları ile değişmiş, dolaysız ve etkileşime açık hale gelmiştir. İzleyiciyi de dahil eden mizacı ile performans ve beden sanatı bir mesaja dönüşerek kendi yörüngesine oturmuştur.

1.5. Gay Alt Kültürü, Camp ve Queer Estetik

“Camp” kavramı bir şeydeki düşük beğeni ve ironik değer ile özdeşleşen, estetik bir stil ve hassasiyet olarak tarif edilir. Yüksek sanatın ve sanatın ne olduğu ile ilişkili modern sanat nosyonlarını alaşağı eder ve güzellik, hakikat, biriciklik, ciddiyet gibi kavramlarının yerine abartı, teatrallik ve ironiyi koyar. Eğlence dünyasındaki canlı, hazır cevap, cüretkar performans kimliğidir, bir sahne personasıdır. Abartılı olmaktan çekinmeyen, pervasız teatrallik gay alt kültürü ile yakından ilişkilidir. Camp çoğunlukla kitsch ile çok benzer ya da yakındır fakat “Camp” abartılı, efemine, parlak ve gösterişçi anlamlarında kullanılmaktadır.

Susan Sontag’ a ait ‘*Camp Üzerine Notlar*’ isimli deneme 1964 yılında yazılmış 90’larda queer estetiğin ve teorisinin tartışıldığı dönemde tekrar gündeme gelmiştir. Yazıldığı yıllar toplumsal hareketlerin ivme kazandığı, pop kültür ve Amerikan yaşam tarzını eleştiren bakışın yerleştiği aynı zamanda yeni solun ve radikal hareketlerin yeşerdiği yıllarda kaleme alınmıştır. Sontag Camp’i “*Kitle kültürünün tadını çıkarmak*” olarak tarif eder ve “*Camp ezoteriktir*” der. Kodları özellikle New York ve Londra’daki küçük topluluklarca bilinir, eşcinsel alt kültür ile özdeşleşmiştir. Kitsch dekoratif nesneleri, filmleri, romanları ironi ile karışık muhalif bir tutumla sahiplenilen kitlenin beğenisi için kullanmıştır. Sontag’a göre Camp hakkında konuşmak ona ihanet etmek demektir. Ama bu kavrama duyduğu ilgiyi itiraf etmekten geri durmaz. Ve Aforizmalar şeklinde yazdığı 58 maddelik bu deneme ile Camp’i tarif etmeyi denemiştir.

Sontag “*Camp Üzerine Notlar*” ı yazarken çıkış noktası kendisinin de mensubu olduğu New York’un eşcinsel, bohem ve entellektüel topluluğu olmuştur. Arkadaş topluluğunun yaşam tarzı, beğenileri, yüksek sanatı ve değerlerini alaya alan stil sevgisi makalenin esin kaynakları arasındadır. “Camp” güzellik, biriciklik ve ciddiyet gibi estetik kavramlarla arasına alaycı bir mesafe koyar. Tüketim kültürü ve eğlenceyle özdeşleşmiş 50-60’lı yılların Amerikan yaşam tarzını parodileştirir. Sontag’a göre Camp tarif edilmeyen ya da isimlendirilmeyen şeyler arasında yer alır, bir fikirden çok bir duyarlılıktır. Yapay ve mübalağlı olana duyulan sevgidir ve dünyayı estetik bir fenomen olarak görür. Güzelliğin değil, yapaylık ve stilizasyonun çerçevesinden bakan bir görme biçimidir. Üslubu vurgular, içeriği

önemsemez ve apolitiktir. Nesnelerde ve insan davranışlarında keşfedilebilir bir niteliktir. Camp filmler, giysiler, mobilyalar, romanlar, şarkılar, insanlar ve binalar vardır. Camp kanonun içine aldığı şeylerden hazırladığı listede Tiffany marka lambalar, Vincenzo Bellini operalar, Der Rosencavalier (Güllü Şövalye), sinema aktrisleri Gina Lollobrigida ve Greta Garbo, Ronald Firbank romanları, Marlene Dietrich filmleri, Kuğu Gölü balesi gibi örnekler yer alır. Sontag’a göre Camp beğeni bazı sanatlara diğerlerinden daha fazla yakınlık duyar. Bunlar arasında dekoratif olanlar, duyuları okşayanlar içerik karşısında stil zenginliğini vurgulayanlar vardır. Giysiler, mobilyalar, dekor görseelliği ve makyaj Camp’in büyük bir bölümünü meydana getirir.

Sontag Camp’in bir çok örneği kötü sanat ya da ‘kitsch’tir ve en iyi örnekleri Art Nouveau’dadır der. Art Nouveau objeler tipik şekilde bir şeyden başka şeye dönüştürülmüştür. *“Mübalağlı olana, ‘dışarıda’ kalana olmadıkları hallere giren şeylere duyulan sevgidir.”* Art Nouveau’nun belirgin floral objelerini ve dekoratif öğelerini buna örnek gösterir. Sontag metinde cinsiyetine aykırı davranmanın cazibesinden de bahseder. Güçlü bir erkekteki dişil yan, dişil bir kadındaki erilliğin çekiciliğine dikkati çeker. Camp cinsiyete özgü niteliklerin, kişisel tavırların mübalağlı ifadesinde beden bulur. Abartının, olmadığı bir şey gibi davranan ya da şekil değiştirebilene duyulan yakınlık ve sempatinin her seferinde altını çizer. Sontag’a göre ne dişi ne erkek Camp hassasiyetinin görünümü androjendir. Buna örnek olarak Raphael öncesi dönemin resmindeki baygın, kıvrımlı figürleri, Art Nouveau tarzındaki baskı ve afişlerde yer alan cinsiyetsiz bedenleri örnek gösterir.

Ressam Odd Nerdrum pop sanat, kitsch ve camp ayrımını ironiye yaklaşımı ile yapmıştır. Ona göre Pop Sanat kitle kültürüne ait unsurları sanata dahil ederek yüksek sanatın arı bütünlüğünden muaf tutmuştur kendini. Ve Pop Sanat modern nosyonlara muhalif bir anti estetik tavır ile bir çeşit protestoya dönüşmüştür. Camp’ i de ironik tavrı nedeni ile modernist geleneğe ekler .

“Camp” gibi bahaneleri kullanmanın bir anlamı yok, çünkü bu, yüzyılımızın sanat algılayışının bir parçası olan ironi ile aynı yere düşer. Katı kurallar bütününe bağlı görünen, oldukça müstesna bir grup için hala çok geniş bir tapınma alanı vardır. Yapılmaması gereken şeyler için açık ve kesin kurallar vardır. Jeff Koons gibi birisi sıklıkla kitsch örneği olarak gösterilir. Hayır onun yaptığı şey kitsch değildir. Kitsch olmaktan çok uzaktır. O “Camp” tir. Camp’ta önce sanatçı güler ve sonra halka

gölmesi için işaret verir. Kitsch ölümüne ciddidir. Berrak bir göl kenarında ren geyiği”.. Büyük bir kitsch yaratmak sıra dışı bir şeydir. Çok şey talep eder”(Nerdrum,2010:20)

Nerdrum Camp’in ironik bakışının, halk beğenisini de belirleyen alaycı tavrının kitschten ayrılan özellikler olduğundan bahseder. Ona göre kitsch ciddiyetinden ödün vermeyerek Camp’ten farklılaşır. Sontag’a göre gülünçlük, taklit ve teatrallik *Camp’in* özellikleri arasında olsa da, her komik eser Camp’vari değildir. 18. yüzyıl Camp beğeninin orjininin bulunduğu yüzyıldır. Gotik romanlar, Çin işi biblolar, karikatürler, yapay kalıntılar...Camp’in geçmişle desteklenen bağı tamamen duygusaldır. Camp daha da gerilere maniyerist sanatçılar Pontormo, Rosso ve Caravaggio’ya kadar gider. Fakat Art Nouveau’nun en popüler olduğu 19. Yüzyılda İngiltere’de temsilcileri Oscar Wilde ve Ronald Firbank’ın katkılarının önemli bir yeri vardır. *Camp’in* Campvari gözükmek gibi bir maksadı yoktur, Camp ciddiyetle naiftir der yazar. Örneğin Art Nouveau bir dekor ya da aksesuar ustası tarafından ciddiyetle takdim edilir ya da geleneksel bir opera eser bilmeden bu değerlere sahiptir. Başarısız olmuş bir ciddiyetten bahseder yazar metinde. Camp’vari ciddiyette masumiyet, abartı, fantastik bir yan ve tutku vardır. Ve bunların karışımından *Camp’e* özgü bir doku ve tat meydana gelir. Ciddiyetle çuvallanmış olmak, ölçüyü kaçırmış ve abartılı olmak bu ruha has özellikler arasındadır. “*Camp nişanesi, ölçüsüzlük ruhudur. Camp üç milyon tüyden yapılmış bir elbiseyle sokakta yürüyen bir kadındır.*” Barselona’daki La Sagra Da Familia’daki tamamlanması nesillere yayılan, bütün kültürü işgal eden cüretinde ve iddiadasında *Camp’vari* bir yan bulur.

Sontag *Camp’in* her şeyi tırnak işaretleri ile gördüğünden bahseder. “*Bir lamba değil “lamba”, bir kadın değil “kadındır der.* *Camp’i* bir insanda ya da nesnede kavramak onun rol yaptığının farkında olmaktır. Daha geniş anlamıyla bir metafor olarak hayatın bir tiyatro olduğuna dair bir hassasiyete sahip olmaktır. *Camp* kadın ve erkek olarak iki cinsli stilin zaferidir. “Kadın”, “erkek”, “nesne”, “insan” olarak değişkenlik, tamamen yapay ve cinsiyetsiz olmaktır. İkili cinsiyet *Camp’de* parodileşir. *Camp’de* yüksek kültürün ölçütleri olan hakikat, güzellik ve ciddiyet yerini ironi, stil ve teatralliğe bırakır. Modernist bakışın bütüncül bakışının yanında, parçalar ve fragmanlara yer açar. Başarı bir ölçüt değildir onun yerine insanlık durumu ile ilişkili başka bir hakikat ile deneyimleri esas alır.



Resim 4: Art Nouveau tarzındaki Paris Metro'su girişı

Başarısız olmuş bir ciddiyettin altını çizerek yazar. Deneyimin teatralleştirilmesinin geleneksel anlamdaki ciddiyetten ayrılan yanlarından bahseder. Yüksek kültürün ahlaki ciddiyetinden avangardın ahlaki ve estetik tutkusundan ayrılarak tümüyle estetik bir alanda yer aldığını belirtmiştir. *“Camp, dünyanın tutarlı biçimde estetik deneyimidir. Üslup’un ‘içerik’, estetiğin ‘ahlak’, ironinin trajedi karşısındaki zaferini canlandırır.* Yüksek sanatın ve avangardın- kitle kültürü ile arasındaki gerilimden doğan nosyonlarla- yanına yeni bir estetik deneyim olarak Camp’i koymuştur yazar. Bu yaratıcı deneyimi bir sanat akımı gibi ele alır ve envanterini çıkarır.

“Sontag için Camp, tüketim kültürü ve eğlence ürünleriyle doygunluk noktasına ulaşmış Amerikan kültürü içerisinde tarzla hayatta kalışı temsil eder. Kitle kültürünün görünürdeki kabulüne karşın, Camp beğenisi Sontag için eğlence endüstrisinin onaylanması anlamına gelmiyordu. Daha ziyade, söz konusu kültürde yaşamayı mümkün kılan estetik bir filtre görevi görüyordu. Bu yıllarda yaşam tarzına ilişkin bir kullanım kılavuzu olsaydı şayet bu, Sontag’ın ‘Camp Üzerine Notlar’ denemesi olurdu.” (Schreiber, 2019:91)

Tüketim kültürü içerisinde tarzla hayatta kalmanın ikonlarından biri olan Oscar Wilde aynı zamanda bu duyarlılığın özgün temsilcileri arasındadır. Sontag Wilde’n “Camp” ve “Dandy” (züppe) arasında bir yerde zevkleri ve üslupları harmanladığından bahseder. Bu açıdan Camp modern ‘Dandy’¹¹dir diyebiliriz. ‘Dandy’ mesafeli, elegan ve seçkinci iken ‘Camp’ sıradan ve kaba olanın peşine düşmüş, replikaların, toplu üretim nesnelerin hazzına dalmıştır. Oscar Wilde ‘Dandy’ ve ‘Camp’ arasındaki geçişin temsilcisidir. Hedonist bir kurmaca karakter olan Dorian Gray bu zevklerin ve beğenin bir ürünüdür. Oscar Wilde Londra’ya geldiği kadife bere, dantel gömlek ve ipek çorabı ile dandy zevklerin fazla uzağına gitmeden, duyarlılıkları ile aynı zamanda modern bir portre çizer. Yaka çiçeğinin ve sandalyenin öneminden bahsederken bir sanat eseri ile gündelik kullanım eşyasına verdiği değeri bir tutarak ‘Camp’ın demokratik ruhunu işaret eden beyanlarda bulunmuştur. Dandy çıtkırıldımken, kaba olmaktan hoşlanmazken Camp eğlencenin ve hazzın peşine düşmüştür. Camp tüketim ve aşırılığın olduğu toplumlarda serpilmiştir ve homoseksüellikle ilişkilendirilir. Şüphesiz beğeni ve teatrallik, ciddiyet yerine oyunculuğu tercih etmesi açısından yakındır ve öncüler onlar olmuştur ama her zaman örtüşmezler. Camp kötü beğenin iyisini seçmenin özgürleştirici olduğunu düşünür. Sontag Camp takdir, ilgi, insan doğasına duyulan sevgi, kişisel üsluplara duyulan sempati ile ilişkilidir demiştir.(Sontag, 1964)

¹¹ Dandy: Stil sahibi görüntüsüne fazlasıyla önem veren erkek
“Not a lamp, but a “lamp”, not a woman but a “woman

II. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE QUEER TARİH VE KÜLTÜR

II. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE QUEER TARİH VE KÜLTÜR

2.1.2000’lere Kadar Türkiye’de Kimlikler

Cinsel, kültürel, sınıfsal ve dinsel kimliklerin kurgulanması modern çağ ile sıkı sıkıya bağlıdır. Modern insanların kültürel ve toplumsal ilişkileri kimlikleri aracılığıyla düzenlenmiştir. Türkiye’de modern kimlikler, 1923’te kurulan modern Türkiye cumhuriyeti ile ve İslami bir imparatorluktan laik, modern bir ulus devlete geçişle birlikte düzenlenmiştir. Bu süreçte batılı bir perspektif ve idealler benimsenmiş, aydınlanmacı ve ilerlemeci bir proje olarak ulus olma sürecinde toplumsal doku büyük bir dönüşümden geçmiştir. Türkiye’de modernlik deneyimi kültürel ve toplumsal anlamda bir kopuş olarak nitelenebilir. Batılılaşma, sekülerleşme, modernleşme gibi ilerlemeci idealler, toplumsal ve kültürel bütün katmanları derinden değiştirmiştir. Bu büyük dönüşümde sadece Osmanlı imparatorluğunun yerine yeni bir devlet kurmakla ve bir ulus yaratmakla değil, seküler, modern yurttaş-özne yaratmakla da ilgilenilmiştir. Yeni öznenin icadında, geleneksel roller erirken toplumsal cinsiyet rejimi, ulusu kimin ve nelerin oluşturduğu sorusu ile belirlenmiştir. Örneğin “kadın kimliği” Osmanlı’dan Türkiye cumhuriyetine geçişte gelenekselden moderne yeni bir inşa süreci olarak ele alınmış ve kurgulanmıştır. Aile ve toplumsal alanda kadının konumuna, ulus vurgusu ile yeni boyutlar kazandırılmış ve kadınların modern devrim ideallerine hizmet etmesi arzulanmıştır. Çekirdek aile kurumu, kadının kamusal ve özel alandaki rolü ve temsiliyeti üzerinde milli değerler göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir.

Batılı anlayışa göre kadınların kamusal alandaki görünürlüğü Türkiye Cumhuriyeti’nin modern yüzünü temsil etmelidir. Kemalist Devrim kadınlara seçme ve seçilme hakkı vermiş, kamusal hayata katılmasını desteklemiş, Batılı görüntüsünü çizmiş ve kadınların hayatını reformlarla düzenlemiştir.

Deniz Kandiyoti *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* adlı kitabında “yeni kadın” olarak tabir ettiği Cumhuriyet kadını kültürel ve toplumsal hayatta varlık göstermeye başlayan, rejimin ilerici, laik sembollerinden biri olarak yer almasını şöyle tarif etmiştir;

.....Yine de asıl kopuş, Kemalizm ve cumhuriyetin kuruluşuyla gerçekleşti. Aile yasasının laikleştirilmesi ve kadınlara seçme ve seçilme haklarının tanınması, Osmanlı devletinin teokratik surlarını yıkmak ve yeni devleti meşrulaştıracak bir ideolojiyi oluşturmak gibi daha kapsamlı bir mücadelenin öğeleriydi. Bu arada Türkiye cumhuriyetinin “yeni kadını” rejimin simgeleştirilmesinde ön planda rol aldı. Törenlerde şortla gösteri yaptı, okul ya da asker üniformasıyla bayrak taşıdı ya da balolarda Batı modasına uygun gece elbisesiyle dans etti. Tümü iyi yetişmiş bir meslek kadınları kuşağı, cumhuriyet kadroları arasına katıldılar. Yeni rejimin, Türkiye’de kadınlar için yeni bir çağın açıldığını haber verdiğini düşünülebilirdi. (Kandiyoti,2015:191)

Kamusal hayata katılan, şort giyen, dans eden, meslek sahibi kadınların hayatı, modern ideallere sıkıştırıldığı için kimi zaman eleştirilmiştir. Kadınlar artık örtünmek ve özel alana sıkışıp kalmak zorunda değildir fakat bu devrimci süreç ataerkillik eleştirisi yapmadığı ve birçok kurumu, rolleri ve eşitsizliği olduğu gibi aldığı için hala tartışmalı konular arasındadır. Kadınların ve kadın cinselliğinin denetiminin ulus olma süreçleri içinde yer alıyor olması, ulusun anneleri olarak ideolojik görevlere hizmet etmesi sorunlu bulunmuştur. Örneğin Vatan korunulacak bir kadın olarak temsil edilir, kadınların cinselliği ve cinsel davranışları milliyetçi “anavatan” söylemi için uygunsuz ve tedirgin edicidir. Bazı meslek grupları için kadınlara eşitlik tanınmış ve kamusal alana çıkarılması desteklenmiş, bazı alanlarda geri planda durması doğru bulunmuştur. Ulusal kimlik inşasında alışkanlıklar değişmemiş bu süreçte kadınlar sadece araçsallaşmıştır denir.



Resim 5: Cumhuriyet’in Erken Yıllarında 19 Mayıs Gösterileri

“Türkiye’deki modern devrim, çekirdek aile yapısı, kadınların kamusal ve özel alanlardaki rolü ve cinsiyetlendirilmiş temsil politikaları üstünde titizlikle çalışmış olsa da eşcinselliğe müdahalede bulunma, ‘iyileştirme’ çalışmaları ve sansürlemeyle uğraşamayacak kadar meşgul görünüyordu. Eşcinsellikle ilgili aktiviteler, ‘iğrenç’ ve gizli olmasına rağmen göz yumulan kentsel yeraltı kültürünün kayda değer bir parçası haline geldi.”(Özbay, 2015)

Tanımlanabilir bir cinsiyet rejimi modern devlet tarafından inşa edilmiştir. Toplumsal cinsiyet Cumhuriyetçi kültürün bakış açısına uygun olarak kadınları vitrine koyarken, cinsel azınlıkların özellikle kamusal alanda görünmesine şiddetle karşı olmuştur. Modern devrimle birlikte yaşanan büyük dönüşüme rağmen eşcinsellik adlandırılmamış, gözlenmemiş, yeni rejimde kendine bir yer bulamamıştır. Çekirdek aile ve kadın temsilleri üzerinde yoğun çalışmalar mevcutken homoseksüellik müphemleşmiştir. Eşcinselliği sansürlemek ve düzenlemekle ilgili dahi herhangi bir çabaya girişilmemiştir. Çağdaş araştırmacılar ve akademisyenler bu belirsiz, kaydı tutulmamış sürecin izlerini yer altı kültür, edebiyat ve tarihten mümkün olabildiği ölçüde sürmeye çalıştılar.

Cumhuriyetin erken yıllarından 50’li ve 60’lı yıllara geldiğimizde bir kültürel fenomen olan queer ikon Zeki Müren modern Türkiye’nin cinsiyet rejimleri ve normları göz önünde bulundurulduğunda sıradışı bir örnek olarak yer alır. Bütün yok saymalara direnmiş bir toplumsal figür olarak ayrık diye nitelenebilecek bir örnektir. Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’ın önüne etekle ve makyajla çıkacak sınırları ve kabulleri zorlayacak kadar cesurdur. 60’lı ve 70’li yıllarda cinsel normları alaşağı eden sahne imajı, o yıllarda alkışları ve beğeniyi toplamış ve manşetlerden düşmemiştir. Makyajı, yüksek topuklu sahne kıyafetleri ve kadınsı görüntüsü ile kafa karıştırıyor, sahne şovları, sıra dışı kişiliği ile cinsiyet normlarını istikrarsızlaştıran bir örnektir. Z.Müren’i ailelerin kabul etmesi, kazanmış olduğu saygınlık, 80 öncesinde homofobinin henüz bir hastalık gibi yayılmamış ve topluma sirayet etmemiş olması ile ilişkilendirilebilir.



Resim 6: Bülent Ersoy ve Zeki Müren

“Glam rock’tan 10 yıl önce travesti bir sahne kıyafetini sahiplenen, bunu ailelerin de bulunduğu ortamlara taşıyan ve klasik Türk müziğini popülerleşme yörüngesine sokan Müren’in kendi ahlaki paradoksları da toplumun çifte standartları ile bağıntılıydı. Osmanlıya doğal biçimde içkin queer yaşantı biçimlerinin üstü, modernleşme süreciyle birlikte örtülmüştü. Daha sonra siyasal ortamın sertleştiği dönemlerde kapama hali daha güçlendi: farklı ideolojilerin birbiriyle boy ölçüştüğü 30’lu yıllar örneğin ya da iktidar talebindeki sosyalist mücadele ile iktidara ezelden beri sarılmış ordu arasındaki çatışmanın yoğunlaştığı 70 sonları ve 80 başları. 90’lı yılların ikinci yarısında iç savaş ortamı ile tetiklenen milliyetçiliğin aşırı biçimde popülerleşmesi ve gündelik dil üzerinde egemenlik kurması da benzer bir dönemi başlattı.” (Ofsayt ama Gol, 57-58)

Zeki müren halk tarafından sevildi ve geniş bir kitle tarafından sahiplenildi. Hatta askeri liderler için kullanılan ‘paşa’ lakabı ile çağrıldı. Hiçbir zaman kadınlarla yakınlığı olmadı ve cinsel yönelimini deklare etmedi. Yalnızca Tom Lee isimli bir piyeste aldığı rol hakkında karakteri ile özdeşleştiğinden şöyle bahseder;

Çay ve Sempatı piyesindeki Tom Lee, bir Amerikan yatılı lisesinde, arkadaşlarının alaylarına maruz kalan efemine bir gençti.....Erkeklik taslayan beden eğitimi öğretmeni gizli eşcinseldi. Zeki Müren “bu piyes sanki benim için yazılmış” diyor ve Tom Lee’yi şöyle tarif ediyordu. “İçine kapanık, çok duygulu, sporun dahi tenisinde muvaffak olabilen, saçlarını diğer arkadaşları gibi çok kısa kesmek istemeyen, maça gitmektense konser seyreden romantik bir tip” (Bengi,2012; 58)

Kendisiyle özdeşleştirdiği bu rolde imalardan kaçıp cinsel yönelimini açıkça ifade ettiği nadir beyanlardan biri olmuştur. Türkiye’de kamu önünde queer bir duruş sergileyen diğer ikon

Bülent Ersoy'dur. Bülent Ersoy trans kimliği nedeni ile dönemin iktidarı ile çatışmak zorunda kalmış, cinsiyet değiştirdiği 1981 yılından sonra sahneye çıkma yasağı almış ve bir süre Almanya'da sürgünde yaşamış, 88'de Özal döneminde yasağın kalkması ile geri dönmüştür. Her ikisi de Türk geleneklerine “aykırı” bir duruş sergileseler ve norm dışı gözükseler de ataerkilliğin söylemi içerisindeki kabullere göre beyanlarda bulunmuşlardır.



Resim 7: Zeki Müren, 1974

Modernlik deneyimi ile eşcinsel kimlikler ise muğlak bir alanda yer altı kültürünün bir parçası olarak yer alır. Ancak popüler kültür ve edebiyat alanında izlerini sürmek mümkündür. Aile kurumunun, egemen zihniyetin kurumlarının ve normların dışında kentin kültürel uçralarına yerleşmiştir. Eşcinselliği bir yönelimden ziyade kültürel bir itiraz, politik bir tavır ve yaşam biçimi olarak düşünmek ve bu minvalde incelemek isabetli olacaktır. Özellikle 60'lı 70'li yıllarda toplumsal ağlar, gay barlar, eğlence hayatı içinde eşcinsel kültür palazlanmış ve

kendine bir mevzi bulmuştur. Özellikle İstanbul Beyoğlu'nda sosyalleşilen ve biraraya gelinen queer mekanlar oluşmaya başlamış, gece hayatının ve eğlence kültürünün bu manadaki merkezleri buluşma noktaları olarak belirginleşmiştir.

1980'lerde küreselleşmenin etkisi ile batılılaşan, neoliberal ekonomi ile paradigmaların değiştiği Türkiye'de kültürel hayat ve yaşam kültürü de baştan sona dönüşüme uğramıştır. Kentlerde yaşayan modern gayler ortaya çıkmış Avrupa ve Amerika'daki gibi kendilerini gay olarak tanımlamaya başlamışlardır. Büyük kentlerde bir araya gelme, kendi queer merkezlerini oluşturma ve cinsel aktivizm hareketleri yine o yıllara denk gelmektedir. Ferzan Özpetek filmleri, Murathan Mungan kitapları gibi queer kültürün ilk örnekleri görülmeye başlamıştır.

Modern gey ve lezbiyen kimliklerin oluşumu eşcinsel ve translara yönelik baskının azalması, metropollerde queer mekanların artması ve normalleşmesi, medyadaki görünürlük ve queer karakterlerin hoş görü çerçevesinde kendilerini ifade edebilme şansı bulmaları ile belirginlik kazanır. Kriminalize eden ve ayırtıran dilin kenara bırakılması görünürlüğün ve kısmen kabulün önünü açmıştır. İnternet gey ve lezbiyenlerin kendi toplulukları ile buluşması, sosyalleşmesi ve örgütlü hareket etmesi için fonksiyonelleşmiş, bu mecrada heteroseksüel baskıdan muaf şekilde bir araya gelme fırsatı bulmuşlardır. 2000'li yıllarda özellikle Gezi Olaylarından sonra akademik yayınlar, araştırmalar ve cinsiyet aktivizmi ivme kazanmış, buna çevrimiçi mecraların yaygınlığı ve kolay ulaşılabilirliği de katkı sağlamıştır. (Cenk Özbay, 2015)

2.2. Türkiye’de LGBTİ Hareketi

90’lı yıllar Türkiye’de queer kültür açısından bir çok ilkin yaşandığı bir dönemeci işaret eder. Lgbti hareketinin başladığı, görünürlük, örgütlülük, yayınlar ve topluluklar açısından bir çok ilklerin yaşandığı sıradışı yıllar olmuştur. İstanbul’da Lambda İstanbul, Ankara’da Kaos GL, trans hareketi temsil eden *Gacı* dergisi örgütlenme deneyimleri olarak çeşitlenmişti. 1993 yılında “Cinsel Özgürlük Etkinlikleri” adıyla yapılacak ilk Onur Haftası Etkinlikleri düzenlenmesi planlanmış, Almanya’daki uluslararası queer bir insiyatif olan “Schwule International’ın” desteğiyle yapılacak olan etkinlik İstanbul Valisi’nin itirazı nedeniyle gerçekleşmemiştir. Bunun sonucunda topluluk Lambda İstanbul insiyatifini kurmaya karar verir. Aynı yıllarda Kaos GL Dergisi, %100 Lezbiyen ve Gey Dergisi, Spartaküs Dergileri kendilerini anti otoriter, anti militarist ve milliyetçilik karşıtı olarak tarif ederek Lgbti hareketinin tarihini yazmaya başlamıştır. Kaos GL Dergisi, Lgbt kültürüne dair tartışmaları, eşcinsel yaşam pratiği ve kültürünü, felsefi tartışmaları, içerik olarak belirliyordu ve bu açıdan öncü bir niteliğe sahipti. Mitingler, üniversitelerde çalışmalar ile kendi çevresini şekillendirdi ve kitlesini oluşturdu. Topluluklar ilk olarak kurumsal kimlik kazanmayı ve hareketin görünürlüğünü hedeflediler. Bu nedenle dernekleşme yoluna gidildi. Lezbiyen topluluklar yeterince temsil edilmedikleri ve toplulukta yer bulamadıkları gerekçesiyle Türkiye’nin ilk lezbiyen inisiyatifi olan “Venüs’ün Kızları” nı kurdular. Hareket içinde ayrışmalar olsada ortak etkinliklerle bir araya gelmelerine engel olmadı. Kaos GL, Sappho’nun Kızları, Bursa Spartaküs ile birlikte Güzİstanbul ve Baharankara adı altında LGBTİ etkinlikleri düzenledi.

Lgbti hareketi 90’lardan itibaren sokakta büyüyen bir hareket olmuştur. 2000’li yıllarda görünürlük ve etkinlikler artmış, cinsel azınlıklar sosyal adalet ve hak taleplerini daha yüksek sesle söylemeye başlamışlardır. Ayrıca bu yıllarda etnik ve çevreci hareketlere eklenmiş ortak aktiviteler düzenlemişlerdir. Lezbiyen, gey, biseksüel, transeksüel ve travesti kimliklerinin inşa edildiği süreçlerde hareket zaman zaman özcü olmakla suçlanmış, yine de bir çok ufuk açıcı tartışmaların zemini olmuştur. Lgbti hareketinin içinde feminizm ve antimilitarizm gibi akımlar daha öne çıkmıştır. 2004 yılında Boğaziçi Üniversitesi’nde Eleştiri ve Kültür Araştırmaları yüksek lisans programı öğrencilerinin düzenlediği “*Queer Türkiye ve Kimlik*” ve 2010 yılında düzenlenen “*Queer Türkiye ve Trans Kimlik*” queer kuramın ve

tartışmaların akademik tartışmalar arasına girdiğinin göstergesi olan ilk etkinlikler arasındaydı. 2013’de Gezi Olaylarının ardından en yüksek katılıma sahip Onur yürüyüşü gerçekleşti. 2015’teki yürüyüşte ise ise polis biber gazı ve tazyikli su ile İstiklal Caddesine girmek isteyen kalabalığa müdahale etti. Türkiye’de lgbt hareketinin önünde hegemonik erkeklik (militarizm, ataerkillik, milliyetçilik) ve cinsel azınlıklara yönelik önyargı ve düşmanlıklar her zaman bir engel olmuştur. Akp hükümeti iktidara geldiği 2002 yılında programında AB’e kabul süreci içinde Kopenhag kriterlerini yerine getirmek de vardı. Bu queer oluşumlar için çok değerli bir süreçti çünkü kendi derneklerini kurmanın yolunu açıyordu. Şimdiye kadar bir arada durdukları ÖDP (Özgürlük ve Demokrasi Partisi), insan hakları örgütleri ve feminist gruplardan bağımsız hareket edebileceklerini işaret ediyordu. 2004 yılında meclisten geçen yasa ile tüzel kişilik olarak kendi queer derneklerini kurabildiler. 2005 yılında Kaos GL, 2006 yılında Lambda İstanbul tüzel kişiliğe sahip oldu. 2007 yılında kurulan LGBTİ hakları platformu 2008’de anayasanın kanun önünde eşit olmayı talep eden 10. Maddesinin değiştirilip, cinsel kimlik ve yönelimin de eklenmesini istedi. 2000’li yıllar ve Gezi Olayları’nın ardından cinsiyet aktivizminin normalleştiğine, yaygınlaştığına özellikle genç kuşakta değişen koşullarla hem görünürlüğün hem de düşmanlığın arttığını söylemek mümkün gözüküyor. (Zülfikar Çetin, 2015)

3.BÖLÜM

BEDEN SİYASETİ VE SANATÇI PRATİKLERİ

3.BÖLÜM

BEDEN SİYASETİ VE SANATÇI PRATİKLERİ

3.1. 90’larda Türkiye’de Güncel Sanat; Sergiler, Bienaller, Aktörler

90’lı yıllar küresel ölçekte yaşanan büyük değişimlerden Türkiye’deki sanat ortamının da etkilendiği ve Türkiye’de güncel sanat pratiklerinin ve tartışmalarının başladığı yıllardır. 1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması ve Soğuk Savaş Döneminin sona ermesinin ardından, yeni dinamikler hayatı belirlemeye başlar. Bunlardan biri küreselleşme diğeri ise ulus-devletlerin yerine popülerlik kazanan İstanbul, Berlin, Londra, New York gibi şehirlerin kazandığı önemdir. Kentler popülerleşerek birer markaya ve değere dönüşür. Bir diğer yenilik ise küresel internet ağının 89 yılında herkes için kullanıma açılması olmuştur. 90’lı yıllarda Türkiye küresel ekonomiye eklenirken, uluslararası ölçekli eğilimler de ortaya çıkmaya başlamıştır.



Resim 8: Soldaki imaj, 4. Uluslararası İstanbul Bienali 1995, Küratör Rene Block
Sağdaki imaj, 5. Uluslararası İstanbul Bienali 1997, Küratör Rose Martinez

90'lı yıllarda küreselleşme ile birlikte güncel sanat alanında da belirgin değişiklikler yaşanır. Sergileme pratikleri değişir ve bienaller kentlerde düzenlenir. Kapalı mekanlara sıkışan sergilerin yerini tarihi mekanlar, müzeler, antrepolar, açık alanlar ve kente yayılan yeni sergileme deneyimleri alır. Bienallerle birlikte sergilerde kavramsal çerçeve, küratöryel stratejiler, genç kuşak güncel sanatçı kimliği ortaya çıkar. 90'lı yıllarda Moskova Bienali, Sao Paolo Bienali, Venedik Bienali gibi dünyada sayısı üç yüzü bulan bienal ortaya çıkmıştır. Bienal ve sergiler uluslararası niteliği ile görünürlük sağladığı kentlerde kültürel hareketlilik sağlarken çağdaş sanat dinamiğini belirleyen dönüşümün de önemli parçası haline gelmişlerdir. Türkiye'de de güncel sanat sahnesi bu uluslararası niteliklere sahip olmaya başlar.

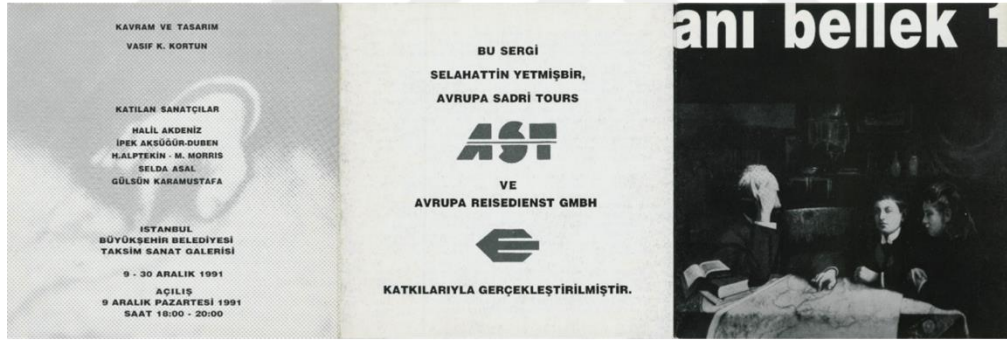
1980 darbesinden sonra uluslararası arenada devlet kaybettiği prestijini kazanmak, demokratik ve özgür bir ülke görüntüsü çizmek için yumuşak güç olarak güncel sanatı kullanır ve 1986 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Ankara Bienali'ni düzenlemeye karar verir. Türkiye'de organize edilen ilk Bienal olma özelliği taşıyan organizasyona farklı ülkelerden sanatçılar davet edilirler. Asya, Avrupa Çağdaş Sanat Bienaline Dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren de katılır ve müstehcen bulduğu bir resim nedeni ile serginin sansürlenmesine karar verilir. Talihsiz bir şekilde sergi Türkiye'de fikir özgürlüğünün beyanı olacakken ve uluslararası niteliği ile öne çıkacakken sansür ile kapanır.

(<https://www.youtube.com/watch?v=tNf0aDyDWuo&t=1468s>)

1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı ilk iki İstanbul Bienali İKSV tarafından düzenlenmiştir. Çoğulcu ve demokratik yapısı ile farklı kültürel deneyimlere, yaşam biçimlerine, düşünce yapılarına kapı aralarken ulus-kimlik, temsiliyet gibi modernizmin temsil ettiği nosyonlara ilişkin yeni bir kavrayış ve eleştirelilik geliştirmiştir. 1992 yılında Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı Feshane'deki 3.Uluslararası İstanbul Bienali'nin ardından 1995 yılında Rene Block 4. Uluslararası İstanbul Bienali ile Türkiye'deki sanatçıları dünyaya tanıtmayı hedefler. Bu niteliği ile 4. İstanbul Bienali diğerlerinden ayrılır ve bienaller tarihinde farklı bir yere sahip olmuştur. Genç kuşak sanatçılar bu bienal aracılığıyla ilk defa görünürlük kazanmış, 90'lı yıllara özgü dinamizmin başlangıcı kabul edilmiştir bu etkinlik. Hale Tenger, Erdağ Aksel, Selim Birsell bu dönemde yurt dışında okumuş ve Türkiye'ye dönmüş sanatçılar arasındadır. Batı ile kurulan karşılıklı diyalogu ve bağları inşa eden, bir kırılmaya öncülük eden Bienallerin uluslararası nitelikleri ile çağdaş sanat sahnesinde değişime katkısı büyük olur. İstanbul Bienali batı ile kurulan karşılıklı etkileşimi daha önce zor olan ilişkileri kalıcı hale getirir.

90'lı yıllarda güncel sanat sahnesine yeni bir figür olarak "küratör" dahil olur. İsviçreli Harald Szeeman ilk defa kendine küratör demiş ve 1999-2001 yılları arasında iki Venedik Bienalinin küratörlüğünü yaparak, kavramlı küratörlü sergiler açısından simge aktörlerden biri olmuştur. Sanat, siyaset ve sosyoloji gibi disiplinlerle bir araya gelerek Türkiye'de güncel sanatın ve küratörlü sergilerin ilk örneklerini vermeye başlar. **Anı-Bellek Sergileri** Türkiye'de yapılmış ilk küratörlü sergidir. Vasıf Kortun'un küratörü olduğu sergilerin ilki 1991 yılında Taksim Sanat Galerisinde, Elli Numara: Anı- Bellek II Sergisi toplumsal hafızası güçlü olan Akaretler 50 numaralı binada düzenlenir. Vasıf Kortun tarafından kaleme alınmış Anı-Bellek sergi metinleri 90'lı yıllarda beden ve Türk Resmindeki beden temsilleri açısından önemli referans noktalarıdır. Sıklıkla yapılan yerellik ve evrensellik tartışmalarından ziyade bedenin sosyal ve özel alanda sunuluşunun yarattığı yarılmayı ele alır. Kortun'a göre sorun ne İslamdaki resim yasağı ne de insan figürünün temsiliyet sorunudur, sorun bir çatışmanın merkezi olmuş bedendir. Beden aracılığıyla harem ve selamın sadece zihinsel değil fiziksel olarak da üretildiğinin altını çizmektedir.

“Harem ile selamın salt düşüncede değil, fiziksel yapıda yer alması, mahremiyetin (haremin/evin) sokakta, örtüler içinde korunması beden tarihine işlenmiştir ve bedenin algılanışında belirleyicidir. Beden ile resimdeki beden kuşkusuz aynı şey değildir; resim dünyanın aynası da değildir, ancak Türkiye’deki sanatta, bireyselleşmemiş kimliksiz figürlerin ısrarlı çoğunluğu ve bedenin yeniden sunum sorunu bu anlamda şaşırtıcı olmamalıdır. Yani figürler bireyselleşmeden önce, genel geçer insani bir dürtünün, ulvi bir duygunun ya da salt sınıfsal ve yöresel bir genel durumun sembolü olarak var olur” (Anı-Bellek I, Salt Arşivi)



Resim 9: Anı- Bellek I, Sergi Broşürü, 1991, Salt Arşivi

Resmi tarihle hesaplaşan metinde “kimliksizleşme” olarak açıkladığı durum, alfabeti, tarihi, anıları silinmiş bir toplumun semptomlarıdır. Türkiye resminde Cumhuriyet kuşağının özellikle anonimleşen figürlerini alternatif tarihlerin, anıların ve birikimin içinden bakma fırsatını yitirmiş olmakla ilişkilendirmektedir. Nuri İyem’in oryantalist figürlerini, Neşet Günel’in köylülerini, Mustafa Ata’nın dekoratif figürlerini buna örnek gösterir. İçselleştirilmiş bir tahakküm ile aydınlanma fikri ideolojik olarak resmiyet kazanmıştır. Anı/Bellek Sergileri

genel olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitleri ve hafızası üzerinedir. Anı Bellek II Sergisi'nde yer alan doğrudan beden siyaseti ile ilgili eser üreten ve homoerotik sahnelere yer veren sanatçı Taner Ceylan' da yer almıştır. Osmanlı'nın queer evreninden esinlenerek ürettiği kendine dönük aşkı anlatan resmi “Çinili Oda” düşsel bir yalnızlığı anlatır.

“....Taner Ceylan'ın resmi, yer altı suları gibi kendi yolunda devam eden, yüzyıllarca kendi evrenini ve hikayelerini kuran, kimi minyatürlerde tekrarlanan, Osmanlı'nın homo-erotik dünyasını anlatır. Sergideki çinili oda mahrem dünyadır. Burada, odayı Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin mavi çinilerinden yansıyormuşçasına saran bir ışığın içinde duvara asılı, namahrem bir figürü gösteren bir resim durur. Kendiyle mutlu bir oğlan, gururlu bir yalnızlık içerisinde kendini tatmin etmektedir. (Anı-Bellek II, Salt Arşivi)



Resim 10: Taner Ceylan, Çinili Oda, 1993

Çinili Oda Topkapı Sarayı'nın çinilerini anımsatan renk skalasıyla düşsel bir atmosfer içinde cinsel kimlikler ve yönelimlere müsaması ile Osmanlı'nın homoerotik yaşamına, konturlar ve dolaysız biçimlendirmesi ile Pop Art tarzına atıflar yapar.

Sosyolog Ali Akay'ın küratörlüğünü yaptığı 95 yılında gerçekleşen **Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi** devlet şiddetini eleştirmesi itibariyle o dönemde öne çıkan kavramlı-küratörlü sergiler arasındadır. Körfez Savaşı sonrası ortaya çıkan küreselleşme krizi, megapollerin ortaya çıkması, ulusal kimliklerin, sınırların aşılması, mikro ölçekli savaşlar, milliyetçiliğin geri dönüşü, şiddet ve yeni dünya düzenini merkezine alır. Sergide Emre Zeytinoğlu, Hüseyin Alptekin, Gülsün Karamustafa, Bülent Şangar gibi güncel sanatın öncü sanatçıları yer almıştır. Sergi devlet ve toplum ilişkisinde, gelenek ve modernleşme arasında yaşanan krize odaklanır. 90'lı yılların ruhu ile özdeşleşen Gülsün Karamustafa'nın ikonlaşan pop halıları Dünya megapolü, İstanbul varoşları arasında göç eden ve karmaşıklaşan imaj silsilesini ele alır.

90'lı yılların ikinci yarısında Susurluk Olayları devlet-mafya-polisin içinde olduğu Cumhuriyet tarihinin en büyük skandalı olarak yer alır. Gizli ilişkiler ağının açığa çıkması, sivil toplum eylemleri ve toplumsal hareketliliğin başladığı yıllardır. Türkiye'nin içinden geçtiği yasadışı, anti-demokratik süreçler ve yarattığı toplumsal huzursuzluk sanat ortamını da doğrudan etkiler. Ankara'da 1995 yılında **Gar Sergisi** Ankara Garı'nda düzenlenmiştir. Ankara Gar Yönetimi tarafından toplumun moralini bozduğu gerekçesi ile bir gün sonra kaldırılır. Selim Birsal'ın *Kurşun Uykusu* isimli yerleştirmesi Türkiye'de zorlu demokratikleşme sürecinin eleştirisini yapan, dönemin ruhunu yansıtan sembol çalışmalardan biri olmuştur.

(https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf)

1995 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği başkanı Hüsamettin Koçan genç sanatçılar için yarışmasız, ödüksüz bir projeyi gündeme getirir. **Genç Etkinlik** isimli sergi serileri İstanbulu merkez kabul eden, çağdaş sanat ortamına karşılık Anadolu'nun her tarafından gençlere kapı aralayan, yarışmasız ve jüri sergilerdir. Dönem kimlik siyasetinin, etnik kimliklerin, merkez ve periferi kavramlarının sıklıkla tartışıldığı yıllardır. Bu bakış açısı ile 95-98 yılları arasında Genç Etkinlik I; "Sınırlar ve Ötesi", Genç Etkinlik II; "Yersiz, Yurtsuzlaşma", Genç Etkinlik III'te "Kaos" gibi temalarla düzenlenmiştir. Bugün Tüyap Fuarı'nın yapıldığı yerde gerçekleşen sergi seçici kurulu olmayan, bütün başvuruları değerlendiren, merkezi ve kurumsal yapıları dağıtan eğilimlere sahiptir. Mersin'den

Diyarbakır'dan, Mardin'den, Batman'dan, Çanakkale'den ve Anadolu'nun farklı illerinden bir çok genç sanatçı çalışmalarını burada gösterme şansı yakalamıştır. Bunlar arasında Halil Altındere ve kürt kimliğine sahip sanatçılarda vardır ve bir çok genç sanatçının uluslararası platformda tanınmasına olanak sağlamıştır. Genç etkinlik sergilerinin bir özelliği de interdisipliner oluşudur. Resim, enstelasyon, tiyatro, sinema gibi alanlardan sanatçılar bu sergiler vesilesi ile görünürlük kazanmış ve uluslararası organizasyonlar, sergi ve bienallerden davet almışlardır. Rene Block Bienal'e seçmeler yapmış, Anadolulu gençler İstanbul'a gelmek konusunda cesaret kazanmışlardır. Genç Etkinlik Sergisi'nin kazanımlarından biri Anadolulu gençleri çalışmalarını İstanbul'da göstermek konusunda yüreklendirmesi diğeri ise merkezi İstanbul kabul edilen çağdaş sanatın elitist tavrının görece yok olmasıdır.



Resim 11: Selim Birsal, Kurşun Uykusu/Gar Sergisi, Ankara, 1995

90'lı yıllarda çağdaş sanatta bir tartışma öne çıkar. Çağdaş, modern, güncel sanat kavramları bir arada kullanılmaya, sanat yazılarında ve türkçe sanat metinlerinde kafa karışıklığı yaratmaya başlamıştır. 90'lı yılların başında güncel sanat, çağdaş sanat ile birlikte 'contemporary' kavramının karşılığı olarak kullanılmaya başlar. Çağdaş sanata bir alternatif olarak *güncel sanatta* metinlerde yer alır çünkü çağdaş kelimesi Türkiye'de siyasi ve sosyolojik çağrışımları nedeni ile 'contemporary' kelimesinin işaret ettiği anlamı karşılamadığı düşünülür. Çağdaş kelimesi 19. yüzyılda Osmanlı'nın girdiği Batılılaşma eğilimleri ile birlikte kullanılmaya başlamıştır ve Türkiye'de Batılı yaşam tarzını benimsemiş, ilerlemeci eğilimler gösterme anlamlarında kullanılır. 90'lı yılların sanatçıları tarafından Cumhuriyet fikri ile ve resmi ideoloji ile girilen eleştirel ilişki açısından çelişkili bir durum haline geldiği için çağdaş kelimesine alternatif olarak güncel sanat tercih edilmeye başlanır.

Bu dönemde ortaya çıkan ve 90'lı yıllar ile özdeşleşen Rosa Martinez 'in küratörlüğünü yaptığı 5. İstanbul Bienali'nde yer alan sanatçıları arasında film yönetmeni **Kutluğ Ataman**'da vardır. Bir film yönetmeni ve sanatçı olarak çağdaş sanat dünyasına, bütün Cumhuriyet tarihine tanıklık eden Semiha Berksoy'u konu edinen "**Semiha B. Unplugged**" çalışması ile dahil olur. Daha sonra Yeşilçam Filmleri'nden esinlenerek, trans kadın Ceyhan Fırat'ı anlattığı, "**Ruhuma Asla**" gibi çalışmaları ile kimlik kavramı, resmi ideolojiler ve minör hikayeler arasındaki tezatlıklardan beslendiği çalışması takip eder. İlerleyen yıllarda Ataman uluslararası sergilere, bienallere davet edilir ve müze koleksiyonlarına çalışmaları dahil edilir. Bu bienale Felix Gonzales Torres, Semiha Berksoy, Louise Bourgeois, Tracey Emin, Oleg Kulik, Janine Antoni, Orlan, Ana Mendieta, Şükran Moral gibi sanatçılarda davet edilmiş ve çalışmalarını sergilemişlerdir. 5. İstanbul Bienali'nde Halil Altındere'de "**Tabularla Dans**" isimli çalışması ile yer alır. Devlete göre ben kimim ve kim olmalıyım sorusu ile yola çıktığı çalışmasında kültürel kimlik, ulus, devlet milliyetçilik ve otoriterlik eleştirisi yapar. Güncel Sanat alanında Serkan Özkaya, Vahit Tuna, Neriman Polat siyasalla ve toplumsalla kurduğu doğrudan ilişki nedeni ile 90'lı yıllarla özdeşleşmiş sanatçıları arasında yer alır. Sansür ve oto sansür mekanizmalarının henüz gelişmediği, sermayenin, kurumların ve galerilerin olmadığı görece özgür bir ortam genç güncel sanatçı profiline gelişimine, sokak performansları, bağımsız sergiler, kolektif girişimler ve sivil oluşumlara zemin hazırlamıştır.



Resim 12:Louise Bourgeois, Örümcek, 1994

90'lı yıllar 1980 İhtilaline, askeri yönetime verilmiş bir cevaptır ve sanat siyasetten ve politik gündemden oldukça etkilenir. 12 Eylül diktatörlüğü ile kesintiye uğrayan sanat ve eleştiri, 90'lar sanatı sıklıkla resmi ideoloji ile hesaplaşma ve Cumhuriyet ideolojisinin eleştirildiği bir bakışı benimser. 90'lı yılların karakteristik özelliklerinden biri de sivil alanın güç kazanması ve belirleyici rol üstlenmesidir. Bunun bir sebebi 1989 yılında Yök'ün oluşması, hiyerarşik kavgalarla, akademik üretimlerin önünü tıkaması, akademinin eski gücünü sekteye uğratması ve zayıflatması olmuştur. Sivil hareketler ve akademi arasında güç dağılımı açısından rol değişikliği yaşanır. Neoliberal ekonomi ve Özal politikaları ile uluslararası arenaya açılmanın yolu kolaylaşırken akademik kimliklerin de silikleşmesi, gündemi hak arama gibi sivil hareketlerin ve oluşumların belirlemeye başlamasına sebep olmuştur. Usta- çırak ilişkilerinden, hiyerarşiden uzaklaşan bir sanatçı profili oluşmaya başlar. Amatörlük ve yatay ilişkiler öne çıkarken, sanatçılar siyasal olanla, toplumsal olanla dolaysız bir ilişki içine girmeye başlarlar. Tabu yıkan, devlete ve kurumlara yönelik eleştirel tavır görünür olmuş ve bu bir duruşa dönüşmüştür. Alaylı, orta sınıf ya da alt orta sınıf sanatçıların problemleri güncel

sanatın konuları olurken, güncel sanatçı modeli kendinden önceki sanatçı profilinden ve tavrından ciddi olarak ayrılmıştır.

İsyanın ve politik sıkışmanın arttığı 90'lı yıllarda kültürel dokunun değiştiğine Roll ve Express gibi müzik alt kültürüne ait dergilerle birlikte Anarşizmin 90'lı yıllarda öne çıktığına tanık oluyoruz. Kara, Apolitika, Ateş Hırsız gibi Erden Kosova ve Süreyya Evren'in birlikte çıkardıkları Karaşın, Varlık ve Siyahi gibi dergilerin yayınlanmasına ve kimlik kazanmasına ön ayak olmuştur. 1996 yılında Argos dergisi, ilk fanzin Mando Trasho bu yıllarda yayınlanmaya başlamıştır. Post punk ile ilişkilendirdiğimiz bir çok müzik grubu bugünkü adı Baba Zula olan Zen Grubu kurulmuştur. Memed Erdener Deli dergisinde çizerken, Nalan Yırtmaç hiphop dalgasına yakın duruyor ve dönemin alt kültür ile ilişkilendirdiğimiz öne çıkan sanatçıları arasında yer alıyorlardı.(Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani, 2019: 237-243)

90'lı yıllarda beden kimlik, cinsiyet ve mekan gibi yeni kavramsal tartışmalara alan açılmış, genç, hareketli bir tartışma başlamıştır. Çağdaş Sanat alanında hiyerarşik, merkezi yapı dağılmış, roller değişmiştir. Cumhuriyet ideolojisi ile kurulan eleştirel mesafe sonucunda aydınlanmacı, modernist sanatçı modeli de bu yıllarda değişir. Sonraki yıllarda Ankara, İstanbul ve İzmirde kurulmuş sanatçı inisiyatifleri sanatının önemli aktörleri arasında yer almaya başlar ve bağımsız bir hareket olarak kendi sergileme olanaklarını kullanırlar. 2000'lerle beraber bir çok sanatçı inisiyatifi, kurumları devre dışı bırakarak bağımsız tavırları ile var olmuştur. Sonuç olarak bugün üretim yapan birçok sanatçıya şekil veren şey 90'lı yılların üretim biçimleri ve zihinsel kırılmaları olmuştur.

3.2. Kutluğ Ataman'ın Edimsel Portreleri /Akışkan Kimlikler

Yönetmen ve çağdaş sanatçı Kutluğ Ataman'ın çalışmaları kimlik inşası, kültürel, toplumsal ve dini dinamiklere bağlı olarak kimliğin üretilme biçimleri, gerçeklik ve kurmaca, hikaye üretimi olarak tarih yazımı gibi ilgilerden beslenir. Portrelerden oluşan sanatçı külliyatı sanat tarihinde bir tür olan portre geleneğinin çağdaş bir versiyonunu andırır. Çalışmaları marjinal, yada toplumsal anlamda sınırdan, norm dışı kişilerle veya gruplarla yaptığı uzun görüşmelerden ve monologlardan meydana gelmektedir. Sanatçının ilgisi 87 yaşındaki opera sanatçısı Semiha Berksoy'u anlatan filmi **Semiha B. Unplugged (1997)**, trans birey Ceyhan Fırat'ın hikayesi **Ruhuma Asla (2001)** gibi bireysel portrelerden **Peruk Takan Kadınlar (1999)**, İstanbul'daki kapalı bir topluluk olan **"Küba"** mahallesi gibi grup portrelerine uzanır.

Bienallerle birlikte adım attığı çağdaş sanat arenası ve 90'lı yıllar Sovyetler Birliğinin dağılmasının ardından küresel ölçekli değişimlerin yaşandığı yerelde büyük kırılmaların zemini olacak tartışmaların başladığı yıllardı. Toplumsal ve siyasi problemleri gündeme taşıyan güncel sanatçı figürü ortaya çıkmış postkolonyel eleştiri, toplumsal cinsiyet gibi konular gündem olmuş, cinsiyet, kimlik, mekan gibi sorunlar merkezi değer taşımaya başlamıştı. Büyük kentlerde queer kültüre ait sivil hareketler ve oluşumlar baş göstermeye başlamıştı. İzmir'de vicdani retçilerin kurduğu İzmir Savaş Karşıtları Derneği, İstanbul'da Lambda İstanbul yine o yıllarda kurulmuş, Ankara'da Kaos GL'nin yayınlanmaya başlaması gibi queer hareketler ivme kazanmaya başlamıştı. Cinselliğe dair bilindik kalıplar terk ediliyor ve bir alt kültür olarak filmlerle, müzikle, yayınlarla genişliyordu. Özellikle Ankara, İzmir, İstanbul gibi büyük kentlerde queer kültüre ait oluşumların ortaya çıktığı, cinsel azınlıkların radikalleşerek varlık gösterdiğine şahit olmaya başladık. Bu açıdan 90'lı yılları cinsel, etnik, kültürel azınlıkların görünürlük kazandığı, problemlerini kamusal taşıdıkları yıllar olarak nitelemek mümkün. Kendi kuşağının sanatçıları gibi Ataman'da devletle, kurumlarla, Cumhuriyet ideolojisi ile hesaplaştığı videolar üretti. Semiha B. Unplugged (1997) isimli yarı gerçek yarı kurmaca filmi bunun tipik örneklerinden biridir.

Gerçek kişilerle yaptığı uzun çekimler belgesel ve deneysel sinema türlerine göndermeler yapsa da bir çok açıdan onlardan ayrılırlar. "Gerçeklik nedir, gerçekliği nasıl

anlatırız?” gibi belgesel sinemanın sorduğu sorulardan yola çıkarak, kurmaca ve gerçek arasında ve türler arasında kurduğu çapraz bağlantılarla bir anlatı oluşturmaktadır. Çalışmalarında sinemasal gerçekliğin olanaklarını kullanarak, kimliklerin sonsuz kere değiştirilebilir ve çoğaltılabilir olduğunu işaret eder. Sabit ve değişmeyen kimliklere dair kabullerimizi de oyuncu bir üslupla bozmaktadır. Etnik, cinsel, kültürel kimliklerin sabit gibi gözüken mizacına karşılık edimselliğin vurgulandığı konuşkan portreleri ve onların dil ile inşa ettikleri kendi mitolojilerini koymaktadır. Seçtiği kişilerin kendi gerçeklerini icat edişlerini, kimliklerin hiç bitmeyen, akışkan ve çok yüzlü doğasını çalışmalarının merkezine yerleştirmektedir.

Ataman, tercih ettiği portreler her ne kadar norm dışı gözükseler de belirli bir kimliğe odaklanmadığının altını çizer. Sanatçı; saplantılarla, kaygılarla, tutku ve korkular yoluyla kimliğimizi nasıl inşa ettiğimizi mercek altına aldığını belirtmiştir. Toplumsal, kültürel, dini dinamikler göz önünde bulundurulduğunda bir örüntü olarak kimliği nasıl inşa ederiz? Hegemonik kültürlere, değer yargılarına ve bunların yarattığı basınca bağlı olarak kimlik nasıl oluşur? Kimliği, iktidar ilişkileri içinde bir refleks ve değişim potansiyeli ile birlikte ele almaktadır. Tercih ettiği tüm gerçek kişilerle paylaştığı tutku, korku gibi duygulanımlara benliğinin bir uzantısı olarak bakmaktadır. *Ruhuma Asla (2001)*, *Semiha b. Unplugged (1997)*, *Veronica Read'ın 4 Mevsimi (2002)* gibi video çalışmalarına sanatçının kendilik arayışı olarak, kendine bakmanın bir yöntemi olarak ele almak mümkün. Portreler kendilerini anlatırken kimliği inşa edişlerinde yaratıcı değerlere ve sonsuz defa çoğaltılabilir oluşlarına vurgu yapmaktadır.

Queer teorisinin de felsefi esinlerinden biri olan Maurice Merleau Ponty sanatçı ve eseri hakkındaki karşılıklı ilişkiyi incelediği *Göz ve Tin*'de bedensel süreçlerden bahseder. Kitap esasen Ponty'nin resim hakkında düşündüğü felsefi bir metindir ve resmin bilimden çok felsefeye benzeyen bir bilgi türü olduğunu ileri sürer. Resim aracılığıyla ressam kendi hakikatinin peşine düşmüştür yani neyin ya da kimin resmini yaparsa yapsın esasen kendi resmini yapmaktadır yada kendiliği araştırmaktadır. Ponty ressamı varlık ve olguları araştıran fenomenolojik bir filozofa benzetmiştir. Valery'den yaptığı bir alıntı ile “ressam vücudunu katar” der. Resim yapma edimi neredeyse performatiftir, bedensel bir dolayım ile ressam ve

dünya arasında karşılıklı bir etkileşim başlar; ressam bir şeye form verirken iç içe geçen bir ilişki ile kendisi de dönüşür.

Ressamın rolü de içinde görüneni kuşatmak ve yansıtmaktır. Ressam büyülenme içinde yaşar. En özel edimleri ona yıldız kümelerinin çizgisi, şeylerin kendisinden kaynaklanıyormuş gibi gelir. Kendiyle görünür arasında, roller kaçınılmaz olarak yer değiştirir. Bu yüzden ressam şeylerin kendisine baktığını söylemiştir. Bir ormanda, bir çok kez ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim. Belki de ortaya çıkmak için resim yapıyorum. (Ponty, 2012: 30-40)

Ressam ve imgesi iç içe geçmiştir. Ya da ressam yıldız kümelerinin parçaları gibi kendi parçalarını bir araya getirir. “Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla kendidir.”(Ponty, 2012) Kendine bakmanın yöntemi olarak bir ilişkiye girmek ve temas etmek için Ataman’da içgüdüsel olarak seçtiği kişileri kendine ait parçalar gibi bir araya getirmiş, portreler görsel ya da duysal olarak iç içe geçmenin vesilesi olmuştur. Ponty’nin de dediği gibi ele geçmeyen, akışkan bir kendilik sanatçının tüm sanatsal uğraşı boyunca ortaya çıkmak ister. Monumental ve enstalasyon gibi düşünülmüş sergileme modelinde konuşkan portreler sanatçının akışkan kimliğinin anlık görünimleri gibi ele alınabilir. Sanatçı, kimliği çok renkli ve çeşitli bir spektrum olarak görmenin özgürleştirici yanına ve akışkan doğasına vurgu yapar.

“Ruhuma Asla”(2001) isimli çalışması adını eski Türk filmlerindeki Türk kızının söylediği klişe cümleden alır. Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla! Bu çalışmanın odağında, Yeşilçam’da ikonik güzelliğiyle nam salmış Türkan Şoray gibi davranan ve gerçek yaşamı da yeşilçam melodramlarına benzeyen trans birey Ceyhan Fırat yer almaktadır. Ataman’ın kimliğini bir kolaj gibi yeniden üreten, kendi tarihini heteronormatif aileden, toplum ve gelenekten yalıtarak inşa eden, norm dışı karakterlere duyduğu yakınlık bu çalışmada da belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır.



Resim 13: Kutluğ Ataman, Ruhuma Asla, 2001

Ataman'ın çalışmalarında gerçek ve hayal, kurgu ve kurmaca iç içe geçiyor ve kimliğin bağlamsal olduğu düşüncesi öne çıkıyor. Yani kimlikleri zamandan, kültürlerden ayrı düşünmek mümkün değildir, psikolojik gereksinimlerle sürekli değişen bir icraya dönüşürler. Farklı kimlik terimlerini benimseyerek kimliklerimizi çoğaltabilir, deneyimlerimiz vasıtasıyla yeniden üretebiliriz. Kimliklerimize dair farklılıklarımızın sabit olduğu var sayılır, fakat kendilerini çoğaltabilir, başka farklılıkları kendilerine ekleyebilir, çoğalabilir ve dönüşebilirler. Ataman kendiliği sanata dönüştürmüş kişilerle, sentetik bir anlatı vasıtası ile türler arasında, oyuncu ve yönetmen arasında, kimlikler arasında gidip gelen trans bir anlatı inşa eder. Öteki filmi olarak tarif ettiği filmlerinde gerçek kişilerle kurduğu ilişkide kendisi ile karşılaşma çabası gibidir.

Zeynep Direk feminist ve queer kuram bağlamda ele aldığı arzu ilişkisi, kendilik arayışı, cinsiyet farklılığı gibi kavramlarını tartıştığı kitabı Cinsel Farkın İnşasında, başkası ile kurulan ilişkinin ve duygusal deneyimlerin bir öğrenme ve anlama yöntemi olduğundan

bahseder. Kendisiyle karşılaşmanın bir yöntemi olarak aşk ve arzu ilişkisinde antagonist¹² ile buluşmanın önemini vurgular. Tutku ve arzu ilişkileri aracılığıyla kim olduğumuza karar veririz. Bilimsel bilgiden farklı olarak beden; duygular ve deneyimler vesilesi ile bir bilme ve öğrenme aracına dönüşür. Kendini bilmeyi önemseyen batı felsefesini erotik bir ilişkiye yerleşmek istemesinden bahseder;



Resim14: Kutluğ Ataman, Turkish Delight (Türk Lokumu), 2007

Birbirimizin zihinlerine erişimimiz olmasa da duygusal olarak, bedensel olarak başkasıyla aramızda akışlar vardır. Duygular öznenin içselliğinde kapalı yaşantılar gibi ele alınmadıklarında, onları örtmek, belli etmemek için özel bir çaba harcanmadığında, mekansal ve zamansal varlıkları, dünyadalıkları

¹² Antagonist: Kurguda ana karakteri engellemekle yükümlü kişidir.KArşı kişi ya da muhalif düşman olarak da bilinir.

sayesinde bizi birleştirebilirler. Başkasıyla ilişki kurmayı, onu öğrenmeyi, anlamayı sağlayan öznelikle sınırlı olmayan duygusal deneyimlerdir. Bilimsel araştırmanın aşkla ilgisi olmayabilir fakat kişinin kendi hakikatini aşktan ayırmayız. İnsan kendisini, en çok bağlandığı ilişkilerde keşfetmiyor mu, kendisiyle en çok başkasıyla kurduğu arzu ilişkisinde karşılaşmıyor mu? Kendisiyle karşılaşmadan, kendisi üzerine düşünmeden insan kim olduğuna nasıl karar verebilir?(Direk, 2018:13-15)

Bilimsel bilgiden farklı olarak duygusal ve bedensel öğrenmeye dair öğrendiklerimiz, deneyimlerimiz bizi ve toplulukları meydana getirir. Kimi zaman bir araya gelişler ve bir topluluğu meydana getirmek duygusal ortaklıklardan ileri gelir. Duygusal deneyimler aracılığıyla öğrendiğimiz ve algıladığımız bilgi bilimsel bilgiden farklı olarak bedenin hafızasına deneyimler olarak kaydedilir. İnsanlar arasındaki bu akış, iletişim ve temas kendimizi keşfetmenin duygusal öğrenmenin yöntemlerinden biridir. Kendimizle karşılaşmanın ve kendimizi keşfetmenin biricik yolu, deneyimlerimiz ve kurduğumuz arzu ilişkileridir.

Kendi kendini tekrar üretme üzerine bir seri film yapan sanatçının *Türk Lokumu*, *Semiha B. Unplugged*, *Peruk Takan Kadınlar*, *Ruhuma Asla* gibi filmlerde iç içe geçen karakterlerin kendilerini anlattığı uzun monologlarda kişisel ve subjektif performansları öne çıkıyor. Sanatçı çatışmacı, şikayetçi, gürültücü ve sert karakterlerin birlikteliği ile çok sesli bir sosyal portreyi meydana getirmektedir. Örneğin *Semiha B. Unplugged* (1997) Berksoy'un Cumhuriyet tarihine ve Türkiye'nin modernleşme sürecine tanıklık eden yüz yıllık kişisel anlatımın da kurmaca ve tarihsel olaylar iç içe geçmektedir. Neredeyse bir asır süren hayatında opera sanatçısı ve diva son dönemdeki resimleri, ikonik ve frapan makyajı ile iç içe geçen karakteri ile renkli ve şamatalı bir tarzda hayatını sergilemektedir. Kişisel anlatı içinde gerçek ve kurmaca birbiri içinde erirken yeni sentetik tadıyla teatral bir üslupta bir anlatı meydana gelir. Ne kadarı gerçek ne kadarı sanrı ucu açık bu video performansta gerçek kişiler, olaylar bir çeşni gibi hikayeye renk katmaktadır ve Berksoy'un fotoğraflar, kostümler, eşyalar ile anılarını yaşattığı yatak odasında canlanırlar. Sekiz saat süren filmin izlenemeyecek kadar uzun olması her izleyiciye

filmin ve Berksoy'un farklı bir yüzünü, kesitini değişik bir gerçekliğini sunmasına olanak vermektedir. Bu vesile ile kimliğin kültürel ve dışsal verilerle defalarca üretildiğine şahit oluruz. Hazırlık aşamalarında oyuncuların giyinme ve makyaj süreçleri de filme dahil edilmiştir, yaşam ve kurgu iç içe girerken, örneğin Semiha Berksoy'da olduğu gibi sahne personasını sahne yıldızının kendi tasarımı olarak izleriz.

Sanatçının daha sonraki diğer pek çok işinde de olduğu gibi “Kutluğ Ataman’ın Semiha b. Unplugged”ında (1997) eserin öznesinin makyaj ve giyinme süreçleri de esere dahil edilmiştir. “Ruhuma Asla” da (2001) Ceyhan Fırat’ın yaptığı gibi, Semiha Berksoy da aynanın önüne oturup, bazıları kendi tasarımı olan kostümler giyip çıkararak, saçlarını uzun uzun fırçalayarak, yanaklarına rujuyla alameti farikası olan tuhaf bir makyaj yaparak ve aynı zamanda da kamerayla konuşarak saatler geçirir. Ataman bu hazırlık sahnelerini anlatının ayrılmaz parçası halinde göstererek “olmuş” ve “oynanmış”, gerçek ve oyun, yaşam ve kurgu arasındaki sınırları ortadan kaldırıyor ve sonuçta sanat ve hayat arasında bir eşitlik ileri sürüyor.(YKY, 26)

Ataman, kimlik politikalarının bütün farklılıkları ve çeşitlilikleri yok sayan, genelleyleci yapısının karşısına koyduğu kişisel mitler, oyun, tarih yazımı, bellek ile çağdaş bir anlatı kurmaktadır. Çağdaş sanatın yakın ilgileri arasında olan bu konuları, dilin olanaklarını kullanarak iç içe geçirdiği hikayelerle örer. Kurumsal, büyük, anıtsal anlatıları dağıtan ve kişisel ifadeler, çağdaş mitler oyuncu bir üslupla video çalışmalarının odağı haline gelmektedir. İlk kez gösterildiği 5. İstanbul Bienalinde (1997) o zamana kadar uzun metraj film yönetmeni olarak anılan ve çağdaş sanat bağlamında eser vermemiş olan Ataman'ın çalışması, sinema türleri düşünüldüğünde kategorize etmede güçlük çekilmiştir. Sinema türlerine yapılan göndermeler varsa da senaryosuz ve hikayeye dayalı bir anlatı olmamasından dolayı belgesel türüne dahil etmek zordur.



Resim 15:Kutluğ Ataman, Semiha B. Unplugged, 1997

Semiha B. Unplugged filmi gerçeklere sadık kalmamış, doğru bir aktarımla ilgilenmemiştir. Burada kurmacanın gücü ile tarih ve hafıza açısından farklı bir ilişkiye girme ve bellek mahzenlerini baştan inşa etme niyetine şahitlik ederiz. Bunu queer bir niyet olarak da tarif etmek mümkün. Bir metin gibi ele alabileceğimiz bu anlatıda tarihsel, resmi ve anıtsal hafızanın, kişisel anılarla yapı bozuma uğratılması zaferlerin kesintili, kişisel anılarla istila edilmesi yapının bir özelliği haline gelir. Cumhuriyet anlatısı Berksoy'un hikayeleri ile kesintiye uğrar ya da bozulur. Sanatçı burada ulus, toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden temsil rejimlerini sorunsallaştırmaktadır. Judith Halberstam queer bir bakışla ele alarak anıtsallaştırmaya şüphe ile bakmanın önemine dikkat çeker ve dışarıda bıraktıklarımız, queer kategoriler olan homofobi, ayrımcılık ya da ırkçılığa dair anlatıların anıtsallaştırma refleksine engel olduğundan bahseder. Unutmak ve düzensiz tarihlere tutunmak, hikayeler üretmek hafızanın denetim mekanizmasını kırmaya yarayacak bir direnç gibidir;

Anıtsallaştırmadan şüphe et! Homofobiya da ırkçılık hakkında yeni bellek mahzenleri yaratmak sağduyulu bir iş gibi gelse de hem edebi hem de kuramsal birçok çağdaş metin anıtsallaştırmanın aleyhinedir...Unutmak ve akla kazınmak üzerine düşünceleri hep hafıza yerine bir çeşit unutmanın tarafını tutar. Bunun nedeni tam da anıtsallaştırmanın düzensiz tarihlere kölelik, soykırım, savaşlar gibi çeki düzen vermeye olan yatkınlığıdır. Hafızanın kendisi de bir çeşit denetim mekanizmasıdır. Foucault buna “iktidarın ritüeli” der. Önemli olanları zafer tarihleri gibi seçer, kopuşlar ve tezatlarla dolu bir tarihten süregiden bir anlatı çıkarır ve diğer “anıtsallaştırmalar” için emsal teşkil eder. Unutmak kahramansı ve büyük bir mantığa direnmenin bir yoluna dönüşür. Unutmak kesin kanıtlardan ziyade görüngenelliğe, mirastan ziyade kayıp soy kütüklerine yazıttan ziyade silinmeye dayanan yeni bellek türlerini serbest bırakır. (Halberstam, 2011: 28)

Tarihsel ilerlemenin gücüyle kuşağa dayalı üretimi birbirinden ayırmak queer bir projedir. Unutmanın, durmadan kendini üreten şimdiden nasıl bir kopuş, resmi anlatıları, kendini onaylayan geçmişten ayrılmanın bir yöntemi gibi, anıtsal olmayan anlatıları ve üretim biçimlerine sahip bir gelecek fırsatı olduğunu gösterir gibidir. Kuşaksal mantık, hafıza, unutma ve yeniden inşa süreçlerine yaptığımız yatırımları destekler. Unutma eylemi ilerleme, ardıllık mefhumlarını muğlaklaştıran, ulus, gelenekler ve aidiyet biçimlerini birbirinden ayıran bir projedir. Bunu aile, gelenek, miras bağlamında da düşünmek mümkün. Bu video eserde Berksoy’un kişisel hafızası anıtsal anılara direnmektedir. Akademik ve kurumsallaşmış bir Cumhuriyet tarihi temsiline yerini, perdeleme ve maskeleye yöntemleri ile kişisel hikayelerle, mitlerle yapı bozuma uğratılmış sözlü tarih alır.



Resim 16: Kutluğ Ataman, Veronica Read'in 4 Mevsimi, 2005

Ataman'ın **Küba (2004)** isimli çalışması 2004 yılında Tate'in Turner Prize'ına aday gösterilen 40 ekranlı video yerleştirmesi Carneige ödülünü almaya layık görülmüştür. Uluslararası çağdaş sanat pazarında adını duyurduğu bu çalışmada bireysel portrelerden farklı olarak bir topluluğun kimliğini nasıl inşa ettiğine, hangi dinamiklerle topluluk olduğu ve nasıl temsil edildiği ile ilgilenir. Kapalı bir topluluk olan Küba yoksul, işsiz ve kaçağı barındıran bir gecekondu mahallesidir. 60'lı yılların başında Doğu'dan İstanbul'a göç eden mahalle sakinleri şehrin varoşlarında üç yüz konutluk bir mahalle kurarlar. Ataman gecekondu mahallesine girebilmek için mahalle sakinlerinin olurunun aldıkları iki yıl süren çalışma ile bir portre koleksiyonu meydana getirir. Mahalleden kırk kişi ile görüşükten sonra oluşan grup portresini Türkiye'de göstermeyi mahalle sakinlerinin güvenliği açısından tercih etmemiştir.

Çok sayıda yoksul, işsiz ve kaçağı barındıran mahallenin adını nereden aldığı bilinmemektedir. Evleri defalarca belediye tarafından yıkılan topluluk, her seferinde kolektif bir çabayla yeniden inşa eder. Bir arada durmalarının ve cemaat olmalarının sebebi entelektüel, dini, etnik ortaklıklara sahip olmaları değil toplumsal kıyılarına itilmiş olmalarıdır. Toplum dışı kalmaya mecbur bırakılmış olmak siyasi birlik ve ortak mücadele olmaksızın bağımsız bir topluluk ruhu kazandırmıştır sakinlerine. Cemaat haline gelen ortak ruh hali, onları bir grup portresi olarak ele almayı mümkün kılmıştır.

Küba'da yaşamak onlara-her şeyden önce- herhangi bir siyasi, milli, etnik, dini veya cinsel bir ölçüte dayalı olmayan, bu anlamda da özgün bir kimlik duygusu veriyor. Eğer Kübalıysan bu yeter...Küba, herşeyden önce, bir ruh hali. Çocuklukta işlenen ve yetişkinlikte inşa edilen bu bilinç, her türlü dinden, ideolojiden veya kökenden daha önemli” diyor Ataman (YKY, 71)

Özgün kimlikleri ve kendiliği bir sanata çevirmiş kişileri portrelemekle ilgilenmiş sanatçı, bu grup portresini benzer özelliklerden, ortak ruh halinden ötürü tercih etmiştir. Neoliberal politikaların teşvik ettiği başarı ve rekabetle dağılmış toplulukların içinde toplumun dışına itilmiş Küba sakinleri bir cemaat duygusu ile bir araya gelmişlerdir. Ortak bir tarihleri ve değerleri olmasa da maddiyatın ve rekabetin kışkırtıldığı günümüzde gettolaştırılmış bedenler olarak Küba dayanışmayı sembolize eder. Ataman'ın ilgisi bireysel ya da kolektif ötekileştirilmiş toplulukların var olma stratejileri ve direniş modelleri olurken, cemaat kimliği oluşturmada faydalandıkları dinamiklere dayanır. Küba mahallesi 71 ve 80 darbelerine şahit olmuş, Türkiye'deki uzun vadeli değişimlerden etkilenmiştir. Küreselleşme ve neoliberal yapılardan büyük ölçüde etkilenen, toplumsal kırılmalarla şekil alan özellikle İstanbul varoşlarında oluşan yeni topluluklar, alt kültürler ve yaşam biçimlerine sebep olmuştur. İşsizlik, yoksulluk ve uyuşturucu bağımlılığı suça meyilli gettoları var ederken, Küba mahallesi ütopyaların yıkımı ve toplumsal çöküşe verilmiş bir cevap niteliğindedir.

3.3. İmkansız Bir İdeal Olarak Aile; Erinç Seymen Resimleri

Erinç Seymen, resimlerinde sıklıkla militarizm, milliyetçilik, erillik gibi kavramları çağdaş Türkiye bağlamında ele alan genç kuşak sanatçılardan biridir. **İkna Odası (2009)**, **Tohum ve Mermi (2012)**, **Homo Fragilis (Kırılgan İnsan) (2017)**, **En Başa Dön (2017)** isimli solo sergilerinde egemen kültürleri haz, acı ve sadizm gibi kötücül bir bakışla ele alır. Eserlerinde desen, yağlı boya tekniklerini kullanan sanatçı dijital baskı, yeni medya gibi imkanlardan da faydalanır ve el emeğine dayalı analog teknikler üretiminde önemli bir yer tutar. **İkna Odası (2009)** isimli solo serginin esinlerinden biri Vermeer'in Milkmaid (Sütçü Kız) tablosudur. Tabloda pencere kenarında eğitilmiş, terbiye edilmiş ve ev içi emeğe mahkum edilmiş kadın figürü serinin anahtar kavramı tecrit edilmekle ilişkilendirilmiştir. Tecrit etmek, uygarlaştırma, suçu önleme, toplumsal düzen içinde asayiş vaad eder. Sergiye adını veren tecritin diğer yüzü, ikna odaları da benzer niyetlerle insan iradesine bir saldırı olarak kabul edilir. İkna Odası yapıldığı dönemin Türk siyasi gündemi ile sanat tarihinden referansları bir araya getirmiştir. Bu seride yer alan çalışmalardan biri olan **İttifak'da (2009)** flama üzerine işlenmiş ikili figürün bedensel birliği aşan birleşmeleri militarist milliyetçiliğe dair bir alegori olduğunu düşündürür. İki erkek arasındaki ilişki homoerotik yaklaşmayı andırsa, haz ve cinselliği çağırırsa da sanatçının lügatına ait kötücül bir işbirliğini temsil etmektedir. Erken dönemli bu serideki temalar, içerikler sonraki çalışmalarında detaylı olarak ele alınır.



Resim 17: Erinç Seymen, **İttifak**, 2009

Tohum ve Mermi (2012) isimli solo sergisinde anlatısı masal ve gerçek arasında bir yerde durur. Fatih Özgüven'in tarifi ile imgeleri lazer ışınlarıyla açılmış kesikler gibidir. Rekabetin acımasız ve adaletsiz düzeni, derin sosyal eşitsizliğin yarattığı zalim bir dünya sanatçının zenaatkar becerisi ile ele alınır. Sergide yer alan Sangoi serisindeki her bir sembol melezleşmiş bir nesne, hayvan ya da canlıyı tasvir etmektedir. Sanatçı sınıfsal kimliğe, siyasi güce, cinsel/maddi arzuya, kültüre dair alegoriler ile görsel bir evren kurar.



Resim 18:Erinç Seymen, Sangoi, 2012

Homo Fragilis/Kırılğan İnsan (2017) (Aile Değerleri, Üç Kız Kardeş, Konfor Alanı A, Hayalet Organ, Gönülsüz, Kutsal İşlem, Misafir, İsimsiz) 2017 yılında gerçekleştirdiği üçüncü solo sergisinin adıdır. Latince kırılğan insan anlamına gelen bu kavram sanatçı tarafından romantik çağrışımları ile ters bir ilişki kurarak tercih edilmiştir. Homo Fragilis'in (Kırılğan İnsan) kökeni 11. yüzyılda yaşamış Hristiyan mistik ve çileci St. Hildegard von Bingen'e kadar uzanır. Von Bingen fanilik ve yozlaşmışlığı bir ilahi buyruk ile anlatır.(Ah, kırılğan insan, külün külü, kirin kiri, gördüğün ve duyduğun şeyleri anlat ve yaz) Akademisyen, yazar Cüneyt Çakırlar serginin katalog metninde insanın kırılğanlığını fanilik ve yozlaşmışlık ile açıklayan Von Bingen'den referansla Homo Fragilis'in kırılğan arzusunu, aile ve özel mülkiyet ile imtiyazlı konumu güvence altına alınan kapitalist ve ataerkil sosyal normlarla

ilişkilendirmiştir. C. Çakırlar eserlerin *çağdaş kapitalizmin benlik, aile, sınıf, ulus inşaları üzerinden teşvik ettiği iyi hayat vaadinin öznedede tetiklediği bağlanma hallerini sorguladığından bahsediyor*. Seymen'in Homo Fragilis sergisinde tercih ettiği anlatımcı tavır ve karanlık atmosfer aile ve eve dair elemanları birbirine bağlamaktadır. Akraba portreleri, büfe ve eşya görselleri ile insanın kırılğanlığının bu biriktirme alışkanlıkları ile kurulduğunu anlatır. İnsan doğasına has zafiyet ve kırılğanlık söylemlerinin bütün sistemleri, ideolojileri kurarken tutkal görevi gördüğünden bahseden sanatçı bu temel söylence üzerine dinler, öğretiler, kurucu devlet metinleri insan ve hayvan arasında, barbarlaşabilecek bir öze sahip insanın ahlaki zayıflığına vurgu yapar. Devlet, uluslar, aile mitoslarının bunun üstüne kurulduğu fikri ile ilişkili olarak çalışmaları anarşist bir izleğe sahiptir. Ekonomik eşitlik, sınıfsız özgürlük ideallerinin yerine kapitalist merkezileşmiş, makineleşmiş bir devletin ürettiği kanunlar ve yaşam biçimleri ile kültürel kodları açıklar. Hakim söylem insanı kusurları ile tarif eder ve insanı vahşi doğasından korumanın yolunun kural ve kanunlar olduğunu varsayar.

Sanatçı Homo Fragilis(2017) adlı sergide aile romansını, toplumsal bir aradalık söylemlerini sabote etmeyi hedefler. Özellikle toplumun çekirdeği olarak kabul edilen aile kategorisini kapitalist ve ataerkil normlar çerçevesinde kavramsallaştırmıştır. Pentür, desen, video gibi farklı mecraları bir arada kullandığı seride, bağlılık, dayanışma, biraradalık, refah gibi kurucu değerlere sahip olduğu varsayılan toplumsal bir birim olarak ailenin, temsil ettiği değerlerin altını oyar. Aile; toplumun çekirdeği olarak kabul edilirken, toplumda büyük bir aile olarak nitelendirilir. Bu söylem değerlerin, kültürün, normların aileden topluma ya da aksi yönde toplumdan aileye doğru iç içe örüldüğünün de bir göstergesidir. Feminist eleştiri de sıklıkla sömürünün başlangıç noktası, güç ilişkilerinin ilk dayanağı kötücül bir birim olarak aileyi bu bağlamlarda ele almıştır.

Seymen bu seride aileyi servet, mülk biriktirme, refah, güvenlik gibi kapitalist değerlerle bir arada anılan mefhumlarla ele alır. Kapitalist kurgunun icrasında aile ve toplumu karşılıklı bir ilişki içinde ele alır. İnsan doğasına dair bir fikirden yola çıkarsa da, insanı toplumla ilişkisi içinde inceler ve toplumsal bir eleştirinin peşine düşer.

“Aile romantizmi ve aile hamaseti, bireyciliğe karşı, yalnızlaşmaya, atomizasyona karşı korunma, bağlanma, yuva vaat eder. Çünkü aile ilişkilerinin veya ilişkiselliğinin vaat ettiği birbirini sahiplenme, yardımlaşma himmeti, yazılı olmayan

bir “her şeyi içerde halletme” protokolüne, nizam- intizamın sıkı sıkıya gözetilmesine ve katı bir hiyerarşiye bağlıdır. Etimoloji boş konuşmaz: Arapça aile kelimesinin sözlük karşılığı “bir kişinin bakmakla yükümlü olduğu hane halkı”ve altını çizelim “bağımlılar” dır.” (Birikim, Tanıl Bora, 7)

Tanıl Bora’nın tarifi ile birbirine bakmakla yükümlü, sahiplenme, yardımlaşma, bağlılık gibi değerlerle birbirine bağlanmış aile bir açıdan bağımlılar topluluğudur. Aile varsayım olarak bireysellikten, yalnızlıktan korur, aidiyet, yuva ve saadet vaat eder. Aile hamasetinin ya da aile romantizminin kurucu normları bu bağımlılık ilişkisi ile iç içedir. Seymen’in perspektifinden ailenin vaat ettiği bağlılık kapitalist toplum değerlerinin, tüketimin, refah vaatlerinin doğurduğu bir zorunluluk gibi görünmektedir.



Resim 19: Erinç Seymen, Homo Fragilis (Kırılgan İnsan) Sergisinden, Aile Değerleri, 2016

Aile Değerleri (2016) isimli çalışmasında masadaki mutluluk vaat eden lüks tüketim nesneleri, figürleri örtecek şekilde birikerek masada yükselir. Aileyi örten ve görüşümüzü kesintiye uğratan masa düzenindeki özen ve dekora verilen değer ironik bir gösterişe dönüşmüştür. Masa sınıf atlama arzusunun pervasız bir gösterisi, süs ve şaşa ile örülmüş bir sembolüdür. Kompozisyonda birbirine bağlanan nesneler biriktirme ve servet kültürünü,

garanti bir hayatı, zenginlik ve imtiyazı temsil edecek şekilde üst üste sıralanırlar. Seymen aileyi sınıf, mülk ilişkileri içinde ele alır ve kapitalist kurguda birer norma dönüşen aile değerlerini resme de ismini vererek işaret eder. Üç Kız Kardeş (2017) resminde olduğu gibi Seymen'in resimlerinde servet ve mülk biriktirme bir prangaya ve lanete dönüşmüştür. Biriktirilen malların ve güvenliğin teminatı için aile bağları; iç içe geçmiş zorunlu ilişkiler bütünüdür.



Resim 20:Erinç Seymen, 3 Kız Kardeş, Kağıt üzerine çini mürekkebi, Homo Fragilis (Kırılgan İnsan), 2017



Resim 21:Erinç Seymen, Sadakat, Işıklı pano üzerine serigrafı, 2011

Çocuk imgesi Seymen'in resimlerinde fetiş birer imge olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Sadakat isimli çalışmasında dev bir yumurta etrafında toplanmış çocuklar karanlık bir gelecekte izleyiciye bakar. Evlilik ve çocuk sahibi olma ile gerçekleştirilecek sosyal kimliğin, üremeci fütürizmin yücelttiği konumları ile vücut bulurlar. Distopik bir atmosferde buluşmuş çocuklar, heteronormatif bir fantazmanın karanlık figüranları olarak yer alırlar.



Resim 22:Erinç Seymen, İsimsiz, Homo Fragilis (Kırılgan İnsan), 2017

İsimsiz çalışmasında evrak çantasından fırlamış elinde kaşık tutan bir kolu görürüz. Bu resimde devlet ve bürokrasi tarafından öğütülmüş memur imgesi modern bir çileci olarak tasvir edilmiştir. İtirazla uzanan kol ve elin tuttuğu boş kaşık hem direniş, hem de boyun eğmenin bir metaforuna dönüşmüştür. Memura biçilen kıt kanaat hayat eşitsizlikleri belirginleştirirken, harcanan emeğin görünmezliğini işaret eder. Homo Fragilis kapitalist toplumun ve mülkiyet ilişkilerinin yarattığı değerleri, normları, duygulanım dünyasını sınırlar. Çağdaş toplumun kurucu yargıları, yaşam kültürü, değerleri ve dünyaya bağlanma modelini, heteronormatif fantazmanın açmazlarını eleştirir.

3.4. Nilbar Güreş'in Performanslarında Feminist İroni

Dünyada 68 olaylarının yaşandığı yıllarda Türkiye’de de eşitlik, özgürlük ve hak mücadeleleri yükselmiş ve bu politik enerji özgürlük hedefleri, dünya görüşleri ile bir jenerasyona şekil vermiştir. 68 kuşağı Cumhuriyet ideolojisini benimseyen önceki kuşaktan politik tavırları, dünyayı değiştirme özlemi, yaşam tarzları ile ayrılırlar. Kadınlar 60’lı yıllarda sol hareketin işçi ve sosyalist hareketin içindeyken 1970’li yıllarda Türkiye’de feminist hareket çevresinde kitleler ve topluluklar olarak ilk defa bir araya gelmeye başladılar. Yani Türkiye’de feminist hareket Amerika ve Avrupa’daki özgürlük hareketi ile senkron ilerlememiş ve 1968 olaylarının kazanımlarından faydalanamamıştır.¹³ (Antmen, 2013: 90) Örneğin “özel olan politiktir” sloganı Türkiye’ye ancak 80’li yıllarda ulaşmıştır. O yıllarda Türkiye’de kadın hareketi yükselmiş, cinsiyete ilişkin konular tartışılmış ve farklılıklar tarif edilmiştir. 1980 darbesinden sonra ise, sol enerjinin sıkıştırıldığı noktada feminist hareket Türkiye’de gelişmeye başlar. Türkiye’de modernleşme deneyimi ile birlikte erkek ve kadın olarak cinsiyet rollerinin dağılımı politik ve kültürel boyutlarıyla tartışılmıştır. (Antmen, 2013: 90-91) Çağdaş sanatın, sıkışan politik enerjinin bir sonucu olarak yükseldiği ve feminist içerikler üreten kadın sanatçıların sanat sahnesinde görülmeye başlaması bu dinamiklerle ilişkilendirilir. (Haksız Tahrik, Nil Yalter ile röportaj sf.94)

Türkiye’de Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur kadını merkeze alan ve toplumsal cinsiyet eleştirisi yapan içerikleri ile feminist sanatın ilk temsilcileri arasında sayılırlar. Ahu Antmen bunu kadın hareketlerinin içinde bile feminizmin bir tehdit gibi görüldüğü 70’li yıllar sanat ortamında da maksatsız şekilde feminist üretimin ilk ürünlerini verdiği yıllar olarak yorumlamıştır. Toplumsal cinsiyete ilişkin ilk içeriklerin ve kadın sanatçıların özgül ifade arayışları, erkekler tarafından domine edilen pentür geleneğinin dışına taşma arzusu belli belirsiz ilk feminist niyetler olarak nitelenebilir. Bu sanatçılar toplumsal

¹³ Batı’da feminist sanat ve toplumsal cinsiyet eleştirisi kadın emeğinin sömürülmesi, bedene ilişkin tartışmalar, nesne ve özne olarak kadın, sanat tarihi kanonunda kadının dışlanmış olması ve bunun eleştirisi, erkek egemen sanat piyasası ve eleştirisi Türkiye’de esas olarak 90’lı yıllarda tartışma konuları oldu. (Antmen,2013:92)

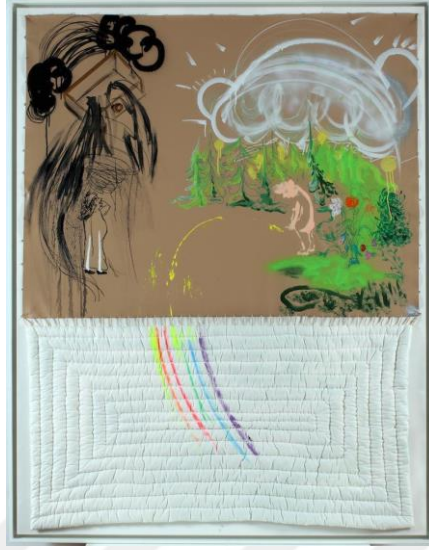
cinsiyete özgü kültürel ve psikolojik problemleri konu edinmeye, bu tematik tercihleri ve estetik yaklaşımları çalışmalarına yansıtmaya başlamışlardır. Türkiye’de cinsiyet meselesi bir problem olarak ele alınırken kültürel bir mesele olarak değil doğalcı bir yaklaşımla kadın erkek kategorileri içinden bakılarak cinsellik çerçevesinde incelenmiştir.

Gülsün Karamustafa ‘nın üretim yaptığı 90’lı yıllar da ele aldığı konular Türkiye’de göç, toplumsal cinsiyet, kültürel imgenin göçü ve geçişin görsel kaydı gibidir çalışmaları. Ve pratiği resimden sinemaya kadar uzanır. Video sanatının öncülerinden Nil Yalter toplumsal cinsiyet, göçebelik ve melezlik gibi kavramları ele aldı. Füsün Onur mekana yönelik ilk düzenlemeler yapan kadın heykeltıraş olarak naif ve minimal yaklaşımı ile biçim ve içerik olarak heykel sanatının sınırlarını genişletmiştir. Nur Koçak 1970’li yıllarda Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar serileri ile popüler kültür ve reklam estetiğini kullanarak parlak ve renkli imajları resmetmiştir. Özellikle kadın dünyasında fetişleşmiş tüketim malzemeleri, yığınlar, kalabalıklar gibi nizami duran rujlar, sutyenler ve parfüm şişelerini imge olarak seçmiştir. “Fetiş Nesneler” pop-art ve tüketim kültürünün nesneleştirdiği kadın bedeni ile ilişkiliydi ve kadınları arzu, değer görme için harcanan çabaları ile nesneleştiren ideal güzellik normlarını eleştiriyordu. Erkekler için hazırlanan, çekicilik ve güzellik yarışında bitmeyen bir mücadeleye hapsolmuş kadın teması, tüketim kültürünün çekicilik hedefleri ile ev içi döngüsüne sıkışan kadınlar birer motif olarak resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkar.

Feminist sanatın içinde sıklıkla ele alınan kadın ve ev teması, Batı Dünyasında Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından geliştirilen, kadın merkezli ilk enstelasyon olan Womanhouse (Kadınevi-1972) gibi tarihsel kaynaklardan beslenerek, feminist sanatçılara kaynaklık etmiştir. Kadınevi Chicago ve Schapiro’nun California Sanat Enstitüsünde yürüttükleri deneyiminin, çağdaş sanatta bir karşılık bulmasının mümkün olup olmadığına dair yapılan tartışmaların odağı olmuştur. Kadın duyarlılığının doğası o dönemde temel bir kuramsal sorun olarak ele alınmıştır. Feminist Sanat Programının bir ürünü olarak kadınların kendi hayat deneyimlerini ele alacakları bir proje olarak düşünülmüştür. Bu çalışmalar feminist bir bakışla evin feminen bir alan olduğu inancı gibi cinsiyete dair basmakalıp fikirlere meydan okur. Biz içinde başkalarını değil kendimizi memnun edecek bir ev inşa etsek nasıl olurdu? Bu proje kadınlar için feminist sanata ilişkin eğitim ve sergileme amaçlı kullanılmak üzere kadınlar tarafından inşa edilir. Bu çalışma kendini inşa etmenin metaforu olarak feminist sanat

tarihinde bir köşe taşı olarak ele alınabilir. Womanhouse (Kadınevi) 70’li yıllarda kadın duyarlılığının ve Miriam Schapiro’ya ait buluntu kumaş parçalarını bir araya getirdiği, akrilik boya ile renklendirdiği kolaj-resimler feminist terminoloji içinde *famaj* olarak tanımlanmıştı. Sanatçı kadınlarla özdeşleşmiş malzeme ve teknikler ile gerçekleştirilen kolajları ile dekorasyon, el sanatları, zanaat gibi kadınlara özgü “minör” üretimlerin, güzel sanatların dışında kalışına dikkat çekmeyi hedefleyen üretimleri ile öne çıktı. Dikiş, oyma, aplik gibi el sanatları, kadın emeğinin ve kadın deneyiminin büyük bölümünün sanat eseri sayılmayışı, “yüksek” ve “düşük” sanat ayrımına dayalı estetik hiyerarşisi içinde bu eserler “zanaat” kategorisine dahil ediliyordu. Dekoratif sanatlar ve el işi ürünler erkek sanatçılar için katalizör görevi görürken ve bir değerken, kadınların üretiminde amatörlüğüne vurgu yapılarak “kadın işi” olarak değerlendirildi. İşlevselliği nedeni ile zanaat her zaman “düşük sanat” sayıldı. Schapiro’nun famajları kadınlara ait el sanatlarını, “zanaat” ürünlerini yüksek sanat kategorisine yerleştirerek hiyerarşik ayrıma meydan okumaktadır. Bu kolajlar aynı zamanda geleneksel ve çağdaş kadın kuşaklarını da birbirine bağlayan bir pratiğe dönüşür. (*Sanat Cinsiyet*, 2020: 28-30)

Nilbar Güreş’in çalışmalarında kadınlarla özdeşleşen malzeme ve üretim biçimlerine has referanslarla hareket ettiğini, minör sanatlara duyduğu yakınlığı resim ve heykellerinde sıklıkla tercih ettiği mediumlardan anlamak mümkün. Aynı zamanda aldığı resim ve tekstil eğitiminden izler taşıyan pratiği dikiş, aplik, oyma gibi geleneksel el sanatlarına atıfta bulunan, sıklıkla kullandığı kumaş ve boyamalarda heykel ve resimlerinde sanat ve zanaatin iç içe geçtiği bir dili meydana getirmektedir. Üretimi kadınlara has el işçiliğine, onun ürünleri olan yorganlarla, yastıklarla, dantellerle, motiflerle birlikte geleneğe has bilinçli tercihlerin bir araya gelmesinden oluşur. Görsel açıdan seçkin (güzel sanat), pratik kullanım için üretilen (zanaat) arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırır. Boya ve dikişi bir arada kullandığı desenleri kadınsı üretim özgüllüğüne dair nitelikler taşır ve imgelerini yan yana getirilen ana-akım sanat diliyle konuşmayı reddeder.



Resim 23: Nilbar Güreş, Çekmece, 2019

“... Yorgan kadınların hayatı, kadın kültürü için en önemli görsel metafor haline geldi;... yorganın estetiği yalnızca kadınlara özgü bir hayat tarzıyla, kadın duyarlılığıyla ve “ilişki ağı” politikasıyla ilişkilendirildi.. Lippard Marksist politik analizinde, yorganın tarihinin “üretici, alıcı ve nesne arasındaki, sanat dünyasının nadiren fark ettiği ilişkileri” şekillendirdiğine dikkat çeker; çünkü bu tarih, “hem sınıf hem de cinsiyet ayrımcılığının ve söz konusu sanat için verilen ekonomik destek düzeyinin ürünüdür.” Lippard, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet temelindeki bu niteliksel ikiliğin, faydaya yönelik nesnelerin gözden düşmesine neden olduğunu saptar.”

(Sanat Cinsiyet, 2020:28-30)

Sanat ve zanaat kategorisinin ayrılmasına ve zanaatın gözden düşmesine sebep faydaya yönelik bir kullanım değerinin olması fikri gösterilmiştir. Bu eksenle tarihsel, ekonomik, sınıfsal ve cinsiyete dayalı ayrımcılığa ilişkin kadınlara özgü bir metafor olan yorganın sanat dünyasında pek de dikkat etmediği değerlerle ilişkilendirilir. Nilbar Güreş örneğinde olduğu gibi feminist kadın sanatçıların sıklıkla kullandığı yorgan gibi objeler ve kadın zanaatlerine has el işçiliği tarihsel ve siyasal anlam dağarcığından beslenmektedir. Sanat ve zanaat ikilisi içinde kadın üretimine has geniş bir birikimin ve tarihin göz ardı edilmesine ilişkin bir eleştiriyi barındırır.

Kadınların yaratıcı ifadelerini zanaat aracılığıyla olumlamaları bazı tartışmalara ve feminist eleştirinin gücünü baltaladığına ilişkin çeşitli tepkilere sebep olmuştur. Sanat tarihçiler Matisse ve Kandinsky gibi dekoratif sanattan esinlenmiş sanatçıların soyut çalışmaları ile Schapiro'nun famajları arasında en önemli farkın kullanılan malzemenin estetik değerini ve anlatımsal önemini gizlemek yerine açığa vurma cesareti olduğunu düşünürler. Modernist nosyonlarla uzlaştırılmaya çalışılan, ana akımın içinde eritilerek değer verilen nakış gibi kadın zanaatları ile ilgili bu girişimlerde eleştiriye maruz kalır. Feminist eleştirel bakışa göre; nakışın ele alındığı gibi; dekoratif ve düşünme gerektirmeyen bir aktivite olarak kabul gören zanaat ve sanata yönelik bu ayrımcı ve dışlayıcı kurgu kabul edilmemelidir.

“Sanat ve zanaat kavramlarını bir karşıtlık olarak görmek ya da görmemek de bir seçenektir, bunları hiyerarşik bir sıraya dizmek ya da dizmemek de bir seçenektir. Feminist, eleştirel bir bakışla eril hiyerarşinin önce-sonra sıralamasını darmaduman etmek istiyorsak sanat ve zanaat kavramlarının karşıtlık ve hiyerarşik düzenini tanımlayabiliriz ki bu gayet mümkün”. (Belkıs, 2018:20)

Dekoratif sanatların kültürel bir pratik ve mücadele alanı olarak araştırılması önerilirken sanatla zanaatın ayrılmasının bazı kayıplara sebep olacağı düşünülür. Bunların başında 19. Yüzyılda “kadınlık ideolojisinin” zanaat odağında gelişmiş olduğunu göz ardı etmek olacaktır. Kadın zanatının politik anlamı, kadınsı üretimin çok daha ötesinde, hiyerarşileri, kadın yaratıcılığını, sanat üretiminin tarihini ve baskı ideolojilerini de içermektedir. Zanaat, kadınlara ait kültürel birikimin ve sembollerinin alaşağı edilmesi veyahut yüceltilmesi arasındaki sürüp giden tartışmaların bir parçasını meydana getirir. (*Sanat Cinsiyet*, 2020: 33)



Resim 24:Nilbar Güreş, Oturma Odası/ Çırçır Serisi, 2010, İstanbul

Nilbar Güreş bedenın kültürel ve tarihsel tanımlarını sorgulayan çalışmalarında kadını ve protest tavrı ile cinsel kimlikleri ele alır. Queer bedenler ve kadınlar üzerinde şekillenen baskı rejimleri ile acı çeken, arzu duyan, haz alan bedenın deneyimleri çalışmalarına şekil verir. Tekstil, kumaş, örtü gibi malzemeleri ve geleneksel motifleri bir arada kullanan sanatçının çalışmalarında örtü ve örtünme eylemi sıklıkla karşılaştığımız bir temadır. Sanatçı biçimsel ve anlamsal olarak feminist sanatın mirasından faydalanarak, “*Bilinmeyen Sporlar*” (2009) isimli çalışmasında nükteli bir üslupla evin, özel alanın, ev içindeki sorumlulukların kadınlar için olası potansiyellerinden bahseder. Örneğin temizliğin ev içi döngüsünde bir çeşit müsabakaya dönüşen şekliyle sahip olduğu spor kariyeri potansiyelini işaret eder. Aynı çalışmada Beden Eğitimi dersi için kullanılan spor salonunda kadınları gündelik kullanım eşyaları ile absürd ve gündelik bir sporu icra ederlerken görürüz. Video, desen, fotoğraf ve kolaj olarak farklı medium kullanımlarının yer aldığı projede gündelik işlerin boğuculuğunun yaşattığı parçalanmayı biçimsel olarak kolaj ve desenlerde izlemek mümkündür. Kolajları estetik olarak da duygu

durum geçişlerine gelişigüzel, dağınık biçimlerin eşlik ettiği resimsel temel elemanların bir aradalığı ile oluşur.

“Ev hayatının, domestik kültürün ve kadın dünyasının tencereden oklavaya, dantelden ağdaya uzanan bir detay zenginliğinde dekorlaştığı bu video ve fotoğraflarda, olimpiyatlardan 19 Mayıs şenliklerine kadar, kadın bedeninin görünürlüğünün hep erkek bakışıyla temsil edildiği alanlara yeniden bakan eleştirel bir bakışa ve feminizmin tarihinden gelen ironik bir tavra şahit oluyoruz. Makro siyasetlerin şekillendirdiği mikro hayatlarda yaşanan kültürel deprem ve cinsel devrim, spor seyircisi algımızı deşen ve tribünlerle mücadele edecek bir cesaretle. Fotografik ve hareketli imajlardan oluşan, desenleri bu projede Güreş desenleri başlangıç noktası olarak alıyor.” (Çakırlar, Delice, 2012:54)

Sanatçı baskı rejimleri altında çeşitli şekillere giren kadın ve queer bedenlerin direniş potansiyellerine dair bir bakışı ele aldığı serilerinde olağan ve gündelik gözüken domestik şiddetin bilinmeyen yüzünü işaret eder. *Bilinmeyen Sporlar* isimli çalışmasında cinsiyet rolünü icra ederken kadınların doğallaşmış, kan, ter, gözyaşı ve mücadelesi daha görünür olmaktadır. Kadınsı hayatın içinde ağda, temizlik, ütü, yemek gibi ev içi döngüsüne sıkışmayı ve domestik şiddetin varyasyonlarını hicvederken sanatçı bir sporcu refleksi geliştirir. Bilinmeyen sporlar adını buradan ve performatif doğasından yani rol yapma, tekrar ve temrinle öğrenme ve tatbik etmeyi işaret etmektedir. Tekrarlar içinde beden bütünü devinimleri, hareket ve jestleri absürd ve ironik bir görünüme bürünmektedir. Ev içi meşgalesinin ve rutinlerin ızdırap veren yanı sıra efsanesindeki gibi her eylemin boşluğa doğru akması ve tekrar başa dönmesi gibi nafi bir çabayı andırmaktadır. Cinsiyet ayrımcılığına yaslanan gettolaştırılmış kadın hayatında sanatçının işaret ettiği ironi, başarısızlığın bulanık potansiyelleri ve beklenmedik ama olası direniş noktalarını işaret eder.

Judith Halberstam “*Çuvallamanın Queer Sanatı*” adlı kitabında toplumsal beklentilere cevap veremeyen bir “kadın” oluş ve durum içinde hesapta olmayan hazlar ve kazanımların gizli olduğundan bahseder. *Gölge feminizmler* adını verdiği bu durum, direniş biçimlerinden çok radikal bir pasiflik, teslim oluş hallerini işaret eder. Feministlerin özgürleşme adına tercih edilen direniş, hareket, eylemin dili ile konuşmak yerine pasiflik, uygun olamama ve var olmama gibi gölgesel diye nitelediği bir feminist oluş biçiminden bahseder.

Halberstam simgesel olarak “annenin kaybından” bahsederken yapmak değil feshetmekten, Batı felsefesinin bahsettiği şekli ile kadın olmayı, ya da kadınlaşmayı reddetmek üzerinden inşa edilmiş feminist politikaları inceler. Buradan izlerini sürdüğü anne-kız arasındaki kopuk bağlardan anti-ödipal bir feminist politikaya ulaşır. Anne kız arasındaki ilişkiyi ele alırken, annenin mirasını devralan ve *böylelikle onun iktidarın ataerkil biçimleriyle olan ilişkisini üreten köklü bağın reddinden* bahseder. Burada anne-kız aracılığıyla aktarılan mirasın, rol modellerinin fesh edilmesinden böylece kendi egemenliği uğruna ötekini feda eden değil, kendini türetmede başarısız olan ve başarısızlıktan bir amaç çıkaran bir tür gölge feminizmden bahseder. Anne kız ilişkisi içinde özyıkıcılığı, mazoşizmi, işlevi yerine getirmeyişi basitçe bu mirasın reddini ve bağı tamamen yıkmayı hedefleyen bir pasifliği önerir. Annenin sembolik kaybı özyıkıcı mekanizmayı harekete geçiren, kuşaklar arasındaki alışverişi sonlandırmanın ve erkeklerin kaybının alegorisidir ona göre. Simone De Beauvoir’dan Monique Wittig’e kadar bir çok feminist “kadın oluş” u ataerkil düzenin işbirlikçisi olarak gördüğünden bahsederken, pasifliği bir çeşit reddiye olarak ele almıştır.(2001:190)

“Feminizmin bakış açısından bakıldığında çuvallama, başarıdan daha iyi bir yol teşkil etmiştir. Feminin başarı her daim erkek standartlarına göre değerlendirilirken ve toplumsal cinsiyet normlarına uygun davranmamak genellikle ataerkil ideallerin beklentilerini yerine getirme baskısından kurtulmayı sağladığından, kadınlıkta başarısız olmak beklenmedik hazlar sunabilir... Gölge feminizmler oluş, var olma ya da yapma biçimlerinden ziyade feshetme, olmayış, ihlal etmenin şaibeli ve bulanık hallerini ele alır.”(Halberstam, 2012: 15)

Halberstam’ın değindiği gibi çuvallamanın ya da başarısızlığın feminist bakışa göre bazı hazlar açısından yaratıcı bir potansiyeli vardır. Bunların başında başarının ataerkil dağarcığa göre şekillendiği bir dünyada kaybetmenin kimi zaman kazanmaya benzediği önermesi gelir. Var olma ve yapma biçimlerinden bahsederken toplumsal normlarla feshettiğimiz bağlar, şaibeli ve bulanık olarak yeni hallere yelken açabilir. Bu durum birazda queer olasılıkların sahip olduğu cinsiyetin kültürel bagajı ile kurduğumuz yeni ilişki biçimlerine göz kırpmaktadır. Başarısızlık toplumsal cinsiyetlerin anlamlarını yeniden yaratabilme potansiyeli olarak karşımıza çıkar. Nilbar Güreş’in bedene dair anlatılarındaki ironik neşe ve olamayış halleri bazen tahakküm ve baskı ile başa çıkabilmeyi vaad eden dalgacı bir tavır olarak belirir.



Resim 25: Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, 2009

Türk sinemasında da kadın oluşun absürd ve yıpratıcı doğasını örneklendiren filmler çekilmiştir. Atıf Yılmaz, Müjde Ar'ın geleneksel ev kadını olan Naciye ve modern, Avrupai bir hayata sahip tiyatro oyuncusu Serap'ı oynadığı *Ah Belinda* isimli kült filmde iki farklı yaşamın çatışmasını feminist bir çerçeveden ele alır. *Belinda* marka şampuanın reklam setinde duş sahnesinin çekimi için girdiği sette, Müjde Ar canlandırdığı Naciye karakterinin fantastik ev hayatına istemeden geçiş yapar. Çocuk bakımı, ev temizliği ve işlevsiz bir evliliğe saplanıp kalan Müjde Ar'ın parodileşen domestik hayatı adeta bir kabus sahnesini andırır. Evin bir çeşit hapishaneye dönüştüğü filmde Müjde Ar'ın paralel evrendeki karanlık, depresif ev hayatından çaresizce kaçmaya ve kurtulmaya çalışmasını izleriz. Ünlü feminist motto ile açıklamak gerekirse özel olan politiktir ve en büyük sömürü ilişkileri evden ve mahrem olandan başlamaktadır.



Resim 26: Nilbar Güreş, Lovers (Aşıklar), 2006-2011

Sarah Ahmed Mutluluk Vaadi isimli kitabında mutlu ev kadını tasvirlerinin mutsuz edici yanlarını açıklarken şunlardan bahseder;

“Mutluluğu bir dünya kurma şekli olarak tarif ederken, kendimi mutluluğun baskıyı haklı çıkarmak için nasıl kullanıldığını farklı şekillerde gösteren feminist, siyah ve queer akademisyenlerin çalışmalarına borçlu hissediyorum. “Mutlu ev kadını” figürünün feminist eleştirmenleri ve heteroseksüelliğin “ailevi mutluluk” olarak duygusallaştırılmasının queer eleştirmenleri bana mutluluk ve cazibesi konusunda çok şey öğretti. Bu eleştirilerin etrafında mutluluğun mutsuzlaştırıcı etkilerini açığa çıkaran, mutluluğun sosyal normları sosyal yaralar olarak yeniden tanımlamak için nasıl kullanıldığını öğreten uzun bir akademi ve aktivizm tarihi var. Böyle politik hareketlerin mutluluk için değil, mutluluğa karşı mücadele ettiğini bile söyleyebiliriz. Simone de Beauvoir mutluluk dileğinin bir hüsnüniyet politikasına, başkalarının da bir dileğe göre yaşamasını talep eden bir politikaya nasıl tercüme edildiğini çok iyi gösterir.” der.(Ahmed, 2012:12)

Queer ve feminist teorilerin sosyal normların mutsuzlaştırıcı etkilerini açığa çıkaran akademi ve aktivizm alanlarında yapılmış eleştirilerden meydana gelen uzun bir tarihi vardır. Güreş çalışmalarında müslüman ve işçi sınıfı kadının ev hayatını sıklıkla ele alır, domestik şiddeti simgesel bir dille ifade ederken, mutlu ev kadını imgesi, heteronormatif kutsamanın yaraları çalışmalarında sıklıkla ironik bir dille ele alır. Sanatçının çalışmalarında toplumsal cinsiyet bağlamında sosyal ve kültürel yaralar ironik ve incelikli bir dil ile ele alınmıştır.



IV. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE 90 SONRASI QUEER SERGİ VE PRATİKLER

IV. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE 90 SONRASI QUEER SERGİ VE PRATİKLER

4.1. ONUR HAFTASI SERGİLERİ

80'li yıllardan itibaren Özal hükümeti ile birlikte küresel ekonomik sistemlere entegre olma süreçleri bugünün paradigmalarını belirleyen en önemli süreçlerdir. 2000'li yıllar seksenlerde başlayan neoliberal politikalar, küreselleşmenin politik ve toplumsal ekseninde etkileri ile şekillenmiştir. Serbest piyasa ekonomisi ile para kazanmanın her türlü yolunun meşru sayılması bir değer olarak kabul görmeye başlamış, yeni üretim ve tüketim alışkanlıkları hayata dahil olmuştur. Kentsel dönüşüm, altyapı değişiklikleri, soylulaştırma kentin küresel ortama pazarlanması isteğinin neticesi olarak kentin temel gündemi haline gelir. Bu durumdan finans, inşaat ve hizmet sektörleri de büyük ölçüde etkilenir. Birbirini takip eden 10 yıllık süreçlerde, sanat ve sermaye ilişkileri, para politikaları kültür sanat hayatına da şekil verir.

2003-2005 yıllarında gerçekleşen İstanbul Bienalleri uluslararasılaşmaya zemin hazırlamış Türk Çağdaş Sanatını batıya açmak gibi bir hedef belirlemiştir. İstanbul çağdaş sanat alanında bir merkez ve çekim alanı olmaya başladı. Yüksek miktarda paranın sanat pazarına girmesi ile spekülasyon fiyatları eser satışları, genç sanatçıların pazarda yer bulması, uluslararası sanatçı rezidansları ve organizasyonlar aracılığıyla dolaşıma giren sanatçı modelinin oluşması da dönemin özelliklerindendir. 2000'li yılların başından itibaren toplumsal dinamiklerin belirlediği çelişkilerle birlikte özgürlük talebi daha belirginleşmiştir. 2000'li yıllar 80 darbesinin ardından kendi sesini, özgün kimliğini arayan sanatçılar için 90'lı yıllarla birçok benzerlik taşır. (İnal, 2019; 404-405) 2000'li yıllarda çağdaş sanatı ve Türkiye'nin yaşadığı süreçleri 90'lı yılların devamı niteliğindeki değişimler olarak tarif edebiliriz. 90'larda olduğu gibi Türk modernleşmesinin çağdaş sanattaki ulusal benlik eleştirisi devam etmiş, 2000'li yıllar; biçimci, temsile dayalı sanatsal anlayışın yerini kavramsal sanatların aldığı, azınlıkların, çoğulcu yaklaşımlarla birlikte sesini yükseltmeye ve varlık göstermeye çabaladığı bir dönem olmuştur. Toplumsal cinsiyet konusunda farklı ve özgün yaklaşımlar sanatçıların üretimlerine şekil vermiş, cinsiyet farkına vurgu yapan eserler üretilmiştir. Bağımsız hareketler ve inisiyatifler, kurumları, ticari galerileri devre dışı bırakırken, sanat pazarına direnen özerkleşme arzuları ile öne çıkmışlardır. İnisiyatifler güncel sanat sahnesinde, büyük şehirlerde gösterdikleri faaliyetler ile sivil mekanlar olma yolunda belirleyici olurlar. Bunların

arasında Hafriyat, Oda Projesi ve K2'yi bu dönemde ortaya çıkmış inisiyatifler olarak sayabiliriz

Onur Haftası, Onur Yürüyüşü ile birlikte Türkiye’de her yıl LGBTİ’lerin görünürlüğünü arttırmak, sorunlarını masaya yatırmak, bu alanda yapılmış akademik çalışmaları paylaşmak ve komünitenin birbirine yaklaşmasını sağlayan bir etkinlikler serisidir. Bunun içinde 2008 yılından bu yana bir gelenek haline gelmiş bağımsız ve amatör olarak faaliyet gösteren Onur Haftası Sergileri de var. Onur Haftası sergilerinin ilki 2008 yılında **Makul**, 2009 yılında **İsyen ve Onur**, 2010 yılında **Aile Salonu**, 2012 yılında **Baskı, Haz, Beden**, 2014-2016 **Nereden Nereye**, 2017 **Coğrafya**, 2018 **Sınır/sız**, 2019 **Sınır-sız Alan**, 2020 **Ben Neredeyim** (online) isimleriyle gerçekleştirildi. Her yıl Haziran ayında yapılan Onur Yürüyüşlerine paralel olarak gelişen sergiler, derneklerin desteği ile ve aktivizmin bir uzantısı olarak ortaya çıkmış, topluluk içinde yer alan sanatçı ve aktivistlerin ortak çabası ile bir gelenek haline gelmiştir.

Türkiye’deki queer sanatın ilk örneklerine bakacak olursak Murat Morova’nın 89’da Urart Sanat Galerisi’nde yaptığı *Cehennemde Bir Mevsim* adlı sergide erken dönem figüratif resimleri örnek gösterilebilir. Tasavvuf ve beden üzerine anlam dünyasını kuran sanatçı kaligrafi ve hattan esinlenerek, erken dönem çalışmalarında soyutlanmış çıplak erkek bedenleri resmetmiştir. Sergi özellikle medya tarafından tepkiye maruz kalmış, hedef gösterilmiştir. Homoerotik resimleri ile bilinen sanatçı Taner Ceylan ise yaptığı resimler nedeni ile Yeditepe’deki işinden istifaya zorlanmıştır. Bu iki örnek Türkiye’de LGBTİ sanatın görünürlüğüne ilişkin ilk müdahale ve sansür girişimleri olarak kabul edilir.



Resim 27: Murat Morova, Cehennemde Bir Mevsim sergisinden, 1988

Kağan Kültigin Akbulut Duvar Gazetesindeki “Merdivenden Düşen Lubunya” başlıklı yazısında Türkiye’deki LGBTİ hareketinin uzun ve tutarlı bir tarihi olduğundan bahsediyor. 80’li yıllarda ev partileri ve bir araya geliş, topluluğun birbirini bulması, 90’larda toplantılar ve dernekleşme, 2000’li yıllarda ise hareketin kitleselleşerek büyüdüğünü ifade ediyor. Onur haftası sergileri ve etkinlikler, sivil hareketlerin belirginleştiği ve hareketin hacminin büyüdüğü bu döneme denk gelir. En büyük ivmeyi ise Gezi Olayları’nın olduğu 2013 yılında 50.000 kişinin katıldığı Onur Yürüyüşü ile kazanmıştır. Katılımcı sayısı görünürlük adına sevindirici bir rakama ulaşmıştır. Sonrasında LGBTİ temalı etkinliklerin kimisi yasaklanmış, kimi dernek kapatılma tehlikesi ile burun buruna gelmiştir.

2008 yılında Lambda İstanbul dernekleştikten sonra sergileme pratikleri açısından katılımcı ve demokratik bir yöntemi benimseyen Hafriyat’ta, Onur Haftası’nın ilk sergisi **Makul (2008)** adıyla gerçekleştirilmiştir. 2000’li yıllarda Onur Yürüyüşleri görece daha cesurca yapılıyor, uzantısı olan üretimler, etkinlikler ve sergiler görünürlüğü destekliyordu. Hafriyat’ta **Makul (2008)** adıyla gerçekleşen sergide Aykan Safoğlu ve Erinç Seymen gibi genç kuşak aktivist/sanatçılar sergiyi hazırlayan ekibin içinde yer aldılar. Sergi resim, heykel, performans, fotoğraf, video gibi farklı disiplinlerden 30 sanatçı/ kolektifin (Boysan Yakar, Gökçen Cabadan, İç mihrak, Murat Morova, Canan Şenol, Şafak Kemancı...) katılımı ile

gerçekleştirildi. “Makul” olmanın sınırları, toplumsal normlar ve kabuller, cinsiyet ve heteroseksizm bağlamında ele alındı. Toplumsal cinsiyet, heteroseksizm, militarizm, milliyetçilik, sansür, beden algısı gibi kavramlara dair direnç ve itiraz niteliğindeki sergi LGBTİ topluluğunun maruz kaldığı baskıları, yaşadıkları deneyimleri ve direniş modellerini sanat aracılığıyla dile getiriyordu. Bu doğrultuda bir söylem geliştiren sergi, o güne dek LGBTİ hareketinin en büyük ölçekli sergisi olmuştu. (<https://nerdeenereye.tumblr.com/2014>)



Resim 28: Hafriyat Karaköy

Stonewall İsyanı’nın¹⁴ 40. yılı anısına gerçekleştirilen **İsyan ve Onur (2009)** sergisine ikinci kez Hafriyat ev sahipliği yaptı. Sergide Türkiye’de ilk trans erkek inisiyatifi olan **Voltrans Erkek İnisiyatifi**’nin gerçekleştirdiği kadından erkeğe trans görünürlüğünü artırmak amacı ile yaptıkları “*Erkek Dediğin*” isimli fotoğraf serisi vardı. Transları gündelik hayatın içinde araba tamir ederken, nargile içerken, ud çalarken gösteren fotoğraflar, trans bireylerin kendi deneyimlerini paylaştıkları bir video ile birlikte yer aldı. Videoda inisiyatifteki erkeklerin bir araya gelişleri, heteroseksist, transfobik bir toplumda yaşadıkları sorunları, inisiyatif üyelerinin birbirlerini bulma hikayeleri anlatılıyor. Belgesel trans kadınların hikayelerinden farklı olarak trans erkeklik aracılığıyla erkeklik sorgulaması, beden algısı, transfeminizm gibi kavramları masaya yatırıyor. Kadınlık ve erkekliğin sabitliğini sorgularken, cinsiyetlerin ve cinsel yönelimlerin akışkan olduğunu, bütün bu farklı hikayelerin meşruluğunu vurguluyor.

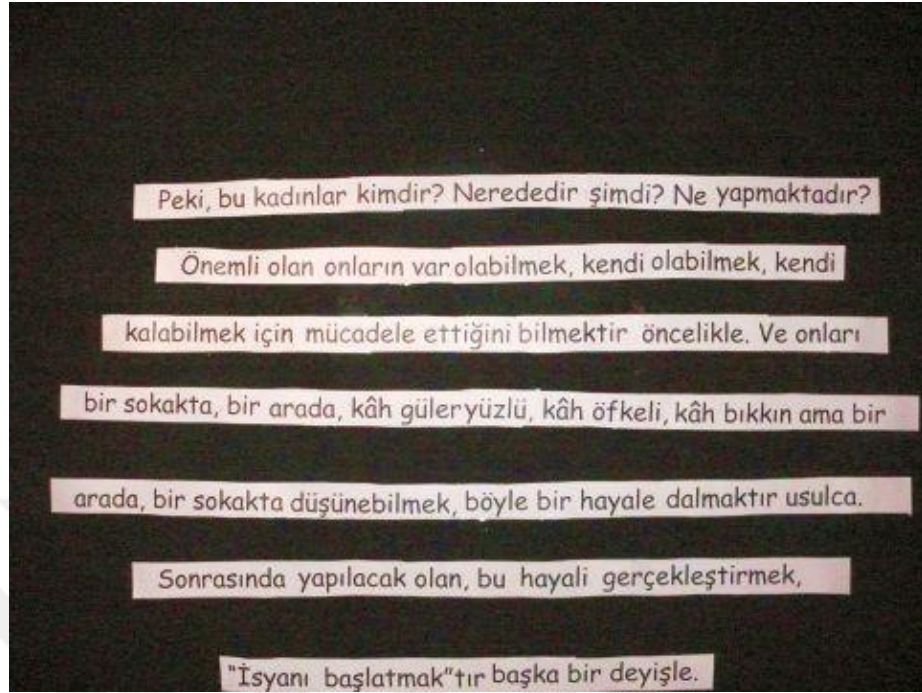
¹⁴ Stonewall İsyanı: New York’un Christopher sokağında Stonewall Inn adındaki bara yapılan polis baskınından sonra başlayan bir dizi gösteriş ve direniş eylemidir. Lgbti bireylerin mücadelesinin miladı sayılır. İsyan o günden itibaren dünyanın çeşitli yerlerinde LGBTİ bireyler tarafından kutlanmaya başlamıştır.

Hafriyat'ın alt katında gazete haberleri ve fotoğraflardan oluşan bölüm, Habitat döneminde Ülker Sokak Olayları ve transların sürülme hikayesine yer veriyor. (<https://kaosgl.org/haber/voltrans-trans-erkekler-ve-feminizm-bir-arada>)



Resim 29: Makul Sergisi, Sergi Afişi, 2008

Nereden Nereye (2014-2016) isimli Onur Haftası Sergilerinin ilki Hayata Artı ve Maumau'da Gezi Olayları'nın akabinde gerçekleşti. Komisyonunda Canan, Fatih Özgüven, Erinc Seymen gibi çağdaş sanatçı ve yazarların yer aldığı, açık çağrıyla gerçekleşen sergide seçilen çalışmalar resim, video ve performanslardan oluşuyordu. 2016 yılında gerçekleştirilen **Nereden Nereye 7. Onur Haftası Sergisi**, trafik kazasında hayatını yitiren LGBTİ eylemcileri Zeliş Deniz ve Boysan Yakar anısına düzenlenmiş ve Sergi Boysan Yakar'ın evinde gerçekleştirilmiştir. Seçici kurulunda Gözde İlkin, Şafak Şule Kemancı, İlhan Sayın, Sena Başöz görev almıştır.



Resim 30 :Stonewall İsyanının 40. yılı anısına yapılan İsyen ve Onur Sergisinden

2013 yılında Onur Yürüyüşü'ne katılanların sayısına referansla yapılan "Çaktın mı?" isimli performans, sergide yer alan çalışmalardan biridir. İstanbul Queer Art Kollektifine ait performans, 10 kişinin 12 saatlik oturumda 50.000 adet çiviye çakma gayretinden meydana geliyordu. Onur yürüyüşüne katılanların sayısını, bedensel bir aktiviteye dönüştürmeyi hedefleyen performans, açık bir eşcinsel olmanın inatla ve bazen yılgınlıkla sürdürülen varolabilme çabasını temsil ediyordu. Gezi Olayları'nın ardından Onur Yürüyüşü yasaklandı ve katılım aynı sayıya hiç bir zaman ulaşamadı. Yasaklara rağmen yapılan İzmir Onur Yürüyüşü, Queer Art Kolektifinin (Seda Ergül, Tuna Erdem, Leman Sevda Darıcıoğlu) performansını bu şehirde tekrar etme arzusunu gündeme getirdi. Katılımcılığa açık olan performansta, izleyicilerde çivi çakmaya, eyleme katkı koymaya ve bunu kalıcılaştırmaya teşvik edildiler.

Güncel bir örnek olarak *Çaktın mı?*, tiyatro ve performansta olduğu gibi canlı ve karşılıklı ilişki ile vücut bulmuş, toplumsal bir vakayı bedensel vurgu ile kolektif bir eyleme dönüştürme çabası içerisinde yapılmıştır. İstanbul Queer Art Kollektif'in “Çaktın mı?” isimli performansı hem katılımcı sanat açısından hem de sanat ve aktivizmin buluştuğu noktada Onur Haftası Sergileri içinde yer alan belirgin bir örnektir.

(<https://www.otuzbeslik.com/etkinlikler/kulube-cafeandbar/26-02-2017-9-00/caktin-mi-istanbul-queer-art-collective-performansi-1100>)



Resim 31: Queer Art Kollektifi, *Çaktın mı?*, 2014

Sanat ve aktivizm ilişkisini 60'lı yılların kitlesel hareketlerine ve yirminci yüzyılın başında doğan dada ve sürrealizm gibi avangard akımlara kadar götürmek mümkün. Küratör, yazar Nato Thompson, sanat ve siyasetin kesişim noktasını ele aldığı kitabı *İktidarı Görmek*'te sanat ve aktivizm ilişkisini özellikle iki üretim hattının, yakın geçmişteki sanat ve siyaset faaliyetini etkileyen önemli öncüller olarak belirliyor. Bunlardan biri toplumsal estetik diğeri taktiksel medya. Burada ele alınmak istenen toplumsal estetiğin çoğunlukla aktivizm ile çok açık olmayan bir ilişki içinde olduğundan, sanat ve siyasetin anlaşılması açısından çok önemli olduğundan bahsediyor. 1990'lı yılların ortasında ortaya çıkan toplumsal estetik, kişilerarası olan gayri maddi ve dolaylımsız olmaktan çekinmeyen, müzede yer almayan ve insanları içeren

sanat. İlhamını kitle kültürüne dair derin bir şüphecilikten alan, dolaylımsız, kişisel ve zaman zaman siyasal olana vurgu yapıyor. Fransız küratör Nicolas Bourriaud'un karşılıklı eylem, ilişkisellik ve bir aradalığı vurgulayan **“ilişkisel estetik”** kavramı ve İngiliz Sanat Tarihi Profesörü Claire Bishop'un **“katılımcı sanat”** kavramları 90'lı yıllardan itibaren sanatı anlamak için kilit görevi görüyorlar. Onur haftası sergileri ve queer sergileme pratikleri toplulukları bir araya getirme, olası yeni ilişkiler kurma potansiyeli açısından Bourriaud sözünü ettiği sanatsal forma örnektir. Sanat, siyaset ve aktivizmin iç içe geçtiği, kolektif üretim süreçlerini destekleyen, güncel politik ajandaya uygun içeriklerle izleyicisini dönüştürme, bilinç yükseltme, görünürlük gibi hedeflere sahiptir.

İnsan ilişkilerinin merkezi değere sahip olduğu, 90'lar politikalarının pekiştirdiği ötekiyle özdeşleşmeye vurgu yapan katılımcı sanat genişleyerek meetingler, buluşmalar, gösteriler, işbirlikleri, oyunlar, karşılaşma ve ilişki keşfetme biçimleri, sanatsal bir form olarak ele almak için elverişli hale gelmiştir. Onur Haftası Sergileri ötekiyle özdeşleşme, insan haklarına saygı, farklılıkların tanınması gibi sosyal içeriklerin ve işbirliğine dayalı güncel eğilimlerin tipik özelliklerini taşır. Boris Groys (On Art Activism) sanat aktivizmi hakkındaki yazısında konuyu iki farklı kutuptan ele alır. 20. Yüzyılda nitelik ve beğeni kriterleri sanatsal avangardlarca yıkılmıştır. Aktivist cenahtan gelen eleştiri “estetizasyon” ve “seyirleştirme” siyasetin estetize edilmesi ve seyirleştirilmesi, siyasal protestoyu pratik amaçlarından uzaklaştırdığı için kötüdür, eylemi seyirlik bir gösteriye çevirir der. Diğer eleştiri ise aktivizmin, sanatsal yeterliliği kesintiye uğrattığı olmasındır. Türkiye’de güncel sanat alanında olduğu gibi Onur Haftası sergilerinde de estetik kriterlerin zayıflayıp protestonun öne çıktığı veya protest tavrı zayıflatan ve seyirsel değer öne çıkarıldığı alçak gönüllü üretimler olup olmadığı tartışmalıdır.

4.2.İSTANBUL/BERLİN ARASINDA;

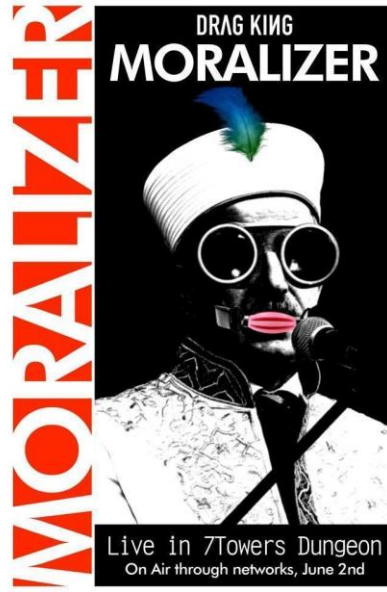
AH OH (2010) ve Queer Formun Göçü Sergileri (2017)

2010 yılında Galeri NON’da sergilenen Ah Oh isimli sergi adını Ahde Vefa anlamına gelen, antlaşmaların korunması ilkesine dayanan kavramdan almaktadır. Bu kavramdan yola çıkarak sergi aşkın politikası, ahlakın çıkmazları, varoluşumuzun psikanalitik dinamiklerini konu edinen çalışmaları bir araya getirmiştir. Sergi “Ne zaman söz veririz, verdiğimiz sözleri ne zaman bozarız- kendimizi yeniden yapılandırmak için.” sorusu ile bir tartışma zemini önerir. Söz verme ihtiyacı, verilen sözleri tutmanın imkansızlığını kavramsal bir düzlemde tartışmaya açar. Ğ (yumuşak ge) belirli bir ismin öne çıkmasını istemeyen Berlin/İstanbul arasında yaşayan, toplumsal cinsiyet politikaları üzerine çalışan küratör grubudur. Eleştirel ve performatif küratörlük yaklaşımı ile queer politikalar üzerine çalışır.¹⁵ Sergide yer alan sanatçılar arasında Ming Wong, Elfe Uluç, Sevim Burak, Hasan Aksaygın, Aykan Safoğlu, İç Mhrak, Patty Chang, Rinus Van de Velde, Oktay İnce’ye ait enstelasyon, duvar resmi, fotoğraf, ses yerleştirmesi gibi farklı mecralarda yapılmış üretimler bir araya gelmiştir. Açılışı 18. İstanbul Onur Haftası’na denk gelen serginin ikinci ayağının Berlin’de yapılması planlanmıştır.

(<https://m.bianet.org/kadin/toplumsal-cinsiyet/122897-ah-oh-bir-g-projesi>)

Singapurlu çağdaş sanatçı **Ming Wong** (1971, Singapur) sergiye “**Angst Essen**” (Eat Fear, 2008) adlı çalışması ile katılıyor. Sanatçı pratiğinde, ana akım sinema filmlerinden kareler seçip, cinsiyet, ırk ve milliyet tarafından tanımlanmış kimliklerle oynayarak oyuncunun yerini alıyor ve sahneyi tekrar canlandırıyor. Ah Oh Sergi Projesi içinse Bülent Ersoy’un cinsiyet değiştirme hikayesinin anlatıldığı *Yüz Karası* (1981), *Şöhretin Sonu* (1981) filmlerinden sahneleri ele aldığı videosu yer alıyor.

¹⁵ Almanya başbakanı Merkel’in kabinesinde Dış ilişkiler Bakanı olarak yer alan Guido Westerwelle’nin Türkiye’nin AB üyesi olmasının da görüşüldüğü, 2010 yılında yaptığı Türkiye ziyaretinde öğrendiği ilk türkçe kelime Ahde vefadır. Sergi üyeliğe destek veren bakanın oportünist tavrını, ziyaretin ironisini merkezine alır.



Resim 32 :İç-mihrak, AH OH, Sergi için hazırlanmış bir afiş

İç mihrak’a ait konser afişleri, **Aykan Safoğlu’nun** “Çükümün Stockholm Sendromu” adlı enstelasyonu ile sünnet pilavı hikayesini tekrar ele aldığı çalışması, **Patty Chang**’ın ailesi ile gerçekleştirdiği bir performansı, **Oktay İnce’nin** Devrim Beni Aramadı adlı videosu yer aldı. Sergide çalışması gösterilen bir diğer sanatçı Belçikalı Rinus Vande Velde’nin Köpek Bakıcısı (2010) isimli resmi çalışma, itaat, acı gibi kavramları sembolik bir dil ile ele alıyor.

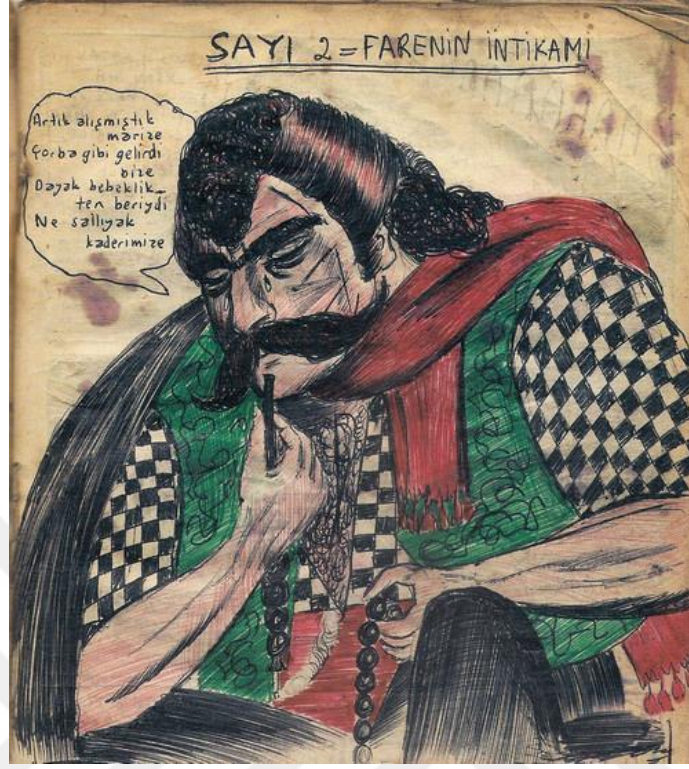


Resim 33:Rinus Van De Velde, Köpek Bakıcısı, Kağıt Üzerine Kömür Kalem, 2010

Sergi ikilisinin ikinci ayağı Berlin’de yaşayan sanatçılar Emre Busse ve Aykan Safoğlu’nun küratörlüğünü yaptığı 2017 yılında gerçekleştirilen Queer Formun Göçü ismi ile Berlin

Schwules Museum’da gerçekleştirildi. Yaptığımız röportajda küratör ve sanatçı Aykan Safoğlu tipik bir müze sergisi olmamasının bilinçli bir küratöryel tercih olduğunu belirtiyor. Schwules Museum 1985 yılında Berlin’de kurulmuş lgbti hareketinin tarihini anlatan, koleksiyonu ve arşivi olan bir müze. Müze mekanını kullanan sergi, güncel sanatın olanakları ile didaktik ve kesin bilgiler vermek yerine sorular sormayı ve birlikte düşünmeyi tercih ediyor. Örneğin sergide çalışmalar künyeleri ile sergilenmiyor, izleyici ve eserin ilişkisine küratöryel bir müdahalede bulunulmuyor ve antropolojik, tarihsel bir anlatı bilinçli olarak tercih ediliyor. Müze sergilerinden bu yaklaşımla ayrışıyor.

Sanatçı ve küratör Emre Busse eşcinsel kültür, gece hayatı ve Berlin üzerine belgesel filmler yapan bir sanatçı. Schwules Müze’de yapılan film gösterimlerinin ardından gelen sergiyi organize etmesi teklifi ile Emre Busse, bu sergide de aynı belgesel filmlerini gösterdi. Filmlerinden biri Berlin’e gelen, fetiş ve SM meraklılarının kiraladığı evlerin sahipleri ile yapılmış röportajlardan oluşuyor. Film eşcinsel kültür çevresinde oluşan ekonomilere odaklanıyor. Bir diğer filmi ise gece hayatı ve eğlence kültüründe erkekliğin yeniden tarif edilmesine ilişkin. Berghain gibi gece kulüplerinde dans eden üstü çıplak, kaslı, eşcinsel erkeklerle ve gey pornoları aracılığıyla yeniden üretilen erkeklik tasvirleri hakkında yapılmış bir belgesel. Sanatçı ve aktör Masist Gül İstanbul’dayken Yeşilçam Sineması’nda oynadığı küçük rollerle tanınan bir Yeşilçam artistidir. Azınlık bir birey olmasının yanı sıra, varolan cinsel rejimlere dahil olmaması ile öncül ve queer bir tavır sergiliyor. Sergide Banu Cennetoğlu ve Philipine Hoegen tarafından temsil edilen Gül’e ait bir arşiv çalışması yer alıyor. Gül’ün kendi bedenini hem fiziksel olarak hem de kullandığı mecralar aracılığıyla dönüştürmesi nedeniyle sergiye çok uyacağı düşünülmüş. Serginin kavramsal yaklaşımına benzer şekilde sürekli olarak bir formdan diğerine bir göç var. Küratör Safoğlu serginin görsel ve estetik alanda yapılmış bir deneme olduğunu söylüyor. Yan etkinlik programı ile bu politikaların toplumsal cinsiyet görünürlüğünün bilgisi ile yola çıkan kültürel, sanatsal ürünlerin aktörlerinin bir araya getirilmesi denenmiş ve buradan tartışma açacak bir sergi formatı yapılması hedeflenmiş.



Resim 34: Masist Gül, Kaldırım Destanı

Ayşe Erkmen' e ait, dili bir materyal olarak kullandığı Kreuzberg'de yer alan binaya uygulanmış çalışma (miş, muş) Konuşmalar isimli bir videoya dönüşmüş ve 1997'de İstanbul'da sergilenmişti. Queer formun göçü sergisi ile Berlin'li izleyicilerle buluştu. Çalışma doğrudan toplumsal cinsiyet politikalarına dair gibi gözükmesede çoğulluklar içinde görünmez olan tekillikleri işaret ediyor olması aracılığı ile ilişkilenebilir. Oral kültürle ve dedikodu kültürü ile doğrudan ilişkili olan çalışmanın bulunduğu yer Türkiyeli queer kültürün serpildiği bölge ve sembolik bir değere sahip.



Resim 35 :Ayşe Erkmen, 1993, Am Haus (Evde), Heinrichplatz Meydanı, Kreuzberg

Sergide yer alan bir çalışma Cihangir Gümüştürkmen tarafından yapılmış Berlin’de gece hayatında bir ikon olan Fatma Souad’a ait portre çalışması. Fatma Souad Kreuzberg’de, SO36 isimli gece kulübünde yaklaşık 20 yıldır yapılan Gayhane isimli queer oryantal partinin kurucularından. Hem portre, hemde ressamı drag yapan, sahneye çıkan kadınlık resimlerini performe eden sanatçılar. Sergide yer alan portre çalışması Fatma Souad ve Cihangir Gümüştürkmen’in arkadaşlıklarının ve tarihin portresi olarak yer alıyor.

Sergide yer alan diğer bir sanatçı Kıbrıs’tan Berlin’e göç etmiş queer sanatçı olan Hasan Aksaygın, Neues Museum Berlin’de kalıcı koleksiyonda yer alan Anadolu ve Kıbrıs’tan getirilmiş arkeolojik kalıntılardan yola çıkıyor. Sergide girişte iki yanda kaide üzerinde sanatçıya ait mermer kaideler üstünde duran el, kafa gibi beden parçaları şeklinde yapılmış murallar bulunuyor. Müzedeki uzuvları eksik, beden bütünlüğü bozulmuş eserlerin kol, ayak, baş gibi eksik parçalarını tekrar kendi bedeninden referansla bu duvar resminde üretiyor. Çalışma Antik Yunan’ın yüceltildiği, antikiteden kendini tarif eden sanat tarihi algısının Avrupalı perspektifle yazılmış olduğu inancı ile ilişkili. Sanatçı bu tarihin homoerotizmde kaynağı sayılan Antik Yunan idealini, Akdenizli, beyaz tenli, arzulanan, gey erkek bedenini

yani ırksallaştırılmış güzelliği yapı bozuma uğrattıyor. Kaideler ise Klasizmin yükseldiği Nazi Almanyası döneminde sıklıkla kullanılan mermerler ve Nazi estetiğini yansıtıyorlar. Bu materyalin kullanımı insan bedeni üstünde devlet otoritesi tarafından kurulan erki de temsil ediyor. Mermerler Berlin’de tren istasyonlarında, bina ve sokaklarda beklenmedik şekilde karşımıza çıkarak geçmişi yansıtıyor. Berlin’e getirilmiş bu beden parçaları, göç, beden, geçicilik, mekan gibi bir çok kavrama kapı aralıyor. Sergi sanatçısı Yeşim Akdeniz Graf ise erkek kahveleri, lokalleri ve erkek homososyalliğini ele alıyor. Kadınlar yirminci yüzyıl başında toplumsal hayata dahil olabilmek için erkeklik dragi yapıyorlardı. Sanatçı cinsiyetin ve aynı zamanda resim yapmanın performatif yanını öne çıkarıyor, resmin sürecindense sahnelenmesi ile ilgileniyor. Aykan Safoğluna’nun çalışması fotoğrafları editlediği masanın üzerinde ortaya çıkmış fotoğraflardır. Sıcak bir günde bedeninin terle masa üzerinde bıraktığı izleri fark etmiş ve buharlaşmadan dondurulması için çabalamış. Fotoğraflarla sabitlediği, bu sıvıdan gaza geçme anının bir tür göç olduğu fikrinden yola çıkıyor. Fotoğraflar İki kişiye ait bedenlerin birbirine karıştığı anın izleri olarak erotik ve queer çağrışımları ile ele alınmış. Uzaktan bakınca uzay görüntüsü gibi gözüken fotoğraflar göçü soyut bir bakışla yakalıyor.



Resim 36: Hasan Aksaygın, Afrodit Adası, 2017

Sergi sanatçısı Mehtap Baydu'nun çalışması sürece yayılan bir performans çalışması. Almanya'ya yerleştiği ilk sene kaldığı Kassel şehrinde tanıştığı, temas ettiği erkeklere ait gömlekleri topluyor ve onları keserek uzun iplere dönüştürüyor. 17 gün boyunca bu iplerden kendine bir koza örüyor. Koza ipek böceği, kelebek gibi canlıları akla getiriyor ve sonuçta oluşacak formla ilgili bir beklentiyi akla getiriyor. Fakat burada Baydu performansında süreci nasıl örgütlediği ve queer varoluşla ilgili daha çok. Kimliğin uzun erimli, yıllara yayılan oluşumuna dair bir metaforu çağrışımları ile ele alıyor.

Her iki sergide de yer alan Ming Wong İstanbul’da yaptığı araştırma boyunca kendini Bülent Ersoy’a dönüştürmüştür. İşleri genelde film tarihinde belirli bir anlam kazanmış filmlere kendini enjekte etmekten meydana gelir. Karakterlerin hepsini kendi canlandırarak tekrar tekrar üretir ve son dönem pratiği bunun üzerinedir. Bu çalışmada Bülent Ersoy’un sürgün hayatının ve film kariyerinin başladığı Almanya’da geçen bir film ele alınıyor. Viron Erol Vert kişisel bir hikayeden yola çıkıyor ve İnci Pasajı’nda iki terzi teyzesi ile gittiği tuhafiye ve çocukluk anılarından esinleniyor. Viron allı pullu ürünlere bakarken kendi eşcinsel dünyasını oluşturuyor. Ergenliğinde pasajın sonundaki seks sinemasını keşfediyor. 80’li yıllarda erkek ve kadın dünyasının iki başlı, kutupluluğu üzerine iki başlı bir salıncak (sling) yapıyor



Resim 37: Mehtap Baydu, Koza, 2015

Salıncak (sling) bir çeşit seks oyuncakı. Fakat sanatçının yaptığı işlevsiz versiyonu bir hamağı andırıyor. Sergi sanatçısı Taner Ceylan Almanya doğumlu bir sanatçı ve erken yaşta Türkiye’ye

dönüyor. Yeditepe'deki akademik görevini kaybetmesine sebep olan resmi ile sergide yer alıyor. İstanbul Bienalinde gösterilen eserin teması acı-haz ilişkisine dair. Öz-nefret ve öz-sevgi arasındaki gerilimi queer bireylerin iyi bildiği bir duygu durumu olarak açıklamış. İstanbul-Berlin arasında yurttaş ve gurbetçi olmakla da ve serginin bu bakış açısı ile sorduğu sorularla ilişkilendirebiliriz. Erinç Seymen hem Almanya hem de Türkiye'de SM kültürü ve seks oyuncaklarının yarattığı ekonominin baskıcı tahakküm yaratan etkisi ile ilgileniyor. Yaptığı resimler çok uzun zamanda yapılmış, işkence gibi detaycı çalışmalar.

Küratör grubunun ismi olan ğ latin alfabesine geçildiğinde Arapçada yer alan seslerin yokluğu fark edilip üretilmiş bir harf. Bir sürü kelimedede kullanılıyor fakat kelime başına geçmiyor. Türkiye'de lgbti topluluğun durduğu yer gibi. Biçimsel olarak bacak bacak üstüne atmış, frapan bir karakter gibi. Hem göçmenliği hem queerliği iyi anlatan bir metafor olduğu düşünülmüş. Küratör topluluğu kendilerine bu adı verirken tüm bunları göz önünde bulundurduklarını ifade ediyorlar. Sergiye toplumsal cinsiyet duyarlılığı olan heteroseksüellerde kabul edilmiş. Politize olmak, sokak temelli etkinliklerle görünür olmak özellikle Gezi Olayları'ndan sonra serpildi. Sergide Türkiye'deki aktivizm tarihide göz önünde bulundurulmuş. Örneğin Lambda İstanbul ve Hafriyat Karaköy gibi yanyanalıklar ve bu tarihe yapılmış göndermeler var. Yan etkinliklerde Berlin'de duvar varken doğmuş büyümüş, Türkiye'li bir ailenin kızı olan Gülay Akın'ın kadın çetesinden bahsettiği, yaşadığı aşklar, uyuşturucu, şiddet, gece hayatı üzerine yazılmış Berlin hikayesi ve onun senaryosundan okuduğu bölüm açılış etkinliği olarak yer almış. Kültürün başka alanlarına queer formun göçünün takip edilebildiği anların peşine düşmüş sergi ekibi. Hasan Aksaygın ve Türkiyeli queer akademisyen Yener Bayramoğlu'nun sanat, akademi ve aktivizm hakkında konuşmaları var. Yazar Emine Sevgi Özdamar'ın yersiz yurtsuzluk hisleri hakkında, anılarından edebi olarak derlediği 'Tuhaf Yıldızlar Dünyaya Bakıyorlar Gözlerini Kırpmadan'' adlı romanından karşılaşma anları, sınır geçme, eşcinsel bireylerle karşılaşma anlarından okumalar yapmış. Elmgren ve Dragset sanatçı ikilisinin yapacağı İstanbul Bienal küratörlüğü hakkında göç, taşra, şehir, kent, camp gibi kavramların iç içe geçtiği bir söyleşi yapılmış. Türkiyeli Alman bir gey eskortun yazdığı kitabından yaşlılık, göç, uyuşturucu, sınır, ayrımcılık ve ırkçılık gibi konular hakkında bölümler okunmuş. Emre Busse'nin alman porno tüketicisi için yapılmış Man of Adana gibi filmlerdeki Türkiyeli stereotipler hakkında yaptığı eleştiri ve sunum yer

almış. Aykan Safoğlu Ming Wong ile sanat kariyeri hakkında bir konuşma, Lola ve Bilidikid’de oynayan sanatçı Soaud galeri mekanında saç kesme atölyesi yapmış. Erinç seymen kendi pratiği hakkında, Alman belgeselci Maria Binder ve trans aktivist Ebru Kırancı Trans X belgeseli hakkında bir söyleşi yapmış. Gökçen Demirkazık Ankaralı, eşcinsel şair Arkadaş Zekai Özger’in şiirleri ve hayatı hakkında bir sunum, 2006’dan beri üzerinde çalıştığı lubunca sözlüğü bir aplikasyona dönüştürülmüş, Ülker Sokak aktivisti Demet ile bir söyleşi yapılmış. Yan etkinlikler serginin sorduğu soruları, cinsiyet kimliği çevresindeki tartışmaları açarken bu alanda ürün veren aktörleri de yan yana getirmiştir.



4.3.QUEER GELECEK SERGİSİ

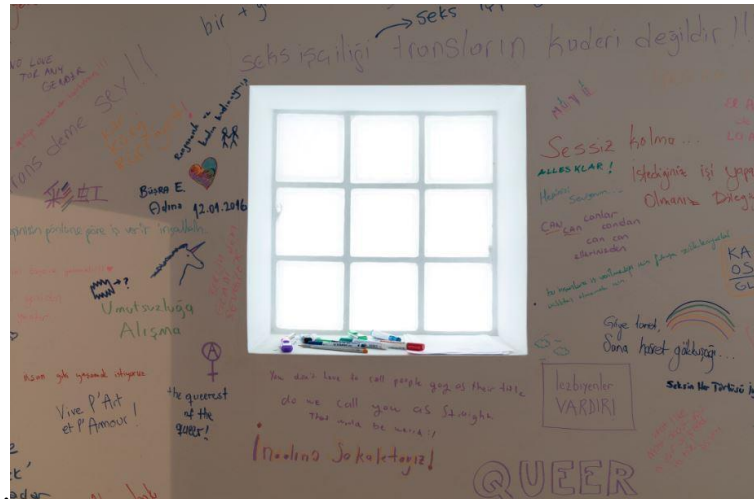
2015 yılında İstanbul Ark Kültür’de yapılan Kaos GL’nin 20. Yaşına özel sergi *Queer Gelecek* kendini queer olarak tarif eden, geleceği kapitalist vizyonun önerdiği bireyler olmanın ötesine geçebilmeyi bir menzil olarak belirleyen sergilerden biri. Küratörlüğünü Övül Durmuşoğlu, yardımcı küratörlüğünü Kaos GL’nin genel yayın yönetmeni Aylime Aslı Demir’in üstlendiği sergi Kaos GL’ye katkıda bulunmuş sanatçıların yapıtlarından meydana geliyor. Bir arada yaşayabilmek, özgürlük, eşitlik, cesurca sevebilme özlemi serginin ufkunu belirleyen kavramlar arasında. Gelecek sosyal ilişkileri queer bir estetik tarafından yeniden yorumluyor, eksikliğini hissettiğimiz ilişkilene biçimlerini arıyor, aramıza giren normları eleştiriyor. Güncel Sanat ortamından farklı kuşak ve üretimlerdeki sanatçıları bir araya getiren sergide Erdem Taşdelen, Canan, Erinç Seymen, Fulya Çetin, Gülsün Karamustafa gibi isimler bir arada yer almıştır. Amerikalı kuramcı/ düşünür Jose Munos’dan referansla birlikte yaşayabilme hayali ile hareketin 20 yıllık arşivinden bir seçkiyi izleyiciye sunmaktadır. Serginin, toplumsal örgütlenmenin tarihi ve queer sanatın iç içe geçtiği, eksikliğini hissettiğimiz şeylerin, negatif romansların, bugüne sıkışmışlığın yarattığı özlemde yola çıktığı söylenmiştir.

İki ayrı kata yayılan sergide bir kat KaosGL arşivinden yazılı görsel belgelere ayrılır. Kaos GL’nin 20 yıllık tarihine ayrılmış bu bölümde derginin arşivine ait parçalar, queer mücadelenin yanı sıra Türkiye’nin dönüşümüne ve yakın tarihine dair de çok şey anlatır. Hareketin ilk olduğu dönem ev toplantıları ile bir araya gelme geleneği serginin mekan tercihinin üç katlı bir ev olan Ark Kültür olarak belirlerken arşivden seçilen ilk sokağa çıkış, ilk manifesto, pankart ve fotoğraflarda süreci belgeliyor.¹⁶ Cihangir’de ki bu evin eski sahibi

¹⁶ Derginin ilk çıktığı 90’lı yılları ve geçirdikleri aşamaları derginin kurucuları arasında olan Ali Erol ve Ali Özbaş Kaos GL ile yaptıkları söyleşide paylaşmış. Bir araya geliş, çoğalmalar, ev toplantıları, dergi çıkartma isteği, mekan ihtiyaçları, dergiyi düzenli çıkarma gayretleri, dernekleşme, ilk sokağa çıkış derginin yaşadığı dönemeçler olarak anlatırlar. Ankara’nın sol geleneği içinde edebiyatla ilgilenen muhalif öğrencilerin dergi çıkartma geleneklerinden, kısa soluklu politik dergiler çıkardıklarından bahsederler. 90’lı yıllarda topluluk, ilk feminist dergilerden Kaktüs ve Feminist’i ve İstanbul’da ki benzer hareketleri takip ediyorlar. Aynı yıllarda İbrahim Eren’in Radikal Demokrat Yeşil Parti Girişimi faaliyet gösteriyor. Ali Erol’un öğrenci arkadaşları ile ilk dergi denemeleri arasında Duvar ve entellektüel analizlere yer verdikleri Virtüel isimli dergilerde bulunmakta. İlk

Cihangir’de bilinen bir figürdür. İtalyan ve gey bir antikacı ve dandy bir karakter olması bu duygusal kesişme de ve mekan tercihinde rol oynamıştır.

Kaos GL Ankara temelli bir örgüt olmasına rağmen güncel sanatın yoğunlaşması nedeniyle ve yeni kuşağa bu parçalı tarihi anlatabilmek amacı ile serginin İstanbul’da yapılmasına karar verilmiştir. Fotoğraf tekrarlarından oluşan duvar kağıtları, gazete küpürlerinden oluşturulmuş duvar gazeteleri, sergide yer alan düzenlemeler arasındadır.. Arşivi ve tarihi izleyiciye yakınlaştırmak için dökümanlar ve mektuplar stratejik olarak camekan içine yerleştirilmemiştir. Arşiv çoğu zaman rasyonel, doğrusal, tutarlı üst üste eklenmiş, birikmiş kronolojik bir yığın olarak kabul edilir. Peki parçalı ve kırık bir anlatı oluşturan lgbti arşivi nasıl ele alınır? Bu sergide dökümanlar ve sanat eserlerinin iç içe geçiyor oluşunu Durmuşoğlu küratöryel hedeflerinden biri olduğunu arşiv malzemelerini ve duygusal katmanları iç içe geçirme isteği ile açıklamıştır. Örneğin Gözde İlkin’e ait güncel bir yerleştirme mektupların ve gazetelerin arasında yer alırken Artık İşler Kollektifi’nin, Pembe Hayat’ın İş ve İşçi Bulma Kurumu önündeki eyleminden yola çıkan interaktif videosu ile yan yana konmuştur.



fotokopi olarak, evlerde dergi dizdikleri yıllardan, dizaynı, mizanpajı el yordamı ile öğrendikleri, henüz ev bilgisayarlarının mailleşmenin olmadığı her şeyin mektuplar ve kağıtlarla halledildiği ve benzer zorlukların nihayetinde Eylül 94’de ilk sayıyı çıkardıklarından bahsetmişler. Gelecek Queer sergisi Kaos GL’nin evrimini, hareketin tarihini ve güncel sanatla kurduğu ilişkiyi bir arada izleme fırsatı sunuyor. (Patika, 2019: 46-50)

Resim 38: İş İstiyoruz, Gelecek Queer Sergisi, 2015

Artık İşler Kolektifi'ne ait çalışma 'İş İstiyoruz' adlı eylem videosu 'Yorum İstiyoruz' çağrısı ile izleyiciyi de üretimin parçası haline getirir. Katılımcı sanata örnek olabilecek yerleştirmede Pembe Hayat ve Kaos GL üyelerinin İş ve İşçi Bulma Kurumu binası önündeki eylemlerini belgelemektedir. 17 Temmuz 2007'de Ankara Sıhhiye'de yapılan eylemde transların mahrum bırakıldığı eğitim, barınma, iş ve sosyal haklara ilişkin yapılan basın açıklaması da yer almaktadır. Bu video eylem youtube'a yüklendiği 2007 yılından itibaren geniş bir izleyici kitlesine ulaşmış, izlenme oranları ırkçılık, homofobi karşıtlığı ve ayrımcılığın eleştirisinin ses getirmesi açısından umut verici gibi görünmüş, trans bireylerin hak mücadelesinin görünürlüğü açısından sevindirici olmuştur. Fakat videoya yapılan nefret söylemi denebilecek yorumlar da bir o kadar çelişkilidir. Çalışma bu nefret söylemini, en azından sergi mekanında silinmesini amaçlayarak ayrımcı ve ırkçı tutuma karşı yeni bir söylem geliştirmeyi önerir izleyiciye. Homofobik yorumlar izleyicilerin odayı her ziyaretinde silikleşecek şekilde zemine yazılmıştır. Çalışma duvara yazılacak homofobi karşıtı içerik ve yorumların yazılmasını izleyiciden bekler. Çalışma ayrımcılık karşıtı bir eyleme verilen ayrımcı, nefret dolu söylemlerle ona yapılan müdahaleyi, dönüştürme biçimlerini bir arada göstermiştir (: <http://artikisler.net/gelecek-queerin-mudahaleci-tahayyulleri/>)

Geniş bir havuz olan sanatçı seçkisi Kaos GL'ye çalışma yollamış sanatçılardan oluşmuştur. Serginin sanatçıları Kaos GL Dergisinin orta sayfasında çalışmalarını sergilemiş sanatçılardan seçilirken, Durmuşoğlu Onur Haftası Sergilerinden farklı olarak muhalif bir ortaklığın ve işbirliğinin seçkiyi oluştururken dikkate aldıkları bir kriter olduğunun altını çizmiştir. Gezi sonrası oluşan politik atmosfer de böyle bir bakışı beraberinde getirir. Kaos GL'nin görsel sanatlar ile farklı eleştirel dinamikleri bir araya getirme çabası da "queer" i nasıl ele aldıklarının bir ifadesidir. Küratör bir ortaklık arayışı, toplumsal eleştiri, yan yanallığı aynı potada eritmenin bir perspektifi meydana getirdiğini belirtirken queer sanat deyince akla gelen erkek bedeni ve güzellmelerinden, eşcinsel erkeklerin domine ettiği bir estetik algısından

farklı bir yaklaşım ele alındığından bahseder. Uzun zamandır yapılan bu tartışma, cis¹⁷ ve trans kadınların hareketin içindeki görünürlüklerini sorgulamaya yöneliktir. Özellikle 90'lı yıllarda Türkiye'de ve dünyada gey erkeklerin görünürlükleri baskın ve beyaz erkek üstünlüğünün sanat sahnesinde de hakim olduğu bilinmektedir. Şimdi bu merkezîyetçi bakışın her yerde sorgulandığına şahit oluyoruz. Buna dayanarak Durmuşoğlu yeni kuşağın kendini they/them¹⁸ olarak daha özgürce ifade ettiğinden bahsediyor. Sergi metodoloji olarak özcü ve tarihsel feminizmden öteye geçen daha kapsayıcı queerle ve transla birleşen, daha özgürlükçü bir alan açmanın gerekliliğine göre düzenlenmiş. Özellikle Türkiye'de queeri tarif etmenin öneminden, sergi aracılığı ile hayali kurulan geleceği çizmenin önemi vurgulanmış. Görünür olmayan figürleri, hikayelerin belirginleşmesinin metodolojiye dönüştüğü alanın sergide belirleyici olduğunu izleyebiliyoruz.

Serginin politik ve kuramsal çatısını kurarken Türkiye'nin 2015'den sonra geçirdiği büyük çözümlenin neticesi olarak hızlıca söz söyleme, cevap verme ve bir alanı işgal etme, işaretleme gibi refleksler göz önünde bulundurulmuş. Bu açıdan Gelecek Queer Sergisi Türkiye'de lgbti hareketinin dinamiklerini de yansıtıyor. Cinsel kimliklerle alakalı muhalefet üretmenin dar bir alana sıkıştıran etkilerinin yerine farklı muhalif seslerin ve bir aradalık üretebilme potansiyelinin üzerinde duruyor. Hareketin dinamosu eşcinsel evliliklere ya da çocuk sahibi olmak gibi konularla sınırlı kalmaması için bir aradalıklarla kurulan yapıyı önemsiyor. Bu açıdan Lambda İstanbul ve Kaos GL'nin eylemleri de bunu destekleyecek türde olmuştur. (<https://argonotlar.com/yeni-diller-ve-ozgurluk-olanlari-icin/>)

¹⁷ Cis kadın: Doğuştan gelen biyolojik cinsiyeti ile sonradan inşa edilen toplumsal cinsiyeti aynı olan kadın

¹⁸ they/them: Lgbti bireyler arasından oldukça yaygın kullanılan nötr bir cinsiyet zamiri



Resim 39: CANAN, Nihayet İçimdesin /Queer Gelecek Sergisi, Ark Kültür, 2015



Resim 40:Queer Gelecek Sergisi, Kaos GL Arşivi, Ark Kültür, 2015

Kaos GL derginin aracılığı ile kendi patikasını çizen mücadele tarihi sergide heteronormatif bir anlatının dışında bırakılmış LGBTİ topluluğun geçtiği süreçleri belgeliyor. Bunun içinde 90'lı yıllarda Ankara'da ilk karşılaşmalar, ilk meydana çıkış ve yürüyüş denemesi, kültür merkezi olma ve toplanma mücadeleleri, Ülker Sokak Olayları gibi tarihsel dönemeçlere değiniyor. Özellikle tarihsel anlatılar söz konusu olduğunda heteronormatif bir anlatının ideolojik bir dışlama olarak disipline ettiğini, düzenlediğini, kontrol ettiğini, büyük anlatıların dışına ittiğini görürüz. Bunun için queer ve feminist bir metodolojiyi takip etmenin gerekliliğinden bahsediliyor.

“Heteronormativite, güncel olanı şekillendirmenin yanı sıra bir tarih anlatısı sunar. Sunduğu anlatıda ezeli ve ebedi bir heteroseksüellik ve buna eşlik eden natrans¹⁹ olma hali vardır. Güncel, hiyerarşik bir ayrımcılık ideolojisi olan heteronormativitenin tarihle ilişkisi tam da kendini işlevsel, düzenleyici, kontrol edici, disipline edici bir ideoloji kurma arzusunda saklı. Ezeli ve ebedi normatif cinsellik ve cinsiyet fantezisi ile heteronormativite, lubunyanın tarihini parçalar. Büyük anlatıların dışına iter. Her dışlama stratejisi gibi buna eşlik eden bir içerme stratejisini de çalıştırır. Zamana, mekana, kültüre, ve topluma göre değişse de; içerme stratejisi cinsellikler ve cinsiyeti zapturapt altına almanın önemli bir aracına dönüşür. Tarihsel anlatılar söz konusu olduğunda bu içerme stratejisi panik anlarında gelişen komedi unsuru, tuhaflığın tarihi, sıradışı hayatlar, marjinal deneyimlere dönüşür.” (Patikalar;Resmi Tarihe Çentik, 2019: 10)

Normları düzenleyen tarih anlatısı hiyerarşik bir yapıdadır. İçerme ve dışlama ilişkileri üzerine kurulduğu haliyle zamana, mekana ve kültüre göre de değişiklik gösterir. Sergide izlenen bir diğer metodolojik yaklaşım, serginin kapsayıcı olması ile bunları bertaraf etmeye dönük olmasıdır. Sergide üstünde durulan noktalardan biri, queer kültürün Lgbti bireylerin mücadelesi ve altkültür, komünite ve dinamizm ile sınırlı olmadığıdır. Sergi hayatın her alanına sirayet eden normlara karşı eleştirel bir pozisyon almaktan, queer bir düşünme ve yaşama biçiminin varlığından bahsetmektedir. Tarihsel olarak baktığımızda 2013'teki Gezi sürecinden sonra Lgbti hareketi meşruluk kazanmış, küratöryel ve sanatsal olarak daha politik

¹⁹ Natrans (cisgender): Sahip olduğu cinsiyet kimliği doğumunda atanan ile aynı olan kişi

bir bakış geliştirilmiştir. Bu toplumsal değişim birçok açıdan etkiliydi. Hem lgbti hareketi kitlelerce tanındı hem de homofobik saldırılar arttı.

Sergi seçkisi Kaos GL dergisine portfolyolarını bırakan sanatçılar arasından seçilmiştir. Fakat esas üstünde durulan konu queer düşüncenin muhalif bir ortaklık ve iş birliği alanı olarak değerlendirilmesi olmuştur çünkü o günün politik durumu da bunu gerektirmiştir. Derginin güncel sanatla kurmak istediği bağ, eleştirel bir perspektifi ve toplumsal duruşu queer ile bir arada düşünmeyi benimser. Kaos GL başından beri dergiye davet ettiği sanatçılardan kendini gey, lezbiyen ya da trans olarak tanımlayan sanatçıların yanı sıra siyasi yakınlık hisseden sanatçıları da dahil etmiştir. Kaos GL'nin kapsayıcı tavrı ve eleştirel yan yanallık, ayrımların silindiği, kavramların iç içe geçtiği durumlar olarak Durmuşoğlu 'nun queer gelecek tarifleri ile de benzeşmekte ve ele alış biçimini ortaya koymaktadır. Lgbti mücadelesinin bir tüketim nesnesi olmayacak şekilde hayatımızın içine sirayet ettiği bir gelecek zaman fikri sergide merkezi değer taşır. Lgbti ya da feminist sergilere ihtiyaç olsa da bu gibi sınırlandırmaların toplumdaki ayrımları yeniden ürettiğinin üzerinde duran küratör Durmuşoğlu Agos'la yaptığı röportajda bunu şu şekilde açıklar;

“Önceliğimizi ayrımlar yerine eleştirel pozisyona, ayağı yere sağlam basan, çok renkli, farklı metodolojiler üretmeye vermeliyiz. Queer sanat olarak tanımlanan bir duruş var tabi ki. Pratiğinde bu kimliği ve tarihi, buna dair problemleri anlatmayı ve görünür kılmayı seçen sanatçılar var. Ancak çok sayıda izleyicinin böylesine önemli bir tarihten haberi yok. Hala gökkuşağı bayrağının neyi temsil ettiğini, Lgbti açılımının ne olduğunu bilmeyen bir sürü insan var”(<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/14060/kuir-gelecek-cinsiyetler-otesi-bir-zaman>)

Sergiye katılan sanatçılardan Metehan Özcan bu sergi için bazı güncel sanat kurumlarına gökkuşağı renklerinde logo tasarımları yapmıştır. 2015 yılında Gezi Olayları'ndan sonra Onur Haftası Yürüyüşü yapılamamış ve Türkiye'de bazı belediyeler kendi logolarını gökkuşağı renklerine boyamışdılar. Belediyeler bu sebeple büyük tepkiler alıyordu. Aynı yıl Amerika'da eyalet bazında değil bütün ülkede gey evliliği yasallaşmıştı. Bunun sonucunda facebook, twitter gibi dijital platformlar logolarını gökkuşağı renklerine boyadılar. Türkiye'de de sosyal platformlarda profil fotoğrafları için seçilen bu çerçeveler kullanılmaya başladı. Ve özgürlüğü temsil ettiği kabul edilerek farklı kuşaklar arasında paylaşılmaya ve konuşulmaya başlandı. Özcan, Onur haftasını ve etkinlikleri destekleyen belediyelerin yanında bu topluluğu

sahiplendiğini iddia eden güncel sanat kurumlarının kayıtsızlığını ele almak maksadıyla logo tasarımları yaptı. Bant dergisi gibi kendi kendine bu hassasiyeti gösterenler oldu. Sanatçı sergi için kurumsal desteğin eksikliğini kendi yaptığı logolar ile işaret etmek isteyen bir refleks üretti.



Resim 41: Metehan Özcan, Renklerle Destek/Queer Gelecek Sergisi, 2015

Sanatçının diğer çalışmaları yemek kültürü, veganlık, beden algısına ilişkin ilgileri ile meydana getirdiği kolajlarıdır. Bazılarını evcilleştirdiğimiz, bazılarını şova dönüştürerek tükettiğimiz hayvanların yer aldığı resimli bilgi kitapları sanatçıya kaynaklık eder. Çalışmaya da adını veren resimli bilgi ansiklopedisi, yemek kitapları, yeme içme alışkanlıkları ve tüketim kültürü, bedene dair normları belirleyen ve yaşam bilgisine çeviren bir mecra gibi çağrışımsal olarak yer alır.

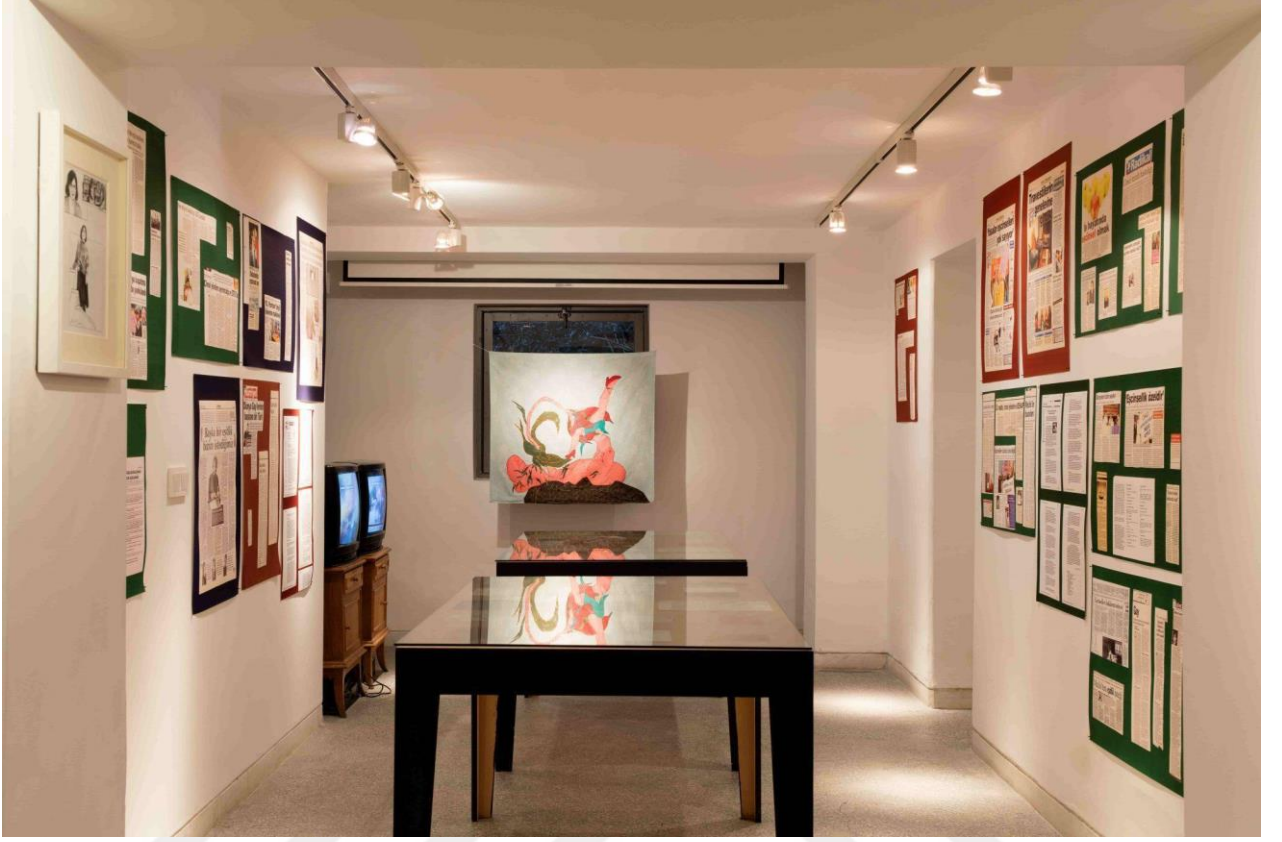


Resim 42: Metehan Özcan, Resimli Bilgi/ Queer Gelecek Sergisi, 2015

İç içe geçen görseller yaşam kültürünü, görselleştiren bir estetik sunarken normatif yapının basılı kaynaklardan izlerini de takip ediyor. Geniş bir spektrumda bütün yaşam kültürünün sınırlarını neler belirliyor ya da nasıl çizeriz? Resimli Bilgi adındanki ironi ile bu kolaj içerikten oluşan bir estetiği bize sunuyor.

Son olarak sergi cinsiyetler üzeri ve spekülasyona açık bir estetik anlayış ile cinsiyet kimliği ile görünürlük kazanan sanatçılara ilişkin eleştirileri göz önünde bulunduruyor. Bu açıdan Queer sergiler için sıklıkla yapılan eleştirileri dinlerken, jenerasyonların bakış farkını vurguluyor ve genç kuşakları cesaretlendirecek bir sergi olmasının da planlandığından bahsediyor. Gelecek Queer sergi adındaki gelecek vurgusu da bununla ilişkili.

(<https://www.kulturservisi.com/p/gelecek-queer-cinsiyetler-uzeri-estetigi-nasil-tartismaya-acariz/>)



Resim 43: Gelecek Queer Sergisi, Ark Kültür, 2015

SONUÇ

Heteronormatif toplumsal pratiklere, ilişkilene biçimlerine dair geliştirilen direnç ve itiraz mekanizmaları arasında normlarla kurulan ters ve yaratıcı ilişki yer alır. Heteronormatif, kapitalist toplumsal pratikler hayatın her alanına sirayet eden normları üretirken işlevsel, düzenleyici ve kontrol edici bir tarzı benimser. İdeolojiyi bu yolla kurma arzusu içindedir. Ezeli ve ebedi toplumsal cinsiyet ve cinsellik fantezileri zamana, mekana ve kültüre göre değişen içerme ve dışlama stratejileri ile oluşturulmuştur. Kapitalist ve heteronormatif bir toplum başarıyı mülk ve servet biriktirme, evlilik ve üreme süreçlerine dahil olma gibi hedefler olarak belirleyebilir. Cinsiyeti ve cinsiyet rollerini sabitleyerek hegemonik ilişkiler kurar.

Queer ve alternatif bir yaşam, direnç ve itiraz mekanizmaları olarak birlikte çalışmayı, farklılıklardan zevk almayı, ideolojinin kodlarını çözmeyi, yeni ilişkilene biçimleri için yaratıcı bir çabayı önerir. Toplumsal pratiklere ve politik dinamiklere yönelik bu itiraz mekanizması queer düşünme ve yaşama biçimini farklılıkları tanıyarak, görünürliğe katkı koyarak ve ayrımları tekrar tekrar üreten, sömürüyü destekleyen faaliyetlere karşı direnç geliştirerek mümkün olabilir. Queer düşünce yeni ilişki biçimleri ve yaratıcı bir tavır için sevgi ve emek tasavvurları, ütopyalar, manifestolar aracılığı ile diğerleriyle ilişkilenemenin yollarını aramaya devam etmeyi önemser. Yazar Judith Halberstam çuvalamanın ve başarısızlığın kimi zaman daha iyi bir yol teşkil edebileceğinden söz ettiğinde örneğin feminen bir başarının her daim erkek standartlarına göre değerlendirilen ataerkil idealleri gerçekleştirememenin, cinsiyet normlarına uygun davranmamanın yeni hazlar yaratabileceğinden bahsetmiştir. Negatiflik, reddetme ve uyumsuzluğa verdiği önemde olumlu ve gölge bir yanı ve ikincil kazanımları işaret eder. Kültürün kurucu normları ile kurulan tersten bir ilişkiye vurgu yapar. Var olma ya da yapma biçimlerinden ziyade feshetme, olmayış ve ihlal etmenin vaat ettiği bulanık hallere vurgu yapar. Normalin kurduğu düzene, tarihsel, kültürel anlatılara ve sözde doğallığa itiraz eder.

Toplumsal ve politik dinamiklerle ilişkili olarak queer stratejiler 1990’lardan itibaren sanat içeriği, 2000’lerden bu yana queer temalı sergiler olarak görünürlük kazanmıştır. Bunun sebebi 1990 yıllarda postmodernizmle etkileşen çağdaş sanatın kahramanlık hikayelerinden ziyade bireyi, küçük hikayeleri ve mikro anlatıları öne çıkarmış olmasıdır. 70’li ve 80’li yıllarda ki mega söylemler, ütopyalar, devrim ve dünyayı değiştirme düşünceleri yerini kişisel söylemlere, minör anlatılara, küçük ölçekli değişimlere, yakın çevreye ve toplumsal jestlere bırakmıştır. Neoliberal ekonomi ve Özal politikaları ile birlikte sanat uluslararası arenaya açılırken, genç kuşak güncel sanatçılar bienal ve sergiler aracılığıyla dolaşıma girmeye başlamışlardır. 90’lı yıllarda güncel sanat politika ile daha ilgiliydi ve sanat piyasası ile ilişkisi henüz bugünkü kadar girift değildi.

2000’li yıllarda ise queer sanatın ve etkilerinin yayılması sosyo-politik eğilimlerle ilişkili olduğu kadar, queer sanat stratejilerinin canlı, doğrudan ve akışkan ifade biçimleri ile de ilişkilidir. Özellikle iki üretim hattı 1960’lardan bu yana sanat ve siyaseti belirlemiştir. Bunlardan biri olan toplumsal estetik, aktivizmle doğrudan olmayan ilişkisi itibari ile 90’lı yılların estetiğini ve anlatım biçimlerini anlamada yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla, maddi olmayan, müzede sergilenmeyen ve özellikle öznesinin insan olduğu bir estetik yaklaşım Türkiye ve dünyada belirleyici olmuştur. Bu yaklaşım kitle kültürü ve şüphecilikten esinlenir, kişisel ve siyasal olanla ilişkilidir. İlişkisel estetik ve katılımcı sanatın dayanağı karşılıklı öznellik, birlikte varolabilme, seyirci ve sanat nesnesi arasındaki karşılaşmayı kolektif olarak kavrama olarak kabul eden bir sanat anlayışıdır. Odağında ilişki ve bağ üretme olan ve katılımı sanatsal pratiğin bir değişmezi kabul eden sanatsal etkinlik olarak tarif edilmektedir. İnsan ilişkilerinin büyük rol oynadığı 90’lar politikalarının, öteki ile özdeşleşmeye verdiği önem ile buluşmalar, işbirlikleri, kolektif çalışmalar, karşılaşmalar bu sanatsal formu daha öne çıkarmıştır. 90’lı yıllarda kurumsal yapıların aksine inisiyatifler, bağımsız hareketler ve derneklerin işbirliklerini ve sanat alanındaki yeri belirginlik kazanır. Hafriyat Karaköy ve Lambdaistanbul’un 2008 yılında Onur Haftası Sergilerinin ilkinin düzenlemeleri bağımsız hareketlerin bir neticesidir. Türkiye’de lgbti sanatı açısından tarihsel olarak önem taşır.

Queer sanatın görünürlüğü, lgbti hareketinin söz söyleme ve alan işgal etme gibi refleksleri ile güçlenir. Bu çalışmada ele alınan Onur haftası Sergileri, Gelecek Queer, Queer Formun Göçü gibi sergiler de kolektif olmaya, bir arada hareket etmeye, ayrımlar yerine çok renkli metodolojiler üretmeye yönelik stratejilere önem verilmiştir. Siyaset, sanat ve aktivizmin iç içe geçtiği, politik gündeme denk düşen, işbirliklerini öne çıkaran, izleyicisini geliştirme ve bilinç yükseltmeyi önemseyen türde etkinlikler olmuştur. Dil olarak beliren kitle sanatından gücünü alır ve ilişkisel estetiğin ve katılımcı sanatın olası potansiyellerini kullanır. Sanat, siyaset ve aktivizmin iç içe geçtiği sergileme pratikleri, kişisel ilişkileri ve toplulukları bir araya getirme gibi kitlesel hareketlere vurgu yapmaktadır. Queer sanat pratiğinde alternatif tarihi ve kimliği keşfetmek buna dair problemleri görünür kılmak gibi arzular yer alır. Bu çalışmada da yer alan queer metodoloji ile yola çıkan sanatçılar, aktivistler ve akademisyenler yaptıkları çalışmalarda alternatif tarih adına patikalar çizmeyi, çoğulluklar içinde tekillikleri öne çıkarmayı önemsemişlerdir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AHMED, Sara (2016), *Mutluluk Vaadi*, Çev: Deniz Mayadağ, İstanbul: Sel Yayıncılık

ANTMEN, Ahu (2013), *Kimlikli Bedenler–Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul: Sel Yayıncılık

BARKER, M.J–SCHLEE, J.,(2018). *Queer Resimli bir Tarih*, çev.Utku Özmağas, Ankara: Dipnot Yayınları

BENGİ, Derya (2013), *Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu–1960’larda Müzikli Türkiye*, (ed. Derya Bengi), İstanbul: Anadolu Kültür Yayınevi

BİSHOP, Claire (2018), *Yapay Cehennemler–Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev: Mine Haydaroglu, İstanbul:Koç Üniversitesi Yayınları

BOURRIAUD, Nicolas (2005), *İlişkisel Estetik*, çev: Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

BUTLER, Judith (2008), *Cinsiyet Belası– Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları

DİREK, Zeynep (2018), *Cinsel Farkın İnşası–Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*, İstanbul: Metis Yayınları

FISCHER, LICHTE, E. (2016), *Performatif Estetik*, Çev:Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

HALBERSTAM, Judith (2013), *Çuvallamanın Queer Sanatı*, çev: İpek Tabur, İstanbul: Sel Yayıncılık

KANDİYOTTİ, Deniz (1997), *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar–Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev: Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, İstanbul:Metis Yayınları

LORD, C., MEYER, R. (2013), *Art and Queer Culture*,New York: Phaidon

NERDRUM, Odd (2010), *Kitsch Üzerine*,çev: A. Feyzi Korur, İstanbul: Mitos Boyut Sanat Dizisi

PONTY, Marleau (1996), *Göz ve Tin*, çev:Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları

PAGLIA, Camille (2004), *Cinsel Kimlikler–Nefertiti’den Emily Dickinson’a Sanat ve Çöküş*, çev: Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Ankara: Epos Yayınları

SCHREIBER, Daniel (2019), *Susan Sontag–Entellektüel bir İkon*, çev: Gözde Serteser, İstanbul: Everest Yayınları

THOMPSON, Nato (2018), *İktidarı Görmek–21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm*, çev: Erden Kosova, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları

Kitap İçi Bölüm

THALIA G.,P, MATHEWS, P., *Sanat Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları

BAYKAL, Emre (2008), *Kutluğ Ataman–Sen Zaten Kendini Anlat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BELKIS, Özlem (2018), *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, (ed. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

ÇAKIRLAR, C.,DELİCE,S., (2012). *Cinsellik Muamması–Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet*, İstanbul: Metis Yayınları

ÇALIKOĞLU, Levent (2008), *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, (ed: Levent Çalıkoğlu) İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

EROL,A., ÖZBAŞ, A. (2019), *Patikalar*, (ed: Yıldız Tar), Ankara:Kaos GL Yayınları

İNAL, İnsel (2019), *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani, Makro-Mikro-Sanatçılar*, (ed: Nilgün Yüksel), Corpus Yayınları

PETERSON, G., T., MATHEWS, P.(2020), *Sanat /Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, ed:Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları

SEYMEN, Erinç (2012), *Tohum ve Mermi Sergi Kitapçığı*, Rampa

YALTER, Nil (2009), *Haksız Tahrik-Bir Sergi Kitabı*, (ed: Ayşegül Sönmez), Alef Yayınevi

Makaleler

ÖZBAY, Cenk (2015), *Türkiye'de Lgbt ve Queer Kimlikler*,
<https://cenkozbay.com/2015/07/18/turkiyede-lgbt-ve-queer-cinsellikler/>

İnternet Kaynakları

DİREK, Zeynep (2018) , *Olumsuzlama ve Gerekçelendirme İnsanları Değişime Götürür*,
<https://t24.com.tr/k24/yazi/zeynep-direk-cinsel-farkin-insasi,1728>

ÇETİN, Zülfikar (2015), *Türkiye'de Queer Hareketin Dinamiği*
<https://tr.boell.org/tr/2015/11/04/tuerkiyede-queer-hareketinin-dinamigi>

ÖZŞAHİN, Ezgi(2019) *Türkiyeli Çoğu Sanatçıyı Sosyal Medyada Engelliyorum*
<http://www.sanatatak.com/view/nilbar-gures-turkiyeli-cogu-sanatciyi-sosyal-medyada-engelliyorum>

KORTUN, Vasıf (2012), *Anı Bellek Hakkında– O Zamanlar Konuşuyorduk*

https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf

TAHAOĞLU, Çiçek (2012), *AH OH; Bir ğ Projesi*

<https://m.bianet.org/kadin/toplumsal-cinsiyet/122897-ah-oh-bir-g-projesi>

KOSOVA, E., VASIF, K.(2004), *Toplumsal Cinsiyet–Ofsayt Ama Gol*, ss.46-65

https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf

GROYS, Boris (2014), *Sanat Aktivizmi Hakkında*

<https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

AKPINAR, Ömer (2014), *Voltrans: Trans Erkekler ve Feminizm Bir Arada*

<https://kaosgl.org/haber/voltrans-trans-erkekler-ve-feminizm-bir-arada>

ÇELİKASLAN, Ö., ŞEN, A. (2016), *Gelecek Queerin Müdahaleci Tahayyülleri*

<http://artikisler.net/gelecek-queerin-mudahaleci-tahayyulleri/>

AKBULUT, K.K., HATİPOĞLU, S.Z. (2021) *Yeni Diller ve Özgürlük Alanları İçin Biraradalık*

<https://argonotlar.com/yeni-diller-ve-ozgurluk-alanlari-icin/>

ESEN, Tuğba (2016), *Kuir Gelecek–Cinsiyetler ötesi Bir Zaman*

<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/14060/kuir-gelecek-cinsiyetler-otesi-bir-zaman>

DÜZKAN, Haziran (2016), *Gelecek Queer: Cinsiyetler Üzeri Estetiği Nasıl Tartışmaya Açarız?*, <https://www.kulturservisi.com/p/gelecek-queer-cinsiyetler-uzeri-estetigi-nasil-tartismaya-acariz/>)

ERDEN, Osman (2020), *Çağdaş Sanat Buluşmaları–90’lardan Günümüze Çağdaş Sanat* <https://www.youtube.com/watch?v=tNf0aDyDWuo&t=1468s>

Çaktın mı?//İstanbul Queer Art Collective Performansı
<https://www.otuzbeslik.com/etkinlikler/kulube-cafeandbar/26-02-2017-9-00/caktin-mi-istanbul-queer-art-collective-performansi-1100>

<https://nerdeennerereye.tumblr.com/2014>

ÖZGEÇMİŞ

Arzu Oto 2001 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne, 2007 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programına başladı. 2013 yılından beri Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programına devam etmektedir.

Seçilmiş Sergiler

- 2006 Günümüz Genç Sanatçıları, AKSANAT-İSTANBUL
- 2007 Bahattin Tatış Yarışma Sergisi , İTK-İZMİR
- 2008 “Kentsel Kıskançlık” 1. Tahran Gezici Festivali
- 2008 ‘Karma-Karışık’ Grup sergisi, Atatürk Kültür Merkezi, İZMİR
- 2009 ‘Uyuyan ID’, Karşı Sanat Galerisi , İSTANBUL
- 2010 ‘Bakış, İz, Bellek’ Grup Sergisi, Adnan Saygun, Sanat Merkezi İZMİR
- 2010 ‘Nefes-Volume I’ Grup sergisi, Gallery Merkür, İSTANBUL
- 2013 Mamut Sanat Grup Sergisi, Antrepo, İSTANBUL
- 2017 Uniq Galerisi, Kozmos Duo Sergisi İSTANBUL
- 2017 Gizli, Geçici, Sahte Grup Sergisi, Nafi Güral Art Gallery, İZMİR
- 2018 Karnaval ve Argüman Grup Sergisi, Nafi Güral Sanat Galerisi, İZMİR
- 2019 Durdurulamaz Ayrıntılar, Grup Sergisi Okan Üniversitesi, İSTANBUL
- 2020 Direniş Ritüelleri, Grup Sergisi, The Urban Kolektif, New Haven, USA
- 2022 “İzmir’den Sevgilerle”, Grup Sergisi, İzmir