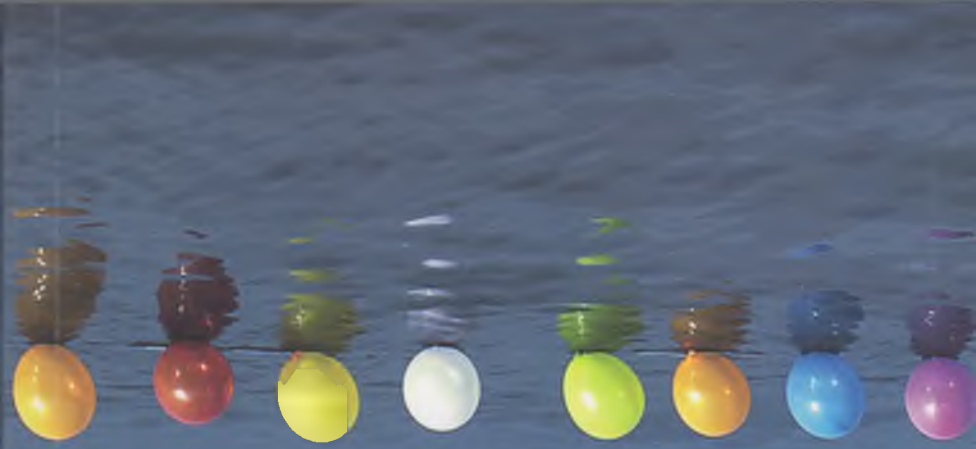


Nermin Saybaşılı

Sanat Sahada

GÖRSEL KÜLTÜR ÇALIŞMALARINDA ETNOGRAFİK BİLGİ

metis

Nermin Saybaşılı

Sanat Sahada

Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi

Nermin Saybaşılı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu. Doktorasını Londra Üniversitesi Goldsmiths College'ın Görsel Kültürler bölümünde tamamladı. Aynı bölümde lisans düzeyinde dersler verdi; Edinburgh Üniversitesi Mimarlık bölümünde konuk hoca olarak bulundu. Fulbright bursu ile Columbia Üniversitesi'nde, School of the Arts'ta çalışma ve araştırmalarını sürdürdü. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde öğretim üyesidir. Çalışma alanı, görme rejimindeki görünürlük/görünmezlik sorunsalı bağlamında güncel sanat pratikleri ve eleştirel kuram, enstalasyon çalışmalarında ve video çalışmalarında ses "öğesi", görsel kültürde (küresel) coğrafyalar ve karşı-coğrafyalardır. Saybaşılı'nın 2011 yılında yayımladığımız bir kitabı daha var: *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Sanat Sahada
Görsel Kültür Çalışmalarında
Etnografik Bilgi
Nermin Saybaşılı

© Nermin Saybaşılı, 2016
© Metis Yayınları, 2016

İlk Basım: Nisan 2017

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Görseli:
Hale Tenger, "Deniz Üstündeki Balonlar"
Yedi kanallı video yerleştirme, 2011
Fotoğraf: Barış Özçetin.
Sanatçıların izniyle.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-077-9

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Nermin Saybaşılı

Sanat Sahada

GÖRSEL KÜLTÜR ÇALIŞMALARINDA
ETNOGRAFİK BİLGİ

metis

İçindekiler

Önsöz 9

Giriş: Sanatın Alanında "Düşeyazmak" 11

SAHADAN SANATA, SANATTAN SAHAYA

Kültür Oyun Alanında 25

Sanatın Ara Yollarında 51

"Evlilik Topografyaları": Öznelin / Toplumsalın Gündüzdüşünü Haritalamak 75

KÜRESELYEREL MEKÂN

Cennet mi Cehennem mi – Hangisini İstersiniz? 105

Olanak(sızlık)lar Mahalli: Canan Tolon'un "Meçhul Manzaraları" 121

Hiçbir-Yer / Şimdi-Burası 139

EVİÇİNİN POLİTİKASI

Gece ve "Öteki Gece"... İyi Geceler! 167

Hale Tenger'in Çalışmalarında Musallat-Ses 175

Lojman: Resmi Mekân İçinde Özel Mekân 195

"Düşeyazılan" 217

Kaynakça 219

Önsöz

Bu seçki, daha önce kitaplarda, dergilerde ya da sergi kataloglarında basılmış olan makalelerimin gözden geçirilmiş ya da geliştirilmiş versiyonlarını bir araya getiriyor.

"Kültür Oyun Alanında", *Plato* dergisinde (Sayı 2, Kasım-Aralık 2005); "Sanatın Ara Yollarında", *Toplum ve Bilim Dergisi Güncel Sanat Özel Sayısı*'nda (Sayı 125, Kasım 2012); "'Evlilik Topografyaları': Öznelin/Toplumsalın Gündüzdüşünü Haritalamak", "Mapping the Phantasmagoria" başlığıyla Lewis Johnson'ın editörlüğünde çıkan *Mobility and Fantasy in Visual Culture* (Routledge, 2014) kitabında ve farklı bir versiyonuyla *Journal of Visual Art Practice* (Cilt 10, Sayı 2) dergisinde; "Cennet mi Cehennem mi – Hangisini İstersiniz?", *Toplumbilim Göç Sosyolojisi Özel Sayısı*'nda (Sayı 17, Ekim 2003); "Olanak(sızlık)lar Mahalli: Canan Tolon'un (Meçhul Manzaraları)", *Semra Germaner Armağanı*'nda (MSGSÜ Yayınları, 2014); "Hiçbir-Yer/Şimdi-Burası", "Gesturing No(w)here" başlığıyla editörlüğünü Jonathan Harris'in gerçekleştirdiği *Globalization and Contemporary Art* (Wiley-Blackwell, 2011) kitabında; "Gece ve 'Öteki Gece'... İyi Geceler!", *Hale Tenger: Rüzgârların Dinlendiği Yer* (Galeri Nev, 2009) kataloğunda; "Hale Tenger'in Çalışmalarında Musallat-Ses", "On Haunting and the Voice in the Work of Hale Tenger" başlığıyla *n.paradoxa* (Cilt 19, 2007) dergisinde; son olarak "Lojman: Resmi Mekân İçinde Özel Mekân", ilk olarak *Arredamento Mimarlık* (Sayı 100+65, Ocak 2004) dergisi ve ardından da Charles Esche ve Vasıf Kortun editörlüğünde çıkan *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler* kitabında (İKSV, 2005) yer aldı.

Bu vesileyle İngilizce olarak kaleme aldığım "Gece ve 'Öteki Gece'... İyi Geceler!" başlıklı yazımı Türkçeye çeviren Dilek Aydın'a; ilk olarak *n.paradoxa*'da İngilizce olarak basılan "On Haunting and the Voice in the Work of Hale Tenger" başlıklı makalemi *Sanat Dünyamız* (Sayı 102, Bahar 2007) dergisi için Türkçeleştiren Nusret Polat'a ve "Gesturing No(w)here" başlıklı makalemi Türkçeye çevirmekte bana yardımcı olan Ali Kayaalp'e teşekkür ederim. Sanat pratikleriyle yazılarıma esin olan, görsellerini bizzat gönderen ve kitapta kullanılmasına izin veren tüm sanatçılara, Galeri Nev'den Haldun Dostoğlu ile Lesli Jejebahar'a müteşekkirim. Yazıların her birini büyük bir titizlikle ve sabırla okuyup görüş ve önerilerini paylaşan Semih Sökmen'e ayrıca çok teşekkür ederim.

Giriş:
Sanatın Alanında "Düşeyazmak"

"Ne de olsa anlam, en kolay av. Tuzağa düştü mü kölece bir uyumla hemen benimsiyor yuvasını. ... Bazen bulduğu delikten dışarı sızıp hakikati aşındıran asitli bir buhar gibi hızla mekâna yayılarak insanın gözlerini sulandırıyor. Evlerle değil soludukça baygınlık veren sis perdeleriyle ayrılmışız birbirimizden. Anlamların berisinde kalan buğulu gerçeklikte her şeye uzaktan bakıyoruz." (Kaygusuz 2015: 140-41)

Columbia Üniversitesi'nde düzenlenen bir panelde konuşan Mireille Calle-Gruber yazma eylemini birden fazla el ve çok sayıda jestle hasbihal etmek olarak tanımlıyor, bu "eller"den ve "jestler"den üçünü şöyle sıralıyordu: kalbin eli, kulağın eli ve dilin eli.[1] Jacques Derrida'nın *Gramatoloji* kitabının Gayatri Chakravorty Spivak çevirisiyle İngilizceye kazandırılmasının 40. yılı şerefine gözden geçirilmiş yeni baskısının yayımlanması akabinde yapıyordu konuşmasını Calle-Gruber. Derrida'dan gelen esinle, zihne atfedilmiş ayrıcalıklı konumu bertaraf eden bir bilme haline vurgu yaparak bilginin alanını incelikle bedensel olana doğru esnetiyordu.

Calle-Gruber'nin etkileyici konuşmasını dinlerken Derrida'nın meşhur "tehlikeli ek" (*dangerous supplement*) kavramı geldi aklıma. Derrida sözü doğal, yazıyı ise sözün temsili bir kaydı olarak gören Batı felsefi geleneğini sorguladığı *Gramatoloji*'de, göstergelerin ekonomisi altında yazının tehlikeli addedildiğinin altını çiziyordu; çünkü yazı doğaya bir

1. "*Of Grammatology* Re-Translated: 40th Anniversary Edition, A Tribute", *The Italian Academy for Advanced Studies in America*, Columbia Universitesi, 28 Nisan 2016.

ek olarak mevcudiyeti yığıyor ve biriktiriyor, bir fazlalık olarak eklemeler yaparak bir bolluğu bir başka bollukla büyütüyordu. Gramatoloji (yazıbilim) terminolojik olarak resimyazıdan hiyerogliflere, alfabeden matbaanın icadına ve hatta dijital medyaya kadar geniş bir yelpazede yazınsal dilin görünür göstergelerini kapsıyordu. Bu çerçevede kontrol edilemez "tehlikeli ek" Derrida'nın "yazı" olgusunu ve onun konuşmayla olan ilişkisini edebiyat, dil ve felsefe bağlamında sorgulamasının kilit kavramsal aracıydı (1997: 144-115).

Şimdiye değin çok yazılıp tartışıldığı üzere, Derrida salt konuşmanın kaydını çıkaran işlevsel bir araç olarak yapılandırılan yazınsal dilin yinelemeye, alıntılamaya ve yeniden alıntılamaya indirgendiğini tartışıyordu. Derrida'ya göre Batı felsefe tarihinde sesin doğrudan doğruya konuşmacının zihnindeki anlama bağlanan otantik "mevcudiyeti", yani dilin ses-merkezli niteliği yazıda kaybedilmişti. Yazı ile öz-mevcudiyetin onto-teolojik alanı yıkılmış, konuşan öznede vücut bulan mevcudiyet, bir dizi sonsuz ikameler, gecikmeler ve heterojenlik (farklılık) olarak yeniden sahnelenmişti. Bu temel görüşten hareket eden Derrida'nın "gramatoloji"si yalnızca dilbilim değil, tüm beşeri bilimlerin bilgisi olarak "metnin dışında hiçbir şey yoktur" şeklindeki bir çıkarıma dayanıyordu.

İşte "tehlikeli ek" de tam burada devreye giriyordu. W. J. T Mitchell'ın belirttiği üzere, yineleme, alıntılama ve yeniden-alıntılama genel prensibi –bir yandan tekrar edilebilir işitsel (akustik) imge, diğer yanda ise görsel imge– hem görsel dilin hem de edebi dilin ayrıcalıklı konumunun altını oyuyor ve her ikisini de ilk tahlilde bir ek, bir ilave olarak daha geniş bir alanın içine yerleştiriyordu (2005: 341). "Metnin dışında hiçbir şey yok" önermesi, yazının dil ile imgenin ilişkisine dayandığı anlamına gelmekle kalmıyor, imgenin de en az yazı kadar "metinsel" olduğunu ortaya koyuyordu. Gramatoloji ile ikonografi arasındaki benzerliğe dikkat çeken Mitchell da metinselliğe vurgu yapmıştır: Gramatoloji dilin, görünmez, otantik konuşma olarak ayrıcalıklı konumunun eleştirisi ise, ikonoloji de özgün, orijinal nesnenin ayrıcalıklı konumunun tartışmaya açılmasıdır. Daha da ileri giderek hem ikonoloji hem de gramatolojinin, ikonolastik bir paniği, görsel imge korkusunu gündeme getirdiğinin altını çizmiştir Mitchell: Yazı söz konusu olduğunda görünür formlarla di-

lin görünmez ruhunu temsil etme üzerine bir endişe, sanatsal imge ya da nesne söz konusu olduğunda ise görsel imgenin aracısızlığının ve somutluğunun soyut bir kopya (imgenin imgesi) tarafından ikame edilerek tümden ortadan kaldırılacağı tehlikesinin yarattığı kaygı söz konusuydu (341-42). Dolayısıyla felsefe tarihine baktığımızda her tür imge kuramına bir imge korkusu ve endişesinin içkin olduğunu vurgulamıştır Mitchell. Birazdan "sanatın sahası"ndan söz edeceğim ve kastettiğim mecraları açacağım, ama yeri gelmişken bu "saha"nın dilsel olan ile görsel olan arasındaki ilişkiyi kapatmaya izin vermeyen bir okuma ve yazma eylemi olarak metni ya da imgeyi yorumlamanın yazınsal, görsel ve hatta işitsel alanı olarak tarif ettiğimi belirtmeden geçmeyeyim.

Yazı-İmge / İmge-Yazı

Bu kitapta yer alan yazıların ortak noktası, görsel medya diye ayrı bir kategorinin varolmadığı fikridir. *Gramatoloji*'den yola çıkarak söyleyecek olursak, her tür medya gerçekte "karışık medya"dır (343); her medya farklı biçimlerde ve çeşitli oranlarda göz dışındaki duyumları, bedenselliği, kodları ve materyalleri, teknolojileri, algısal pratikleri, gösterge tür ve fonksiyonlarını, üretimin ve tüketimin kurumsal şart ve durumlarını ihtiva eder. Örneğin "dilsel bir araç" olarak görülen edebiyat, kâğıda basılması nedeniyle kaçınılmaz bir görsel bileşene de sahiptir ve bu görsel bileşen aynı zamanda işitsel bir unsurla doğrudan ilişki içindedir. Bunun da ötesinde tüm formel yapılanmasına karşın edebiyat, doğrudan dilin aracılığına dayandığı içindir ki mekânsallığın ve görselliğin "imgesel" ve "hayali" deneyimleriyle doludur. Öyleyse yüzyıllardır süregiden "retinal" sanat dağarcığını "düşünsel" olana açan Marcel Duchamp ve onun "anti-sanat" pratiğine dayanarak görsel olanı metne doğru genişleten 1970'lerin Kavramsal Sanat'ından beri "sanatın sahası"nda her yazı-imge ya da imge-yazı az ya da çok bir "düşeyazı"dır diyebiliriz.

"Düşeyazmak" sözcüğünü, hem sanata düşeyazmak hem de sanatı düşeyazmak olarak çifte bir anlam çerçevesinde kullanıyorum. Sözcüğün düz anlamında "düşeyazmak", zamanda bir kesintiye, olacak ola-

nın başka bir ihtimale açılmasına, başka bir deyişle geçmekte olan zamandan edimsel bir kopuşa ve farklı bir zamansal ve edimsel yaklaşmaya işaret ediyor. Metaforik olarak ise "düşeyazmak", düşlemek, tahayyül etmek, düş/ü yazmak anlamına geliyor. Anlamı bulmayı, bilgiyi üretmeyi uman yazar, anlamın kıyısında, ötesinde ve berisinde kalem oynatarak temsil edilemeyecek olanı sezdirir, düşü çağırır. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, "yazının sorunsalı" dedikleri bu fenomeni şu formülle açıklarlar: "Bir şeyi tamı tamına anlatabilmek için sarih olmayan ifadeler mutlak surette kaçınılmazdır" (1998: 20). Şu cümleyi de yine onlar yazmışlardır: "Yazmanın göstermekle (*signify*) bir ilgisi yoktur. İncelemekle, haritalandırmakla, hatta daha yeni yeni belirmeye başlayan sahalarla ilgilidir" (4-5). Bunun da ötesinde yazının başında aktardığım Calle-Gruber'nin işaret ettiği gibi, yazmak bedensel ve kolektif bir etkinliktir, yani bedensiz bir zihnin ya da aklın nesnel bir içe bakışla ya da iç gözlemle icra ettiği bir eylem değildir. Dilbilimin sabit göstergeler zinciri yalnızca dilsel değildir; algısal, mimetik, jestsel ve bilişsel eylemlerin farklı kümelerinden meydana gelmiş geniş bir zeminden de söz açmak gerekir. Görme dışında hissetme, duyma, dokunma ve hatta tatma eylemlerinin bilgisini de içerir yazı. Tıpkı "düşeyazı" sözcüğünün hem düz hem de metaforik anlamına içkin olduğu gibi, yazma eylemi de bir gedikte faaliyette bulunmayı, açıklığı sezdirmeyi, riski riskle yazmayı, düşü çağırmayı gerektirir. Dolayısıyla kitaptaki yazılar sanatla algılamanın, sanat yoluyla bilmenin çeşitli hallerini devreye sokmaya girişiyor. Yazılar, sanat ile sanat olmayan arasındaki ilişkide, başka bir şekilde söyleyecek olursak görsel ve dilsel göstergeler ile farklı duyumsal ve dilbilimsel oranlar arasındaki farklılıkta konumlanıyorlar. Haliyle "sanatın sahası", evrensel dilin ya da anadilin dışında kendince ve tavizsizce anlam üreten aksanları, ağızları ve dil-olmayan sesleri de içeriyor.

Her türlü kapatmaya direnen sancı, küçük ya da büyük endişe, siyasi sistemlere, toplumsal yapılara ve dilsel modellere kıstırılmadan, akademik yazgıya hapsolmadan, görmenin, okumanın ve yazmanın yol göstericisi olabilir. Derrida'nın tanımladığı "tehlikeli ek"in yarattığı endişeyi bertaraf etmeye ya da görmezden gelmeye çalışmamakla işe

başlamak gerekiyor. Kültürel temsillerin bileşik alanına ahenkle eklenen önceden yasalaşmış ilgilere ve baştan sabitlenmiş okumalara/görmelere/duymalara bel bağlamamak temel ortak derdimiz olmalı. İnadına "düşeyazmalı".

Etnografik Bilgi Nesnesi Olarak Sanat

Bu kitapta bir araya getirdiğim yazılar günümüz sanatının ve sanat eleştirisinin yöntem ve bilgisine eklemlenirken metodolojik olarak metinselliğe/görselliğe eleştirel bir biçimde yaklaşan ve görece yeni bir akademik alan olan Görsel Kültür çalışmalarından besleniyor, bakmanın ve göstermenin kültürel ve günlük üretimi üzerine, görüntünün toplumsal üretiminin anlamları üzerine düşünüyor. Bunu Görsel Kültür'ün dayandığı temel argümanı yeniden test ederek yapmaya girişiyor: İmge ya da nesne doğal değildir. Görüntü ya da görsellik öğrenilen ve öğretilen, empoze edilen ve terbiye edilen, kültürel bir yapı olarak üretilen bir "teknoloji"dir.

Görsel Kültür çalışmaları görsel olanın sanat tarihleriyle, medya teknolojileri, sahneleme ve röntgenlemenin toplumsal pratikleriyle doğrudan bağlantıda olduğundan yola çıkar; tüm insani ve beşeri bilimleri kapsayacak şekilde bilmenin, algılamanın, öğrenmenin ve görmenin epistemolojisini, etiğini, politikasını, ekonomisini ve estetiğini sorgular. Sanat ayrı bir kategori değildir; tersine diğer tüm toplumsal görüntü ve görünürlük durumlarıyla eleştirel bir ilişki içindedir. Görsel Kültür çalışmalarının ilgilendiği alanlar optik deneyim, görüntünün epistemolojisi, imgelerin, metnin ve görsel göstergelerin dilbilimsel incelemesi, arzunun ve rüyanın imgesel ve bakışa dayanan dünyasının psikanalitik okuması, görsel sürecin fenomenolojik, psikolojik ya da bilişsel çalışmaları, seyretmenin ve sahnelemenin sosyolojisi ve görsel antropolojidir. Başka bir deyişle, görselliğe ilişkin her tür araştırma, sanatsal ve kültürel-olmayan bir boyutun, daha net bir biçimde dile getirecek olursak, toplumsal bir boyutun da incelemesini gerektirir. Dahası, Görsel Kültür yalnızca görsel alanın toplumsal üretimini değil, aynı zamanda, toplumsal alanın görsel üretimini de inceler.

Başka tür imgelerin peşinde "düşeyazıyorsak" eğer, kendine özgü bir politik eylemin de içindeyiz demektir. O halde gözden kaçırmadan ya da rehavete kapılmadan, görselliğin, tıpkı dil gibi simgesel bir yapı olduğunu unutmadan, bir dizi kodun biz ve dünya arasına nasıl da ideolojik bir örtü serdiğinin sorgulanması ana hedef olmalıdır. İmgenin Roland Barthes'ın fotoğrafik temsili tartışırken öne sürdüğü gibi "koddan azade bir mesaj" iletip iletemeyeceğini test etmek elzemdir. Bu bağlamda bir dizi soru geliyor akla: Toplumsal üretimin özel ya da yerel formlarını aşmak mümkün müdür? Görsel olan, öğrenilmiş ya da kanıksanmış olanın dışına, hatta ötesine ulaşabilir mi? Görsel olan temsil etmeden, aynalamadan, toplumsal dille anlamı sabitlemeden performatif bir biçimde doğruca ve dürüstçe nasıl işletilir? Görsel olanın gücü ya da kapasitesi nedir? Gözün, örneğin kulak gibi diğer duyu organlarıyla ilişkisi ve onlardan farkı nelerdir? Bu soruları çokça önemsiyorum, çünkü statik bir toplumsal yapı ve kültür algısından ancak bu sorulara verdiğimiz yanıt ya da yanıtlarla uzaklaşabilir, yeni sorular sorabilir, dünyayı daha iyi anlamak ve daha doğru yaşamak için yeni bilme yöntemleri bulabiliriz.

Kitaptaki yazılar son kertede sanat ve kültür endüstrisine eklemlenecek bir sanat tarihi ya da sanat eleştirisi faaliyeti çerçevesinde devreye girip sanat çalışmalarını "estetik bir yapıt" olarak tarihselleştirmeye ya da sınıflandırmaya çalışmıyor. Onun yerine sanat çalışmasını bir çeşit etnografik saha çalışmasının bilgi nesnesi olarak okumayı deniyor. Öyle ki, biraz önce de belirtildiği üzere, kitapta pratik bir imkân olmadığı anlarda "saha" kavramsal bir çerçeve olarak da çıkıveriyor karşımıza. Etnografik medya fotoğraf, yazı, şiir, kurgu, film gibi görsel ve yazınsal materyalleri içeren zengin ve geniş bir repertuara sahiptir. Çok açık ki günümüzde sanat üretimi ile sanatın kuramsallaştırılması arasındaki sınırlar ortadan kalktı; kültürel anlamların "sanat" kategorisinin içerisine sığdırılamayacak parametrelerinin de olduğu kabul edildi. Artık bir sanat çalışmasının ne olduğu ya da ne yaptığı değil, ne ürettiği önemli bir hale geldi. Sanatı "etnografik bilgi nesnesi" olarak ele alırken, bu repertuarın sanat imgesiyle ya da sanat nesnesiyle genişlediği kadar, sanatın da diğer kültürel pratiklere ve toplumsal yapılara açıldığını vurgu-

lamak istiyorum. "Sanat Sahada" başlığı yalnızca sanatçıların bir antropolog gibi sanatsal pratiği yeniden yorumladıklarına işaret etmiyor, aynı zamanda sanat tarihçilerinin ve kültür kuramcılarının da "saha"larını diğer "saha"lara açtığını vurguluyor. "Sanatın sahası", sanat pratiğinin üretildiği ve sergilendiği alanların sanat galerisi, müze ya da sinema salonu gibi sabit mekânlardan çok daha fazlasını ihtiva ettiğini vurguluyor, çünkü modern dünyada görsel deneyimimiz formel olarak kurulmuş ve düzenlenmiş görüş alanlarından ve bakış anlarından çok başka ve çok çeşitli yerlerde gerçekleşiyor.

Sanata "etnografik nesne" olarak yaklaşırken, antropolojik ve eleştirel araştırma metodu etnografiyi "kültürel eleştiri" olarak yeniden tanımlayan George E. Marcus ile Michael M. J. Fischer'ın görüşlerine yaslandığımı belirtmeliyim. Marcus ve Fischer'a göre antropoloji yalnızca kurumlaşmış antropoloji disiplininin bilgi üretimini içeren bir alan değildir; kültürel ve toplumsal pratikleri araştırma ve yazıya dökme metodudur da aynı zamanda (1999: xvi). Yazarlar etnografik deneyimin temsilden, bir başka deyişle, geleneksel yazma yöntemlerinin sunduğu açıklama tekniklerinden ya da bilimsel literatürün sağladığı analiz yöntemlerinden çok daha karmaşık olduğuna dikkat çekerler. Her nedense pozitivist sosyal bilimler bu zamana değin etnografik deneyimin kendisine yoğunlaşmaya ve onu incelemeye hiç yeltenmemiş, bunu sanatın ve edebiyatın alanına bırakmıştır. Oysa diğer sosyal bilimlerin temel kavramları ve yapılan araştırmaları yazıya geçirme teamülleri bunu mümkün kılmamış olsa da, en azından antropoloji, araştırma öznelerinin deneyimlerini temsile taşıma gayreti taşıyan oldukça eski bir retoriğe sahiptir. Marcus ve Fischer bu retoriği hatırlatıp "deneyim etnografisi"nin önemine dikkat çekerek, etnografiyi "dünyaya müdahalede bulunma yöntemi olan bir 'deneyim'" olarak tanımlarlar (xxxii). "Deneyim etnografisi" saha araştırmasından elde edilen tüm bulguların eleme ya da sınıflandırma yapılmaksızın kullanılmasıyla mümkün olacaktır. Marcus ve Fischer'a göre saha araştırması hem çalışılan mekânlar hem de uygulanan etnografik yöntemler olarak geçmiş yıllarda yürütülenlere oranla çok daha zengin ve çeşitli olduğundan, alışılagelmiş analitik monografilerle elde edildiği gibi bir bilgi üretimini sürdürmek artık yeterli

değildir, bununla yetinilmemelidir (43). Dahası başka türlü bir bilmek, farklı bir şekilde yazmak, hissetmek ve hissettirmek için farklı görsel ve yazınsal formlara da gereksinim vardır. "Bu formlar," diye yazar Marcus ve Fischer, "etnografik pratiğin yeni normlarının ve düzenleyici idealle-rinin ortaya konmasına bağlıdır; söz konusu pratikte işbirliği ve diyalog ne yalnızca etnografik teoriler ve sezgilerle ne de en başından beri an-tropologların açığa çıkardıkları hassasiyetlerle ilgilidir; tersine yeni araştırma sahalarının, gündemlerin, ve hem antropologların kendileri için hem de kamu için ortaya koyacakları farklı çalışma alanlarının eşit oranda devreye gireceği ilişkilerin çıkış noktasıdır" (xxii).

Kanımca "deneyim" sözcüğü sanatın üretiminde olduğu kadar algı-lanmasında da temel parametrelerden biri. Yalnızca optik deneyime de dayanmaz sanat; deneyimin zihinsel ve bedensel boyutu derin ve en-gindir. O zaman sorumuz şu olmalıdır: Göz ile imge arasında uzanan ne-dir?

"Sanatın sahası"nı görme eyleminin taşıdığı dinamizmden, süreçsel canlılıktan ayrıştırmak mümkün değildir. Bakan, baktığı imge ya da nes-neye kesin ve kapanmayacak bir mesafe koyamaz, dolayısıyla yargısı da bu çift yönlü etkiden bağımsız değildir. Öyleyse sözünü ettiğim "düş-eyazmak" aynı zamanda birlikte, karşılıklı görülen bir "rüya"ya da te-kabül eder. Jacques Lacan'ın bakışın işleyiş biçimini anlatmak için kul-landığı kedi beşiği oyununun, gelmek istediğim noktayı açımlayacağını düşünüyorum.

İki ya da daha fazla sayıda oyuncuyla oynanan kedi beşiğinde oyun-cular teker teker, iki ucu bağlanmış bir ipliği parmaklarına geçirerek farklı şekiller çıkarırlar. Oyun esnasında oyuncuların elleri hem özne hem nesnedir, hem bakan hem bakılandır, hem araştıran hem de araş-tırılandır; ortaya çıkan şekillerse ne kedidir ne de beşik. Fakat bundan da öte, bu ellerin arasında, gözlerin ve bakışların daha en başında, gö-rülmeyen bir ara kademe daha vardır: iplerin ördüğü şekilde zuhur eden hayaletsi, nesne-olmayan bir imge. Lacan'ın söz ettiği bu fantaz-matik imge, görüntünün öznelerarası bir imge olarak belirdiğinin işare-tidir (Mitchell 2005: 352). Dolayısıyla görüş gerçekliğe ulaşmaya imkân hazırlayan retoriksel ya da iletişimsel bir araç, epistemolojik bir pence-

re değildir. Psiko-sosyal süreçler de kendiliği, bakmayı ve bilmeyi doğrudan ya da dolaylı olarak belirler.

"Sanatı düşeyazmak" benim için imge ya da nesneyi kendi anlamıyla ikame eden bir görme, bilme ve yazma halinin olamayacağını, olmaması gerektiğini imliyor. Tersine yazmak, nedenini tam olarak bilemesem de ilgimi çeken, cezbeden ya da rahatsız eden bir imge ya da nesneyle birlikte kalem oynatmak demek. Nesneyi ya da imgeyi sürdüren, onu başka mecralara ve farklı bağlamlara doğru esneten performatif bir görmeyi ve bilmeyi içeren böyle bir girişimde, anlam ya da gerçek, öncesinde değil de algılama imkânını mümkün kılan yorumlama ediminde çıkıyor karşımıza. Görsellik ve metinsellik söz konusu olduğunda "yorum, ... bir bilme biçimi olmaktan çok uygulamalı bir izah, etkili bir yöntem" (Melville ve Readings, 1995: 21-22) ise, yorum kendisi dışındaki başka bir şeye hizmet etmeyen, bilgiyi genelleştirmediği gibi kendi de genelleşmeye ve normalleşmeye müsait olmayan bir faaliyet olarak okunmalıdır.

Pembe Panter'in Dünyası

Görüntünün ve görselliğin alanında her şey göründüğünden daha karmaşık, daha çetrefilli ve ne yazık ki fazlasıyla acımasızdır. Gözlerimiz başka bedenleri teslim alır, imgeleri temaşa eder, nesneleri kıstırır. Tabii onlar da boş durmazlar: Bizi teslim alırlar, bize bakarlar, bizi okurlar, bizi yazarlar. Dolayısıyla kanıksandığının ya da kabul edildiğinin aksine çift yönlü olan bakış çoğunlukla asimetrik bir ilişkiye dayanır. Görüşün alanında bu asimetrik ilişkinin yarattığı dünyayı sorgulayarak ve farklı stratejiler geliştirerek yeni görme modelleri geliştirebilmek elzemdir, çünkü ancak bu yolla dünyayı farklı bir biçimde görüp görselleştirmek, okuyup yazmak mümkün olur.

Meramımı dünmüş gibi canlı bir çocukluk anımla anlatmak isterim. Mersin'den Ankara'ya bizi ziyarete gelen amcam hediye olarak bana kocaman bir Pembe Panter getirmişti. En sevdiğim renkti pembe, Pembe Panter ise en sevdiğim çizgi film. Meşhur çizgi karaktere tıpatıp benzeyen, neredeyse boyuma ulaşan yumuşak oyuncağımı ilk elime aldı-

ğımdaki mutluluğumu dün gibi hatırlarım. Ama işte bundan sonrası ayrı bir hikâye... Yatak odama götürdüğüm oyuncağım odama sığmıyor, koca burnu ve ağzıyla, uzun kolları, bacakları, gövdesi ve kuyruğuyla adeta tüm mekânı içine çekerek kendinin kılıyordu. Sevimli çizgi film karakteri benim için bir korku imgesine dönüşüvermiş, çocuk bedenimi ve çocuk dünyamı tehdit eden bir nesne olarak yeniden canlanmıştı. Bu canlanmayı önlemek ya da en azından sınırlayabilmek için bulduğum çözüm ise onu odama kitleyip salona sığınmak olmuştu. Odamdaki Pembe Panter'i unutmak istiyordum, hatta onun yok olmasını diliyordum. Oysa evin hangi köşesine gidersem gideyim, korkum ve endişem azalacağına zaman geçtikçe artıyordu. Telaşlı halimi çok geçmeden fark eden annemle babam oyuncağı önce dolaba kaldırdılar, baktılar olmadı, buldukları ilk fırsatta birine verdiler. Onların eliyle kâbusum kısa sürmüştü, yalan huzuruma ve küçük çocuk dünyama kavuşmuştum.

Deleuze ve Guattari boşuna şöyle yazmadılar: "Bukalemun çevresindeki renkleri yeniden üretmediği gibi timsah da kütüğe dönüşmez. Pembe Panter hiçbir şeyi taklit etmez, hiçbir şey üretmez, dünyayı kendi rengine pespembe boyar; bu onun dünya-oluş halidir, öyle bir şekilde gerçekleşir ki bu, kendisini seçilemez kılar; kendi kırılmasını, kendi kaçışını gerçekleştiren bir göstergedir, son raddesine kadar kendi 'paralel olmayan evrimi'ni izler" (1998: 11). O halde "düşeyazmak", Benlik ve Öteki, Bizler ve Onlar şeklindeki ikili karşıtlıkların yaydığı huzura aldanarak dışımızdaki (toplumsal ve kültürel) dünyaya uyumla eklemlenebileceğimiz bir "Bir-olma", "Bir-görme" ve "Bir-bilme" hali değildir, olmamalıdır. Sözcükle, cümleyle, soruyla, yanıtla, ünlemle, hatta bazen boşluğa düşen bir sesle ya da çığlıkla gözü, eli, kulağı ve dili farklı mecralara ve çeşitli ağızlara açmak entelektüel bir sorumluluktur.

Bir metin, imge ya da nesne salt bir gösteren ya da gösterilen olmadığına göre "anlamın sahası" neresidir ya da nerededir? Hiç şüphesiz ki kitaptaki yazılar bu çokkatmanlı derin felsefi soruya yanıt veremeyecektir, ama en azından anlamın gözle ya da elle kıstırılacak bir "öz" taşımadığında hemfikir olduklarını söyleyebiliriz. "Anlamın sahası" kendi içine kapalı bir toplumsal/özel bilincin ya da bilinçaltının yeniden üretilmesinin değil, (radikal) bilinçaltının devreye sokulmasının ya da yara-

tılmasının da alanıdır. Dünyanın karbon kopyasını çıkarmaya yeltenmeyen, mümkünse kendisini bir (karşı-)gerçeklik olarak öneren bir faaliyet sahasından söz açmak gerekir. Bu "anlam sahası"nın haritası, haliyle uzak açıyla değil, yakın görüyle çıkarılabilir. Bu sahada aynılaşmak da aynı kalmak da seçenekler dahilinde değildir; etkilenmek kadar etkilemek, hatta etkilenmemek de mümkündür! Pembe Panter gibi, halihazırdaki renklere ve biçimlere yerleşmeden, farklı göstergelerin rejimlerini, hatta işaretlenmemiş durumları bile sahneye taşıyıp onları kendince işletmenin sahasındayızdır artık.

Öyleyse bu yazıyı kitabın çerçevesini çokça aşan cüretkâr ve davetkâr bir temenniyle bitirelim derim: Temsilin emrinde olmayan bir hayatta dünya âlem pembe olsun!

Sahadan Sanata
Sanattan Sahaya



Dilek Winchester, *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*, 2005, kitaptan fotoğraf

Kültür Oyun Alanında

Sur'a, ve orada(n) göçüp giden tüm canlılara,



gitmem.
yani gururumu öyle yere vurmam ha. öyle
gururum kapıda kalsın, pencereden girsin,
yapmam. ben gururluyum.
ac dururum, ac yatarım.



ikinci koca, karanlığh gece.
kuyuya düşüyorsın daha da
çıkamıyorsın. e öldi kurtuldum ya.
ne bilecem ben o kuyunın dıbını.
mezarına küfır ediyem.
kefenıne küfır ediyem.
her şeyıne küfır ediyem.



anasi bırağhmiş getmiş. ne geliy ne soriy.
ben buni sokağa atamam ki, kedi yavrusi
dgil ki atayım sokağa. getırdiler yanıma,
bağh dediler, ben de kenni çocığımdan
daha daha güzel bağhiyam kendisıne.
çünki allah için bağharım. kullar için ben
hızmet etmem.



çay, çekirdek, çoluk, çocuk – oyun oynanırken
Fotoğraf: Dilek Winchester

Küçücük bir fotoğraf: Minik, beyaz bir krem kutusunun hemen yanında bir annenin kızıyla ilgili şu sözleri görülüyor/okunuyor:



ben de kızımın ismini çilem bırağhmişam.
çilem vardi. çile çekidım. ismini bırağhtım
çilem. zorlan evlenmedım. ben bahan
evlendım. e benım gibi çığhmadi. Yani çile
çektım ha. zor bi şey, valla zor bi şey. ölım
daha iyidir.
beş tene çocığım var. ne atili ne satili. ne de
bi şey. yani gerçekten zor bi şeydır ha.
şimdi insan gönülsüz evlense,
zor bir şeydır. ama beni zorlamadilar, ben
bahan aldım yani sevmiyerek, köy usuliylen,
görici usuliylen evlendım, sonradan pişman
oldım. Yani dedım belki ileride sevebilirem.
yani sevmedim ha. daha da devam edi.
ihanet de yapmamişam.
yani sevmemişem de. geçiniyığh işte. ne
seviyem, ne de sevmiyem. yani ortadır ha.[1]

Biz mi tarihle oynuyoruz, yoksa tarih mi bizimle oynuyor? Kişisel tarihçelerimizin ne kadarı bize ne kadarı toplumsala ait? Öznel tarihimizin ne kadarını biz kendimiz, ne kadarım başkaları, ailemiz, akrabalarımız, komşularımız, arkadaşlarımız, dostlarımız, az çok tanıdığımız ya da hiç karşılaşmadığımız kişiler yazıyor?

Sanatçı Dilek Winchester ile psikolog Arzu Soysal'ın Diyarbakır'da suriçinde yer alan, eski ismiyle Hançepek ya da Gâvur Mahallesi, yeni ve resmi ismiyle Hasırlı Mahallesi'nde yaşayan on iki kadınla gerçekleş-

1. Yazıda bu ve bundan sonra yapılacak görsel alıntılar *çay, çekirdek, çoluk, çocuk: çok anlatıcılı kitap*'tan alınmıştır (Winchester 2005). Kitaptaki anlatıcıların çoğu Türkçeyi Diyarbakır ağzıyla konuşmaktadır ve bu sesler Türkçe alfabenin bu ağzın fonetiğini karşılayabildiği ölçüde kendisi gibi verilmeye çalışılmıştır.

tirdiği kolektif bir pratikten, performatif bir oyundan ortaya çıkan *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* (2005) adlı sanat çalışması, sosyal formunu, bu on iki kadının küçük nesneler ve onlara verdikleri yeni isimler ve anlamlar yoluyla kendi kişisel tarihlerini icra yoluyla yeniden yazdıkları hikâyelerden alıyor. Yeninin Hasırlı'sı, eskinin Hançepek ya da Gâvur Mahallesi, dilsel bir ikili ayrıma işaret ederek, mahallenin demografik ve kültürel yapısının tümden değişimini yankılıyor. 1940'lı ve 1950'li yıllarda çoğunlukla Ermenilerin, Süryanilerin, Kürtlerin ve Türklerin birlikte yaşadığı orta-sınıf mahalle, sonrasında çoğunluğu 80'li ve 90'lı yıllarda yerlerinden edilen Kürt ailelerin yerleşmiş olduğu yoksul bir mahalleye, Hasırlı'ya dönüşmüştür. Şimdi ise Hasırlı bir hayaletten fazlası değildir. Kasım 2015'in sonlarında başlayıp Mart 2016'nın başına kadar süren devletin askeri terör operasyonları neticesinde, Hasırlı Mahallesi de Diyarbakır'ın Sur ilçesindeki diğer tarihi mahalleler gibi yerle bir olmuş, 30.000'den fazla insan yerlerinden edilmiş, 200'den fazla insan ise ölmüştür (Lepeska 2016).

Gâvur Mahallesi (1992) başlıklı öykü kitabında, çocukluğunun geçtiği bu mahalleyi, "bizim oraları anlattım, gördüğüm ve yaşadığım gibi" diye yazan Mıgırdiç Margosyan, Türkçenin, Kürtçenin, Ermenicenin aynı ağızdan konuşulduğu, çokdilli, çokkültürlü toplumu şöyle anımsar:

> Uso'nun bitip tükenmek bilmeyen çan seslerine, yakındaki Şeyh Matar Camii'nin müezzini de "ya sabır, ya sabır" diyerek katlanıyor, sonunda o da görevini hatırlayıp, tarihi Dört Ayaklı Minare'den sesleniyordu:
>
> Allahu ekber, Allahu ekber!..
> Ding-dong, ding-dong!..
> Allahu!
> Ding!..
> Ekber!..
> Dong!.. (s. 11)

Winchester ve Soysal, Eylül 2004 tarihinde ismi de kimliği de dili de kökten değişmiş bu eski mahallede kadınlarla bir çalışma gerçekleştirdi; söz konusu çalışma sırasında kadınların anlattığı kendi yaşamöykülerinden çıkan hikâye parçacıkları, bu öyküleri biçimlendirip onlara yön



Beyaz Kelebekler Çamaşırhanesi, Diyarbakır
Fotoğraf: Arzu Soysal, 2005

vermiş nesnelerle birlikte birer fotoğraf dizisi ya da birer "aile albümü" olarak Winchester tarafından bir sanatçı kitabı olarak hazırlandı.

Diyarbakır'ın Keçi Burcu'nda gerçekleşecek bir sergi daveti üzerine ön araştırma için Diyarbakır'a gelen Winchester ve Soysal, Keçi Burcu'na çok yakın mahallelerden biri olan Hasırlı Mahallesi'yle karşılaştılar. 24 Eylül - 7 Ekim 2005 tarihleri arasında Mardin Kapı'daki Keçi Burcu'nda Gülsen Bal'ın küratörlüğünde gerçekleşen grup sergisinde Winchester'in sanatçı kitabı *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* bir platform üzerinde izleyicileriyle buluştu.

"Misafirlik" hali daha en başından Winchester ve Soysal'ın yürüttüğü projeyi anlatacak en iyi tanımdı. Diyarbakır'daki rastlantısal karşılaşmalar Dilek Winchester ve Arzu Soysal'ın yolunu, Hasırlı Mahallesi'nde Diyarbakır Belediyesi tarafından 2003 yılında kurulan ve mahallede yaşayan kadınların para ödemeden haftada bir çamaşır yıkamak için geldiği bir yer olmasının ötesinde, kadın ve çocuklar için bir sosyal yardım ve danışmanlık mekânına dönüşmüş olan Beyaz Kelebekler Çamaşırhanesi ile kesiştirdi. Çamaşırhane, tandır evi, çocuk oyun alanı ve

dersliğiyle, misafirliğe gidilen komşu ve akraba evlerinden sonra kadınların bir araya geldikleri yegâne yerlerden biri olarak bir sosyalleşme mekânı haline gelmişti. Geçici bir süre için kendilerini çamaşırhane üzerinden kurulmuş bir ilişkiler ağının içinde konumlandıran Winchester ve Soysal, birer "misafir" olarak karşılandıkları evlerin avlusunda ya da kapı önlerinde evsahibi kadınlarla oyun yoluyla bir diyalog kurmaya çalıştılar. Winchester ve Soysal'ın bir grup terapisi olan ve kişinin beden haraketlerine yoğunlaşan psiko-drama tekniklerinden[2] esinlenerek türettikleri bu oyun, mahallede yaşayan kadınların yaşamöykülerini duyabilmek ve dinleyebilmek için gerekli olan samimi ortamı yaratmış oldu. Winchester ve Soysal ile kadınlar, misafir olma/evsahibi olma durumunun yarattığı iki ayrı mekân arasındaki eşiği aşarak elbirliğiyle bir ara-mekân ya da başka bir şekilde söyleyecek olursak bir "üçüncü mekân" yarattılar kendilerine. Söz konusu mekânda, geleneksel anlamda etnografik bir çalışmanın getireceği dışarıdan gelen bilen özne (yabancı) ile içeride olan araştırma nesnesi (evsahibi) arasında son kertede güç ilişkisine dayanan ikili karşıtlık, oyunun yarattığı önceden planlanmamış rastlantısal diyaloglar ve kendi içinde anlamlar barındıran belirsizlikler içinde çözüldü: Ne kadınların evin sahipleri olarak misafirleri üzerinde kurabilecekleri iktidarları ne de Winchester ve Soysal'ın "sanatçı" ve "araştırmacı" kimlikleriyle kuralları önceden belirlenmiş süreçlere dayanan bir konuşma akışını kontrol altında tutup sürdürebilecekleri otoriteleri vardı. Ortaklaşa bir "misafirperverlik alanı" yaratıldı. Jacques Derrida, Kant'ın koşullandırılmış konukluk fikrine getirdiği eleştiriyle, ev, otel, hastane, yurt, aile, kent, ulus ya da dil, hangi mahal söz konusu olursa olsun, misafirperverliği etimolojik, arkaik, tarihsel, etik, hukuki, politik, ekonomik, güncel ve gündelik sorulardan hareket-

2. Psikodram, gerçeğin dramatizasyon yoluyla yeniden keşfedilmesidir. Bireyin içsel dünyasının eyleme dönüşmesi ve bu yolla bireyin grup içinde tedavi edilmesidir. Oyun esnasında birey kendisi dışında bir role girerek "artık gerçeklik" üretir; başka bir deyişle o rolün öznel gerçeğini yaşar. Psikodramada amaçlanan, "artık gerçeklik" yaratılarak bir şeylere yeniden bakmak, onları yeniden tanımlamak –bir anlamda artık gerçeklikte (oyun alanında) gündeme getirilen karşılaşmalar yoluyla isim koymak ya da değiştirmek– ve gerektiğinde bu yeni bilgilerle geleceğin provasını yapmaktır. Bu konuda verdiği bilgi için Arzu Soysal'a teşekkür borçluyum.



çay, çekirdek, çoluk, çocuk oyunun taşları. Fotoğraf: Dilek Winchester

le yapıbozumuna uğratırken, tüm konukseverlik yasalarının bağrındaki alma-verme üzerine kurulu zorunlu yinelemeyi, ve dolayısıyla yasanın yinelenmesi ve sürdürülmesini sorgular: "Evet, evet, hoşgeldiniz. Konukseverlik kendi evinde birçok kez alır ve verir. Konukseverlik verir, sunar, uzatır, ancak verdiği, sunduğu, uzattığı başkalık, yabancıyı evsahibinin (*host, Wirt*) yasasına boyun eğdirerek kendi evinde içeren ya da oraya gelmesini sağlayan ve gelmesine izin veren ağırlamadır. Evsahibi kendi dilinin yasasını ve sözcüklere kendi yüklediği anlamı, yani kendi kavramlarını dayatmakla başlama eğilimindedir" (Derrida 1999: 53-54). Oysa misafirperverlik, misafirperverliğin daha ne olduğunu tam bilmediğimizde, emin olmadığımızda, başka bir şekilde söyleyecek olursak, kimin ve neyin geleceğini bilmediğimizde, dolayısıyla bir eşik, bir kapı, bir pencere olmadığında mümkündür ancak (60, 66). Derrida'nın "konukseverlik" kavramı için öngördüğü anlamda, misafir ve evsahibi rollerinin sürekli değiştiği, benlik ve "öteki" arasındaki sınırların silinip evin kapı ve pencere çerçevelerinden süzüldüğü bu ara-mekânda, kültür oyun alanına inmiş oluyordu.

Yine küçük başka bir fotoğraf: Bu kez minik bir toprak testi ve yanında kişinin kendisi için sarf ettiği şu sözcükler görülüyor/okunuyor:

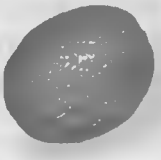


gitmem.
yani gururumu öyle yere vurmam ha. öyle gururum kapıda kalsın, pencereden girsin, yapmam. ben gururluyum.
ac dururum, ac yatarım.

Her oyun gibi Dilek Winchester ve Arzu Soysal'ın Hasırlı Mahallesi'nden Ayşe, Ayfer, Şükran, Müzeyyen, Gönül, Hediye, Leyla, diğer Müzeyyen, Remziye, Saliha, Songül ve diğer Şükran[3] ile oynadığı oyun da safha safha ilerler. Oyun, üzerine bir karenin çizilmiş olduğu tülbentin oyun tahtası olarak yere serilmesiyle başlar. Winchester ve Soysal'ın gündelik hayatlarında kendi evlerinde kullandıkları ya da bir köşeye atılıp unutulmuş iplik, anahtar, krem kutusu, mandal, ayna, sarmısak sıkacağı, bir paket içindeki tohumlar, şişe tıkacı, mücevher kutusu, cam tüp, top, çam süsleri, minyatür testi, fotoğraflık, bir çaydanlığın ibriği vb. gibi küçük, değişik renk ve dokuda, kimi işlevli kimi işlevsiz, kimi anlamlı kimi anlamsız nesneler de oyunun taşlarıdır. Oyunun taşlarının çoğunun ev-içinde geçen yaşama ilişkin referanslar veriyor olmaları tesadüf değildir. Oyuncu öncelikle kendisini ifade edeceğini düşündüğü bir nesne seçer ve adını söyleyerek nesneyi tülbentin üzerine kendi istediği noktaya, onu niye seçtiğini belirterek yerleştirir. Aile bireyleri ve yakınları için de birer nesne seçer ve yerleştirir. Oyun, oyuncunun bu nesneleri tülbent üzerine yerleştirerek, önce kendisinden başlamak üzere düşündüğü kişi ile seçtiği nesne arasında kurduğu ilişkiye dair düşünceleri ya da duygularını dile getirmesiyle devam eder ve sonuçlanır.[4]

3. Kendi istekleri doğrultusunda "oyun"a katılanların soyadları belirtilmemiştir.

Başka bir fotoğraf: Bir cevizin üstünde bir kadının kocası için söylediği şu sözler görülüyor/okunuyor:



aha benım kocam burdadır. bağh.
kocama bağh. bu parlağhtır, degıl?
içi kapalidır. insan ne kadar ona sölese
"he he" der, ama istedığını yapi. içında
kali. bu odır. İçi de tatiidir, degıl? yüzıne
bağhmağh, parlağh güzeldır. Ama içini
açtığın zaman içi de ğhoştır.

Oyun ne naiftir ne de basit; bir şey anlatır, bir şeyi gösterir. Oyuncunun tülbent üzerine çizilmiş kareye yerleştirdiği nesneler ve birbirleriyle ilişkileri, kendisi için seçtiği nesne kadar onların birbirleriyle yakınlıkları, uzaklıkları, tıpkı bir yıldız haritasında olduğu gibi koordinatlar çizerek, kişinin soyut bir yaşam haritasını çıkarmaktadır. Nesnelerin tülbent üzerindeki yerleşimi, çocukken gittiğim anneannemin memle-

4. Dilek Winchester ve Arzu Soysal benzer bir oyun kurgusuyla ikinci bir proje daha gerçekleştirdiler: *Likör ve Çikolata: Çok Anlatıcılı Bir Kitap* (2006) başlıklı projede oyunun kuralları aynı kalmakla birlikte nesneleri tümden değişmişti. İstanbullu orta sınıf ya da üst-orta sınıf kadınların yaşamöykülerine meyve ve sebzelerden oluşan natürmortlar (ölü-doğa) eşliğinde ulaşıyorduk. Winchester ve Soysal bu kez Diyarbakır gibi tanımadıkları bir kentin mahallesinden ve o mahallenin sosyokültürel yapısından yola çıkmıyorlardı. Projeye katılan kadınlar Winchester ve Soysal'ın sözcükleriyle söyleyecek olursak, "annelerinin arkadaşları ya da arkadaşlarının anneleri"ydi. Burjuva evlerinin duvarlarını süsleyen natürmort temsillere açık göndermeler taşıyan çalışmada oyun alanı da beyaz bir tülbent değildi artık; evleri Kadıköy'den Bostancı'ya kadar uzanan aks üzerinde yer alan bu kadınların misafir salonlarının adeta demirbaşı olan masif ahşap büyük yemek masalarıydı. Winchester'ın bir yerleştirme olarak sergilediği *Likör ve Çikolata*'da, izleyiciyi yuvarlak ahşap bir yemek masasının üzerine sayfa sayfa dizilmiş *Likör ve Çikolata: Çok Anlatıcılı Bir Kitap* karşılıyordu. Duvarları ise kadınların hikâyelerine yön vermiş olan meyve-sebzelerden oluşan "aranjman"ların altın yaldız çerçeveli fotoğrafları süslüyordu. Bu kitaptan bir bölüm alıntılayalım: "babaya seçiyoruz. nejat bey'e seçiyoruz. şu enginar biraz sinirli gözüküyor. şöyle dursa, şu pozisyonda durabilse. bir vazo yok mu, kızım. baban şimdi her an böyle dikenleri üstünde ama içi lezzetli. yani içinde kötülük yok fakat ilk baktığın anda korkabilirsin. ... gizli ve ulaşılması zor. aynı zamanda da bilmiyorum hiç enginar ayıkladınız mı pişirmeden önce, ben de ayıklamadığım için hazır alıyorum. bu nejat'a uydu valla hiç fena değil." Bir alıntı daha: "annem taze çiçekleri çok sever ama hadi şu maydanozu seçelim. hayatı da dağınık maceracı. yani şunun *bunch*'ını açsak nereye gideceği belli olmaz. anneme uyar bu."

keti Elazığ'da öğrenip bıkmadan usanmadan günlerce oynadığımız "beş taş" oyununda atılan taşların masa, halı ya da sert bir zemin üzerinde o tümüyle şansa dayalı dağılımını getiriyor aklıma. Kadınlar kendi tarihlerini tülbentin üzerine öylece koymuşlar, tıpkı Elazığ'da soğuk kış aylarında evlerinde, yazın ise kapı önlerinde ya da avlularda zaman geçirmek için tek ya da grup halinde, çoluk çocuk, büyük küçük oynanan "beş taş" oyununda, taşları avuç içinde iyice sallayıp yere attıktan sonra yavaş yavaş, safha safha onları yerden almaya çalışan oyuncular gibi.

Başka bir fotoğraf var şimdi sırada – bu da diğerleri gibi küçük: İstiridye kabuğu şeklindeki parlak kırmızı renkte bir mücevher kutusunun yanında bir kardeş için söylenmiş şu sözler görülüyor/okunuyor:



her bir kız olduğunda annemi günlerce dövmüşler. ve bu olduğu zaman, annem o kadar üzülmüş ki, dört gün onu emzirmemiş ölsün diye. ben çok iyi hatırlıyorum. biliyordum açlıktan ağladığını. suyun içine ekmek doğruyodum. onu yaşatmak için insanlara yalvarıyodum, "gelin işte emzirin," diye.
sonra bir misafir geldi bize. her yaz gelirler. kızın yüzünü açtı. dedi, "allahım böyle bir güzellik olamaz. sen," dedi, "ne yapıyorsun? ver," dedi, "ben bakarım buna".

Tıpkı "beş taş"ta olduğu gibi hayat da önüne gelen ya da senin seçtiğin taşları avucunun içine alıp alamadığın, onları sıkıca tutup atamadığın ve daha önemlisi onları kendi istediğin gibi yönlendirip yönlendiremediğin ile ilgili değil mi? Hayatta kazanmak dedikleri şey çokça oyunda kazanmak demek değil mi?

Kadın yüzyıllar var ki erkeğin oyununda buluveriyor kendini ve bu adaletsiz oyunda kadın daha en baştan mağlup. Margosyan'ın hatırladıkları, geçen yılların bunu değiştiremediğini gösteriyor:

Aslında bizim oralarda, hamile kalmak kadar, kız çocuğu doğurmak da kolay ve sıradan bir işti. Hatta hatta, sıradan bir iş değil, sıradan bir şeydi. Çünkü kız doğurmak işten de sayılmazdı. Doğum sonrası gelen kız, savaş yenilgisi gibi bir mahluktu. "Paşa"ysa, o zaman, ellerinizi kaldırıp zafer işareti verebilirdiniz. Kısaca gerçek olan şuydu: Hamile, gebe, yüklü veya "iki canlı" olan tüm kadınlar, kız denen o nesneyi doğurabilirlerdi. Bundan doğal ne olabilirdi ki? Ama erkek doğuramadıktan sonra, dokuz ay on gün gibi uzun bir zaman hamile kalmanın ne anlamı vardı? Dahası, ardı ardına erkek doğurabiliyor musun? İşte o zaman kadınlığınla, dişiliğinle övün dur... Ne demiş atalarımız: "Kız doğuran dövünsün, oğlan doğuran övünsün..." (1992: 24-25)

Winchester *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* çalışmasını da tartıştığı "Ev Hallerinden Kamusal Durumlara" (2007) başlıklı yazısında, oyun aracılığıyla ortaya çıkan hikâyelerin hemen hepsinin "baba evi"nde ya da "koca evi"nde geçtiğini, halk arasında kullanılan bir beddua olan "gerdek gecesi babanın evine dönesin" lafının da evin dile yansıması olduğunu belirtir ve görüşlerini şöyle detaylandırır: "Kadınlar için hayat, içinde yaşadıkları binanın belirlediği sınırlar dahilinde akıp gider. *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'ta, içinde yaşanılan yapının elemanlarına doğum yapacağı gece evin damına çıkan ceylandan dolayı kızına Ceylan ismi veren, kocası damdan düşüp sakatlanıp çalışamayan, oğlu pencereden düştüğü için kekelemeye başlayan kadınların hikâyelerinde olduğu gibi, sık sık değinilir. Evin kapısı, penceresi, damı, hikâyenin akışına yön veren yan unsurlar olarak karşımıza çıkar" (212).

Yaşamın oyun tarafından bir süre için bile olsa ele geçirildiği bir oyun hali içinde, şimdiki zamanda yavaş yavaş kendi yaşam haritalarını çıkaran oyuncular, doğrudan bir toplumun tarihsel, kültürel, siyasi, ekonomik ve sosyal yapısına da eklemlenen "performatif anlatılar" kurarlar. Oyunun kendisi performatiftir; çünkü şu ya da bu kimliğin, şu ya da bu yaşamın temsil edilip sergilenmesini değil, öyle ya da böyle, küçük ya da büyük belli bir stratejinin yürütülmesini, bir jestin görünür kılınmasını, dünya üzerinde bir etkinin üretilmesini içerir. Seçtikleri nesneler, o nesnelere verdikleri isimler ve onlara yükledikleri anlamlar ile yaşamlarını kendi deneyimledikleri ve hissettikleri gibi sahneleyen kadınların hikâyeleri gerçeği, kurguyu, bilinçaltını, yanılsamayı da içinde

barındırırlar. Sigmund Freud'un çok önce dikkat çektiği gibi, kültürü anlayabilmek için bilinçli anlama ile sosyal ilişkilere ve kültürel formlara yerleşmiş bilinçaltı dinamikler arasında ilişkiler kurabilmek gerekir. Nesneler ile insan davranışları ve seçimleri arasında ilişkiler kurmamıza olanak sağlayan oyunda da bilinçli seçim ve eylemler ile bilinçaltı istek, alışkanlık, arzu ve korkular birlikte işler. Düşünce denilen şey, gerçek ve kurgunun karışımıdır; oyun ise akışkan ve geçici mekânı, kaygan ve belirsiz sınırlarıyla kendi gerçekliğine sahiptir. Öznenin dışsal yaşamı ile içsel yaşamı arasındaki bedensel etkileşimden türeyen "artık gerçeklik" olarak oyun, bireyin gerçekliğinin, felsefeci Michel Serres'in önerdiği şekilde, hissedilebilir, bedenleşmiş bir düşünceden kaynaklandığını doğrular. Bireyin yerini, vuku bulmaların cismani ânına yerleştiren Serres, bilme halinin kişinin kendi etrafında bulunan nesnelere ya da şeylere göre biçimlendiğini öne sürer. Şöyle demektedir: "Şeyleri bilme ilk önce kişinin kendisini onların arasına konumlandırmasını gerektirir. Görmek için yalnızca onların karşılarında durmak değil, onların terkiplerinin tam ortasında, onları birleştiren rotaların üzerinde" (2008: 80). Bu tür bir bilme hali, yüzleşme ya da karşı karşıya gelme önkoşuluna bel bağlamaz; tersine, şeylerin yüzeylerine, yüzeyler üzerindeki yüzeylere, beden üzerindeki bedene/bedenlere "dokunmayı", yakın teması umar ve talep eder. Ara bir mahaldedir kişi, ne içeride ne de dışarıda. Beden alışverişin ve etkileşimin gerçekleştiği bir fasıla mekândır, "bilinen şeylerin arasında düğümlü, bağlı, katlı, girift rotaların izini sürer" (*a.g.y.*). Dolayısıyla *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*, Winchester ve Soysal'ın halihazırdaki esnek senaryosunun oyuna katılan kadınların dillendirdiği, görselleştirdiği ve yazdığı "çoksesli ve çokanlatıcılı bir durumlar kitabı" olarak, bilme halinin bedensel bir algının nedeni ve sonucu olduğunu ortaya koyduğunu öne süreceğim. Oyun hali içinde nesneler, bedenler, hisler ve düşünceler birbirine karışmıştır. Serres'in kavramsallaştırdığı anlamda dünya ve beden birbirine dokunmuş, hislenmiş, hislendirmiş, sezmiş ve bilmiştir. Bununla da kalınmamış, oyun bittikten sonra da, sergilenen kitap formunda artık okurunu/izleyicisini de bu hislenme, sezme ve bilme sürecine ortak etmiştir.

Bir minik fotoğraf daha: Beyaz bir tülbentin boş, çıplak bir ucunda yalnız düşmüş şu kurşun gibi ağır sözcükler görülüyor/okunuyor:



bi tanesi öldi. öldi bi tanesi. ismi yoğh.

Performatif oyunda çocuğa isim koymanın, onların tabiriyle "isim bırakma"nın neredeyse her bir kadının anlattığı hikâyede karşımıza çıkması şaşırtıcı olmasa gerek, çünkü öznenin oluşumunun, onun toplumsal bir varlığa dönüşmesinin ilk adımı, doğan bebeğin cinsiyetinin "oğlan" ya da "kız" olarak belirlenmesinin ardından verilen isim ile atılır. Dolayısıyla isim koyma dilsel bir otoriteye dayanır ve Derrida'nın vurguladığı gibi bireyi dilin polisliğine/denetimine (1990: 7) teslim eder. İsim koymanın kendisi performatiftir; daha en başından öznenin kendisinde olmayan bir şeyi ona vermek, onu dünyada belli bir yere yerleştirmektir. Doğarken göçüp gitmiş bir bebeğin ismi yoksa, nesnesi de, tülbent üzerinde yeri de "yoktur", ama bu öyle bir "yokluk"tur ki hayaletsidir. O zaman oyun ânında kişisel'den toplumsal'a geçişin pürüzlü, sızıntılı, acılı olduğunu da fark etmiş olmak gerekir.

Kadınların "isim bırakma" üzerine anlattığı hikâyeler çeşitlidir: İsim uğursuz geldiğinden (bebek altı ay hiç durmadan ağlamıştır) ismi değiştirilir; çocuğa isim koyulmuş olmasına rağmen, rüyada başka bir isim görüldüğünden ismi değiştirilir; bebeğe ismini bir aile büyüğü, örneğin dede, hatta başka bir yaşamöyküsünden öğrendiğimize göre bir kaynana verir ki, bu isim koyma eyleminin kendinde varolan otoriter gücü gösterir. Daha sıradan durumlar da vardır elbet: Bir kız kardeş yeni doğan kardeşine televizyonda izleyip çok sevdiği şarkıcı Küçük Ceylan'ın ismini verir (bebek erkek olsaydı ismi Küçük Emrah'tan hareketle bu kez Emrah olacaktır).

Başka bir fotoğraf: Küçük, parıldayan bir yılbaşı çamı süsü ve altında bir annenin kızı için söylediği şu aydınlık sözler görülüyor/okunuyor:



güneş çığhi. o böle allah'ın nuri senın üstıne yağmiş. hem güneştır, hem de allah'ın nuridir. iki ismi var yani. gölge bi de allah'ın nuri. o ismi de babasi bırağhti. bi aydan fazla kaldi. sonra, "ismi," dedi, "sidanur olsın".

Konuşma ediminin yanı sıra hislerle doygun olduğu için de performatiftir oyun; yalnızca görsel-işitsel alana değil, koku ve dokunma duyusu alanına da aittir. Kadınların konuşmaları nesnelere dokunmuştur, nesneler de onların bedenine.

Minik bir fotoğraf daha: Şeffaf cam bir tüp ve yanında bir kardeş için dile getirilmiş şu sözler görülüyor/okunuyor:



yufka yüreklidir. cam kalplidir.
Bizde en zıt olan bu cam olan.

Etnografik araştırma ve yazının deneysellik potansiyeli taşıdığını söyleyen ve "deneysel etnografya" (*experimental ethnography*) terimini ortaya atan George E. Marcus ve Michael M. J. Fischer, kültürün birinden diğerine nasıl değişiklikler gösterdiğini, kültürlerin nasıl kendine özgü farklılıklar taşıdığını görebilmekte en etkili yöntemlerden birinin "kişilik kavramı"nın ele alınması olduğunu belirtirler. Kişinin kapasite ve ey-

lemlerine, duygularını ifade etme biçimine, kendisi ve yakınları hakkındaki düşüncelerine odaklanılması, o kişinin içinde yaşadığı kültürü anlamakta önemli açılımlar sağlayacaktır. Marcus ve Fischer'e göre böyle bir bilimsel ve kültürel odaklanma, toplumsal yaşamın modern ve çağdaş kurumsal formlarının homojenleştirilmesini, tektipleştirilmesini önlemiş olur. Antropolog kişiliğe, yani anlamın çok daha az ölçüde suni ya da yapmacık olan sistemlerini incelemeye yönelmelidir, çünkü kişiliğe, kendiliğe ve duygulara bakmak, kültürel farkın en yoğun ve en derin biçimde hislerde ve insan doğası ile sosyal ilişkiler hakkındaki karmaşık fikirlerde kök salmış olduğunu fark etmemiz için gerekli kanalları açacaktır (1999: 45-46).

Küçük bir fotoğraf daha: Kilitli, kapkara bir kutucuğa benzeyen seramik bir tütsülüğün üzerinde bir görümcenin ağabeyinin kuması üzerine söylediği sözler görülüyor/okunuyor:



bunın kumasi da emim kızıdır. bunın kumasının kardaşi, bi de abem gidiler, buni kaçırılar. bi seyi kökten böle çekiler.

– örügüni.

he, bi örüg böle kökten çekili ha. kaçırdığı zaman böle kökten çekili ya. hane koparilar ha. buni kaçırmişlar, getırmişler.

Geleneksel olmayan bir saha araştırmasından ortaya çıktığını tereddütsüz öne sürebileceğimiz *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* bize her şeyden önce bir bilme yöntemi önermektedir. "Türkiye'nin en Doğusu", "Türkiye'nin Ötekisi" olarak kurulmuş ve kurgulanmış Diyarbakır'ın sert, siyasallaştırılmış vahşi coğrafyasının unutulmuş bir noktasında yaşayan on iki kadının seçtiği nesneler, dolaylı yoldan, bu kadınların kendi kişiliklerine, duygu ve düşüncelerine ilişkin kısacık, kimi zaman şaşırtıcı bir şiirselliğe kimi zamansa vurucu bir netliğe sahip bilgi parçacıkları verdiği

gibi, aynı zamanda içinde yer aldıkları aile yapısı ile taşıdıkları kültürel formlar üzerine de önemli çıkarımlarda bulunmamızı sağlıyor. Winchester, değindiğim yazısında, aile yapısı ile taşıdıkları kültürel formları belirleyen unsurun kadınlık ve erkeklik mekânlarının birbirinden ayrılma biçiminde kendisini gösterdiğinin altını çiziyor:

> Kadınlar için evin belirlediği sınırların hemen ötesinde, mahallenin bittiği yerde, daha çok erkekler için geçerli olan fiziksel olarak tanımlanmış ikinci sınır, tarihi şehir surlarıdır. Bize anlatılan bir hikâyeye göre, Keçi Burcu'nda iki ayrı mahallenin gençleri toplanır ve surlardan atlama yarışı yaparlarmış. Bu kullanımıyla tarihi surlar gençlerin bedensel güçlerini ve cesaretlerini sınadıkları bir yere dönüşmüş oluyor. Bu atlama yarışının, surların iç tarafındaki merdivenlerden tırmanarak, surların dışına doğru yapılmakta olduğunu tahmin edebiliriz. Surların yapılış amacının dışarıdan içeriye doğru bir saldırıyı engellemek olduğunu düşünürsek, bu yarışmayla ortaya çıkan hareketin yönüyle, surların yapılış amacında öngörülen hareketin yönü birbirine tamamen zıttır. Diyarbakır'da surlara "beden" deniyor. Yerel bir beddua olan "beden taşı belen düşe"de de bahsedilen sur taşıdır. (2007: 213)

Bedenin "beden"e (suriçine) sığdırılmaya çalışılması ile öznenin sosyal bedenin çeperine kıstırılmak istenmesi arasında bir koşutluk kurmamak ideolojik bir aymazlık ya da safdillik olacaktır. Margosyan'a son bir kez daha dönmek istiyorum, çünkü öykü kitabındaki "Ne Mutlu O İnsanlara ki Bu Dünyada Fakirdiler" başlıklı kısa öyküsünde fakir evlerinin toprak damını taşıyan direkler ile kendi çocuk bedeni arasında kurduğu "bedensel/zihinsel ilişki"yi anlatır. Damın bütün yükünü taşıyan, "yılların yıpranmışlığı içinde, şu yaşam denen kavgada tahtakurularına yenik düşmüş, yorgun, bitkin tükenmiş direklere" olan inancını kaybetmiştir. Yattığı yerden evin direklerini "Bir, iki, üç, dört, beş, altı..." diye önce Türkçe, sonra "Meg, yergu, yerek, çors, hink, vetz..." diye Ermenice, o da yetmedi "Yek, dü, se, car, penç, şeş..." diye Arapça saydığını hatırlar (Margosyan 1992: 44-45). Kendi kendine şöyle düşünmüştür: "Nedendir bilemiyorum ama, toprak damımızın bütün yükünü taşıyan bu direklere cılız omuzlarımla destek verip yardımcı olamadığım ve sırtüstü yattığım yerden sadece seyirci kaldığım için kendimi hep günahkâr hissediyordum" (45). Korkuyordur da, çünkü damın üs-

tünde duran loğ taşı çok ağırdır, gördüğü tüm taşlardan daha ağır... "En kötüsü" der, "bizim loğ taşı hep damdaydı, tüm ağırlığıyla oraya çökmüştü. Biliyordum, sonsuz bir savaş sürüyordu direklerimizle loğ taşımız arasında. Hissediyordum, bu savaştan eninde sonunda loğ taşımız galip çıkacaktı, taş yürekli loğ taşımız" (46). Öyle de olur. Lanetli bir sonbahar sabahında, yağmurla birlikte loğ taşının ağırlığına dayanamayan fakirhanelerinin sıska, eğri büğrü, çatlak, budaklı, ince, zavallı direkleri çatırdayarak çökerler. Margosyan, annesi, kardeşi ve kedileri Mestan çatırtıyı dakikalar önce duymuş, kendilerini evin dışına atmayı başarmışlardır. Anneleri önemli birkaç eşyayı tekrar içeri girip kurtarmıştır da. Şöyle biter öykü: "O gün damımızın yıkıntısı içinden bana sanki alay eder gibi sırıtan loğ taşını, onun korkunç ağırlığını, çocuksu sıska cılız omuzlarımda hissediyordum. Evet, onun günah kadar ağır olan ağırlığını sanki vargücümle ben taşıyordum. Senelerce, senelerce fakir damımızın yükünü taşıyan zavallı güçsüz direklerimiz meg ve yergu, üç ve dört, penç ve şeş gibi..." (53-54)

Dün ile bugünün bize öğrettiklerini bir kenara not ettikten sonra *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'a geri dönelim. Winchester, söz ettiğimiz yazısında, izleyicinin/okurun kitaba evrilmiş çalışmaya katılımının ve onu deneyimlemesinin tekil bir okumaya dayandığından hareketle, *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'un içedönüklük mantığıyla işlediğini belirtir (2007: 215). Ancak bu "içedönüklük", yazının başında belirttiğim ve bir önceki paragrafta başka bir bağlamda açımladığım gibi, mekânsal ve bedensel içerisi-dışarısı ikiliğini işlemez kılan dünyayı, yaşamı, bedenimi ve diğer bedenleri performatif bir bilme halinin nedeni ve sonucudur.

Coğrafyalar, kültürler ve kimlikler arasında katı bir hiyerarşik düzen kuran günümüzün Batılı küresel iktidar mekanizmasının sürekli önümüze getirdiği tuzak bir kavram olan "yerellik" mefhumuna hapsolmayan Winchester ve Soysal'ın projesi, kültürel farkı en etkili biçimde ele almanın yolunun işbirliğine dayanan daha karmaşık bir saha araştırmasından geçtiğini göstermesi açısından önemlidir. Bunun açık ifadesi kitaptaki seslerin dile aktarılma biçimidir. Kitapta anlatıcıların çoğu Türkçeyi Diyarbakır ağzıyla konuşmaktadır ve Türkçe alfabenin imkân verdiği ölçüde bu sesler oldukları gibi yansıtılmaya çalışılmıştır. Sabit ve ho-

mojen bir kültürün değil, akışkan ve çoklu kültürlerin buluştuğu Türkiye coğrafyasında, birbirinden farklı kültürel geçmişe ve kimliklere sahip bir grup insanın bir araya gelip bir diyalog ve alışveriş içine girerek ortaklaşa bir şey üretmek istediği, dolayısıyla "kültürel çeviri"nin devreye girdiği bir projede, bir (kültürel) dili bir diğer (kültürel) dile tam ve eksiksiz biçimde çevirmek, tümüyle anlamak ve anlaşılmak, sorunun tam merkezine gelmek, bir kültürü sınıflandırmak, bir yerlerde saklı kalan bir "gerçeğe" ulaşmak neredeyse imkânsızdır.

"Kültürel çeviri" kavramı, Walter Benjamin'in "Çevirmenin Görevi" başlıklı yazısında çeviri ve çevirmenlik konusunu yeniden ele alırken ortaya attığı "metnin çevrilebilirliği" fikrine çok şey borçludur. Dillerin tümüyle birbirine yabancı, birbirini bilmez olmadığının altını çizen Benjamin, tersine, ifade etmek istedikleri şeyler bağlamında dillerin birbiriyle yakın temasta olduğunu vurgular. Çevirmen, dilin ilksel, en eski öğe ya da formlarına giderek, ses, imge, yazı ve tonun birbirinden ayrışmadığı durumlara nüfuz etmelidir. Yalnızca bir dilden diğerine değil, bir lehçeden diğerine farklılıklar olduğunu düşünen Benjamin dilsel akışın özgürlüğünden yana olduğunu Rudolf Pannwitz'in şu sözlerine yer vererek güçlendirir: "Çevirilerimiz, en iyileri bile, yanlış bir önermeden yola çıktılar. Hindu, Yunanca ve İngilizceyi, Almancaya dönüştürmek istediler; Almancayı Hindu, Yunanca ve İngilizceye çevirmek varken. Çevirmenlerimiz, kendi dillerini kullanmaya yabancı metinlerin özüne kıyasla gereğinden çok fazla ihtimam gösterdiler" (1999: 81). Dolayısıyla yalnızca metin çevirileri değil, her kültürel pratik, net bir başlangıç çizgisi ya da kesin bir bitiş noktası olmayan bir "çeviri" süreci olarak okunmalıdır.

Deneysel bir saha araştırmasından üretilen bilgi, araştırmacı ve kişiler arasındaki diyaloğa içkin olan karmaşık ilişkiler, nüanslar ve belirsizlikler içerecektir. Ortaya çıkan araştırma ise hiçbir zaman için yalnızca araştırmacının monolitik sesinde biçimlenecek bir bilgi biçimi olmayacaktır. Asimile edilmesi mümkün olmayan fark, ne tümüyle anlaşılabilir, ne tanımlanabilir ne de deneyimlenebilir. Bu açıdan bakıldığında çokluseslerin duyulduğu, görsel ve sessel bir sanatçı kitabı olan *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'ta hem nesnelerin hem de sözcüklerin taşıyacağı anlam eklenir, eksilir, sürekli ertelenir, biteviye geciktirilir, tümüyle deşifre

edilemez ve son söze hiçbir zaman varılamaz. Ancak herhangi bir yanlış anlamaya mahal vermemek için hemen şu noktayı da belirtelim: Bu durum nesnelerin ve sözcüklerin anlam/lar üretmediği anlamına da gelmez, ama anlamın ne olduğu, nerede bulunacağı, nasıl devreye sokulacağı soruları elzemdir.

Tülbent üzerine dizilmiş nesnelerin koordinatları bir simgeler düzeni, bir ilişkiler haritası çıkarmaktadır. Roland Barthes'ın kavramsallaştırdığı gibi her nesne işlevselliğini aşan bir anlam iletme, bir bilgi taşıma gücüne sahiptir; her zaman için salt bir araç olmaktan, bir işlev taşımaktan bağımsız bir anlamı vardır. "Kesinlikle doğaçlamaya dayalı nesneler bulmak için tam anlamıyla toplumdışı durumlara ulaşmak gerekir," diye yazar Barthes, ki zaten böyle bir şey mümkün değildir (1993: 17). Dolayısıyla anlamdan kurtulan hiçbir nesne yoktur: Örneğin bir ayna, Barthes'ın da belirttiği gibi, kadınlığa ilişkin anlamlar taşır. Ancak *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'ta olduğu gibi, nesne işlevselliğinin ötesine geçer; herhangi bir şeyden başka bir şeye, kişisel, özel, düşünce ve hisle yoğunlaşmış başka bir şeye dönüşür. Bir oyun içinde nesne görülmeyi bekleyen şeydir; düşünen, anımsayan, hislenen özneye göre yerini ve anlamını belirleyen şeydir.

Öyleyse küçük bir fotoğraf daha: Ne içeride ne de dışarıda, bir tülbente çizilen sınır çizgisinin tam üzerine konmuş bir aynanın yanındaki sözler görülüyor/ okunuyor:



annemın kalbi yoğtır valla. çocığlarımi kovi. gitmiyorım ben. annem çocığlarımi istemi. benimkini istemi. ayran içtığh, ayri düştığh.

Oyuna katılan kadınlar bazı nesnelere isimler ve anlam verdiler ve belli isim ve anlamları da onlardan usulca çektiler. "Nesne," diye yazar Barthes, "insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dün-

yada etkin bir biçimde varolmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür aracıdır" (169). Nesne bir kullanımdır; taşıdığı birçok olasılıktan birinin alınıp geçerli kılınmasıdır. Her ne kadar basit, küçük, önemsiz, eski ya da bildik de olsalar bu nesneler basit kodların incelenmesi ya da çözülmesi değildir; tülbent üzerindeki nesne toplaşmaları, Barthes'ın sözcükleriyle söyleyecek olursak, "dizimler, yani yayılım gösteren gösterge parçaları" (174) olarak bir ailenin ilişkisel haritasını çıkarır. Winchester ve Soysal'ın türettiği oyunda, başka bir yapısal bütüne ait olan bir parça farklı bir gösterene ve gösterilene dönüşerek başka bir şey iletmeye başlamaktadır. Sözcüklerle tanımlanmış, öznel bir dille iç içe geçmiş birer gösterge olarak her biri çapraşık ilişkileri, tam anlamıyla ismi konmamış, konamamış duyguları ve tümüyle ifade edilemeyen düşünceleri iletmektedirler.

Başka bir fotoğraf var şimdi sırada: Bir çaydanlıktan artakaldığı belli, tuhaf ama bir "prestij" nesnesi olarak okunabilecek bir pipoyu çağrıştıran ibriğin yanındaki şu sözler görülüyor/okunuyor:



bu da babamındır. işte babam muğhtardi. sürekli çayi demın üstındeydi.

Oyunun taşları, bu "oyuncak-nesne"ler, tıpkı Lévi-Strauss tarafından ortaya atılan brikolajın mantığında olduğu gibi, eski ve bildik gösterenleri yeni gösterenlere çevirirler; nesnenin kendisinde saklı bir form devreye girer. Dolayısıyla bu "oyuncak-nesneler" pratik araçlar olmaktan ya da herhangi işlevi, değeri olmayan, unutulmuş nesneler olmaktan çıkarak birer "tarihsel" nesneye dönüşürler. Bu tarihsellik Giorgio Agamben'in öne sürdüğü gibi, "saf bir durum" içindeki tarihselliktir. Agam-

ben, "Eğlenceler Ülkesi: Tarih ve Oyun Üzerine Düşünümler" adlı yazısında, oyuncakta, büyük harflerle yazılan Resmi Tarih'in öne sürdüğünün tersine, tam anlamıyla kendi içinde farklılıklar taşıyan ve niceliksel olan tarihin geçiciliğini, süreksizliğini, değişkenliğini kavrayacağımızı belirtir. Oyuncak ne zamanı kendinde koruyan bir anıt ya da arkeolojik bilimsel bir araştırmanın buluntu-nesnesi, ne değeri niceliksel eskimeye bağlı olan bir antika, ne de değerini kronolojideki yerinden, meşruluğunu da geçmiş bir olayla olan ilişkisinden alan bir arşiv malzemesidir. Agamben'e göre oyuncak, tüm bunlardan hem daha fazlasıdır hem de daha farklısı. Oyuncak tarihin geçiciliğini, değişkenliğini, süreksizliğini kendinde saklar; nesnelerin kendisinde zaten bulunan tarihselliğin somutluk kazanması, belli bir yönlendirme yoluyla nesnelerin içinden bu tarihselliğin çıkarılıp ona görünürlük kazandırılmasıdır (1993: 71).

Oyun sırasında bildik tanımından kurtularak geçici bir fasılayı, anlık bir kesintiyi temsil eden kararsız, değişken bir gösterene dönüşür oyuncak. Ama *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'ta genelde her oyunun bitişinde gerçekleştiği gibi, bu kararsız, bu değişken gösterenler, istenmeyen bir artık ya da fazlalık gibi tekrardan alındıkları kutuya konup oyundan, onun ürettiği etkiden hiç iz kalmamacasına ortadan kaldırılmış değillerdir; tıpkı kadınların sözlerinin havada uçup gitmemiş olması gibi. Oyunun bitimi nesnelere eşlik eden sözlerle birlikte izleyici/okurların fotoğraflarla izleyebileceği ve metinlerle okuyabileceği bir kitap olarak sergi mekânındaki bir platform üzerinde izleyicisini/katılımcısını beklemiştir. Agamben'in de merak ettiği gibi, yaşadığımız toplumda sanatın alanı bu kararsız, bu değişken, başka bir deyişle bu "uygunsuz" gösterenlerin bir araya geldiği "bir hırdavat odası" değil midir? (80)

Agamben'in kavramsallaştırdığı anlamda oyun, katılaşmış yapıları öngörülemez, anlık ve geçici vakalara çevirerek, dünya üzerinde etkiler bırakarak tarihi yeniden yazma, bir karşı-tarih yazma gücüne sahiptir, çünkü oyun alanı takvimsizdir. Saatlerin farkına bile varılmadan ardı arkasına geçip gittiği oyun hali içinde resmi zaman ikamet edemez. Oyun, tarihin ve sosyalin kurumsal ve güvenlikli takvimini, onun sıralı ve ölçülü ritmini ve tekrara dayanan kararlılığını aksatır. Bu yeni zaman zamansız değildir, ama yaşanmış bir deneyimin mümkün olduğunca, çoğun-

lukla da direterek sürekli kılınması, takvime küçük de olsa bir çentik atılmasıdır. Oyun artzamanlılık (diyakronik) ve eşzamanlılık (senkronik) arasında ayrılık yaratan marjlar üretir. Agamben her toplumda tarih ile insan zamanı arasında karşıtlığa dayanan bir ilişki olduğunu belirtmektedir. Tarihin nesnesi artzamanlılık değildir; tüm insan toplumunu karakterize ettiği gibi artzamanlılık ile eşzamanlılık arasında varolan karşıtlıktır. "Tarih yalnızca artzamanlı gösterenlerin değil, oyun tarafından üretilen eşzamanlı gösterenlerin de bir sonucudur," (75-76) diye yazar Agamben.

çay, çekirdek, çoluk, çocuk büyük boydaki resmi tarihe, insanların kişisel zamanını, kişilerin kendi küçük takvimlerini, kişinin öznel tarihini ekler. Minyatür nesnelere yüklenmiş tarihsellik önemsiz değildir; tam tersine küçüklüklerinden beklenmeyen bir önemleri vardır. Agamben'in yazdığı gibi "minyatürleştirme ... tarihin şifresidir" (72). *çay, çekirdek, çoluk, çocuk*'ta hikâyeler büyük harflerle bağıran sözcüklerle değil, sakin ve alçak sesle fısıldanan sözcüklerle kurulan ama keskin bir kararlılık tonu taşıyan tümcelerle anlatılmıştır.

Küçücük, son bir fotoğraf daha: Üvey anne, kaynana ve yenge için seçilen tahta bir mandal, minik mavi bir kutu ve bir krem kutusunun yanında şu kısacık tümce görülüyor/okunuyor:



inan ben üç kadından çoğh çektim.

Yazının başında da belirttiğim gibi *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* bir "misafirlik"le başladı ve yine başka bir "misafirlik"le devam etti. Bu kez "misafirliğin" mekânı bir sergi mekânıydı ve dolayısıyla bu "misafirliğe" biz izleyiciler de katıldık: Ayşe, Ayfer, Şükran, Müzeyyen, Gönül,

Hediye, Leyla, diğer Müzeyyen, Remziye, Saliha, Songül ve diğer Şükran da oradaydılar. Serginin başlığı "Nerede Olmuşsa Orada Olacağım!" sanki onlar için konmuştu.

çay, çekirdek, çoluk, çocuk indirgenemez biçimde çoğul bir iştir; hem üretim aşamasında hem de tümüyle izleyicinin katılımına dayanan sergi aşamasında, akışkan, başlangıcı ve sonu olmayan ilişkisel formu, anlar, rastlantılar ya da karşılıklı diyaloglarla biçim bulmuştur. Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel sanat" olarak kavramsallaştırdığı sanatsal bir pratik olarak okunabilecek *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* bitmemiş bir forma sahip; hem oluşum aşamasında, hem sergilendiği mekânda, hem de bir kitap olarak sergi mekânının sınırlarını aşarak dolaşıma girdiği sanat-dışı mekânlarda insanlar arasında ilişkiler ve homojen bir bütünselliğe indirgenemez birliktelikler üreterek interaktif, kullanıma ve katılıma açık olan süreçsel bir eylemler dizisini harekete geçirdi ve geçirmeye de devam edecek. En azından biz öyle umalım!

Bu yazıyı ilk kaleme aldığımda gerçekleşme ihtimalinin mümkün göründüğü bu dilekle bitirmişim. Ne yazık ki 2015'in Aralık ayında başlayan ve aylarca devam eden askeri terör operasyonuyla abluka altına alınan, yirmi dört saati bulan sokağa çıkma yasaklarının uygulandığı Suriçi'nde –Hasırlı da ilçenin mahallerinden biri– taş taş üstüne kalmadı, insanlar öldü, öldürüldü ya da zorunlu göçe maruz bırakıldı. Haziran 2015'te etrafını çeviren surlarının UNESCO Dünya Kültürel Miras listesine alındığı, tarihi kültür varlığı olarak tescilli 1500'e yakın binanın bulunduğu Sur ilçesi tümüyle "insansızlaştırıldı". Binlerce yıllık geçmişinde Yahudi, Müslüman, Ermeni, Hıristiyan, Arap, Türk ve Kürt'e evsahipliği yapmış çokkimlikli tarihi ilçe hoyratça "kimliksizleştirildi". Avrupa Kültürel Miras Kuruluşları Federasyonu Europe Nostra'nın, Diyarbakır'daki sivil ölümlü çatışmalarla meydana gelen kültürel miras tahribi konulu mektubuyla UNESCO'yu göreve çağırdığını *Cumhuriyet* gazetesi yazdı. Mektupta, ellerindeki raporlara göre yüzlerce tarihi yapının bulunduğu mahallelerin bir bölümü inşaat makineleriyle yok edilip boş alanlara ya da

geniş caddelere dönüştürüldüğü yazılıyor, bölgede yaşayan yirmi beş binden fazla kişinin ise ilçe dışında barınmaya zorlandığı belirtiliyordu (Altuğ 2016: 15). Öyle ki haritadan neredeyse silinen kent coğrafyası için 21 Mart 2016 tarihinde Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın talebi üzerine Bakanlar Kurulu ilçenin yaklaşık %85'ini "acele kamulaştırma" kararı aldı. Karar 25 Mart 2016'da *Resmi Gazete*'de yayımlanarak yürürlüğe girdi. Dolayısıyla "mülksüzleştirme yoluyla soylulaştırma"nın önü açılmış oldu. Daha bölgede çatışmalar başlamadan ilçedeki mülklerin el değiştirmeye başladığı düşünülecek olursa, ülkenin güneydoğusunda sürdürülen savaşın daha büyük bir planın parçası olarak kurgulandığı fikri öne çıkıyor (*Lepeska* 2016). Dahası dönemin başbakanı Ahmet Davutoğlu, şiddet ve yıkım eleştirilerine karşılık olarak Sur'u aynen İspanya'nın Toledo kenti gibi mimari dokusuyla herkesin görmek istediği bir yer haline getireceklerini taahhüt etmekte beis görmüyor (*a.g.y.*). Başbakan'ın aklında "turizm merkezi olan bir Toledo" örneği vardı hiç kuşkusuz, "İspanya'nın 17 özerk bölgesinden birinin başkenti" olan Toledo değil.

Yoksun ve yoksul, yalın ve yalnız yaşamlar, kedisiyle köpeğiyle, eviyle ağacıyla, kadınıyla erkeğiyle, genciyle yaşlısıyla, çiçeğiyle çocuğuyla hoyratça köklerinden söküldü. Yerinden edilen ailelerden biri *Diken*'de şöyle diyor:

> Sokağa çıkma yasağı hâlâ devam ediyor. Komşular evin yıkıldığını söylediler. Bazalt taşından duvarların yıkıldığına inanamıyorum. 200 ya da 300 yıllık duvarlar bunlar. Bu duvarları hiçbir güç yıkamaz sanıyordum... Evimi kaybettiğim için o kadar çok ağladım ki artık gözümden yaş bile gelmiyor. 25 tavuğum, 20 de güvercinim vardı. Onlara ne oldu bilmiyorum. Bahçede bir incir ağacı, bir su kuyusu, bir de küçük havuz vardı. Sokağa çıkma yasağının devam ettiği dönemde su kesildiği için dokuz gün boyunca havuzun fıskiyesinden su içtik. (Karakaş 2016)

Yine alçakgönüllü fotoğraflarımıza dönelim biz: yere düşüvermiş ya da sokağa öylece fırlatılıp unutulmuş gibi duran, fosforlu yeşil plastik bir püsküldan ibaret oyuncak parçasının yanında kadının kocası için sarf ettiği şu sözler yer alıyor:



bi deve bi ekmek onın gözında birdır,
bi paket, bi sigara aynnidır onun gözında.
O kadar ki insanlığı vardır.

bi de terzidi. damdan düşti, koli kırıldı.
şimdi iş te yapami.

çay, çekirdek, çoluk, çocuk'ta, minyatür eşyalar ve onlara eşlik eden hikâyeler okunmalı ve görülmeli, anılmalı ve söylenmeli, susmamalı ve susturulmamalı! Dolayısıyla son sözü o kadınlardan birine bırakarak bu yazıyı bitirmeye çalışmalı!..

Küçük bir poşet dolusu tohumun üzerinde kadının kendi için söylediği şu sözleri görüyoruz/okuyoruz:



bızde yani ısım ne kadar çağrılsa, diyidiler,
mezar o kadar genişlenır.

Ölülerin ismi yerli yersiz anılarak rahatsız edilmemeli evet ama zalimin olduğu yerde isimler ve isimsizler, büyükler ve çocuklar, evler ve nehirler, ağaçlar ve hayvanlar, taşlar ve çiçekler, sözler ve eşyalar söylenmeli, hep anmalı, hep hatırlamalı!

Barış toprağa uzak, bize yakın olsun!



Dilek Winchester, *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu*, detay, 2010

Sanatın Ara Yollarında

... açık bilgi olmaksızın Akla uygun hiçbir hayat yoktur ve şeyler ancak insana Ruh hayatından tat almada yardım ettikleri nispette iyidirler ki, bu Ruh hayatı da açık bilgi ile tanımlanır.

Spinoza, *Etika*, 2011 (1677): 256

Bazı anlarda ve kimi durumlarda toplumsal ve kültürel deneyime anayollardan çok ara yollardan, yan yollardan ulaşılır. Sanat ise çokça bu yan yolları katederek ilerler.

Görsel Kültür çalışmalarıyla birlikte sanatsal pratiğin bizzat kendisi alternatif bilgi üretim süreci ve sonucu olarak kültürel üretime eklemlenmekle kalmadı, aynı zamanda dünyayı daha iyi anlamak ve anlamlandırmak için başka (görsel) dillerin, hatta "dil olmayanların" (örneğin müzikal seslerde olduğu gibi dil dışında kurulan iletişim biçimleri) arayışında olmanın, farklı ve çoklu perspektiflerin açacağı güzergâhlarda yol almanın entelektüel uğraşın önemli mecralarından biri olduğu da netlik kazandı. Anayollardan çok yan yollardan geçilen böyle bir entelektüel uğraşın "ciddiyeti" ise hiç kuşkusuz bilmenin otoritesinden değil, sorular ve bu sorulara verilecek yanıtların gücünden gelecektir. Duygular, yaşamöyküleri ve deneyimleri üzerinden kültürel deneyime, toplumsal gerçekliğe ve onun açmazlarına odaklanacağım bu bölümde, Spinoza'nın "duygu" (his) kavramı ile Ulus Baker'in film ve video üzerine düşüncelerinden yola çıkarak, günümüz video sanatına dair bir dizi soruya yanıtlar bulmaya çalışacağım: Yaşamın doğrudanlığını geri kazanabilmek için, yaşamı başka bir biçimde bilmek, hissetmek ve hislenmek, anlamak ve eylemde bulunabilmek için stratejik araçlarımız neler olabilir? Hangi yollarla ve nasıl bir bakışla başka tür görüntüler üretmek, farklı ve yeni öyküler anlatmak mümkündür? Seyretme ediminin yerini alacak alternatif konumlanmalar nelerdir?

Tartışma boyunca belgesel film ile kurgu, gerçek ile sahneleme, içerisi ile dışarısı arasına çizilen sınırların sürekli aşındığı video çalışmalarından söz edeceğim. Pascal Bonitzer'in altını çizdiği gibi, geleneksel sinemanın neredeyse mekanik olarak benimsediği temsil ideolojisi "gerçeklik izlenimi"ne dayanır ve bu ideolojiyi sorgulamak elzemdir. Bonitzer sinemada "gerçeklik izlenimi"nin, resim, fotoğraf ya da tiyatro gibi diğer temsil sistemlerine göre daha kökten ve mükemmel olduğunu, daha derinden algılandığını belirtir; çünkü teknik aygıtın yapısından, çekim koşullarından, montajdan ve yönetmen-oyuncu ilişkisine dair belli kabullerden kaynaklanan oldukça mekanikleşmiş bir temsil sistemine dayanan sinema yaşayan, canlı, hareket halinde bir alan derinliğine sahiptir. Şöyle yazar Bonitzer: "Derinlik bakışın, izleyicinin, öznenin yittiği, bölündüğü derinliktir. Bu derinlik yüzeyin inkârına dayanır: Orada, salonda bir ekran karşısında olduğunu bilir insan; rüya görmemektedir. Bununla birlikte gene de rüya görmektedir. ... İnsan hakikat hakkında ve gerçek olan hakkında kendi küçük fikrine sahiptir; *gerçeklik izlenimi* – kabul, ama kendinde problematik olan bir gerçekliğin izlenimi" (2005: 11-12). Yazara göre homojen, sürekli ve ekseni belli olarak kavranan "doğal bir gerçeklik" olan derinlik, ancak ilgi ve dikkat sinemanın başka yönlerine ve sinematik ekranın çerçevesinin dışına, "alan-dışı"na (emek yüzeyi –makine dairesi–, pelikül, ekran, ses vb.) çekilebilirse bertaraf edilebilecektir (15-22). Bonitzer ayrıca, "gerçeklik kazancı" yönünde ilerlemeyen video, elektronik gibi yeni tekniklerin sinemanın yeniden doğuşuna olanak vereceğini de belirtir (49).

Buradan hareketle bu bölümün ana sorunsalını şöyle koymak isterim: Temsil (*representation*) mi sunu (*presentation*) mu ekseninde yapılan tartışmanın dışında, gerçeklik duygusunu üretmenin ötesinde imge nasıl üretilebilir, üretilen imge nasıl işleyebilir, etkisi ve hissi ne olabilir? Bu soruların yanıtlarını bulmakta iyi bir yol gösterici olarak Spinoza'ya başvuruyorum, çünkü felsefesini bedenimiz ile zihnimiz arasındaki ilişkinin yeniden kurulması, bilincimizin koşul ve yanılsamalarının farkına varılması üzerine kuran Spinoza, toplumsal hayatta imgelerin duygu yarattığına ve duyguları görselleştirdiğine dikkat çekmişti. Spinoza'nın hayatın doğru yaşanması ve yöneltilmesi için geliştirdiği felse-

fe, sinema ve video sanatının sağladığı yeni ve alternatif olanakları araştıran Ulus Baker tarafından ele alındığı gibi görsel olan ile doğrudan ilişkilidir. Spinoza'ya göre bir duyguyu deneyimlemeksizin o fikri deneyimleyemeyiz. Fikir duygunun formunu biçimlendirir, ona bir form verir. İmajlar olmadan ise fikirler mümkün değildir (Baker 2010: 232). Bu çerçevede ilk olarak Dilek Winchester'ın doğrudan Spinoza felsefesinden yola çıkan sanat çalışmalarından söz edeceğim, ardından da videolarında yaşamöyküleri üzerinden toplumsal ve kültürel deneyime odaklanan Kutluğ Ataman'ın çalışmalarını tartışacağım.

Duyguların Geometrisi

Spinoza'nın yazılarından bir seçki sunan, oldukça erken tarihli bir kitapta giriş yazısını kaleme alan Joseph Ratner, Spinoza'nın temel felsefi gayesinin test edilen bilimsel temeller üzerinde bir etik kurmak olduğunu belirtiyordu. Felsefeci, tüm matematiksel bilimlerin bir modeli olan geometriyi bu nedenle seçmiş, doğanın ve insanın yaşamına geometrik düzeni uygulamayı amaçlamıştı. Geometride ne gözü kapalı bir biçimde kader hakkında sonuçlara varıyorduk ne de sonuçları birer otorite olarak kabul ediyorduk. Tersine doğrudan ve yalnızca kendi doğal idrakımızın ışığı altında doğru ile yanlışı keşfetmeye çıkıyorduk. Bulduğumuz gerçekler insan aklının geçici uydurmaları değil, şeylerin doğası hakkındaki dışsal hakikatlerdi (Ratner 2011: xxviii). Ulus Baker *Virgül*'de yayımlanan "Spinoza: Hayatın Geometrisi" başlıklı yazısında Spinoza'nın geometri yöntemini kullanmasını şu sözlerle açıklar: "Spinoza'nın resmettiği 'hayatın geometrisi'ydi – fikirlerin ve duygulanışların gündelik yaşamımızda olduğu kadar bütün varoluş hallerimizde (en mistik alanlara varıncaya dek) birbirlerini kovalayıp durdukları, birbirlerini etkiledikleri ve belirledikleri. Böyle bir yaşam portresi modern dünyamıza o kadar uygundur ki, Spinoza'yı günümüzün, hatta geleceğimizin filozofu olarak kabul etmek zorunda kalırız. Ve fikirlerin bir örgütlenmesi olarak felsefe geometrik bir yönteme bu yüzden ihtiyaç duyar – fikirlerden yeni fikirlerin türeyişi..." (1997). Geometride önemli olan birbiriyle ilişkili farklı ve değişen biçimlerdir. Dolayısıyla felsefesini geometriden ha-

reketle geliştiren Spinoza'ya göre evrende şeyler ve bedenler büyük bir zorunlu bağlaşımlar dizgesine sahiptir. Etki önemlidir ve etkiler kişisel değil ilişkisel yapılardır.

Dilek Winchester, başlığını doğrudan Baker'in yazısından ödünç aldığı ve Spinoza'nın *Etika*'da verdiği duygu isim ve tanımlarından yola çıktığı yerleştirmesi *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu*'da (2010) görüntü ile duygu, imge ile düşünce arasındaki ilişkinin "geometrik" bir sorgulamasına girişir. Winchester, günümüz uluslararası sanat pratiğinin önemli mecralarından biri olan topluluk temelli sanat (*community-based art*) ve katılıma dayalı (*participatory art*) sanat örneklerini Türkiye bağlamında yeni ve yaratıcı bir yorumla gerçekleştirmektedir. Uzun, kapsamlı araştırmalar ve çoğunlukla kolektif çalışma sonucunda ürettiği ve özellikle "kültürel çeviri" konusunu farklı boyut ve açılarıyla ele aldığı "nesne"leri, sosyal bir forma sahiptir. Örneğin ilk bölümde ele aldığım sanatçının psikolog Arzu Soysal ile birlikte gerçekleştirdiği *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* (2005) başlıklı sanat projesi Diyarbakır'da suriçindeki yoksul Hasırlı Mahallesi'nde yaşayan on iki kadınla gerçekleştirdiği kolektif bir pratiğe, bir oyuna dayanıyordu. *çay, çekirdek, çoluk, çocuk* sosyal formunu, bu on iki kadının küçük nesneler ve onlara verdikleri yeni isimler ve anlamlar yoluyla kendi kişisel tarihlerini sahneleyerek yeniden yazdıkları hikâyelerden alıyordu. Oyun sırasında kadınların anlattığı kendi yaşamöykülerinden çıkan hikâye parçacıkları, bu öyküleri biçimlendirip onlara yön vermiş nesnelerle birlikte birer fotoğraf dizisi ya da birer "aile albümü" biçiminde Winchester tarafından çoklu seslerin duyulduğu görsel ve sessel bir sanatçı kitabı olarak hazırlanıp bir yerleştirme olarak Diyarbakır'da sergilenmişti. Winchester, sanatın ve diğer disiplinlerin sınırlarını zorlayan disiplinlerarası çalışma biçimi ve ilişkiselliğe dayanan form üretimi ile görsel olanın (*visual*) alanını genişleten bir sanatçı olması açısından Türkiye sanat ortamı içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Bu bölümde Winchester'ın *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu* başlıklı çalışmasına yoğunlaşacağım, ancak ondan önce sanatçının söz konusu çalışmasının dayandığı *Hissi Sözlük* başlıklı projesine kısaca değinmekte yarar var. *Hissi Sözlük*, 2003-2011 yılları arasında çevrimiçi, ancak ağır-

lıklı olarak çevrimdışı olan bir veritabanıydı (HYPERLINK, www.hissisozluk. org). Proje ile farklı dillerde ve coğrafyalarda duyguları ifade etmek için kullanılan deyimlerin sözcük sözcük çevrilmesi ve bu deyimlerin duygular ve duygu durumları ile ilişkilendirilerek sınıflandırılması amaçlanmıştı. Farklı alanlarda çalışan araştırmacıların ve çevirmenlerin katılımını hedefleyen bu kolektif projede Spinoza'nın duygu sınıflandırmasından yola çıkılmıştı. Kullanıcılar anahtar sözcük girerek ya da duygu bileşimleri oluşturarak deyim arayabilmekteydi. Üretilen kapsamlı sözlükle özellikle duygu ifadelerindeki metaforların incelenmesi amaçlanmıştı.

Hissi Sözlük dilin gündelik kullanımına ince bir müdahale girişimi olarak görülebilir, çünkü dilin kelime kelime bir dilden başka bir dile çevrilmesi sonucunda oluşan dil kirliliğine ya da anlam erozyonuna dikkat çekmek isteniyordu. Dil, kültür ya da coğrafya fark etmeksizin tüm insanların paylaştığı temel duygu durumlarının toplumlar tarafından metaforik olarak nasıl ifade edildiği, bu ifadelerin benzerliği ya da farklılığı araştırılmıştı. Deyimleri çağlara yayılan anonim bir kültürel birikim olarak ele alan *Hissi Sözlük*, kültüre ve topluma "kültürel çeviri"nin açtığı perspektiften yaklaşıyordu. Sözlük, dilin bozulduğu şeklindeki milliyetçi söylemin kendisinin sorgulanması ve bertaraf edilmesi adına kültürel etkileşime vurgu yapması açısından önemli bir projeydi.

Hissi Sözlük, *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu* dışında Winchester'ın *Hissi Sözlük: Kart Oyunu* (2007) başlıklı, Leipzig'deki The Blumen Gallery'de sergilediği bir başka çalışmasının da temellerini oluşturmuştu. Bir oyun mekânı yerleştirme olarak çıkıyordu karşımıza. İzleyiciler hazırlanan bir masada kart oyunu oynamaya davet ediliyorlardı. Oyun için özel olarak hazırlanmış kartların üzerinde birçok farklı canlının, nesnenin ya da dağ, deniz, taş, yaprak gibi doğada varolan şeylerin imgesi vardı. Bu imgelerin dışında kartlarda farklı duygular içindeki bir kişinin taşıdığı yüz ifadeleri de yer alıyordu. Bu yüz ifadeleri profesyonel bir oyuncu olan Jockel Malchow'a aitti. Winchester oyuncudan, Spinoza' nın duygu sınıflandırmasına dayanarak psikolog Arzu Soysal ile işbirliği halinde listelediği duyguları canlandırmasını istemiş ve bu esnada da oyuncunun yüzünü fotoğraflamıştı. İzleyicilerin birer oyuncuya dönüştüğü yerleştirmede oyuncular, çektikleri kartlardaki imgelere uygun de-



Hayatın Geometrisi: 72 Duygu, yerleştirmeden detay

yimler buldukları ve deyimleri çeşitli duygu durumlarıyla ilişkilendirdikleri oranda puan topluyorlardı. Oyun alanı sosyal bir mekân olarak oldukça iyi işledi ve bir masada üç-dört farklı dilin konuşulduğu ve deyimlerin bulunduğu oyunlar oynandı. Oynanan bu oyunlar *Hissi Sözlük*'ün veritabanını da yeni deyimlerle zenginleştirmiş oldu.

Kasa Galleri'de sergilenen *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu* ise birbiriyle ilişkili iki bölümden oluşuyordu. Bir bölümden diğerine geçiş, yazınsal dilden görsel dile doğru bir geçişe de işaret ediyordu. İlk bölümde Spinoza'nın duygu sınıflandırmasına dayanarak hazırlanan ve duvar-



Hayatın Geometrisi: 72 Duygu, detay

da asılı bir cetvelde yetmiş iki duygu yazılıdır. Bu cetvelden çıkarılan desen ise hemen cetvelin yanma asılmıştır. Diğer bölümde ise bir duvara bir portre fotoğrafı ile bir video yerleştirilmiştir. Fotoğrafta, görünüşte nötr bir yüz ifadesi taşıyan genç bir erkek portresi vardır. Videoda ise aynı yüzün bir ifadeden diğerine, bir duygu durumundan diğerine değişen görüntülerini izleriz. Bu yüz, sanatçının *Hissi Sözlük: Kart Oyunu* için ürettiği kartlar üzerinde de kullanılan profesyonel oyuncuya aittir. Yerleştirmenin diğer bölümünde yer alan cetvelde yazan yetmiş iki duyguyu mimik ve yüz ifadeleriyle birbiri ardı sıra vermektedir. Fotoğrafik sekanslardan meydana gelen videoda yüz kimi anlarda yanında asılı duran fotoğraftaki portrenin görünüşte nötr olan yüz ifadesine dönüşmektedir. İzleyiciden beklenen ise cetvelin yardımıyla bir dizi dilsel gösterge ile diğer bir dizi görsel gösterge arasında ilişki kurmaktır. Tabii yapabilirse... Hangi duygu hangi yüz ifadesine karşılık gelebilir sorusunun yanıtı kolay verilebilecek gibi görünmemektedir. Bonitzer'in iyi sinemadan öngördüğü şekilde gerçekliği bozguna uğratan bir deneyimin içine çekilmişizdir: Yerleştirme, yazarın sözcükleriyle söyleyecek olursak, "temsilin belli bir iç çatışmasını yeniden işin içine sokar, temsilde bir huzursuzluk, bir bölünme, bir aksaklık yaratır" (2005: 17).

Bir duygu, örneğin sevinç ya da acı, fikir olarak nedir? Bu fikir kişiden kişiye nasıl değişir? Bir gösterge sabit midir? Dahası bir gösterge sisteminden diğerine geçmek basit ve sorunsuz mudur? Bir gösterge bir

başkası tarafından ikame edilebilir mi? Gösterge her zaman doğru işler mi ya da doğru okunur mu? Mesaj hep başarıyla iletilebilir mi yoksa kimi zaman yitirilir mi? Dolayısıyla gösterge ile anlam arasında, duygu ile gerçek yaşantı arasındaki haritalandırmanın tam ve eksiksiz çıkarılamayacağı üzerine kavramsal bir çalışmayla karşı karşıyayızdır. Winchester'ın çalışması birtakım net ya da açıklayıcı görüntülerle izleyicinin bedenine ve zihnine sükûnet ve iç rahatlığı hissi vermeyi seçmez, tam tersine izleyicinin gözü ve bakışını düş kırıklığına uğratır.

Spinoza *Etika*'da dünyayı ve yaşamı imgeler yoluyla yanlış ya da eksik bildiğimiz üzerinde durur. Bu gerçeği fikir ile duygu arasında kurduğu ilişkiyle açıklar. Spinoza'ya göre fikrin olabilmesi için imgesinin olması gerekir, duyguların ise zihinle ilişkisi vardır. Dolayısıyla fikrin duyguya göre bir önceliği olduğu gibi ikisi arasında bir fark da vardır. Spinoza'da fikir temsil edicidir. Algımızın doğal koşulları altında sahip olduğumuz fikirler bedenimizin yaşadıklarını, bizim bedenimiz üzerinde başka bir bedenin etkisini temsil eden fikirlerdir sadece. Bu türden fikirler birer imgedir. İmgeler dışsal bir cisim ya da bedenin bizim bedenimiz üzerindeki izleridir. Dolayısıyla fikirlerimiz şeylerin bir halini temsil eden imge ya da etkileniş fikirleridir. Spinoza felsefesi üzerine yazan Gilles Deleuze bu fikirlerin birer gösterge olduğunu belirtir ve ekler: "Özümüz ya da gücümüz tarafından *açıklanmayıp*, bizim o andaki halimizi, kendimizi bir izden kurtarmadaki güçsüzlüğümüzü *imlerler*; dışsal nesnenin özünü *ifade etmezler* ama bu nesnenin mevcudiyetini ve üzerimizdeki etkisini imlerler. Bu fikirlere sahip olduğu ölçüde zihnin *imgelediği* söylenir. Bu fikirler birbirlerine, en başta bir bellek ya da alışkanlık düzenine göre zincirlenir" (2011: 68).

Bir fikirden ise duygu/lar türer ve Spinoza'da duygular bedenle olduğu kadar doğrudan zihinle de ilişkilidir. *Etika*'da üç temel duygudan söz edilir: sevinç, keder ve aslında tüm duyguların özü olan arzu. Bu üç temel duygudan birçok farklı duygu türediğini öne süren Spinoza uzun bir hisler manzumesi çıkarmıştır: sevgi, kin (nefret), tiksinme, şevk, alay, umut, korku, emniyet, umutsuzluk, şuur daralması, acıma, haset, şefkat, iç rahatlığı, pişmanlık, gurur, utanç, minnet, öfke, cüret, oburluk, şehvet... Liste uzundur. Korku "kendisinin bir sonuca varmamasından



Hayatın Geometrisi: 72 Duygu, detay

bir dereceye kadar şüphe ettiğimiz bir şeyin fikrinden doğmuş istikrarsız (kararsız) bir kederdir" ya da umut "kendisinin neticesinden bir dereceye kadar şüphe ettiğimiz geçmiş ya da gelecek bir şeyin fikrinden doğmuş kararsız bir sevinçtir" (184). Spinoza'da his bir düşüncenin kipidir. Örneğin sevgi ne kadar bulanık olursa olsun sevilen şeyin fikrini varsayar. Bunun nedeni fikrin bir şeyi ya da şeylerin bir halini temsil ediyor olmasıdır. Ulus Baker Spinoza'nın belirlediği fikir ile duygu arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Bizde bir tarafta dış şeyleri temsil eden, dolayısıyla "nesnel gerçekliğe sahip" fikirler, öte tarafta da bu fikirlerin "belirlediği" "ruhsal haller", yani "duygular" (*affectus*) var. Günlük yaşam önce fikirlerin bir akışı, bir kovalamacası, bir çağrışımlar silsilesidir – tıpkı şiir okurken imgelerin birbiri adına ruhumuzu sarması gibi... İkinci olarak nasıl bir fikirler silsilesi varsa, hayatımız "duyguların" birbirini takip edişiyle, birbirlerini yerlerinden söküp atmasıyla, birbirlerini kovalamalarıyla geçer. Bu durum, hem "sokakta" hem "tarihte" hem de Spinoza'nın *Ethica*'sının "geometrisinde" eş ölçüde geçerlidir. Ama "duyguları" belirleyecek olan fikirler gökten zembille inmezler – onlarla sokakta karşılaşırız, onlarla kitaplarda karşılaşırız, filmlerde, otobüs duraklarında beklerken, reklam tabelalarını seyrederken karşılaşırız (2010).

Yaşamın kendisinden bir felsefe geliştiren Spinoza, düşüncenin salt bilince indirgenemeyeceğini öne sürmüştür. Akıl Spinoza'da bir duygular toplamıdır. Deneyimleyerek de hislenerek de öğreniriz. Düşünce bedensel ve zihinsel bir etkilenme halidir, bir duygu durumudur. Spinoza duyguyu nesnel gerçeklik olarak temsil edici düşünce tarzı olan İdea'nın karşı kutbuna koymuştur. İdea bir şey temsil eder, temsil ettiği nesneye bağlıdır. Oysa duygu temsil edici değildir (Deleuze 2008: 14-15. Ayrıca Spinoza'ya göre, duygulanışlar birer fiildir; çünkü duygudan bedenin eyleme gücünün artmasının (Sevinç) ve ya da azalmasını (Keder), desteklenmesini ya da engellenmesini sağlayan etkilenmeleri anlar. Şöyle yazar: "Sevinç kişinin daha az bir yetkinlikten daha büyük bir yetkinliğe geçişidir" ya da "Keder insanın daha büyük bir yetkinlikten daha az bir yetkinliğe geçişidir" (Spinoza 2011 [1677]: 181).

Eğer duygu kişinin sayıca sonsuz olan diğer şeylerin nüfuzu ve etkileri altında bir durumdan ötekine geçme hali ise bir duygu ne odur, ne de budur, kalıcı ve sabit bir nesnesi yoktur. Winchester, *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu*'da özellikle bu olgu üzerine kafa yoruyor gibidir. Yerleştirmedeki videoda daimi bir metamorfoz içindeki yüz, açık ve yoğun bir panorama çıkarır. Bu panoramada öznel kimliğin ve içsel yaşantının değişen doğası ve mekânına derin ve uzun bir yolculuğa çıkarız. Kişinin kendi yaşadıklarına ve bakış açısına göre her hissin kendine özgü bir imgesi ve dolayısıyla fikri ve hatta fikirleri olacaktır. Sözcük tektir, oysa yaşantıya bağlı olarak duygunun tek bir görüntüsü olamaz. Dolayısıyla temsil daha en başından başarısız olmaya mahkûmdur. *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu*'da değişen çehrelere sahip sinematik yüz, her tür kimliği sabitleme ve nesneleştirme sürecinden kaçar. Winchester'ın kavramsal çalışması, Baker'in sözcükleriyle söyleyecek olursak, bizi bir "anlambilimsel, sosyolojik ve felsefi araştırma olarak saf sanat (film)" (2010: 225) ile baş başa bırakır. Bir görüntünün asla tekyönlü olmadığı imasını da taşıyarak... Dolayısıyla tek bir bakış ve deneyim olamayacağı, bakışın ve deneyimin birçok çeşidinden söz edilmesi gerektiği gündeme getirilir.

Peki Winchester'ın çalışmanın bizde uyandırdığı duygu nedir? Spinoza'da bir duygu bir fikir tarafından belirleneceğine göre ve nesnesi

yoksa fikir de yoksa eğer, nesnesi düşünce olan bu kavramsal çalışmada deneyimlenmekte olan nedir? Videoyu izlerken duygu durumumuz nedir? Sevinçli miyizdir, yoksa arzulu mu? Gerçi bu ikisi tam ne anlama gelmektedir? Spinoza'nın duygu şemasına bakarak bu soruyu çoğaltmak mümkündür. Umutlu muyuzdur, yoksa umutsuz mu? Pişmanlık içinde miyizdir, yoksa iç rahatlığı içinde mi? Gururlu muyuzdur, yoksa kederli mi? Şevkli miyizdir, yoksa öfkeli mi? ... Dil de beden de ne bağımsız ve saydamdır ne de birbirleriyle kolayca ve sorunsuzca bir araya gelirler. Winchester hissi dili (ister görsel dil olsun isterse yazınsal), onun yapısına içkin olan eksiklik ya da işlevsizlik bağlamında ele almaktadır. Karşımızda bize verilen onlarca duyguyu içeren listeye rağmen ve belki de sırf bu yüzden videodaki gencin yüz ifadesine yaraşır bir nihai anlam bulamayız. Ekrandaki yüz nötrden farklı duygu yoğunluklarına girip çıkarken çoklu kimlikler aktörün yüz hareket ve mimiklerinde canlanır. Görünür dünya ve temsil söz konusu olduğunda, duyguya belli bir netlik kazandırmanın, onu sınıflandırmanın, formüle etmenin, biçimlendirmenin ya da boyutlandırmanın beyhude bir çaba olduğu sezdirilir.

Öyle ki *Hayatın Geometrisi: 72 Duygu*'da göstergeler istikrarsızlaşır ve anlam krize girer. Gösterge yapması gerekeni yapmayı keser ve belli bir yönü göstermeyi bırakır. Bu durum izleyicide en çok tedirginlik hissi bırakır. Ben bu anların yeni anlamların ortaya çıkmasına gebe olduğunu düşünüyorum. Anlam krizinin, üretme ya da bilme imkânıyla bağlantılı olduğunu öne sürmek istiyorum. Sanat buna muktedirdir; bildik ve sıradan olana yeni bir bağlam ve yeni bir içerik önerisiyle gelebilir. Ulus Baker'in belirttiği gibi: "... imajlar nadirdirler, gömülü oldukları klişelerden sökülüp alınmak zorundadırlar ve bu da fikirler yaratımıdır" (2011: 248).

Deneyim Etnografyası

Öyle zannediyorum ki Baker'in sözünü ettiği imajlar, bizi düşünme ve eyleme kudretimizi artıracak kavrayışa götürme potansiyeli taşıyanlardır. Dilek Winchester'ın sanat çalışması dışında şimdi tartışacağım Kutluğ Ataman'ın videoları da böyle imajları devreye sokmaktadır.

Ataman'ın videolarında yaşamlarının en mahrem yanlarını, dertlerini, sıkıntılarını, endişelerini, mutsuzluklarını ve toplumsal dünyalarını kamera karşısında hiç bıkmadan ve büyük bir inatla anlatan özneler, hayata dair önemli bir bilgiyi paylaşırlar bizimle: Hayat karmaşıktır. Hayat karmaşıktır, çünkü Devlet'in gücü ve şiddeti çok farklı biçimlerde gelir (örneğin *Peruk Takan Kadınlar*, 2002) ve belli toplumsal ve siyasi durumlar ve koşullar, tarihi olaylar ve coğrafik yerler bireylerin yaşamlarını belirler (örneğin *1+1=1*, 2003 ve *Mezopotamya Dramaturjileri*, 2009-2011). Hayat karmaşıktır, çünkü öznelliğimiz kendimiz için yazdığımız hikâyeler kadar başkalarının bizim için yazdığı öyküler tarafından da üretilir (örneğin *Semiha B. Unplugged*, 1997). Hayat karmaşıktır, çünkü herkes unutur ve hatırlar (örneğin *Tanıklık*, 2007) ve insanlar kendilerini ve başkalarını yanlış ya da eksik tanır (örneğin *Küba*, 2005 ve *Bu Bir Fasit Daire*, 2005). Hayat karmaşıktır, çünkü tüm kimlikler sürekli olarak üretilir ve yeniden üretilir, "öteki" olarak görülen de hiç mi hiç "o" ya da "bu" olarak işaretlenen kişi değildir (örneğin *Ruhuma Asla!*, 2006). Hayat karmaşıktır, çünkü insanlar acı çekerler, kendi dertlerinin, acılarının semptomlarında sıkışırlar ve bedenlerine yeni kimlikler biçerler (örneğin *On İki*, 2004). Hayat karmaşıktır, çünkü karakterlerimiz, zihinlerimiz ve yaşamlarımız; tahayyüllerimiz, arzularımız, fantezilerimiz ve takıntılarımız kadar deneyimlerimiz ve duygularımız tarafından da şekillenir (örneğin *Cennet*, 2007; *Veronica Read'in Dört Mevsimi*, 2002; *Stefan'ın Odası*, 2004). Hayat karmaşıktır, çünkü tıpkı Ataman'ın şimdilerde takındığı siyasi tavrın gösterdiği gibi, hayatla ilişkimiz o ya da bu nedenle, şu ya da bu saikle gelgitlidir.[1]

Ulus Baker'in *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru* (2010) başlıklı kitabındaki çıkış noktası, ilk sosyologların çalışmalarında sıkça "toplumsal tipler" olarak sunulmuş, belirgin biçimde duygusal bir varlığın yavaş yavaş ortadan kalkmasıdır. Baker'e göre sosyal bilim-

1. "Hayat karmaşıktır" önermesini, videolarında yer verdiği tüm kişilerle kendisi arasında yakınlıklar ya da benzerlikler olduğunu vurgulayan Kutluğ Ataman'ın şu sözleri de ortaya koyar kanımca: "Konu edindiğim tüm kişiler bana benliğimin doğal uzantıları gibi geliyor. İnsanlarla film yapmamın nedeni sadece ilginç olmaları değil, benimle aynı sorunlara veya saplantılara sahip olmaları" (Alıntılayan: Baykal 2008: 15). Bkz. Chang 2008.

lerin erken dönemlerindeki duygusal toplumsal tipler çeşitlidir: Marx'ın "proleter"i ve "kapitalist"i, Weber'in "protestan" ya da "püriten"i, ya da Simmel'in "yahudi" ya da "yabancı"sı (2010: 56-57). Baker'in kitabının ana ekseninde bir "duygular sosyolojisi"nin geliştirilmesi vardır ve bunun olabilirliği ona göre toplumsal tipler ve toplumsal manzaraların yaratımıyla mümkündür; günümüz sosyolojisi bunu gerçekleştirmelidir. Baker duygularla, onları somut yaşam koşulları içinde görselleştirebilme olasılığı arasında güçlü bağlar olduğunu öne sürmektedir Sözünü ettiği duygular sosyolojisini sinema ile "belgesel film"in paralelinde konumlandıran Baker, Spinoza felsefesinden hareketle sanatın, ama özellikle de sinemanın artık estetik kültürü değilse de başka her şeyi çözümlemeye muktedir olduğunu öne sürer. Bu bilgi modern düşüncenin dayandığı sistematik "bilimsel bilgi"den, Baker'in sorguladığı kanaatlerden farklıdır. Sinema ve belgesel film (biz bunlara görsel sanatları da ekleyelim) bağlamında "düşünce imajları"ndan söz eder. Özellikle video görüntünün yeni ve alternatif olanaklarıyla ilgilendiği yazılarının bir araya getirildiği *Beyin Ekran*'da da görüntünün (imajın) her şeyden öte bir fikrin görüntüsü olduğunu belirtir ve görüntüsüz bir fikrin mümkün olmadığının altını çizer (2011: 92).

İşte Kutluğ Ataman'ın video yerleştirmeleri de Baker'in öngördüğü bir duygular sosyoloji çerçevesinde değerlendirilebilir. Ataman'ın kamerası, Baker'in öngördüğü belli "toplumsal tipler"i kayıt etmekten öte, toplumsalın sınırlarına itilmiş, tüm kategorilerin dışındaki insanlara yönelir. Sanatçı, teknik olarak karmaşık durmamakla birlikte çokkatmanlı anlamlar içeren ve sergilendiği mekânlarda kendi performatif mekânlarını kuran video yerleştirmeleriyle Türkiye'deki video sanatının gelişimindeki en önemli sanatçılardan biri olmuştur.

1990'lı yıllarda Türkiye'de kültürel ve sanatsal düzlemde ele alınan ve sorgulanan başlıca konulardan biri bellek ise diğeri de kimlikti. Ataman 2000'lerin başından itibaren ürettiği videolarla her iki konuya da oldukça yenilikçi bir teknik, dil ve bakışla yaklaşması açısından önemli olmuştur. Politik tonu hayli yüksek çalışmalarında, ister cinsel isterse ırksal olsun, kimliğin nasıl da verili ve kurulu bir kategori olduğunu sorunsallaştırır. Videoları, Devlet'in "terörist" olarak aradığı ve Hostes

Leyla diye bilinen bir kadın, eğitimine devam etmek için peruk takmak zorunda kalan türbanlı bir üniversite öğrencisi, politik kimliğiyle de bilinen transseksüel Demet Demir, Kıbrıs'ın güneyinde yaşayan ve kuzeye geçemeyen Kıbrıslı-Türk şair ve yazar Neşe Yaşin gibi, geleneksel toplumsal kategorilere uymayan ve bu nedenle tüm toplumsal normları altüst eden bireyleri kaydeder. Ataman'ın gerçek yaşamdan karakterlere yer verdiği tüm video çalışmalarında karşımıza çıkan tema, kamusal ya da öznel olsun kimliklerimizin bir ölçüde kurmaca ya da hayali olduğudur. Sanatçının çalışmalarında gerçeklik ve sahneleme aynı anda devreye girerek izleyicide görüp dinlediklerinin gerçek mi yoksa abartı ya da kurmaca mı olduğu konusunda bir şüphe yaratır. Belgesel film gibi duran bu çalışmalar, bu alanı sıyırıp geçer; geçerken de dönüştürür.

Günümüz uluslararası sanat pratiğinde deneysel etnografik saha araştırmasının bir üretim pratiği olarak devreye girdiği gözlemleniyor. Ataman'ın sanatının bu bağlamda da önemli olduğunu düşünüyorum. Kitabın bir önceki bölümünde de ele aldığım gibi, etnografik araştırma ve yazının deneysellik potansiyeli taşıdığını vurgulayan ve "deneysel etnografya" terimini ortaya atan George E. Marcus ve Michael M. J. Fischer, kültürün birinden diğerine nasıl farklılıklar gösterdiğini, kültürlerin nasıl kendine özgü farklılıklar taşıdığını görebilmenin kanallarını açacaktır (1999: 45-46). Kişilerin gerçek yaşamöykülerine odaklanan Ataman'ın çalışmalarının bir "deneyim etnografyası"ndan kaynaklandığını öne sürmek istiyorum. Bu öyle bir etnografyadır ki bize hem metodolojik hem de kavramsal düzlemde yeni mecralar açar. Metodolojik düzlemde, geleneksel etnografik çalışmanın dayandığı belgesel fotoğraf ya da film üretme eyleminin dayandığı "nesnellik" iddiasının altını oyar. Nesnellik iddiası bir anlam üretme gayesiyle birlikte gelir hep: Bir dilin anlam aktarması demek dilin tam bir araçsallığa indirgenmesi demektir. "Bir anlam iletebildim mi?" sorusu hep oradadır. Bu tür filmler, Bonitzer'in sözcükleriyle söyleyecek olursak, "sermayesi bilgi olan" filmlerdir. Şöyle yazar Bonitzer: "Bunlarda arzu edilen, nesne (tarih, Mayıs 68, vs.) üstüne bir bilgi; göz ve kulakla, optik kayıt ve ses kaydıyla, bunların montajının oluşturduğu *sahneyle* elde edilen, aşağı yukarı özgül olarak sinematografik bir çeşit bilgidir" (2005: 25). Belgesel film-



Kutluğ Ataman, *On İki*, video yerleştirme, 2004

lerde izleyici olarak ona eşlik eden bir yorumla birlikte imgeyle anlamı sabitlemeye yönlendiririliz. Öyle ki Bonitzer'in dikkat çektiği üzere, izleyicinin elde ettiği "sahte bilgiden" haz duyması sağlanır (*a.g.y.*). Oysa Ataman'ın çok ekranlı video yerleştirmelerinde göz ile kulak, imge ile sözcük arasındaki çoğul kaymalar her türlü sabitliği ve değişmezliği yerinden eder. Burada başrolde olan duygu artık haz değil, şüphe, tedirginlik ya da kararsızlıktır. Kavramsal düzlemde bakacak olursak, Ataman'ın videoları Spinozacı anlamda öznenin dilinin ve bedeninin dışsal ve içsel karşılaşmaların, bağıntıların ve çözülmelerin bilgisini taşıdığını ortaya koyar. Bu bilgiler öznelerin varoluş kipleridir, hayat tarzlarıdır.

Bu çerçevede Ataman'ın *On İki* (2004) başlıklı video çalışmasını ele almak isabetli olacak. 2004 yılında Turner Prize adayı olarak Tate Britain'da sergilediği video yerleştirmede sanatçı kamerasını, yoğun fakat varlıkları bastırılmış bir Alevi Arap nüfusuna sahip olan Adana'da yaşayan ve yeniden doğduğuna inanan altı kişiye çevirmiştir. Altı saydam ekrandan oluşan yerleştirmede biri kadın altı kişi geçmiş ve şimdiki hayatlarını ayrıntılarıyla anlatırlar. Galeri mekânında havada asılı duran insan boyutundaki her bir ekran, Ataman'ın diğer videolarında da olduğu gibi, kamera önünde konuşan o insanın portresini çıkarmaz ya da "gerçek" olanı sunmaya ya da temsil etmeye çalışmaz. Tersine, izleyiciye doğru konuşan kişilerin bir konudan diğerine atlayan birbirinden ko-

puk konuşmaları, ucu açık ve çoklu anlatılar oluşturur. Ekranlar da kendi çerçevelerinin dayattığı mekânın dışında anlamın sürekli değiştiği dinamik bir mekân kurarlar. Saydam ekranların oluşturduğu bir koridor içinde dolaşan, bir ekrandan diğer ekrana geçen izleyici, kendini labirent-anlatıların içinde bulur. Gözlemleme, düşleme, gizleme, açık etme ya da başkalaşma gibi birbirinden farklı ve hatta kimi zaman birbiriyle uzlaşmaz süreçler girer devreye. Dolayısıyla gerçeklik beklentisiyle baktığı ve dinlediği şeyler paradoksal bir biçimde gerçek olduğuna dair şüpheler yaratır zihninde.

Ataman'ın çalışmaları en temelde dil ile, konuşmanın performatif niteliğiyle ilgilidir. Seçtiğimiz sözcüklerle, kurduğumuz cümlelerle kendimizi, kendi kimliğimizi yaratırız. Kamera önünde uzun bir monolog halinde yaşamöyküsünü anlatan kişiler de kendilerini yeniden kurarlar. Judith Butler hikâye anlatmayla ilgili olarak şöyle yazar:

> Ne hissettiğime dair bir hikâye anlatmaya çalışabilirim ama bu, anlatmaya çalışan "Ben"in ta kendisinin hikâyenin ortasında kalakaldığı, "Ben"in ta kendisinin Öteki ile ilişkisi üzerinden sorgulandığı bir hikâye olmak zorundadır. Öteki ile ilişki belki beni tam anlamıyla dilsizleştirmez, ama sözlerimi karman çorman eder, konuşmamın çözülüp dağılmakta olduğunu gösterir. Seçtiğim ilişkilere dair bir hikâye anlatmaya koyulurum ve anlatımın bir noktasında, o ilişkilerin beni nasıl sıkıca kavrayıp çözdüğünü açığa çıkarmış olduğumu fark ederim. Anlatım zorunlu olarak bocalar. Bu gerçekle yüzleşelim artık. Birbirimiz tarafından çözülürüz. (2005: 39)

Dil tarafından ve dil dolayımında gerçekleşen toplumsal yaşamın kendi gerçekliğinin sorgusu için Butler'ın söz ettiği "dilsel çözülme" çok elzemdir. Kimlik ideallerinin ve kimlik politikalarının ötesine bizi götürecek olan böyle bir kırılmadır. Başka bir (görsel) dilin, hatta "dil-olmayanın" aranabilmesi böyle bir yekpare (görsel) dilden kopuşla mümkündür. Ataman'ın video-röportajlarında da dilin çözüldüğüne tanıklık ederiz. Çoğu kez konuşma-edimi bir çeşit karşı-durma edimine dönüşür.

On İki'de bir ülkede ötekileştirilen bir topluluğun –Alevi ya da Şii Müslüman– fertlerinin kendi geçmişlerinden nasıl anlamlar çıkarmaya çalıştıkları sorunsallaştırılır. Filme konu olan altı kişi de yeniden doğdu-

ğuna inanmaktadır; ama bu kişilerin inanışlarına göre normal yollarla ölenler değil de bir kazayla ya da bir haksızlık sonucu yaşamı son bulan insanlar yeniden doğarlar. Dolayısıyla kanayan bir yaranın iyileştirilmesi ya da en azından duyulan acının dayanılır kılınması için bellek devreye girer. Videoların birinde 32 yaşında, bir tren kazası sırasında öldükten sonra yeniden doğmuş yaşlı bir adam, şimdi geçmiş yaşamındaki en küçük kızının yaşında olduğunu belirtir. Küçük yaşta kızamıktan ölen bir kadın, cenazesinden söz eder, yeniden doğduktan sonra da dört yaşındayken yolda giderken bir önceki yaşamındaki bir akrabasını tanıdığını, ardından da geçmişteki anne ve babasının bakkal dükkânını kolayca bulduğunu anlatır. Sonra da ısrarla ekler: "Ben ne anlattıysam şimdi, hepsi gerçek." Daha önceki hayatında şişirilmekte olan bir lastiğin patlaması sonucunda genç yaşta ölen bir adam, dört-beş yaşlarındayken geçmiş hayatını hatırladığından, dedesine "Beni anneme götür" diye yalvardığından söz eder; eski eşi ve ailesiyle hâlâ görüştüğünü, Araplarda yeniden doğumun olağan bir şey olarak görüldüğünü belirtir. Şimdi aynı yaşlarda olduğu çocuklarıyla nasıl konuşacağını, onlara baba olarak mı yoksa arkadaş olarak mı davranması gerektiğini bilemediğini söyler. Duygularını, "onlarla birlikteyken aynı bedende yaşayan iki insan gibiyim," sözleriyle açıklayarak, içten nasıl parçalanmış olduğunu belirtir. Vücudunda ölümüne neden olan kazadan geriye kalan doğum izlerini gösterir: "Batıl inançlarım yoktur ama gördüğüm şeylerin varlığına inanırım," der. Bir kavgayı ayırmak isterken bıçaklanarak öldürülmüş başka bir adam geçmiş yaşamındaki oğluna kız istediğinden söz eder; eski hayatı tümüyle hatırlamanın mümkün olmadığını, ama izlerin kaldığını belirtir: örneğin bıçaktan çok korkmaktadır. Genç bir adam ise geçmiş yaşamında zengin bir adamın oğluyken bu yaşama yoksulluğu tatmak için geldiğine inanır; geçmiş yaşamındaki kişiden yabancı biriymiş gibi "o" diye söz eder. Bir önceki yaşamındaki ailesinin rüyalarında gördükten sonra onu aramaya başladıklarını söyleyen diğer bir adam ise, yeniden doğan herkesin geçmiş yaşamını hatırlamadığını belirtir.

On İki'de özneler iki farklı kimliğe ait iki ayrı hikâyeyi eşzamanlı olarak tek bir bedende barındırırlar. Bu olgu ekranlardan kendini belli ediyor: Sergi mekânında dikey olarak boşlukta asılı duran altı adet çift ta-

raflı ekrana yansıtılır. Öznelerden biri ruhunun bir bedenden diğerine geçmesini şu sözlerle anlatır: "Almanya'daydım öbür cildimde, Almanya'daydım evet. Benim şimdiki babam kardeşim oluyor. Şimdiki babam kardeşim. Öbür ciltteki annem şu an nenem. Benim hanımdan para istedim küçükken."

Baker toplumsal tipin duygulu olduğunu, gerçek psikolojik bir şahsiyetin özelliğine sahip olduğunu belirtmişti. Toplumsal tipler birbirlerini etkileyen bireyselliklerinde duygulanırlar ve duygulandırırlar (2010: 51 ve 93). Duygulanan ve duygulandıran özne Kutluğ Ataman'ın çalışmalarında tekrar tekrar çıkar karşımıza. *On İki*'de izleyiciler olarak, videoda konuşan özneler ile aramıza bir sınır çekmek, onu ötekileştirmek mümkün değildir. Neredeyse çömeleceğimiz kadar yere yakın olan koltuklarda oturup yakın temas halinde dinlediğimiz insanlar, "geçmiş" ve "şimdi" arasında gidip gelirler; bu nedenle anlattıkları birbirine karışır, izleyici olarak anlam çıkarmamız da zorlaşır. Ancak bizi bir duygu halinden diğerine geçirerek bedenimizde ve zihnimizde etki bırakmak konusunda başarılı olurlar.

Yaşanılanlar ya da yaşanıldığına inanılanlar nasıl dile getirilir? Orası ve burası, geçmiş ve şimdi nasıl anlatılır? Winchester'ın çalışması çerçevesinde ele aldığımız dilin kendisine özgü kısıtlı yapısı burada başka bir bağlamda tekrar karşımıza çıkar. Dil her zaman yetersizdir; dolayısıyla bizim gerçeklik kavramımız her zaman eksik ya da yanlış kalmaya mahkûmdur. Tüm çalışmalarında gerçekliğin kendisinin az ya da çok bir kurgu olduğunu işleyen Ataman, bu çalışmasında da, dil bağlamında gerçekliğin nasıl yavaş yavaş değişip dönüştüğünü, dilin nasıl geçersiz ya da yararsız bir araca dönüştüğünü tartışmaya açar. Tabii bunun yanında Ataman'ın çalışması "toplumsalın" kendisine dair ciddi bir eleştiri tonu da taşımaktadır.

Sanatın Politikası

Winchester ve Ataman'ın çalışmaları, Spinoza'nın evren ve insan doğası hakkında öne sürdüğü temel bir çelişkiyi günümüz perspektifinden yorumluyorlar: Sürekli değişen ve akan zamanda yaşam algımız da sabit

değildir, dolayısıyla kesin ve değişmez bir imge ya da dille sürüp giden bir yaşamdan yekpare bir anlam üretmek, bütüncül bir bilgi çıkarmak mümkün değildir. Spinoza *Etika*'da "açık bilgi"den söz eder. Ona göre zihni ve aklı mümkün olduğunca yetkinleştirmek gerekir. İnsanı nihai mutluluğa götürecek bu yetkinlik ise dünyaya ve şeylere "açık bilgi objeleri" olarak yaklaşmak ya da böyle objeler tasarlamakla mümkündür (2011: 255). Günümüzde görsel olanı düşünsel olana bağlayan sanat çalışmaları (bu makale bağlamında Ataman'ın çalışmaları) ya da düşünsel olanı görsel olana bağlayan sanat çalışmaları (bu makale bağlamında Winchester'ın çalışmaları) Spinoza'nın söz ettiği anlamda "açık bilgi objeleri" olarak değerlendirilebilir. Felsefeciye göre yönetenler iktidarlarını üzerek, mutsuz kılarak kurarlar. Her türlü iktidar kederlendirir, sürekliliğini garanti altına almak için kederli ruhlara ihtiyacı vardır. Yalnızca sevinç kalıcı ve süreklidir, bir tek o insanı eylemde bulunmaya, özgür ve etkin duygulara götürür (bkz. Deleuze 2011: 37). Baker de Spinoza felsefesinin siyasal ve toplumsal yanına dikkat çekerek *Etika*'nın hukuksal biçimlerin ve despotizmin eleştirisi, ama en önemlisi ideolojinin eleştirisi olduğunu vurgular ve Spinoza'nın geleceğin mutlu toplumu için öngördüğü formülü şöyle dile getirir:

> Spinozacılık temel toplumsallaşma tarzları arasında yalnızca tek bir tanesini "özgür" bir ilişki tarzına dayalı olarak ayırdeder: fiziksel ve duygusal "mecburiyetler" aygıtına dayalı aile değil; "komşuluğa dayalı" mecburiyetlerin yönlendirdiği "cemaat" değil, ticari-üretimsel mecburiyetlere dayalı tecimsel ortaklık değil, "ideolojik güçsüzlüğün" yarattığı gevşek toplumsal dokulara dayalı "sivil toplum" değil, hepsini tek bir siyasal erk düzlemi üzerinde yankılayan Devlet de değil– en az iki insan arasında mümkün olan tek "özgür" ilişki "dostluk" ve "paylaşımdır". (1997)

Eğer Spinoza'nın öne sürdüğü gibi bir kudretsizlik dünyasına hapsedilmiş bir haldeysek ve diğer yandan hayatta temel amaç mutlu olmak ise, bize kudretimizi, dünyayı bilme ve onu iyi ve hür yaşama gücümüzü artıracak karşılaşmalar ve ortaklıklar bulmak önemlidir. Sanat tüm açıklığı ve ilişkiselliğiyle bunu gerçekleştirebilir. Sanat gerçeğe yeni ve alternatif bir biçimde yaklaşmanın yollarını gösterebilir, çünkü sanat pra-

tiği deneysel görsel araştırmayı ve bireysel yaratıcılığı mümkün kılar.

Sanatın kendisi bir politikadır. Filmsel portreye yoğunlaştığım bu yazının son bölümünde, Ataman'ın *Mezopotamya Dramaturjileri* (2009-2011) başlıklı projesinden iki video ile sanatın politikasından söz etmek istiyorum. *Mezopotamya Dramaturjileri* bir film, yedi video yerleştirmesi ve bir ışıklı panodan oluşmaktadır. Bu dokuz farklı çalışma, projenin isminin de açık ettiği gibi, "Medeniyetler Beşiği" olarak adlandırılan Mezopotamya coğrafyasına ve yaşamöykülerine odaklanıyor ve sıfırdan yenilenme ve ilerleme ideallerine karşıt, onun kıyısında kalmış ya da bırakılmış toplumsal ve kültürel oluşumlarla ilgileniyor. Mezopotamya coğrafyasını Türk modernleşmesinin, ulusal kültürel aidiyet ve aidiyetsizliğin, özdeşleşmelerin mahalli olarak inceleyen *Mezopotamya Dramaturjileri* eşanlı hisleri barındıran toplumsal ve öznel yaşantı durumlarıyla ilgilidir: devlet iktidarı ve öznesi, yabancılaşma ve özgürleşme, durağanlık ve hareket, başarı ve başarısızlık, plan yoksunluğu ve yaratıcılık, boşluk ve yoğunluk, tekdüzelik ve renklilik.

Söz edeceğim ilk video olan *Mutluluk Arayışı*'nda (2009) ne modern Batılı kadın ne de geleneksel Doğulu kadın klişelerine uyan, bildiğimiz ya da bize anlatılan "köylü kadın stereotipi"nin çok dışında bir kadın portresiyle karşılaşırız. Zekice bir mekân kurgusuyla bu yerleştirme temsilin rejimini sekteye uğratır. Buluntu koltuklar ile bir evin oturma odasına dönüştürülmüş galeri mekânında, eski bir televizyonda bir söz ve mimik seli içinde konuşan bir kadın vardır. Özne ile nesne, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırların hükmünün kalmadığı yerde algımız açık olmalıdır. Video boyunca, gelenekler ve aile baskısı altında daha çocuk yaşta hiç istemeden evlendirilen, ardından genç yaşına üç evlilik sığan, sığdırılan Bahriye'nin mutluluk arayışını dinleriz. Kiminle ne zaman ve nasıl evleneceği, nerede yaşayacağı aileler ya da kocası tarafından belirlenmiş olsa da farklı bir kadın vardır karşımızda. Kamera önündeki rahat tavırları, küfürbazlığı, evlilik hayatının en mahrem yanlarını anlatmadaki cüreti, ikinci kocasının kapanma isteğine karşı durarak açık gezmeye devam etmekteki ısrarı, "varlığım da var, evim de var, yurdum da" derkenki vurdumduymazlığı, kendisine biçilen rolleri kabul etmeyen, kabul etmek istemeyen bir kadın portresi çıkarır karşımıza. Uzun



Kutluğ Ataman, *Mutluluk Arayışı*, video yerleştirme, 2009

konuşması sırasında öfke, nefret, kin, tiksinti, umut gibi duyguların birinden diğerine geçen Bahriye izleyiciyi de duygulandırır. Severek evlendiği ve Almanya'ya gittiği için ayrı düştüğü son eşinde mutluluğu bulduğunu söyler. Videonun sonunda da "Görevlerimiz bu: Şimdi Hasan'ı bekliyorum," der.

Bahriye videoda birkaç kez bizim kulaklarımıza pek inandırıcı gelmese de "Ben mutluyum" tümcesini tekrarlar. Oysa Spinoza şöyle yazıyordu:

> ... insan konuşmak ya da susmak konusunda büsbütün bağımsız olmuş olsaydı, bu dünyada bütün işler yolunda gidecekti, fakat deney bize fazlasıyla gösteriyor ki insan dilinin ve arzularının hâkimi değildir. Birçoklarının bizi hafifçe duygulandıran şeyler karşısında hareket hürlüğümüzü sakladığımızı zannetmeleri buradan ileri geliyor, çünkü başka bir objenin hatırlanması onların doğuracağı isteği kolaylıkla yokedebilir, fakat çoğunlukla bizi tutkulandıran ve hiçbir hatırlamanın bizi kendisinden çevirmediği şey için soru aynı değildir... Nitekim, bir çocuk hür olarak sütninesinden süt emdiğini, öfkeli bir delikanlı ürkmüş bir korkaktan öç almak istediğini zannedecektir; bir sarhoş sonradan pişman olacağı şeyleri söylediği zaman kendisini hür zannedecektir. (2011: 135)

Ataman'ın toplumsal yaşamın kıyılarında yaşayan tüm o bildik ve kanıksanmış özneleri gibi Bahriye de hür değildir; ama mutlu olmak, hür olmak için konuşur gibidir. Konuşan ve eyleyen bir özne olarak, feminist

kuramın etraflıca tartıştığı üzere yaşamın kendisinin bir politika olduğunun bir kez daha altını çizer.

Bazen görmek ve (doğru) tanımak için kör olmak, körleşmek gerekir. Ataman'ın ele alacağım diğer videosu *Kule* (2009) böyle bir körleşme halini devreye sokmaktadır. Video yerleştirmede birbiri üzerine bindirilmiş televizyon monitörleri içinden tüm dolaysızlıklarıyla sessizce bize bakan Anadolu yüzleriyle karşılaşırız. Bu yüzler oldukça talepkârdır. Modern Türkiye ideali içinde çok az politik temsile ve tanınmaya sahip insanların yüzleri anlama gebedir, ancak bu anlamı bulmak için gösterenler gösterilenlere karşı bağımsızlığını elde etmelidir, çünkü başka türlü siyasal ve toplumsal bağlamlar tarafından sabitlenen anlamların ve temsil stratejilerinin ötesine geçmek mümkün olmayacaktır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* / Bin Yayla'nın "Year Zero: Faciality / Sıfır Yılı: Yüzsellik" başlıklı bölümünde sabit ve değişmez anlamlar üreten her türlü gösterge sistemine karşı çıkarak, başın ve bedenin tek bir objeye, yani yüze indirgenmesini sorgularlar. "Yüzsellik" (*faciality*) olarak tanımladıkları ise gösteren-lik (*signifiance, signifier-ness*) ile özneleştirme (*subjectification*) arasındaki kesişmedir. Onlara göre yüz, öznenin ifadeci jestlerini tek bir içerikle sabitleyerek anlamların akışına set çekmek için devreye sokulur. Deleuze ve Guattari'ye göre, bu açıdan bakıldığında yüz beyaz duvar ve kara delikten ibaret soyut bir makinedir. Beyaz duvar gösteren-lik, kara delik ise özneleştirmedir ve ikisinin kesişme noktasında ise yüz yer alır (1998: 167-68).

Deleuze ve Guattari'nin yüze odaklanmalarının başlıca nedeni gösterenin baskıcı toplumsal yanına dikkat çekerek, ona yüklenmiş olan sabit anlamdan kurtulma gerekliliğinin altını çizmekti. Felsefecilere göre yüz üretilmiş bir coğrafyadır (172). Irkçılıkta yüzün iktidarın hiyerarşisini ve coğrafik mülkiyeti işaret ettiğini öne sürerek şöyle yazarlar:

> Irkçılık, Beyaz Adam'ın yüzüyle bağlantılı olarak, yerleşmiş toplumsal kurallara uymayan nitelikleri, giderek artan ayrıksı ve geri akışlara entegre etmeye çabalayarak, kimi zaman verili koşullar, verili yerler ve verili gettolarda onlara katlanarak, kimi zaman ise değişime hiç tahammül etmeyerek onları tümden duvardan silerek (o bir Yahudi'dir, o bir Arap'tır, o bir Negro'



Kutluğ Ataman, *Kule*, video yerleştirme, 2009

dur, o bir kaçıktır...) sapkınlığın derecesini belirleme yöntemiyle işler. Irkçılığın bakış açısından, dışarısı yoktur, dışarıda kalan kişi yoktur. Yalnızca bizim gibi olması gereken ve tek suçları bizim gibi olmamak olan insanlar vardır. Ayırıcı sınır çizgisi içerisi ya da dışarısı değildir, tersine eşzamanlı göstergeler zinciri ve ardışık öznel seçimlerin içerideliğidir. Irkçılık asla ötekinin parçacıklarını saptamaz, özdeşleşmelere direnenleri (ya da belli ölçülerdeki sapmalarıyla kimliklerinin tespit edilmesine olanak sağlayanları) yok edene kadar aynılığın dalgalarını çoğaltır. (178)

Baskıcı toplumsal oluşumların çoğunun yüze ve topografyaya ihtiyaçları vardır. Despotik iktidar ve gözetleyen göz (Din ya da Devlet) göstereni ele geçirip sınırlandırırlar. Beyaz Duvar/Kara Delik ortaklığı geleneksel olarak sanatın üretim ve algılama sürecinde de karşımıza çıkar. Beyaz bir sayfa üzerindeki sözcük, boş tuval üzerindeki çizgi ya da boya, ekrandaki imge boş bir yüzeyi bir bölge haline getirir. Deleuze ve Guattari'ye göre geleneksel sinema da yüze aynı şekilde yaklaşır: yüz gösteren-

lerden oluşan beyaz duvarı, yani ekranı, ve özneleştirmenin kara deliğini, kamerayı üretir (168). Düşünürlere göre gösterenler ile gösterilenler arasındaki ilişkide her zaman için fazlalık vardır. Bu fazlalık yüzün sahip olduğu potansiyeldir. Deleuze ve Guattari'ye göre yüz sökülmelidir, yersizyurtsuzlaştırılmalıdır. Siyaset kadar biz de toplumsal yaşamımızda kimliğimizin toplumsal ve öznel üretimi için yüze fazlasıyla yatırım yapıyoruz. Dolayısıyla Deleuze ve Guattari yüzün bir politika olduğunun altını çizer: "Eğer yüz bir politika ise yüzü sökmek de gerçek oluşları, tam bir gizli-oluşları içeren politikadır. Yüzü sökmek gösterenin duvarını delip geçmek ve öznelliğin kara deliğinden çıkmakla aynı şeydir" (188). Winchester ve Ataman, yakın plan çekimlere yoğunlaşan kameralarıyla böyle bir etki üretiyorlar. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin sabit olmadığı yerde bildik bir imge bizim bildiğimizden ya da öngördüğümüzden başka türlü işlemeye başlar; fazlalık üretir, artık anlamlar biriktirir.

Öyleyse bu yazıyı şu görüşü öne sürerek bitirmek yanlış olmayacaktır: Sanat gösterdiği zamanlardan çok, hislendirip düşündürdüğü zamanlarda etkilidir.

"Evlilik Topografyaları": Öznelin/Toplumsalın Gündüzdüşünü Haritalamak

Ölümle biten yolculuğuyla kentin de bedenin de ataerkillliğin (yeniden) üretim alanı olduğunu bize en acı biçimde gösteren "Barışın Gelini" Pippa Bacca'nın anısına,



Evlilik Topografyaları

Küçük bir kızken, gelinlik dükkânlarının sıra sıra dizildiği Ankara'daki bir pasaj, kent ile kurduğum ilişkide azımsanmayacak bir yere sahipti. Vitrini dolduran simbeyaz gelinliklerden nasıl da büyülendiğimi hatırlarım. Kent merkezine gidiyor olmak bile, bu arzu nesnelerine kavuşma ihtimalinin verdiği hevesle şevklendirirdi beni. Pasaja yeterince yakın olduğumuza emin olduğum anlarda elimi sıkıca kavrayan annemi yön-

lendirmeye çalışır, olmadı gelinlik dükkânlarını görmek istediğimi açık açık itiraf ederdim. Başına ne geleceğini bilen annem çoğu kez bu ısrarıma boyun eğer görünür, vitrinleri tek tek temaşa etmemi sabırla izlerdi. Ama ne zaman ki gelinliklerden birini almasında ısrarcı olmaya başlardım, işte o zaman nuh der peygamber demez, elimden tuttuğu gibi pasajdan dışarı çıkarıverirdi. Annem, kızının bu dinmeyen hevesine anlam veremez, şaşırır, ama sabırla isteğimi geri çevirme nedenlerini anlatmaya çalışırdı. Bense annemi pek anlamaz, hatta içten içe kızardım. Öznelliğimin sınırlarını çiziyordu bu pasaj ve ben pek çok kız çocuğu gibi, kadınlığın bu en klişe göstergelerinden birine tutulmuştum bir kere.

Yalnızca bilinçli tercihler ve isteklerle imgeler ya da nesneler üretmiyoruz; ilgimizi çeken, bizi cezbeden, gözümüzü kamaştıran ya da takıntı haline getirdiğimiz imgeler ve nesneler de aynı zamanda bizi, öznelliğimizi üretiyorlar. Öznelliğimizin gerçeklik ile kurgunun karmaşık bir bileşimi olduğundan hareketle, bu yazıda çerçevesini "performatif bakış" ve "kendini sahneleme" olarak belirlediğim durumlar üzerinden "Evlilik Topografyaları" başlıklı araştırma projemi tartışacağım. Bu tartışmanın ana eksenini evliliğin ve düğünün "öznel/toplumsal fantezi dünyasının görüntülerinden oluşan bir dizi manzara" (*fantasmagoria*) sunduğu fikri oluşturuyor. Evlilik töreni, gelin-damat ve düğün fotoğraflarından meydana gelen görsel bir arşive dayanan "evlilik topografyaları"nı, bilinç ile bilinçaltı, gerçek ile hayali olan arasındaki sınırların silinip birbirinin içine geçtiği hareketli manzaralar ortaya çıkaran bir dizi yer değiştiren ve dönüşen fanteziler geçidi olarak düşünüyorum. Öyle ki fantezilerin bu "resmi geçidi"nde öznel benlik ile kamusal kimlik arasındaki ayrım kimi zaman bulanıklaşıyor kimi zamansa tümüyle siliniyor.

"Evlilik Topografyaları", kuramcı ve küratör Irit Rogoff tarafından kavramsallaştırılıp gerçekleştirilen *De-Regulation With the Work of Kutluğ Ataman* / Kutluğ Ataman'ın Çalışmaları ile Serbestleştirme) başlıklı sergide yer aldı. Sergi için yürütülen "Istanbul: Skin of the City / İstanbul: Kentin Teni" başlıklı araştırma projesi çerçevesinde farklı toplumsal gruplara, etnik topluluklara (Kürtler, Romanlar, Aleviler, Çerkesler vb.) ve azınlıklara (Rumlar, Ermeniler, Yahudiler ve Süryaniler) ait evlilik töreni ve düğün fotoğraflarını bir araya getirdim. Bu arşiv malzeme-



Evlilik Topografyaları, Herzliya Museum'dan, 2006, Fotoğraf: Deepa Naik

sine ek olarak kentsel manzaranın bildik bir parçası olan fotoğraf stüdyolarının ve gelinlik dükkânlarının vitrinlerinin fotoğraflarını çektim. Bu fotoğraflar, *De-Regulation With the Work of Kutluğ Ataman* sergisi kapsamında 2005'te Anvers'teki Museum of Contemporary Art'ta (MUHKA) ve 2006'da İsrail'deki Herzliya Museum'da bir yerleştirme olarak sergilendi. *İstanbullaşmak* sergisi kapsamında ise "görsel makale" olarak önce 2008 yılında Deutsches Architekturmuseum'da (DAM), ardından da 2011'de SALT Beyoğlu'nda yer aldı.[1]

"Evlilik Topografyaları" projesinin üzerine oturduğu üç sacayağından söz edebilirim. İlk olarak, evlilik töreni ve düğün, taşıdığı "performatif boyut" nedeniyle, öznel benlik ile kamusal kimlik arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve geçirgenliği anlamamıza olanak veriyor. İkincisi, yoğun fanteziler içeren yapılar olduklarından, özdeşleşmelerin gerçekleştiği bir alan olarak, ırkın, etnisitenin ve toplumsal cinsiyetin nasıl ve ne şekilde (yeniden) üretildiğini gözler önüne seriyor. Üçüncüsü ise, fotoğraf arşivinin sergi mekânlarında bir duvar boyunca uzanan parçalı kurgusu, farklılıkları ve hususiyetleri bastırarak kamusal alanda ulus-devletin dışlayıcı temsilinde ısrarcı olan devlet ideolojiyle, Avrupalı bakışın ürettiği "Doğu-Batı", "İslam-Hıristiyanlık", "küresel-yerel" gibi özcü karşıtlıklarla ya da "Türkler", "Müslümanlar", "Doğulu", "egzotik" gibi kate-

1. "Evlilik Topografyaları", görsel bir makale olarak SALT'ın web sitesinde yer almaktadır: database.becomingistanbul.org/ (Exposition, identity, memory, reconstruction) başlıklarından ulaşılabilir.)

gorilerle tezat oluşturur ve bu yolla bildik, tanıdık olana kuşku tohumları eker. Dolayısıyla, "Evlilik Topografyaları"nın görsel kurgusu, özelde İstanbul'un ve genelde Türkiye coğrafyasının çoklu ve farklı kimlikler, yaşam tarzları ve kamusal mekânı kullanma ya da temellük etme biçimleri ile yoğun bir manzara olduğunu görselleştirme itkisinden beslenir. Serginin küratörü Irit Rogoff'un sergi üzerine yazdığı makalesinden de serginin çıkış noktasının devletin ürettiği toplumsal gerçekliklerin ve zapturapt altına aldığı öznelliklerin serbestleştirilmesi fikri olduğunu anlarız. Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "Devlet Felsefesi" kavramından hareket eden Rogoff, "Devlet Deneyimi"ni sorunsallaştırır. "Devlet Felsefesi" Rogoff'a göre, "analojik olan temsili bir düşünce biçimidir; konu, konunun kavramları ve dünya üzerindeki nesneler arasında, bu kavramların uygulanabileceği analojiler kurma, düşünceye karşılık geleni, onun bir benzerini tespit etme arayışındadır" (2009: 177). "Devlet Deneyimi" ise doğumun, evliliğin, mesleğin, savaşın ve aidiyetin hukuksal parametrelerini belirleyip yasalaştıran kodlar ya da işaretlerler yoluyla anlaşılabilir ancak (*a.g.y.*). *De-Regulation With the Work of Kutluğ Ataman*'da ise "Devlet Deneyimi"ne alternatif bir alanın inşası amaçlanmaktadır. Rogoff'a göre bu deneysel sergi, Devlet'in dayattığı deneyimden daha az basmakalıp, daha az kısıtlayıcı kategorilerin gündeme geleceği bir çeşit "kuralsızlaştırıcı deneyim" önermektedir (18). Sergi sanat çalışmasının kendisini özgül bağlam içine yerleştirmesi açısından dikkat çekicidir. Başlığının açık ettiği üzere Kutluğ Ataman'ın video-çalışmalarından yola çıkmaktadır ama meselesi uluslarası anlamda önemli bir sanatçının çalışmalarını sergilemekten çok daha fazlasıdır: Bir sanat çalışması, gündeme getirdiği konuların ya da problemlerin, kendisinin doğrudan ele aldıklarının ötesine düşünmeye itebilir, dünyada farklı bir biçimde eylemeye sevk edebilir. İzleyicinin Ataman'ın videolarının kahramanlarının çoğunun yaşadığı İstanbul'daki yerler ve mekânlar ile "kuralsızlaşmış" temaslara geçmesini amaçlayan Rogoff, doğrudan sanatçının çalışmalarından hareketle ama onun da ötesine uzanacak biçimde bir sanatsal ve kuramsal araştırma projesi olan *Istanbul: Skin of the City*'yi gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla bu projenin sonuçları da sergide yerini alır. Ataman'ın videoları dışındaki çe-

şitli görsel materyallerdir bunlar: Türkiye'nin evlilik kültürlerine ait benim hazırladığım arşiv, sanatçı Stefan Roemer'in İstanbul'un yabancısı olarak gezdiği sırada çektiği fotoğraflar, bizzat Rogoff'un bir araya getirdiği Atatürk fotoğrafları ve posterleri, Ataman tarafından Türk televizyon kanallarından kayıt edilmiş popüler programlar, Yeşilçam film posterleri, popüler dergiler.



Saha araştırmasının Görsel Kültür çalışmaları perspektifi ile temel metodoloji olarak devreye girdiği benim yürüttüğüm "Evlilik Topografyaları" başlıklı proje ise, görsel olanın toplumsal olanla kesiştiği anların izini sürer. Hayali ve kurgusal olanın toplumsal yaşamımızda ve kimliklerimizin inşasında merkezi rolüne dikkat çeker. Dolayısıyla fotoğraflarda bir çifte hakikat gizlidir: Somut ve nesnel olan ile hayali ve öznel olan arasındaki sözde ayrım çakışmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Rogoff'un kavramsallaştırması çerçevesinde fotoğraf arşivini salt temsiller olarak değil, farklı bir bilgi üretimini mümkün kılmak adına görsel bir eleştirelliğin üretimine olanak sağlayan "stratejik malzemeler" olarak konumlandırıyorum.

"Evlilik Topografyaları", deneysel ve eleştirel bir etnografik çalışma olarak, George E. Marcus and Michael M. J. Fischer'ın geleneksel, mekâna özgü (*site-specific*) saha araştırmasına karşılık "çok-mahalli" (*multi-sited*) ya da "çok-yerellikli" (*multi-local*) etnografi olarak önerdikleri yeni etnografik çalışma modeline uygun düşer (1999). Saha çalışmasını

gerçekleştiren antropoloğu karmaşık etkileşim ağlarının parçası olarak gören Marcus ve Fischer, antropolojinin on beşinci yüzyıldaki kâşifler gibi yeni dünyalar keşfetme ideali altında faaliyet göstermesinin söz konusu olmadığının, dolayısıyla günümüzde antropoloğun ağlar arasındaki bağları, başkalaşımları, kültürel güçlerin ve değişen toplumsal baskıların izlerini sürmesi gerektiğinin altını önemle çizerler (xviii-xix). Etnografik araştırmanın temel faaliyetlerinden olan bizzat görsel malzeme üretmenin geçmişte kaldığını şu sözlerle ortaya koyarlar:

> Gazetecilerin, bizden evvelki antropologların, tarihçilerin, yaratıcı yazarların ve elbette ki araştırmanın konusu olan öznelerin bizzat kendilerinin ürettiği halihazırda varolan bir sürü temsilin alanındayız artık. Böylece herhangi bir etnografyanın en birincil görev alanı, bu önceden varolan temsilleri bir araya getirerek bunların birbirinden farklı üretim koşullarını anlamak, sonra da ortaya çıkan verilerin analizini herhangi çağdaş saha araştırması projesini tanımlayacak olan stratejilerle birleştirmektir. Bir bakıma temsillerin alanını mevcut toplumsal gerçekler olarak antropologların etnografik pratiklerine katma gereksinimi vardır... (xx)

Marcus ve Fischer'ın öngördüğüne koşut, farklı sergi mekânlarında gerçekleşen *De-Regulation* sergisinde, farklı materyalleri, farklı yerleri, farklı mekânları bir araya getirmek ve çeşitli kültürel biçimleri aynı düzlemde buluşturmak daha en başından ana hedefti. Türkiye coğrafyasının kendi içinde barındırdığı bağlantılara, ilişkilere, dolaşımlara olduğu kadar ayrımlara, sınırlara, engellere, kırılmalara, çatlaklara ve kopukluklara işaret etmek ya da en azından bunları sezdirebilmek serginin temel izleğiydi. "Sezdirebilmek" diyorum, çünkü, yazının başında alıntıladığım kendi çocukluk deneyimimden de hareketle, sergideki bazı imgelerin izleyende kendi kişisel tarihine de içkin bir "kadınlık hevesi"ni, bir "kadınlık arzusu"nu yeniden üretme ya da harekete geçirme riski taşıdığını teslim etmek gerektiğini düşünüyorum.

"Evlilik Topografyaları" bir yerleştirme olarak, haritalandırdığı öznel/kentsel manzaranın "çok-mahalli", "çok-yerellikli" toplumsal ve kültürel belleğini barındırıyordu: Batılı tarzdaki evlilik törenleri, geleneksel evlilik törenleri, İslami evlilik törenleri, kilise törenleri, farklı etnik gruptan Anadolu halklarının evlilik ya da düğün ritüelleri. Tek bir ba-

kış noktasından ya da merkezi bir perspektiften değil, parçalı ve hareketli bakışların kendisinin çeşitli bakma anlarından oluşan imgelerle yaratılan yeknesaktan uzak bu manzara, özelde İstanbul ve genelde Türkiye ile özdeşleştirilen kategoriler ve tayin edilen kimlikleri, İstanbul ya da Türkiye üzerine üretilen ve onunla ilişkilendirilen anlatıları sorunsallaştırmakla kalmıyordu yalnızca; Batılı gözün yansıttığı basit hiyerarşileri ve ikili karşıtlıkları da altüst ediyordu. Farklılıkla beklenmedik karşılaşmalar yaratma potansiyeli taşıyan böyle bir fotoğrafik temsilin akla düşürdüğü rahatsız edici gerçeklik bana göre şuydu: Tanıma, bilinçle ya da bilinçaltı dinamiklerin etkisiyle, gerçekte yanlış ya da eksik tanıma, hatta hiç tanımama biçimi olabilirdi.

Özel/Kamusal Fanteziler

Nikâh töreni ve düğün, toplumsal bedeni inşa eden en önemli yapılardan biri olarak, öznel mekân ile kamusal mekân arasında, kişisel fantezi ile yurttaşlık fantezisi arasında, bireysel arzu ile kolektif onay arasında konumlanmaktadır. Dolayısıyla şu soruyu sormak kaçınılmazdır: Kamusal kimlik ile öznel benlik arasına basitçe bir sınır çekmek mümkün müdür?

Nikâh töreni ve düğün fotoğrafları eylemenin, halihazırda bir kavramsal araçla saptayacak olursak, "performatif"in özel ve toplumsal dünyamızın ne ölçüde merkezinde olduğunu gözler önüne serer. İcra etmek, eylemek (*perform*) sözcüğünden türettiği "performatif kavramı" ile dili yeniden yorumlayarak toplumsal, hukuki ve siyasi kurumlarımızı inşa eden toplumsal sözleşmeleri açıklamaya girişen İngiliz dilbilimci J. L. Austin, örnekleri arasında nikâh törenine de yer vermiştir:

> ... mesela, bir evlilik töreninde sözcelenen "Evet (X'i karım olarak kabul ediyorum)" sözcelemiydi. Burada hemen söylememiz gerek: Bu sözleri söylerken bir şey yapmaktayız – diyeceğim, bir şeyi, yani evlenmekte *olduğumuzu* aktarmakta değiliz, evlenmekteyiz. Evlenme edimi de, sözgelişi tıpkı bahse girme edimi gibi (*kesin bir dille* olmasa bile) en azından tercihen, *belli birtakım sözler söylemek* olarak betimlenmelidir, yoksa bu sözlerin harici ve duyulur imi olduğu dahili ve tinsel nitelikli farklı bir eylemde bulunmak olarak değil. (2009: 49-50)

Austin'e göre bir şey söylemek aynı zamanda bir şey yapmaktır; bir şey söyleyerek veya söylerken bir eylemde bulunuruz. Austin'den yola çıkarak bu kavramın alanını genişleten Amerikalı felsefeci ve *queer* kuramcısı Judith Butler'ın temel meselesi de cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin kurumların, söylemlerin ve pratiklerin nedenleri değil, "etkileri" olduğuydu. Butler, *Cinsiyet Belası* kitabının girişinde "performatif" kavramını daha da derinleştirip tartışırken toplumsal cinsiyetin kendisinin "performatif" olduğunu belirtiyordu. Toplumsal cinsiyet bir "yapma-



dır", bir "davranış sergileme"dir, "oynama"dır, "sahneye koyma"dır, ama bu "eylem halleri" gerçekte bizzat özne tarafından gerçekleştirilmez, yani özne bu fiillerden önce mevcut değildir. Butler'a göre taklit, kimliğin temelini oluşturur. Öğretilerek, dayatılarak yaptığımız fiillerimizle özne oluruz, sıfatlarımızı taşıdığımız "somut bir beden" haline geliriz (2008: 19-20). "Performatif", gösterilen ve toplumsal dünya arasındaki sabit neden-sonuç ilişkisini çözer. Dolayısıyla bu kavramı temel alan bir araştırma bireysel ve kolektif kimliğin, ırkın, toplumsal cinsiyetin ve toplumsal gerçekliğin inşasını sorgulamamıza olanak verir, bizi toplumsal çerçeveden serbestleştirir ve özneye bireyliğini geri verir. Başka bir deyişle evlilik töreni bir gösteridir ve herhangi bir geleneksel oyunda söz konusu olduğu üzere, bu gösteri de diğerleri için gerçekleş-

tirilir. Öyle bir önceden planlı gösteridir ki bu, izleyicilerin başka yöne bakmalarını ya da araya girmeleri daha en başından reddedilmiştir. Haklı olarak Eve Sedgwick, *queer* performativiteyi tartışırken Austin'in en meşhur ve etkin "Evet (X'i karım olarak kabul ediyorum)" örneğini tersine çevirmeye girişir. Söz konusu konuşma-ediminde "Ben" diyen, tekil şahıs kipi ile söyleyen ve eyleyen eril bir özne vardır. Heteroseksüel düzenin iki kutuplu yapısına ahenkli bir biçimde yerleşen özne dışında, töreni izleyen diğerleri de "sessiz tanıklar" olarak sahnedeki yerle-



rini almışlardır. Bu yapının mantığı içinde özne yalnızca "Onlar"ın gözü önünde iki kutuplu "Biz"in bir parçası olmayı kabul ettiği takdirde bir "Ben"dir yalnızca. *Queer* öznelliğe dikkat çeken Sedgwick, devlet ve kilise tarafından öngörülen bu sabit "Ben"in değil, sahnenin ötesindeki bir "Ben"in, uzakta olan ve görülmeyen "Ben"lerin var olduğunun düşünülmesi gerektiğini vurgular. (Parker ve Sedgwick 1995: 9-10). *Queer* özne konusuna birazdan geri döneceğim.

Toplumsal yaşamımız, Austin'in verdiği nikâh töreni örneğinde olduğu gibi, doğum, büyüme, öğrencilik, ergenlik, evlilik, ebeveynlik, profesyonellik (kariyer), emeklilik, ölüm gibi öznelliklerimizi, konumlarımızı, kimliklerimizi ve toplumsal gerçekliklerimizi üreten bir yaşam sahnesinden diğerine geçişlerle örülüdür. Bu geçişler çoğunlukla düzenlenen

törenlerle, imzalanan sözleşmelerle belirlenip sabitlenmiştir. Törenler ve imzalar, kişinin bir toplumsal kategoriden bir başkasına, bir öznel kimlikten diğerine geçtiği "yaşam pasajları"nı mümkün kılar. Nikâh töreni, örneğin, değişimin ve dönüşümün gerçekleştiği bir eşiktir. Bu eşik bir sahnedir. Sahne hayal edilmiş, kurgulanmış bir gerçekliktir. Tören sırasında bireyler bir toplumsal/öznel kimlikten diğerine geçişin tam ortasındadırlar. Henüz "o" ya da "bu" değillerdir. Henüz "orada" ya da "burada" bulunmamaktadırlar. Ne zaman ki yüzükler takılıp imzalar atılır ve artık "çift" olmuş öznelere evlilik cüzdanı verilir, o zaman değişim ve dönüşüm nihayetine ermiş olur, kadın ve erkek eski kimliklerini arkalarında bırakarak yalnızca kişisel yaşamlarında değil, toplumsal dünyada da yeni "yer"lerini ve "statü"lerini alırlar, "kazanırlar".

Aslında bizzat fiillerimizle, yapıp etmelerimizle yine ve yeniden üreterek gücüne güç, söylemine söz kattığımız iktidarın toplumsal gerçekliği, gelin ve damat fotoğraflarının kendisinde, çok da açıklamaya mahal bırakmayacak ölçüde açık ve sarihtir. Söz konusu fotoğraflarda gördüğümüz "hakiki", "gerçek" özneler değil, öznelliğin yüzeyidir ya da başka bir şekilde ifade edecek olursak, öznelliğin bedene olan dışsallığıdır. Çoğunlukla melodram filmlerinin görsel diline öykünen fotoğrafik sahnelemelerde gelin ve damat sınıfsal, ırksal, toplumsal-cinsiyetsel ya da etnik olsun, "kimlik"lerini bir kostüm gibi bedenlerine geçirmişlerdir. Peggy Phelan portre fotoğraflarının esas itibariyle "performatif" olduğunu zaten belirtmişti (1993: 35). Fotoğrafın çekim ânına odaklanan Phelan şöyle yazıyordu:

> Bedenin nasıl göründüğü ya da nasıl öz ve hakiki olduğu konusunda muallakta kalmış bir halde, benzediğimizi düşündüğümüzün imgesini taklit yoluyla icra ederiz. İnsanların bize baktıklarında görecekleri imgeyi tahayyül ederiz ve ardında da bu imgeleri icra etmeye, imgelere uymaya çalışırız. (36)

Phelan ayrıca fotoğrafı çekilenler dışında fotoğrafı çeken fotoğrafçının da söz konusu mizansene doğrudan katıldığını ve onu yönlendirdiğini belirtir. Fotoğrafçı ile modeli/modelleri arasındaki geçişliliğin, yani iki farklı öznellik arasındaki aktarımın altını şöyle çizer:

Portre fotoğrafı, modelin benlik arayışını, ne gördüğünü keşfetmeye girişen fotoğrafçının teşebbüsü tarafından çerçevelenen ve yönetilen bir arayışı kaydeder. Modeller, fotoğrafçıların kameranın merceğinden gördüğüne inandığı imgeyi taklit eder. Fotoğrafçılar deklanşöre bastıkları anda imgeyi hasıl ederler; modeller imgenin benzediğine inandıkları şeyi icra ederler. Dolayısıyla portre fotoğrafçılığının "performatif" doğası fotoğraf kamerasının gerçekliği yakaladığı, öznenin otantik ve "hakiki"liğini yeniden ürettiği şeklindeki geleneksel iddiayı da çapraşık kılıp muğlaklaştırır. (36)



Öyleyse nikâh fotoğrafları "performatif" bir şekilde işleyen özdeşleşmelerin dinamiklerini açık ederler. Özdeşleşmeler sürekli olarak fantezinin etkilerine, emirlerine ve hükümlerine açık olan tayin edici, atayıcı mekânlardır. Evli çiftlerin gelin-damat fotoğrafı çektirmek için gittikleri fotoğraf stüdyoları dışında, nikâh törenlerinin ve düğünlerin gerçekleştiği yerler de bilinçli olarak ya da bilinçaltı dinamiklerinin aracılığıyla özdeşleşmelerin gerçekleştikleri yerlerdir. Özdeşleşmeler, fantezilerle doludur ve fantezi, genellikle sanıldığının aksine, ucu "marazi" ya da "sapkın" kişisel hikâyelere çıkan, az sayıdaki özneye ait, tek tük görülen soyut bir gerçekdışılık değildir. Tersine fantezi, bireylerin ve toplumların yaşamında çok merkezi bir yerdedir, çünkü toplumsallığın, cinselliğin ve öznelliğin dünyasına girmemize yol veren arzuyu sahneye koyar. Sanatçı ve kuramcı Victor Burgin, *Formations of Fantasy*/Fante-

zinin Oluşumları başlıklı kitap için kaleme aldığı kapsamlı giriş yazısında, psikanalizin "fantezi kavramı"nı etraflıca ve derinlemesine incelerken çıkış noktasının fanteziyi gerçekliğin zıddı olarak kodlayan genel kanıyı tersyüz etmek olduğunun özellikle altını çiziyordu. Genel kanıya göre bizler bireyler olarak iki ayrı tarihçeye sahibizdir: Bunlardan ilki somut ve kişiseldir, diğeri ise fiziksel ve kamusaldır. Burgin, bu bakış açısından bakıldığında, siyasi ve toplumsal değerlendirmelerin ikinci gruba, yani ortak ampirik gerçekliklerin alanına ait olduğunu, böylece kişisel tarih ile kamusal tarih arasındaki geçişliliğin üstünün örtülerek anlaşılmaz ve bilinmez kılındığını vurgular. Psikanalizin bilinçaltı kuramı işte bu gizli kalmış geçişlilik alanına girmemize olanak vermektedir (1986: 1). Psikanaliz, en temelinde, dış dünyanın basitçe neyse o olarak görüleceği, hemen okunup bilinebileceği, katıksız bir sarihliğe sahip olduğu varsayılan bir zihinsel berraklık kurgusunun bertaraf edilmesidir. Bilinçaltı arzular ve onların neden olduğu fanteziler yaşamımızda gerçekleşen herhangi somut bir durum kadar sabit ve değişmez bir güçtür (2).

Sigmund Freud fanteziyi, arzunun doyurulması için sahneye koyulan, uyurken değil de uyanıkken görülen bir gündüzdüşü olarak kavramsallaştırmıştı (2001a). Tıpkı rüyada olduğu gibi, öznenin savunma mekanizması tarafından az ya da çok oranda çarpıtılarak üretilen ve öznenin kendisini başrole koyduğu hayali bir sahnedir fantezi. Bir arzunun sahnelenmesi olarak senaryosu bizzat özne tarafından yazılır. Freud'a göre gece uyurken görülen rüya ile fantezi arasındaki fark, fantezinin ikincil bir detaylandırmaya dayanan bilinçli bir sürece dayanması ve bu nedenle de rüyalar için geçerli olmayan tutarlı bir öykünün mümkün olmasıdır. Ayrıca Freud, fanteziler ile yaratıcı yazarlar arasında bir ilişki kurar. Popüler edebiyattaki anlatı yapısını "benmerkezci" olarak tarif ederken, yazarın her anlamda ve her şekilde ilgimizi ve sempatimizi kazanmaya çalıştığını, her zaman Takdir-i İlahi'nin koruması altında ve ilginin odağında olan bir kahraman olduğunu belirtir (2001b: 149). Bu öykülerdeki tipik bir başka özellik de romandaki tüm kadınların hiç istisnasız gerçek olması mümkün görünmeyen ama yine de gündüzdüşlerinin gerekli yapıtaşlarından biri olarak başkahramana âşık olmaları-

dır (150). Bu bağlamda evlilik fotoğraflarını gelin ve damadın melodram filmlerinin taşıdığı kurgusal dil ve klişelerle özdeşleşme içine girerek kendilerine başrol biçtikleri "fantezi sahneleri" olarak okumak mümkün değil midir? Bu sahneler öyle bir toplumsal hakikate denk düşüyorlar ki gerçek olan ile hayali olan arasındaki tüm sınırlar ve kesinlikler ortadan kalkıyor. Fantezi, kişisel olduğu kadar toplumsal olan yanıyla da algımızın, inançlarımızın, davranışlarımızın ve eylemlerimizin merkezindedir. Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis, Freud' un "fantezi kavramı"nı inceledikleri önemli makalelerinde fantezinin kaynağının asli fantezi yapısıyla eklemlenmiş olduğunun altını çizerler: "... asli fantezi en baştaki ilk fantezidir; tarihte yer almakla birlikte öznenin tarihinin ötesindedir; tasavvur etmenin öğeleriyle yüklü bir çeşit dil ve simgesel sekanstır, şarta bağlı öğelerle harekete geçen bir yapıdır" (1986: 18). Eğer yazarların öne sürdüğü gibi fanteziler kimliklerimizin yapıtaşları ise bizim fantezimiz aslında başka biri ya da birilerinin fantezisidir de: annemizin ve babamızın, ninelerimizin ve dedelerimizin, akrabalarımızın ve arkadaşlarımızın, Devlet'in ve cemaatlerin, toplumumuzun ve onun kurumlarının fantezisi. Kimliğe yerleşen, onu örgütleyen, yöneten ve harekete geçiren özdeşleşmeler fantezinin etkisine açıktır. Özdeşleşmenin dinamikleri gelin ve damatların pozlarındaki abartıdan, kostüm ve çevrelerindeki fazlalıktan taşar adeta; fanteziyi üreten kadın ve erkeğin kendilerini toplumsal anlatı içinde kolayca özdeşleştirebilecekleri bir role büründürdüklerini, hayali bir sahneyi bilinçli ve bilinçaltı dinamiklerle inşa ettiklerini açık eder. Laplanche ve Pontalis şöyle yazarlar:

> Fantezi ... arzunun amacı değil ama onun sahnesidir. Fantezide özne bir nesnenin ya da onun göstergesinin peşinde değildir: Kendisini bir imgeler dizisine kaptırmış bir haldedir. Arzuladığı nesnenin temsilini bedenleştirmez, kendisini olaya dahil olan biri olarak temsil eder. (26)

Dijital teknoloji çağında çiftler fotoğrafa en az fotoğrafçı kadar, hatta belki ondan daha çok müdahale ederek kendi "fantezi sahneleri"ni eksiksiz bir biçimde "gerçekleştiriyorlar". Arşiv fotoğraflarından birkaç örnek bu noktada yerinde olacak. Bir çift, örneğin, üzerinde "Titanic" yazısı görünen devasa geminin önünde poz vermiştir. Başka bir çift hapis-

hanedeki yakın bir akrabaları için özel olarak bir sahne kurgulamıştır. Bu sahnede beyaz bir güvercin, üzerinde hapishanedeki yakınlarının adının kazındığı bir kafesin açık kapısından özgürlüğe doğru kanat çırparken görülür. Dahası çiftler imgelemin ve gerçekliğin sınırlarını zorlayarak ölü bir yakınlarının eski bir fotoğrafını photoshop ile kendi fotoğraflarına dahil edebilirler. Dolayısıyla "marazi" ya da "sapkın" bir durum olarak değerlendirilen fantezi, gerçekte kimliğimizin yapıtaşı ve toplumsal yaşamımızın kurucu öğesidir. Çoğunluğu *kitsch* nitelikteki bu evlilik ve düğün fotoğrafları çeşitli yalanlar söyler, ama *kitsch*'in doğasında olandan da kaçamazlar. Böylece paradoksal bir biçimde bu yalanlar "toplumsal" olana dair hakikatleri deşifre ederler.



Barışın Gelini

Fotoğraf stüdyolarının vitrinleri süsleyen gelin-damat fotoğrafları ve gelinlik dükkânlarının vitrinlerini dolduran şaşaalı gelinlikler ile kent arzuya açılır, ancak bu arzu yalnızca zevk ile, yalnızca mutluluk ile ilişkilendirilebilecek, rengi beyaz ama en çok da kırık beyaz bir duygu hali değildir. Ne de olsa arzunun asıl rengi kırmızıdır, kan kırmızısıdır. Arzu, ataerkil toplumun kodlarına sinip yerleşmiş şiddetin ve ölümün de diğer adıdır aynı zamanda. Simbeyaz gelinliklerin parlak cilasının hemen altından sızan karanlık gerçeklik, İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca'nın (Giuseppina Pasqualino di Marineo) talihsiz ölümünde ayan be-

yan ortaya çıktı. Pippa Bacca, sanatçı arkadaşı Silvia Moro'yla birlikte gerçekleştirdiği *Brides on Tour*/Tura Çıkan Gelin başlıklı performansı icra ederken Türkiye'de kayboldu ve günler sonra tecavüz edilmiş ve öldürülmüş bir halde bulundu. Bacca ve Moro, 8 Mart 2008 tarihinde gelinlikleri üzerlerinde İtalya'da başladıkları performanslarını yol boyunca otostop çekerek Balkanlar üzerinden Ortadoğu'da bitirmeyi planlamışlardı. Bacca'nın ölümüyle Türkiye'de son bulan performanslarının durakları sırasıyla Slovenya, Sırbistan, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Türkiye, Lübnan, Suriye, Ürdün ve İsrail-Filistin olacaktı. Damatsız (erkeksiz) çıktıkları yolda evlilik sanatçılar için insanlar ve ülkeler arasında kurulacak barış ve birlikteliğin metaforuydu:

> Yolculuk, turistik bir tatil değil, halihazırda gerçekleşmiş ya da gerçekleşecek olan evlilik için gelinlik giymiş iki gelin tarafından gerçekleştirilecek bir yolculuk; evlilik aslında bu yolculuğun kendisi tarafından temsil edilecek ve gerçekleşecekti. Toprak ile, barış ile, halen "damadı" bekleyen bütün o insanlar ile evlilik. Gelin barışın, aşkın ve saflığın karşılığı olarak, beyazı, ışığı, kadını ..., yeni yaşamın kurucusunu temsil ediyordu. (Bacca ve Moro 2008)

Bacca ve Moro İstanbul'a kadar birlikte geldiler. Sonra yolculuklarına/performanslarına yalnız devam edip Lübnan'da tekrar buluşmak üzere birbirlerinden ayrıldılar. İşler ne yazık ki onların iyiniyetle ve umutla planlandıkları gibi gitmedi. Şiddetin ağır toplumsal gerçekliği sanata galip geldi. Bacca'nın yolculuğu ve hayatı İstanbul'dan neredeyse henüz çıkmışken Gebze'de son buldu. Kayıp olarak aranırken çıplak bedeni 11 Nisan 2008'de çalılıkların arasında bulundu. Otostop çekerek bindiği kamyon şoförü ona tecavüz etmiş, sonra da boğarak öldürmüştü. Talihsiz bir biçimde kendi ölümünü icra eden "Barışın Gelini Bacca", toplumsal barışın çok da yakın olmadığını, kadınlığın bedene kıstırılmışlığını, en azından bir Türkiye gerçekliği olarak, can vererek ve bizlerin canını yakarak gözler önüne serdi. Popüler imgelemde evlilikle ilişkilendirilen gelinliğin siyasal ve toplumsal düzlemdeki karşılığı ne yazık ki tüm kurumları ve gündelik yaşam pratiği ile erillikti, baskıcı erkeklikti.

İki düzlemi var bunun. Biri Feride Çiçekoğlu'nun çok isabetli bir biçimde dikkat çektiği gibi, kentin tekinsizliği bir gerçekliktir. Bu gerçek-

lik sıkı sıkıya toplumsal cinsiyet konusuyla ilişkilidir ve ondan ayrı düşünülemez. Kamusal alanda yalnız gezen kadın tekinsizdir ve kamusal alan kadın için tekinsizdir (2007: 82). İkincisi ise kadınlığın bir eş olma, bir anne olma, bir ev kadını olma haliyle sabitlenmesi, kadın bedeninin ve kadın cinselliğinin zorbaca evcilleştirilmesidir: Zorunlu evlilik, berdel, "çocuk gelinler", namus (töre) cinayeti, kumalık ve erkek şiddetinin binbir hali.

Bacca'nın gelinliği üzerinde trajik ölümü, akla performans sanatçısı Nezaket Ekici'nin *Inafferrabile/Greifbar Fern* (2004) başlıklı, gelinlikle gerçekleştirdiği performansı getiriyor. Performanslarında kabul edilmiş, kanıksanmış günlük yaşam pratiklerini, toplumsal yapıları ve kültürel anlatıları karmaşıklaştırmak için bedeni bir ifade aracı olarak kullanan Ekici, söz konusu otuz dakikalık performansında yaklaşık sekiz metre uzunluğunda ve altı metre genişliğinde haşmetli bir kuyruğu olan gelinliğiyle arzunun olduğu kadar tehdidin, şiddetin ve ölümün de rengi olan kırmızıya doygun boş bir odada tek başınadır. Arkası izleyiciye dönük olarak gelinliğinin arkasındaki kopçaları açmaya uğraşmaktadır, ancak gelinlik kollarından, omuzlarından ve kalçalarından çok sıkı bir biçimde tutturulmuş olduğu için kopçalara ulaşmak bile boş bir çabadır. Bedenin kıstırılmışlığı ve kırılganlığı aynı zamanda gelinliği çıkarmakta başarısız olan sanatçının üzerindeki mikrofondan gelen nefesiyle daha da güçlendirilir. Performans, sanatçının istemediği gelinliği üzerinde odayı terk edişiyle son bulur.

Bir yandan Türkiye'de günlük yaşama işlemiş ataerkil kodların nedeni ve sonucu olan gerçek yaşam trajedileri artarak sürerken, evlilik seyirlik bir eğlence, 2000'li yıllardan itibaren popüler kültürün vazgeçilmezi olarak varlığını sürdüregeliyor. Popüler televizyon programlarında, kendilerine eş arayan kadınlar ve erkekler için melodram filmlerinden bozma nikâh törenleri düzenleniyor. Daha da ileriye gidiliyor: Bir şarkıcı ve bir magazin muhabiri, Türkiye'nin en çok izlenen show programı Beyaz Show'da RTÜK Başkanı'nın sağdıçlığında evleniyor. İstanbul, Ankara gibi kentlerde belediyeler özellikle maddi nedenlerle evlenememiş ya da yalnızca imam nikâhı kıyılmış olan yüzlerce çifti stadyumlarda topluca ve kitlesel nikâh törenleriyle evlendiriyor. Bir gösteri

olarak evlilik, bir yandan ataerkil kodların dayandığı ahlaki aile birliğini güçlendirerek onun sürdürülmesini garanti altına alıyor, bir yandan da içini boşaltıyor. Çoğunlukla kadın kılığında sahne alan komedyen Seyfi Dursunoğlu, nam-ı diğer Huysuz Virjin, bir evlilik programı sunabiliyor. Dursunoğlu'nun Huysuz Virjin'ini kadınlığın zaten bir taklit, bir gösteri olduğu fikrinden ayrı düşünmek mümkün olmamakla birlikte, yine de heteroseksüel bir izleyici kitlesini varsaydığını söylemek yanlış olmaz. Kısa ömürlü olan şovda, ne "erkek" ne "kadın" olan Huysuz Virjin'in "çöpçatanlığı"nda erkek tarafının anne-babası, kendilerini onlara beğendirmeye çabalayan genç kadınların arasından "uygun eşi", "uygun gelin"i bulmaya çalışıyorlardı. Bu *kitsch* eğlence kültürü, gerçek olarak nitelendirdiğimiz yaşamın şu onulmaz gerçekliğine işaret ederler: Toplumsal olan, bir hakikat olmaktan çok, içinde absürdlük de barındırabilen bir yapıdır. Kutluğ Ataman'ın videolarının tümünün altmetninde bu fikir vardır. Şimdi bu konuya eğilelim.

Sahnelenen Kimlik

Ataman'ın doğrudan gerçek yaşamöykülerinden hareketle gerçekleştirdiği video çalışmalarında fantezi hep başka bir şekle bürünerek, hep farklı bir senaryonun parçası olarak çıkıverir karşımıza. Bu yazı bağlamında ele almak istediğim *Ruhuma Asla!*'da (2001) Lozan'da yaşayan travesti Ceyhan Fırat'ın fantezilerinin bizzat Fırat'ın otobiyografisi ve 1970'lerin Yeşilçam melodram filmlerinin öyküsüyle birlikte örüldüğü senaryoların içinde buluruz kendimizi. Daha filmin ilk sahnelerinden birinde bir gelinlik mağazasının vitrini önündeki Ceyhan Fırat izleyiciye seyredeceği filmle ilgili ipucunu da verir: "Hayatını oynadığım kahramanım Ceyhan Fırat evleniyor. Ben de o düğün sahnesini Kutluğ Bey'ciğim, bu gelinlikle çevirmek istiyorum." Bir sonraki sahnede ise Fırat kürk paltoların olduğu başka bir mağazanın vitrininin önündedir ve yine kamerayı tutan yönetmen konumundaki Ataman'a çekilecek filmin başrol oyuncusu olarak giyeceği kürklerin ve kıyafetlerin siparişini verirken, yönetmenin isteksiz yanıtına bir anda sinirleniverir ve üstündekileri sıyırarak penisini kameraya gösterip son sözünü eder: "Üç tane kürk



Kutluğ Ataman, *Ruhuma Asla!*, videodan görüntü, 2001

mantoyu benden daha mı yani ... değerli görüyorsun? Üç tane mantomu al veya beni unut! Rica ederim yani! Sinirlendirme!"

Bazı fanteziler yok sayılır, baskılanır, sansürlenir, üzeri örtülür, çünkü onlardan korkulur. "Evlilik Topografyaları"nın arşivinde eksik kalan fotoğraf *Ruhuma Asla!* yoluyla tamamlanıyor bana göre. Heteroseksüel bir kurum olarak yapılandırılan evliliğin normatif ve dışlayıcı yanı kadar evlilik dışı hayatlar kuran ve alternatif cinsel hayat biçimleri olan kişilerin yoksayılmalarının, daha da kötüsü şiddete maruz kalmalarının tartışmaya açılmasını da mümkün kılıyor film. Bunu da bizim çok iyi bildiğimiz bir kültürel birikimi uç noktaya taşıyarak gerçekleştiriyor. Cinsellikten nasibini almamış Yeşilçam aşk filmlerini *queerleştiriyor. Ruhuma Asla!*'nın başrolündeki Ceyhan Fırat bir *drag queen* olarak Butler'ın çok önce öne sürdüğü gibi, heteroseksüel normu doğallığından çıkarır ve son tahlilde taklide dayanan tüm kimliklerin bir *drag* olduğunu ortaya koyar. Bir önceki bölümde de tartıştığımız üzere Ataman çalışmalarında, toplumsal ve öznel hakikatler olarak kabul ettiklerimizin bir ölçüde kurmaca ve hayali olduğunu işlemektedir. Belgesel ile kurmaca film arasında gidip gelen, biri ya da diğeri olduğuna asla karar veremeyeceğimiz videolarda, devlet otoritesinin dayattığı sabit ve net kimliklere yerleşmeyen, toplumsal normların ya da kategorilerin dışında kalan gerçek yaşam karakterleri kendi hayat hikâyelerini en mahrem yönle-



Kutluğ Ataman, *Ruhuma Asla!*, videodan görüntü, 2001

riyle kameraya doğru uzun uzun anlatırlar. *Ruhuma Asla!*'da Ataman önce Ceyhan Fırat'ı kameraya yaşamöyküsünü anlatırken çekmiştir. Bu öykünün belli bölümleri deşifre edilmiş ve sonra çekilecek filmin senaryosuna dahil edilmiştir. Ardından da Fırat bu senaryoyu ezberlemiş ve kamera karşısında oynamıştır. Bu iki çekimi montajla bir araya getiren Ataman gerçek eylem ile rol yapmak, yaşam ile sahne arasındaki sınırları bulanıklaştırır, çünkü ortaya çıkan film iki öyküyü çakıştırarak kendi içinde barındırır: Bir yanda Ceyhan Fırat'ın zorluklarla ve acıyla dolu gerçek yaşam hikâyesi, bir yanda ise yıldız oyuncu kimliğindeki Fırat'ın Ataman'ın çekeceği filme hazırlanması ve filmin çekimi sırasında gerçekleşen olaylarla diyaloglar. Dolayısıyla gerçek insan ile film karakteri, doğaçlama oynamak ile senaryoda yazılanı oynamak arasındaki sınırların iyice bulanıklaştığı bir sanatsal pratikte iki çekim ve iki öykü kimi zaman birbirini tamamlar, kimi zaman ise birbiriyle karşıtlık kurar.

Cüneyt Çakırlar'ın tespit ettiği üzere Ataman Ceyhan'ın kendi performansını, çeşitli janrların sunduğu görsel özdeşleşme kanallarını kullanıp *queerleştirerek* filme çeker ve aynı zamanda belgeler (2012: 449-50). Belgesel, melodram ve pornografi arasında gidip gelen ve altı ekranlı bir yerleştirme olarak 1970'lerin orta sınıf eviçlerindeki dekorasyona denk düşen bir koltuk ve karşısında bir TV monitör olarak sergilenen *Ruhuma Asla!* tüm kültürel ve sanatsal kategorileri yıkar, evet, ama en çok da fe-

minist kuramın lezbiyen, gay ve *queer* kuramı dışlayan derin hetereoseksist eleştiri geleneğini ve alışkanlığına bir eleştiridir film.

Butler bir söyleşisinde feminist kuramın, halen erkekler ve kadınlardan ibaret bir lügatçe varsaydığının altını çizer. Oysa bu kategoriler erkeklerin sistematik olarak kadınlar üzerinde hâkimiyet kurma modellerini de pekiştirip güçlendirmiş olur. Butler daha da ileri giderek toplumsal cinsiyetin iradecilik ile belirlenimcilik arasındaki karşıtlıktan da ayrı düşünülmesi gerektiğini vurgular. Toplumsal cinsiyet, tümüyle belirlenmiş bir kategori değildir, radikal bir şekilde seçimlerle oluşan bir varoluş da değildir. "Bu müphemliği anlamak," der söyleşisinde, "faillik türlerini anlamak açısından önemli olabilir. Failliğin en önemli sözcük olduğuna inanıyorum. Elbette kararlar ve seçimler var. Herhangi bir karar, bir eylem içinde alınır ve eylem koşulları altında failliğin izlerini görürüz. Bu, seçimimizi mümkün kılan normları her zaman seçebiliriz anlamına gelmez" (2009: 70, 71). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet normlarının dünyasını sıfırdan kurmak mümkün olmadığı gibi, kişi dilediğince, mümkün olduğunca ve elinden geldiğince kendi kimliğini kurar, kurmaya çalışır. *Ruhuma Asla!*'da iki Ceyhan Fırat arasında, kendisi olarak Ceyhan Fırat ile filmin başrol oyuncusu Ceyhan Fırat arasında fark var mıdır sorusu yanlış bir soru olacaktır, çünkü Butler'ın aradığı benzerlik ve farkların sabitlenmemiş olması bir özgürlük vaadi olarak belki de filmin en ilginç ve değerli yanıdır. Normu ihlal eder Ceyhan Fırat ama bir yandan da kadınlık modelini bir arketipte, efsanevi film oyuncusu Türkân Şoray'da bulduğu için normu yeniden üretir de. Film boyunca Fırat'ın kendisini özdeşleştirdiği Türkân Şoray'a duyduğu hayranlık sözlerinde, konuşma şeklinde, beden dilinde ve rol yapma biçiminde karşımıza çıkar. Boyalı yüzü ve süslü kıyafetlerine eşlik eden abartılı hareketleriyle Yeşilçam filmlerindeki kadınları kendi bedeninde buluştururken, Yeşilçam'a özgü dublaj Türkçesi ile de bir trans-bireye ait olabilecek farklı tınlayan sesi konuşmasında çakıştırır. Aynasına Türkân Şoray fotoğrafı iliştirilmiş makyaj masasının önünde çekilecek filme hazırlanırken öykündüğü film yıldızına benzerliği gözden kaçacak gibi değildir. Ceyhan Fırat, Türkân Şoray'ı mı, yoksa kendisini mi aynalıyordur? Bu sorunun cevabı her ikisini de olsa gerek.

Filmin bir yerinde Ceyhan Fırat aşkı simgelediğini söylediği Şoray'ın bir röportajda sarf ettiği cümleleri röportajın basıldığı dergiden uzun uzun okur. Gazetecinin "Siz gerçek misiniz?" şeklindeki net gibi duran çetrefilli sorusuna Şoray "Evet" ya da "Hayır" ile kestirip atmadan, Ceyhan Fırat'ın okuduğu şu yanıtı vermiştir:

İlk defa bu kadar net bir soruyla karşılaşıyorum. Tam olarak gerçeğim. Hayatın içinde yaşayan, düşünen, acı çeken, üzülen, sevinen, uyuyan, âşık olan, ağlayan, bağıran, öfkelenen gerçek bir insanım. ... Sizin bu soruyu bana sormanıza neden olan şey, sinemanın verdiği bir duygu. Dünyada birçok sinema oyuncusunun da yaşadığı bir şey belki. Belki ben aynı duyguyu Marilyn Monroe için söyleyebilirim. O bizim kendi özelliğimizden, kendi farklı kişiliğimizden, kendi üstünlüğümüzden olan bir şey değil. O sadece sinemadan geçen bir duygu. Öyle bir sihir, öyle bir büyü ki sinema... Bir de dünyada belki bunun örneği çok az. Sinemada yaşayan, sinema oyunculuğu yapan çoğu kişinin belki mesleğinin dışında başka dünyaları da olur. Bendeyse sanki sinema beni büyüledi, ben sinemayı büyüledim. Ben sadece sinemada yaşadım. Sinema da bir hayal dünyasıdır. O zaman sinema da beni öyle bir sundu ki hayal miyim gerçek miyim? Ben kendim de sinemanın dışında varolamadım. Kalben, ruhen, bedenen ve özel yaşantımda da. Hep varolduğum o filmlerde yaşadım gerçek dünyamı. Yani gerçek dünyamı sinemada yaşadım ben. Ben de onun dışında bir dünyada yaşamadım gibi hissediyorum. Bu da insanlara geçti. ...

Ardından şöyle der Fırat:

Ben de onun [Türkân Şoray'ın] yaşadığı bütün filmlerdeki bütün karakterleri kendi gerçek dünyamda bir bir yaşadım. Hâlâ da yaşıyorum. Yani bir anne-evlat sevgisi gibi bir şey, bir derinlik, çünkü benimkisi öyle bir sevgiydi, öyle bir benzeme arzusuydu. Yani hep kaçtığım gerçeklikten sığındığım limanlardaki kadın karakterleri onunla geliyordu benim dünyama ilk önce. Biraz komplike oldu ama, anlaşılmaz değil bu cümle. Ve sonra bir gün ben de onları yaşamak istedim, onlar gibi olmak istedim. Ama öyle, onun gibi, aynı. Fakat tabii benim o kadınlar kadar şansım yoktu. Bir kere her şeyden evvel kadın değildim; bir kız çocuğu olarak dünyaya gelmediğim için. Ne öyle telli duvaklı gelin olacaktım ne de bir başkası. Ama ruh dünyamda bunların hepsini yaşadım ben, ruh dünyamda yaşıyorum da. Her gün tekrar tekrar yeni bir kahramanı hissediyorum hayatımın içinde. Onlar sanki benim hayatımı

tümüyle ele geçirmiş gibi, ben makyaj yaparken, makyajımı silerken, düşünürken, uyurken, rüya bile görürken öyle yani. Kendimi başka türlü göremiyorum ki!

Şoray film boyunca birçok kereler Ceyhan Fırat tarafından "canlanır". Filmin yine kendi yaşamöyküsünü anlattığı bir yerinde Suriye sınırındaki ucuz gece kulüplerinden birinde çalışırken adını Şoray olarak değiştirdiğinden söz eder, ama başka bir yerde Şoray ile arasındaki farkı da belirtir: "O benim anneciğim, canım benim, her şeyim. ... Tabii ben onun kadar edepli bir kadın değilim." Şoray gibi bir film yıldızından çok daha başka şekillerde gelişen ve hatta savrulan yaşamı Şoray'ın oynadığı Yeşilçam filmlerinin senaryolarını aratmayacak bir dramatik yapıya sahiptir. Çocukluğunda asker babası tarafından dövülüp hırpalanmış, boşandıkları için annesini çok az görebilmiş, yakın bir akrabasının tacizine uğramış, büyüdüğünde de neredeyse tüm Türkiye'yi dolaşarak ucuz kasaba ve kentlerde şarkıcılık yapmış, seks işçisi olarak polis tarafından defalarca tutuklanmış ve kötü muameleye maruz kalmıştır; şimdi yerleştiği Lozan'da ise böbrek yetmezliğinden ötürü diyalize bağlanmaktadır.

Kutluğ Ataman'ın tüm çalışmalarının temel çıkış noktası olan kimliğin özsel olarak olunan değil, taklit yoluyla sahnelenen bir şey olduğu gerçeği, *Ruhuma Asla!*'da "gerçeklik içinde film/film içinde gerçeklik" kurgusu yoluyla daha karmaşık bir biçimde karşımıza çıkar. Ataman'ın kamerası metamorfozları, geçişli halleri ve dönüşüm mekânlarını yakalar. Tahmin edileceği üzere filmin başlığı Yeşilçam melodramlarının klişe repliklerinden birinden gelmektedir: "Bedenime sahip olabilirsin, ama ruhuma asla." Saf bakire, namuslu ve iffetli genç kızın kendisine saldıran ya da saldırmaya yeltenen kötü adama sarf ettiği sözcüklerdir bunlar. Çakırlar'ın dikkat çektiği üzere bu replik bir söylemin de vücut bulmuş halidir aynı zamanda. Kadın metaforik anlamda hem de bazen filmsel hikâyede kurtulur. Bu kurtulma kadının hiç dahli olmadığı günahtan arındırılması, cinselliksizleştirilmesi, bedensizleştirilmesi ile ete kemiğe bürünür. Bedenlilik de seks de öteki kadın'ındır (2012: 459).

Ataman'ın filmi de görünüşte bu filmlerde sürekli yinelenen öyküyü tekrar eder, ancak Ceyhan Fırat, hem kendisi hem de kurgusal bir karak-

ter olarak yer aldığı filmde Yeşilçam'ın iffetli, haysiyetli ve anaç kadın tipolojisini parodileştirir. Bu filmlerin çoğunun hikâyesi az çok birbirine benzer. Genç ve güzel bir kadın bekâretini ve/ya "itibarını" kaybeder ve bir gece kulübünde çalışmak zorunda kalır. Ona âşık olan gece kulübünün zengin ve yaşlı patronu genç kadını büyük bir stara dönüştürür, ama genç kadın tüm bu zaman boyunca iyiliğinden ve "ahlakından" hiçbir şey kaybetmez. Pavyonlarda çalışmak zorunda kalsa bile bu durum değişmez; sevdiği adam için saflığını ve onurunu, ona bağlılığını yıllarca korumayı sürdürür. Bu filmlerin bazılarında ayrı sevgililer filmin sonunda birleşirler ve bir nikâh töreniyle evlenirler. Melodramların bu klişelerini sürdürüyor gibi görünen *Ruhuma Asla!*, tüm kimliklerin stereo-tipik temsillerini olduğu kadar film ve belgesel çekme pratiğini de tersyüz ederek beklentilerimizi boşa çıkarır. Ataman'ın filminde kadın başrol oyuncusu bir "kadın" değil, bir trans-bireydir; film sesi duyulan ama görülmeyen kamerası elinde bir yönetmen tarafından çekilmektedir; senaryo denilebilecek bir metin hem var hem de yoktur; filmin erkek başrol oyuncusu Jessie'nin alışık olduğumuz yakışıklı jön tipi ile uzaktan yakından alakası yoktur; daha da ötesi filmde cinsel içerikli diyaloglar ve cinsel ilişki sahneleri Türk melodramlarının seks içermek şöyle dursun, imasının bile olmadığı temiz ve ahlaklı aşk öyküsüne çok ama çok uzak düşmektedir. Birçok sahnede Jessie çıplaktır, kâh porno aktörü, kâh kötü emeller besleyen gazino patronu, kâh sevgili, kâh kırmızı başlıklı kıza tecavüz eden kurt olarak Ceyhan'a karşı duyduğu gem vurulmaz tacizkâr arzusunu ortalık yere serer. Karşısında ise eril arzunun nesnesine dönüşmeyen, kızgınlık, öfke ya da alayla onu bertaraf eden bir başrol oyuncusu, bir Ceyhan Fırat vardır ki, eril arzuya itaat etmek şöyle dursun, onu kendisine itaat etmeye zorlamaktadır; arzuyu şevklendirir ama aynı zamanda onu işlemez kılarak tüketir. Cinselliğin tüm çıplak gerçekliği (Jessie'nin sertleşmiş organı ve geç boşalması) ve fantezisi çakışır. Erkek yönetmen de bu hiddetten payını alır. Örneğin, banyoda küvetteyken videoyu elinden bırakmayan kameralı adamın arzusuyla oynar. Fırat, kadın başrol oyuncusu olarak yönetmene ayar verir: "Yani çekme lütfen bunları artık, bu benim kendi özel hayatım! Yarım saat bana lütfen müsaade et, otuzbir çekeceğim! Mümkün mü yani, bo-

şalabilir miyim, müsaade edersen? Çok gerildim çünkü." Aynı Ceyhan Fırat yönetmenine karşı davetkârdır da: "Hadi kamerayı bırak, sen de yanıma gel. Bak sana ne vereceğim."

Tüm bunlara rağmen yine de toplumsal bilinçaltımızda büyük bir yer tutan dönemin Türk filmlerindeki belli referanslara Ataman'ın filminde de başvurulmuştur. Ceyhan Fırat tıpkı bu melodramlardaki kadın şarkıcılar gibi biteviye aşk acısı yüklü şarkılar söyler ya da kimi zaman dönemin dublajlarının ağdalı fonetik aksanlarını taklit eder. *Ruhuma Asla!* çok kimlikli, çok-yüzlü ve çok-bedenli bir Ceyhan Fırat'ın portresini çıkarır: fahişe, travesti, kurban, polis şiddetinin mağduru, hasta, ama aynı zamanda star, diva, anti-diva, porno yıldızı, şarkıcı. Hiçbir kimliği diğerinden daha az ya da daha çok "itibarlı" ya da "gerçek" değildir. Tersine her biri performatiftir, taklit edilerek olunmakta, icra edilerek gösterilmektedir. Hem Yeşilçam melodramlarının alegorisi hem de onların anti-tezi olan film, bizi kendi özdeşleş(e)meme halimizle baş başa bırakarak, anaakım sinemanın sunduğu monolitik özdeşleşme kanalını etkili bir biçimde iptal eder (Çakırlar 463).

Yumuşak Kent

"Evlilik Topografyaları"nda kentin üretilmiş anatomisine zıt "beden imgeleri"yle karşılaşırız: Kürtlerin, Rumların, Ermenilerin, Süryanilerin, Yahudilerin, Romanların evlilik ve düğün törenleri kentin homojen bir mekân olduğuna, yekpare bir etnik ve dinsel bir toplumsallık taşıdığına dair sanrısal ısrarı bozguna uğratır. Devlet ideolojisinin kamusal mekânda farklılıkları bastıran ve yoksayan temsilinde ısrarcı olan devlet ideolojisinin tersine, Türkiye'nin zengin evlilik kültürü aracılığıyla bu coğrafyanın çok çeşitli ve farklı kimliklerden, yaşam biçimlerinden ve kamusal mekânı kullanma tarzlarından meydana geldiği sezdirilir. Kürt ve Roman düğünlerinde olduğu gibi, baskıcı kamusal mekânda görünürlük kazanamayanlar, seslerini duyuramayanlar mekânı geçici de olsa ele geçirirler, varolan yapıya baskı uygulayarak onu sınırlarından öteye taşırlar. Tarlabaşı ya da Gazi Mahallesi gibi damgalanmış ve bas-

tırılmış mahallelerde mekân, tanımlandığından ve öngörüldüğünden çok farklı kullanılmaktadır.

Yıldırım Türker *Radikal*'deki bir köşe yazısında Doğu'dan göç eden Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı Mersin'in Şevket Sümerler Mahallesi'nde gerçekleşen ve sonu karakolda biten Şırnaklı bir ailenin düğününden söz eder. Polis karakolundan elli metre uzaklıktaki düğün kar maskeli Özel Harekât Timi ve polisler tarafından basılmıştır. Panzerlerle gelen polis havaya ateş açarak damadı tutuklamıştır. Türker, damadın şu sözlerini nakleder bize:

Saat 17:00 sıralarında düğünümüz başladı. Bir süre sonra polisler Kürtçe şarkı söylenmesini hazmedemeyerek özel harekât timleri ile çevik kuvvet polisleri panzerlerle düğünü bastı. Havaya yüzlerce mermi sıkarken, halaydakiler kendilerini yere attı. Büyük bir arbede yaşandı. O esnada polisler, "Teröristler, bölücüler, vatan hainleri" diye bağırıp düğündekilere cop ve kalaslarla vurmaya başladı. Karakolda hakaret ettiler. Düğünü basma gerekçeleri olarak "Kürtçe şarkı söylendiği ve sarı, kırmızı, yeşil renklerin açıldığını" söylediler. (Türker 2007)

Yine Türker'in aktardığına göre damadın annesi olayı şöyle anlatmıştır:

Artık düğünlerimizi bile hazmetme güçleri yok. Sanki eylem yapıyormuşuz gibi maskeli timler ile çevik kuvvet polisleri birçok kişiyi dayaktan geçirdi. Şimdiye kadar yasımızı kendilerine tehlike buluyorlardı, artık düğünlerimizi de kendilerine tehlike görüyorlar. (*a.g.y.*)

Yoksul, görmezden gelinen, bastırılan, ötekileştirilip damgalanan insanların öznel olduğu kadar kamusal bir kültürel dışavurum olan düğünleri ve eğlenceleri bile tehdit olarak görülüp şiddetle bertaraf edilmeye çalışılmaktadır. Türker eğlencenin tahakküme karşı koyma biçimi olduğunu anlatır yazısında:

Söylenemeyenlerin söylendiği, ezilen, bastırılan sesin geçici bir dokunulmazlık edindiği alan olarak Kürtlerin de Türklerin de gösterişli düğünlerinde yoksulluğa, ezikliğe inat bütün küslerin barışıp kol kola halay çekmesinde bir direniş okumamak mümkün değil. O sarhoşluk hali, dünyanın durmadan çimdiklediği, hayatın durmadan yaraladığı doğuştan yenik insanlar için coşkulu bir soluklanma anı. O yaralı aidiyet, kaçınılmaz bir ihtiyaç çün-





kü. Hayatta karar kılmanın, hayatta kalmakta ayak diremenin simgesel bir yükü var. Böylesine acılı toplumlarda cenaze de cenazeden çok daha yüklü anlamlar ediniyor. Düğünler gibi. Yas öfke ve kine, kutlama inat ve direnişe dönüşüyor. Düğünlerle cenazeler arasında tıkanıp kalan, hayatındaki yegâne nümayiş imkânını cenaze kortejlerinde, düğün konvoylarında bulan halkların bir arada mutluluk içinde yaşayabilmesi çok güç elbet. Henüz o iklime girmedik halayların omuzlarında. (*a.g.y.*)

"Evlilik Topografyaları" bir nebze de olsa, Türkiye coğrafyasının taşıdığı griftlikleri, karşılıklı ilişkileri ve bağlılıkları ortaya koyma çabasıdır. "Evlilik Topografyaları"nda kentin dokusu sıkı değil gevşektir; tektip ya da monolitik değil, farklı özdeşleşmelerle yoğunlaşmış ama yumuşak bir mekândır.

Özdeşleşmelerin politik olduğu kadar kişisel de olduğunun altını çizen Diana Fuss, özdeşleşmeler söz konusu olduğunda benliğin ve ötekiliğin iki ayrı varoluşa işaret etmediğini belirtir. Özdeşleşmeler, diye yazar, "öz-farklılık işareti olarak işler, sürekli bir öteki olan benliğin kendi kendisini yine kendine ait kıldığı bir mekân açılır" (1995: 2). Dolayısıyla dışlayıcı bir kurgusallık olan özdeşleşmeler, özneleri ötekilere dönüştüren şiddet, (kendine) yabancılaşma, temellük etme ve tahakküm pratiklerini içinde barındırır.

Özdeşleşmeler hem istemli hem de istemsizdir, zorunlu ve zordur, tehlikeli ve geçerlidir, vatandaşlığa kabul edici ve yerinden edicidir. Özdeşleşme, zihinsel ile toplumsal arasındaki ayrımın ayırt edilmesinin neredeyse imkânsız olduğu ve sonunda da işlemez hale geldiği bir noktadır. (10)





Fotoğraflar: Fatih Pınar

Bir araya getirdiğim arşiv malzemesiyle gelmek istediğim nokta, siyasal ve kültürel olarak üretilmiş ırk, etnisite, sınıf, cinsiyet, din ya da vatandaşlık hattı boyunca gerçekleşen özdeşleşmelerin etkin bir politik strateji olmadığı ve olamayacağıdır. Özdeşleşmeler hareket halindedir, esnektir, geçicidir. Artık kimlik siyasetinden ilişkisel kimliklerin siyasetine doğru yol almak acil bir gerekliliktir. Rogoff'un "kentin teni" kavramı ya da metaforu da burada devreye girer. Evliliğin, düğünün fiziksel ve ruhsal topografyasıyla kent arzuya açılır. "Kentin teni" kavramı ya da metaforu, artık duvarlardan, bariyerlerden, içerisinden ve dışarısından söz edilemeyeceği anlamına gelir. Kentin sınırları sızıntılıdır, parçalıdır, kırıktır; içerisi ile dışarısı arasına, benlik ile öteki arasına sınır çizmek mümkün değildir.

Bedenin yüzeyi olan, bedeni kaplayan tenin sağladığı bilgi hem içsel hem de dışsaldır, hem özel hem de kamusaldır. Kişinin yaşamöyküsü beden tarafından ve beden üzerinden yazıldığı gibi, kent topografyası da karşılaşmaların, çatışmaların, müzakerelerin, değişimlerin ve dönüşümlerin tarihini ve anısını, şimdisini ve geleceğini taşır. Evlilik de düğün de fantezinin etkisine, emrine ve hükmüne açık atama mercileri inşa ederek, yaşanmış deneyimi kentin toplumsal ve ruhsal mekânına kazır. "İstanbul'un teni", modernlik ile gelenek arasındaki karşıtlıktan, farklı sosyal grupların ve iç-göç ya da zorunlu-göç neticesinde yer değiştirmek zorunda kalmış yeni kent sakinlerinin beğeni ve isteklerinden, bastırılmış etnik grupların toplumsal ve siyasal olarak tanınma taleplerinden, toplumda etnik ve dinsel homojenlik yaratma amacı taşı-



yan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından gelişen çeşitli tarihsel olaylar sonucunda yerlerinden edilmiş ya da göç etmiş azınlık nüfusun anısından ve varlığından, arzuların çeşitliliğinden ve farklılığından meydana gelen yoğun katmanlara sahiptir. "Evlilik Topografyaları"nın sunduğu görsel deneyim, kent mekânının yoğun katmanları arasındaki geçişselliği ve ilişkiselliği görmemize ve bilmemize olanak vermektedir.

Küreselyerel Mekân



Steve McQueen, *Karayiplilerin Atlayışı*, video yerleştirme, 2002

Cennet mi Cehennem mi – Hangisini İstersiniz?

Hepimiz tuzağa düşürüldük; bu, zamandaki kısa anlarla alakalı. Bunlar benim sinemadan istediğim şeyler. Kaçışın bu kısa anları.

Steve McQueen
Time Out London, 25 Ekim - 2 Kasım 2002

Önce içine mesaj koyulup denize atılmış bir şişe bulup sonra da kapkaranlık bir kuyuya indirilmek... Sanatçı ve film yönetmeni Steve Mc Queen'in Almanya'da Documenta XI'de sergilediği ve 3 Ekim - 10 Kasım 2002 tarihleri arasında Londra'daki Lumiere sinemasında gösterilen iki yeni video çalışması, *Caribs' Leap* / Karayiplilerin Atlayışı ve *Western Deep* / Batılı Derinlik, izleyende bu iki ayrı, ama aynı zamanda birbiriyle bağlantılı deneyimi yaşatıyor. Şişedeki mesaj sizi alıp sanatçının ailesinin doğduğu Afrika'nın Grenada adasındaki gündelik yaşama götürüyor; diğerinde ise madencilerle birlikte Güney Afrika'daki dünyanın en derin altın madenine iniyoruz. Her iki durumda da bizi de içine çeken bir çeşit çaresizlik ve suçluluk hali: Gün yüzü de görseniz, yerin dibine de inseniz varacağınız yer aynı; sömürge sonrası küresel dünyanın tarihsel bilinç yitiminin sahte ışıltısı ve geç-kapitalizmin vahşi makineselliğinin som karanlığı.

McQueen, karşı karşıya kurulmuş birbirine bakan iki ekrandan oluşan *Karayiplilerin Atlayışı* (2002) adlı çalışmasında –Documenta XI'de tek bir film olarak gösterilmişti– amfitiyatronun sert ve soğuk basamaklarında, iki ekranın arasında oturan biz izleyicilerle birlikte tarihsel bir köprü kurarak, Karayiplilerin on yedinci yüzyıldaki korkunç sömürge geçmişi ile yirmi birinci yüzyılın başında gündelik yaşamlarındaki tek-

düzeliği buluşturuyor. 1651 yılında adaya çıkan Fransız askerleri, ada sakinlerini Grenada'nın kuzeyine sürmek istediğinde, erkek kadın çocuk, birçok Karayipli, sömürgeleştirilmeye direnerek özgürlük arayışı içinde kendilerini uçurumdan aşağıya bırakırlar. Sinemanın aşağıya doğru inen alt basamaklarına yerleştirildiği için izleyicinin göz seviyesinin altında kalan ekranın birinde, yavaş çekimle ve farklı açılardan, puslu gökyüzünden tekrar tekrar aşağıya doğru düşmekte olan figür, adanın bu hüzünlü geçmişini günümüze taşır. Walter Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine"de imgesini, "yüzü geçmişe çevrilmiş" olarak çizdiği "tarih meleği" midir bizi geçmişin opak gerçekliğine götüren? Çünkü Benjamin, "... *bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür," demişti. Bize yaşadıkça biriken tüm felaketleri göstermek, kırılanları onarmak isteyecektir tarih meleği ama buna zaman bulamaz. Cennet'ten kopup gelen, adına ilerleme denilen fırtına, onu çaresizce sırtını döndüğü geleceğe sürükleyecektir (1993: 43-44).

Özgürlüğün ölüme eşitlendiği hayat... Hegel, efendi ve köle arasında süregiden ölüm kalım mücadelesinden söz etmişti. Hegel'e göre bu mücadele, kölenin kendi varlığını karşısındakine kabul ettirmek için gösterdiği gayretin en son basamağıdır. Köle ve efendi arasındaki eşitsizlik, köleye, belki de ölümüyle sonuçlanacak bir mücadeleyi dayatır. Kişi, kendi varlığını her ne pahasına olursa olsun, karşısındakinin tanıması ve kabul etmesi için ortaya koyduğu ölçüde insandır. Karşılıklı eşitliğe dayanan bir ilişki kurulamadığı oranda kölenin mücadeleyi, çoğu zaman da ölüm riskini göze alması gerekecektir. Susan Buck-Morss önemli kitabı *Hegel ve Haiti*'nin ilk yazısına, on sekizinci yüzyıldan itibaren köleliğin Batı siyasal tarihinde başat metafor olduğunu vurgulayarak başlar. Köleliğin kavramsal antitezi olarak ortaya atılan özgürlük ise Aydınlanma yazarları için en yüksek ve evrensel değerdir. Ancak bu politik metaforun, tamı tamına, köleliğin ekonomik pratiğinin yaşama geçtiği dönemde kullanılmaya başladığının altını çizer Buck-Morss. Avrupalı olmayan halkın sömürgelerde emek ve işgücü yaratma amacıyla sistematik ve sofistike bir köleleştirme sürecinden geçmeleri, on sekizinci yüzyılın ortalarında, Batı'nın tüm ekonomik sistemini belirlemiştir bile. Buck-Morss kölelik düzeninin bertaraf edilmesinin tek mantıksal yolunun filozofların öne sür-

düğü gibi evrensel özgürlük ideali olsa da, böyle bir hareketin devrimci fikirlerden ya da Fransızların devrimci hareketlerinden gelmediğini, tersine doğrudan kölelerin kendi eylemlerinden kaynaklandığını belirtir. Bu süreç 1791 yılında, Saint-Dominique kolonisinin bağımsızlık mücadelesiyle başlamış, 1805 yılında, üzerinde "Ya Özgürlük Ya Ölüm" yazan, kırmızı-mavi şeritli bayrak altında Fransız askerlerinin bozguna uğratılıp beyazların ortadan kaldırılmasıyla, tarihte ilk defa "siyah" yurttaşlardan oluşan bir ülkenin, Haiti'nin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Buck-Morss buradan, belgeler de sunarak şu çarpıcı noktaya gelir: Hegel, yazılış tarihi Haiti'nin bağımsız bir devlet olarak kurulmasıyla çakışan *The Phenomenology of The Mind/Aklın Fenomenolojisi* (1805-1806) kitabındaki köle-efendi arasındaki ölüm kalım mücadelesi kuramını ortaya atarken o dönemde çok ilgi çekip üzerine yazılar yazılmış Haiti Devrimi'nden, hiç kuşku yok, doğrudan esinlenmiştir (2002).

McQueen'in Karayiplilerin, zamanında başarıya ulaşamamış, sonu ölüme varan özgürlük talebini yeniden canlandıran filminde, bir baş ya da son, figürün atladığı ya da yere düştüğü an temsile girmez, sadece ve sadece yerçekiminden yoksunmuşçasına sürekli bir düşüş hali... Görüntünün yavaş çekimle verilmesi belleği canlandırma isteğini, bir şeyi hatırlama ve hatırlatma konusundaki ısrarcı gayreti anlatır. Milan Kundera da *Yavaşlık/Slowness* (1995) adlı romanında, yavaşlık ve hatırlama ile hız ve unutma arasındaki gizli bağdan söz ediyordu. Bu fikrini de yolda yürüyen bir kişi örneğiyle şöyle açıklıyordu: Yolda yürüyen kişi birden bir şey hatırlamak isteyip de belleğinde bir türlü aradığını bulamadığı anda adımlarını yavaşlatır. Tam aksine, kişi, yaşadığı ya da karşılaştığı kötü bir deneyimi unutmak istediğinde, olayın gerçekleştiği yerden kaçıp kurtulma isteğiyle, farkında olmaksızın adımlarını hızlandırır, sanki yakın geçmişindeki olay hâlâ çok yakınındaymış ve ondan kaçıp kurtulabilirmiş gibi. Matematiksel bir dil kullanarak bu görüşünü formülleştirecek şöyle bir denklem kurar Kundera: Yavaşlığın derecesiyle hatırlamanın yoğunluğu arasında ve çabukluğun derecesiyle unutmanın yoğunluğu arasında doğru orantı vardır. Film bir ölçüde geçmişe ışık tutan ve onu şimdiki zamana taşıyan bir tür zaman-makinesi işlevi görür. Gökyüzünden yere doğru düşmekte olan figürdeki ısrarlı tekrar-

la, birkaç saniyelik bir ânı yarım saat boyunca tutarak unutmayı hatırlatmak, zalim dünyaya kafa tutmaya ölümüne cüret edenlerin tarihe gömülmüş eylemini sürdürerek gösterebilmek amaçlanmıştır.

Diğer ekranda ise, yine ritmi düşürülmüş sessiz görüntüler eşliğinde, bizim izlemekte olduğumuz tarihsel geçmişten habersiz bir halde ada insanlarının gündelik yaşamından manzaralar izleriz. McQueen'in daha önceki *Bear* (1993) ya da *Deadpan* (1997) gibi çalışmalarında olduğu gibi düz-çizgisel olmayan bir anlayışla çekilmiş filmde, izleyeni yönlendirerek algısını biçimlendirecek giriş, gelişme (düğüm) ya da sonuç yoktur; izlediğimiz sanki bir filmin bir bölümü, bir bütünün küçük bir parçasıdır. Steve McQueen'in filmlerinde görüntüler anlatıdaki nedensellik ilişkilerinden koparıldığından, izleyiciye kalan tek şey, film boyunca ekrandan akıp giden imgeler ve onların yarattığı biçimsel etkilere yoğunlaşma zorunluluğudur. İzleyicinin ilgi ve dikkati, filmin senaryosundan, bir sonraki sahnede ne olacağı sorusundan –ki bu soru zaten net bir yanıt bulamayacaktır– uzaklaşarak olay örgüsünün (anlatı) ve gösterilenlerin izleyici tarafından nasıl yoğrulabileceğine kayar. Gösterilenlerin nesneyi fetişize etmemesi için bazı karşı-bağlantılara gereksinim duyulmuştur. Örneğin, ekrandan geçen görüntüler arasında belli bir nedensellik ilişkisinin olmaması ya da düz-çizgisel bir anlatının kurulamaması, izleyicinin görüntüleri yorumlaması için, Michael Newman'ın da belirttiği üzere, bir çeşit "zorlayıcı çağrı" anlamına gelmektedir (1999: 26).

Steve McQueen, her iki video yerleştirmesinde de, birbiriyle bağlantısız gibi görünen görüntü parçalarını, klasik sinemadaki geleneksel montaj tekniğinden tümüyle farklı bir montaj anlayışıyla bir araya getirerek heterojen bir bütünlük kurmuştur.

Gilles Deleuze'e göre bir sanat çalışması sentetik bir birlik kurar. Bir çalışmanın bir araya getirdiği öğeler ne kayıp bir birliğin ya da paramparça olmuş bir bütünlüğün fragmanlarıdır, ne de diyalektik bir gelişme ya da organik bir evrim yoluyla bir sanat işinin bütünlüğünü kuran parçalardır. Tersine, Deleuze'e göre sanat işi, birbiriyle bağlantısız parçaların çeşitliliğinin yarattığı bir etki olarak anlaşılmalıdır. Sanat işi bir birlik üretir üretmesine, ama ürettiği bu yapı varolan diğer parçalara eklenen yeni bir parçadan başka ya da ondan fazla bir şey değildir. Sanat işi bu parça-



Karayiplilerin Atlayışı, 2002

ları alıp onları yekpare bir bütün haline getirmez, ama bu parçalar üzerinde etkide bulunur; çünkü birbirleriyle iletişim kurmayan öğeler arasında, farklılıklarını kendi bünyeleri içinde koruyup saklayan öğeler arasında bir sentez kurmuş olur. Sanat, farklılığı belli bir kimlik formuna indirgemeden ya da çeşitliliği katı bir bütünlük içinde bir araya getirmeden, zengin çeşitlilikler barındıran bağımsız öğeler arasında "geçişlilikler" kurar. Sanatta bir üsluptan, bir stilden söz edilecekse eğer, bu her zaman için, heterojen farklar arasındaki sentetik ilişkilerde aranmalıdır (Smith 1999: 48). *Karayiplilerin Atlayışı*'nda, çekimler el kamerasıyla yapıldığı içindir ki, birbirinden kopuk ya da bir düzenden yoksunmuş izlenimi veren ve birbirinin ardı arkasına dizilen görüntüler, sanki deniz üstünde seyrediyormuş gibi, izleyicinin gözünün önünde salınıp durur: İmgelerin bulanık ya da sararmış olduğu, şişe içinde lirik bir mesaj gibidir film. Dağınık ve düzensiz deniz kıyısında umarsızca oynayan çocuklar, gezinen kadınlar, gülüşüp konuşan erkekler gelip geçer. Cennet olabilir mi burası? Kamera sahilde karaya çekilmiş teknelerin yaydığı sessizliği ve durgunluğu çekerken, birdenbire "Taliban" adı verilmiş bir kayık görüveririz. Bu görüntünün hemen ardından başka görüntüler girdiğinden, aslında görüp görmediğimizden tam da emin olamayız, ya da görmüşüzdür belki ama diğer görüntülerin akışı içinde unutup gideriz. Yıllar önce sona eren sömürgeci düzenin yerine şimdi ondan hiç de daha az korkunç olmayan küresel düzen, dünyanın başka bir yerinde "kirli bir savaş" yü-

rütmektedir, bizler umursamıyor ya da görmek istemiyor olsak da.[1]

Hissettiğimiz bir çeşit suçluluk hali... Bu filmi çekmeye büyükannesinin ölümü üzerine gittiği Grenada'da karar veren sanatçı, "koku gibi bir film" yapmak istediğini belirtir: "Büyükannenizin eski evine geri döndüğünüzde duyduğunuz kokunun sizi derinden çarpması ve tüm geçmişin, her şeyin, birdenbire canlanıp gözünüzün önüne serilmesi gibi bir film" (*Guardian*, 3 Eylül 2002, s. 11). Birkaç sahnede karşımıza çıkan yangın alevleriyse şiddet ve yıkıp yok etmeye yapılan bir göndermedir, ama aynı zamanda izleyicinin gözlerinin iki ekran arasında mekik dokuması gibi, geçmiş tarih ve günlük deneyim arasındaki gidip gelmelere de gönderme yapar. Kayık önemli bir imgedir filmde, çünkü filmin en başında denizde seyreden, nereden gelip nereye gittiği belli olmayan bir kayık kameranın çerçevesinden çıkana kadar ekranda kalır. Çok sonraki bir sahnede, genç bir çocuk, içi boş hindistancevizi kabukları ve saydam beyaz naylonlardan yelkenliler yapıp denize bırakır. Bu kırılgan yelkenlilerin deniz üstünde süzülüşlerini izleriz. Daha sonraki sahnede kıyıya vurduklarını görürüz hepsinin. Filmin sonuna doğru bir cenaze vardır, itinayla süslenmiş bir ölü bedenini ve onun dantel eldivenli ellerine sıkıştırılmış haçı izleriz. Üst üste yığılmış ölüsünü bekleyen tabutların genç çocuğun hindistancevizi kabuklarından yaptığı teknelere yelken olan naylonlarla kaplanmış olması iç sızlatır. Bir çember içinde sıkışmış hayat: sahil yaşamı, gidilemeyen ya da varılamayan yer/ler ve kaçınılmaz ölüm...

Karayiplilerin Atlayışı bittikten sonra izleyiciler iki yerleştirmeyi bir paravan gibi birbirinden ayırma işlevi de gören, bir figürün biteviye gökyüzünden düştüğünü gösteren ekranın yanından sinema mekânının diğer tarafına geçiyorlar. İlk filmdeki sessiz ve yavaş tempolu lirik anlatıma yarım saat boyunca kendini kaptırmış izleyici için ikinci video yerleştirmesi cehennem kuyusunun kapağının açılması gibi. Göz gözü görmez zifiri karanlıkta kalan izleyicinin üzerine, ne olduğu tam adlandırılamayan, gök gürlemesini ya da fırtınayı andıran yüksek volümlü bir ses abanıyor hemen.

1. Film gösterildiği ve bu yazı kaleme alındığı yıl Afganistan'daki savaş sürüyordu.



Karayiplilerin Atlayışı, 2002

Steve McQueen'in video yerleştirmelerinin temel özelliklerinden biri, temaşa eden izleyicinin, karşısındaki imgeyle kurduğu itaatkâr ilişkiyi sarsma gücüdür. Bu bağlamda, sanatçının sinematik yerleştirmeleri *performatif*'tir, başka bir deyişle icra edicidir. Video yerleştirmeleri, izleyende bir etki yaratarak onu deneyimin içine daldırır. McQueen'in video yerleştirmelerinde görüntüler de sesler de uzaktan öylece izlenemez; karşı konulmaya çalışılsa da nafiledir, izleyenin bedeninde "etki" yaratırlar. Documenta XI'in sinema salonu konforuna sahip mekânı ile Londra'daki meşhur Lumiere sinemasının mimari giysisinden tümüyle soyulup çırılçıplak bırakıldığından mağarayı ya da şeklinden ötürü bir gemiyi çağrıştıran etkileyici mekânında sergilenenler aynı işler de olsa, ikinci mekânın yarattığı etkideki yoğunluğun çok daha fazla olması, sinematik bir yerleştirmede mekânın işe olan katkısını gözler önüne seriyor. McQueen'in filmlerinin performatifliğini en uç noktaya taşıyan *Batılı Derinlik*'te, biraz bekleyince, som karanlığı dolduran yüksek volümlü sesin, Johannesburg yakınlarındaki Tautona altın madeninde gürleyen bir aracın sesi olduğunu anlıyoruz. Yavaş yavaş ekranda bir şeyler seçmeye başlayan izleyici, bir madencinin kafese girdiğini ve karanlıklar içinde yerin derinliklerine indiğini fark ediyor.

Fasılalı, bir görünüp bir kaybolan ışıklar, zaman zaman güneş ışığı gibi gözümüzü alan madencilerin baretlerindeki küçük lambalar (yoksa madencinin güneşi bu baretlerden mi ibarettir?) kulağı tırmalayan ha-

şin sesler, hiç bitmeyecek, sonsuza değin uzanacak gibi görünen karanlık ve kayalık sert duvarlar, siyah madencilerin yorgun düşmüş terli bedenleri... Hepsi bize çok çok yakındır, çünkü biz de aşağıdayızdır. Görüntülerin parçalılığı ve kopukluğu nedeniyle filmin bir yükselip bir alçalan ritmi ve kısa bir sessizliğe bürünüp bir olanca hışmıyla kafamıza kazınan makine gürültülerinin seli altında hem zihnimiz hem bedenimiz bitap düşer. Bakmak sorumluluk taşır. Film gerçekçidir; gerçekte olmayan hiçbir şey yoktur, olan olduğu gibi gösterilmiştir. Bir anlamda, Mc Queen bir şey anlatmamıştır, sadece olanı tüm çıplaklığıyla gözlerimizin önüne dayamıştır. Sanatçıyla yer değiştirip kameranın gözüne yerleşen izleyiciye, olayı dışarıdan izleme seçeneği bırakılmamıştır; madencilerle birlikte göz gözü görmez karanlıkta dayanılmaz ve klastrofobik bir yolculuğa çıkarılmışızdır. Sonra kamera, madencilerin televizyon izleyerek dinlendiği toprak üstündeki hayatın acı tekdüzeliğini koyar gözümüzün önüne. Ardından tekrar hızlanır ritim. Bir sonraki sahnede modernist imgelemdeki işçilerin bir makine oluşu en uç biçiminde dile getirilir. Bellerine sadece mavi havlular bağlamış maden işçileri, kulak tırmalayan bir sesle desteklenen kırmızı bir ışıkla verilen komuta uyarak, önlerindeki yükseltiye çıkıp çıkıp inerler. Biteviye aynı hareketi tekrar eden siyah işçiler, tümüyle mekanik ve yabancılaşmış bir ritmi sürdürürler. Madencilerin düzenli olarak sağlıklı ve zinde olup olmadıklarının test edildiğini gösteren bu sahneler, yeraltında sürdürdüğümüz karanlık yolculuktan daha az dehşetengiz değildir. Madenin derinliklerine iniş, bedenin istila edilmesinin bir analojisidir adeta. Madendeki zor ve sağlıksız yaşam koşullarını görselleştiren, ağzına yerleştirilmiş dereceyle yorgun ve mutsuz bir şekilde bize bakan genç madencinin görüntüsü, uzun uzun asılı kalır ekranda.

Deleuze *Difference and Repetition* / Fark ve Yineleme'de sanatın "deneyim"e dönüşebilmesi için temsil alanıyla ilişkisini kesmesi gerektiğini söylüyordu (1997: 56). McQueen'in çalışmaları bize bir şey temsil etmez, ama algılamamızı sağlar. Özellikle *Batılı Derinlik*'te en uç noktaya vardırılmış olan temsile karşı durma tavrı, hiçbir görüntünün olmadığı zifiri karanlık içinde gürleyip kulağı tırmalayan makine sesleri izleyiciye kocaman sinemada kendini bir başına hissettirmeyi başarıyor.



Steve McQueen, *Batılı Derinlik*, video yerleştirme, 2002

Biraz önce belirttiğim gibi bu filmler gerçekçidir gerçekçi olmasına ama belgesel filmlerdeki gibi gerçekliği izleyicinin gözünün önüne olanca açıklığıyla getirdiği iddiasını taşıyan bir tavırla da çekilmemişlerdir. Belgesel gibi duran bu işler, kurgusal görüntüler de içermektedir. McQueen çalışmalarının belgesel film kategorisinde değerlendirilemeyeceğini belirtir, çünkü "açıklayıcı" olma gibi, bir olayın nasıl olduğunu anlatma gibi bir niyet ya da gaye taşımazlar. Ne *Karayiplilerin Atlayışı* ne de *Batılı Derinlik*'teki hiçbir görüntü, "bu olay şöyle oldu" ya da "bu şudur" demez, aksine birbirinden kopuk görüntüler ve gösterilenler arasında kurulabilecek onlarca değişik bağlantı beklemektedir izleyiciyi. Belgesel film yönetmeninin konusuyla arasında varolan sınır çizgisinden hiçbir iz yoktur *Batılı Derinlik*'te. Sanatçı izleyiciyi kendisiyle birlikte yerin altına indirir. Orada herkes tek başınadır; kendi yolunu ve doğrularını kendi bulacaktır, anlatısını kendi yazacaktır, kendi istediği gibi ya da elinden geldiği kadarıyla.

McQueen'in her iki çalışmasının en ilgi çekici yanlarından bir diğeri de iki ayrı kutupta konumlanan sanat anlayışını, yani Tarihselci/Marksist duruş ile Deleuze'ün sanatta temsil etmeye karşı aldığı tavrı ustalıklı bir biçimde buluşturmasıdır. Sanatçı böylece, işlerini okumaya girişen kişiden iki ayrı uçta yol alan sanat eleştirisi tarzından yararlanmasını, ne birinin ne de ötekinin alanında değil, ara alanda ya da sınır alanda konumlanmasını da talep etmiş olur.

John Berger 1972 yılında çekilen ve on dokuzuncu yüzyıl romanını incelediği bir televizyon programında, Zola'nın *Germinal* romanını tartışmaya açar. Berger, İngiltere'nin Cresswell kasabasında madencilerle birlikte geçirdiği günlerin neticesinde, madencilerle kendisi arasında yaşanmışlık anlamında, deneyim anlamında bir yarık, bir açıklık olduğunu fark ettiğini söyler. Bu yarık, madencilerden biri olup birlikte çalışmadıysanız eğer, kapanmayacak bir açıklıktır. Benzer bir yarığın Zola'da da varolduğunu öne sürer Berger. Zola, Kuzey Fransa'da madencilerin sürdürdüğü bir grevi bir hafta boyunca izlemiş, orada yaşadığı deneyimden yola çıktığı *Germinal* romanını ise eve dönüşünde yazmıştır. Oysa gidip görmek, romanın çatısını kurmak için oraları ziyaret etmek yeterli değildir. Zola'nın işlediği konu, yani madenciler ve onların yaşam koşulları hakkında belli bir bilgi yoksunluğu ve hatta kayıtsızlığı vardır ve bir "yazar kimliği" ile bu bilgi yoksunluğunu aşması mümkün değildir. Berger buradan yola çıkarak belgeselin dışarıdakinin, dışarıda olanın bakışı olduğunu belirtir. Belgesel film yönetmeni, ele aldığı konuyla kendi arasındaki bu aşılmaz yarığı görmez. Halbuki bu bilgi yoksunluğunun açtığı yarık, Zola'nın kendi kurgusunu yaratmasına neden olmuştur. Daha da ileri gider ve *Germinal*'in gerçeklik değil, tam tersine bir düş hakkında olduğunu söyler Berger. Bu düş, daha doğrusu Zola'nın yazdığı konu üzerindeki bilgi yoksunluğundan kaynaklanan bu "karabasan", romanın sonundaki hayali patlama sahnesinde en açık biçimde gün yüzüne çıkar. Bu yarıktan Zola'nın kendisi de rahatsız olmuş, bir "natüralist roman" olması amaçlanmış roman, son tahlilde paradoksal bir biçimde, yazarın kendi bilinç ve bilinçaltının umut ve korkularını yansıtan bir anlatıya dönüşmüştür.

Belgesel film, öznel ve kamusal olan arasında gezinir; aynı anda hem bir arşiv malzemesi ve hem de estetik bir nesnedir. Öznel ve politik olan arasında salınır; yarı gerçek, yarı hayalidir. Belgeselin en önemli dayanağı, belli bir mesaj verecek bir anlatının kurulmasıdır. Yapımcının, yönetmenin ve senaristin ideolojisinden ya da bakış açısından gerçekle ilişki yeniden kurulur. Bu tür filmler izleyeni de taraf almaya zorlarlar. Bu tür filmlerin sadece gerçeğin tek bir yüzünü gündeme getirmeleri yeterli değildir, aynı zamanda izleyicinin bu görüşü rahatça algılayabilme-

si için uygun bir yol da yaratmaları gerekir ki izleyici sunulan anlatıyı gerçeğin bir kaynağı olarak ele alıp ona gönülden inansın. On dokuzuncu yüzyılda Fransa'daki bir resim akımını adlandırmakta kullanılmış olan "Gerçekçilik" (Realizm) zaman içinde, genel anlamda gerçeğin doğru ve kesin temsilini sunmayı amaç edinen sanat işlerini tanımlamak için kullanılagelmiştir. Ancak McQueen'in işlerinde gerçekçiliğin bu tanımlayıcı olma özelliği yıkılıyor. Gerçeğin biricik olduğu anlayışı ve dünya üzerindeki herkes için gerçeğin bilgisinin aynı olduğu inancı tuzla buz oluyor. Her iki film de kurulmak için izleyicinin katkısını beklemektedir, çünkü bakılanla yetinildiğinde gözümüzün önünden geçen ve birbiriyle ilişkisiz gibi görünen görüntülerden bir anlam çıkarmamız mümkün olmayacaktır. Bu çerçevede, sanatçının işleri kavramsaldır. Gözümüzün önündeki görüntüler "dünyaya açılan bir pencere" sunmazlar bize. Ancak bir çeşit montaj kurgusuyla yan yana getirilebilecek imgelerden bir anlam çıkacaktır ve bu anlamın çattığı anlatı izleyiciden izleyiciye farklı olacağından belgesel film yönetmeninin yıkılmaz otoritesinden, kamerası aracılığıyla gösterdiği tek bir "hakikat"ten söz etmek de olanaksızdır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, Steve McQueen her iki video çalışmasında da bizimle bir şey hakkında konuşmaz, bizimle konuşur. Kuramcı ve film yönetmeni Trinh T. Minh-ha, masal (*tale*) ve konuşma-edimi (*speech-act*) arasındaki karmaşık ilişkiyi gündeme getiren "Cotton and Iron/Pamuk ve Demir" başlıklı yazısında çağdaş sanat ve kuramın en tartışmalı konularından biri olan anlatıyı ele alır. T. Minh-ha belgesel ve kurgu, gerçek ve sahneleme arasındaki sınırlara ve geçişlere bakar geleneksel antropolojik bakışı eleştirdiği kendi filmlerinde. Bir şey hakkında konuşmak ile bir şeyle konuşmak arasındaki farktan söz eder: "Masal, biri anlattı, anlatıldı ... / Gerçeği mi söylüyorsun?" Dil sadece düşünceleri aktaran basit bir araç olarak görülemez Minh-ha'ya göre. "Kim konuşuyor?", "Ne konuşuyor?", "Nasıl konuşuyor?" gibi sorulara verilecek yanıtlar önemlidir (1990: 327). Bir şey hakkında konuşmak demek ikili karşıtlıklar sistemine (Nesne/Özne, Ben/O, Biz/Onlar) gönderme yapar; "ben", yani anlatan ve "öteki", yani dinleyen. Böylece bir şey hakkında konuşmak, konuşmacının egemenliğini garanti altına alması demektir. Anlatan kişi olarak "ben" bilginin tam

merkezinde yer alırım. Böylelikle dünyayı elde ederim, onu kullanırım; "öteki" ise ancak o bilgiye ulaşabilecek olma konumuyla sınırlanmıştır; bir yere kıpırdayamaz, gerçek olarak sunulan bilginin kendisine ulaşmasını olduğu yerde edilgen bir biçimde bekler. Gerçek, bilinenin kıvrımları arasına katmam için bilinmeyenin alanına güç ya da etki uygulayabilmemi sağlayan yararlı bir egemenlik kurma enstrümanıdır (327-28). Bir şey ile konuşmada ise, "ben" ile "öteki" arasındaki ikili karşıtlığın kırılması sonucunda "ben" ve "öteki" konuşma-edimi yoluyla birbirine girer. "Kim konuşuyor?" sorusu ve "benim aracılığımla o kendi kendine konuşuyor" iması aynı zamanda masalın masal anlatıcısına öncelliğini vurgulama yoludur. Gerçek hem kurulmuş ya da üretilmiş bir şeydir, hem de bunun ötesindedir; denge de anlatıcının anlattığı masalın gerçeğe uygunluğunu sorguladığı ve bu sorusuna karşılık zengin çeşitlilikler içeren değişik yanıtlar aldığı sürece devam eder. Anlatı hiçbir zaman gerçekliğin edilgen bir yansıması değildir. Bir iletişim aracı olarak masal ve o masalın anlatımı her zaman değiştirilebilir, yeniden uyarlanabilir. Ayrıca izleyicinin ya da dinleyicinin kim olduğuna bağlı olarak imgelemin hayali dünyasına girilebilir (328).

Film çekmek, imgelerle kavramlar üretme sanatıdır aynı zamanda. Deleuze bunu çok önceden belirtmişti zaten. Filozofların kavramlar üretirken sanatçıların duygulanımlar yarattıklarını öne sürerek sanatta temsil ve algılama arasına bir ayrım çizgisi çizer. Ona göre öznenin dışındaki beden temsil edilemez, ama aynı beden belli durumlar halinde algılanabilir. Deleuze, iki ciltlik sinema kitabında temsil pratiğini bir kenara bırakır ve sinemayı bir algılama teknolojisi olarak analiz etmeye girişir. Ona göre hareketin pratik gereksinimleri ayıklandığında, dünyada sürekliliği olan değişim ve devinim algılanabilir hale gelmektedir. Böylece sinema doğal algılamanın somutlaştırıcı mantığına karşı koyar: Sinema, görülebilir olanı temelli bir rahatsızlık içine soktuğunda doğal algılamayla çelişmiş ve bir şeyleri ertelemiş olur. Örneğin *Batılı Derinlik*'te olduğu gibi karartılmış bir sinema ekranıyla karşılaşıldığında, bu siyah görüntü sıradan bir imgede olduğu gibi tek, net ve doğrudan bir anlamsal işleve sahip değildir, imge ve onun yokluğu arasındaki diyalektik ilişkinin izleyici tarafından kurulması gerekir (1986: 200).

Gerçekte Steve McQueen 90'lı yıllardan beri ürettiği video çalışmalarında sinematik deneyimi sorgulamıştır. Sanatçının filmsel görüntüleri, Deleuze'ün "zaman-görüntü" (*time-image*) olarak kavramsallaştırdığı sinema kulvarında yol alır. Deleuze sinema kitaplarında, klasik sinemadan ("hareket-görüntü" / *movement-image*) modern sinemaya ("zaman-görüntü" / *time-image*) doğru geçişi kuramsallaştırmıştır. Deleuze'ün çıkış noktası, klasik sinemada zamanın hareketin emri altına alınmış olduğu saptamasıdır. Geleneksel sinemada zaman yalnızca uygun görüntülerin seçilmesi yoluyla süren bir mekânda, bir etki-tepki süreci içinde hesaplanmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımlarıyla birlikte bir kopma gerçekleşir. Artık görüntüden uzaklaştırılan ve etkinliğin temsilinden kopan hareket, zamanın bir ölçüsü olmaktan çıkar. Özellikle Hollywood sinemasında kullanılan "hareket-görüntü", mantıksal neden-sonuç ilişkisine dayanacak şekilde montajlanmış, yer-zaman birlikteliğine uyacak biçimde birleştirilmiş olaylar dizisini ardı ardına sıralar. "Zaman-görüntü"de ise Godard'ın filmlerinde kullandığı atlama tekniğinde (*jump-cut*) ya da Chris Marker'ın sabit, fotoğrafik görüntülerin arkaya arkaya dizildiği *La Jetée* / İskele (1962) filminde olduğu gibi, kronoloji yerle bir edilmiş olduğundan zaman parçalıdır. Deleuze'ün benzetmesini kullanacak olursak, zaman artık parçalı bir kristalin çok sayıdaki yüzü gibidir. Hem aksiyon hem de hareket görüntüden koparıldığında, kurgu "tutarsız" kesmelerle birbirine bağlanan bir süreksizliğe dayanır. "Hareket-görüntü" zamanın doğrudan olmayan bir imgesini, buna karşılık "zaman-görüntü" ise zamanın doğrudan imgesini verir. "Hareket-görüntü" bir başı ve sonu olan, dolayısıyla düzçizgisel olarak ilerleyen bir öykü çatar. Öykü neden-sonuç ilişkisi üzerine temellenmediğinden, süreklilik zincirinin yıkıldığı "zaman-görüntü"de belirsiz ya da kayıp olan nedensellik sonucunda özerk görüntüler doğar. Ayrıca "hareket-görüntü" fiziksel mekânın keşfiyle ilgiliyken, "zaman-görüntü" belleği, düşüncenin ve tahayyül etmenin zihinsel sürecini kendi içinde barındırır (bkz. Rodowick 1997). Deleuze'e göre İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, görüntülerin yalnızca hareket olarak değerlendirildiği sinemada yaşanan bir krize işaret eder. Özellikle Rossellini'nin filmlerinde, *Germania Anno Zero/Almanya, Sıfır Yılı* (1948) ya da

Viaggio in Italia/İtalya'ya Yolculuk (1954) vb. anlatı etkinliği gerçekliğin eksiltili olarak gösterildiği yerlerde ortaya çıkar. Çizgisel aksiyonlar döngüsel gezginciliğin yarattığı açık uçlu devinimler içinde çözülür. "Zaman-görüntü" tutarsız bölünmeler yoluyla belirlenmiş iki görüntü arasındaki aranın yeni bir geometrisini kurar. Bu geometri, zamanın akışının iyice vurgulanmasıdır. Ara artık bir görüntünün sonu ya da diğerinin başlangıcı olarak biçimlenmez, bir görüntüden diğerine yapılacak kararlaştırılmış bir geçiş öğesi değildir. Aranın kendisi belli bir özerklik kazanır. Görüntülerin akışı düz çizgisel bir akışla bütünü oluşturacak şekilde birbirlerine bağlanmaz, görüntüler seri olarak gelişir. Burada birbirinden bağımsız görüntülerin birbirleriyle yeniden bağıntılandırılması söz konusudur. Bir görüntünün ardından diğerine geçmek yerine, bir görüntü artı bir diğer görüntü vardır. Her bir çekim bir sonra gelen çekimle bağlantılı olarak kameranın kendisine dayattığı çerçeveden kopar. Her bir çekim, zamanın özerk bir dilimine dönüşür. Ayrıca ara, izleyiciyi emin olamama durumunda bırakır. Tutarsız bölünmeler olduğundan bir sonraki görüntü gelmeden anlatının hangi yöne gideceğini bilmek ya da kestirmek olası değildir (Rodowick 1997: 13-14). Dolayısıyla, "zaman-görüntü"de sinemadaki gerçekçilik artık mimetik, yani gösteren ve gösterilen arasında kurulan analojik ilişkiye gönderme yapmaz. Önemli olan zamanın hissedilmesidir. Deleuze'e göre bu tür filmler gerçeği temsil etmek yerine onu yeniden gündeme getirirler. Oysa "hareket-görüntü" sonucunda elde edilen organik düzenin tümle (*totality*) olan ilişkisi bir Gerçeklik modeli yansıtır. Burada gerçeğin değişmezliği söz konusudur.

Deleuze *Negotiations/Müzakereler*'de "zaman-görüntü"de hareketin tümüyle ortadan kalktığını söylemek istemediğini belirtir, ama hareket ve zaman arasındaki ilişki tersyüz edilmiştir. Zaman artık "hareket-görüntüler"in (montajların) kombinasyonlarından oluşmaz; durum tam tersidir, artık hareket zamandan ortaya çıkar. Ayrıca imge optik olanla yeni bir ilişkiye girmiştir: Görüntüler ve görüntüler arasındaki ilişkiler görünür olmaktan çok, "okunabilir" hale gelmiştir. Başka bir deyişle, görüntü düşünceye dönüşmüştür (1995: 52). Klasik sinemada anlam, görüntüler arasında geleneksel montaj tekniğiyle ilişkiler kurulması yo-

luyla kurulur. Oysa şimdi montaj anlayışı tümüyle ortadan kalkmamakla birlikte başka türlü bir rol üstlenmiştir. Burada kendi başlarına bağımsız olarak anlam taşıyan imgelerin yönlendirilmesi yoluyla üretilen ikincil bir anlam yapılanmasından söz edilemez; görüntüler arasındaki ilişkiler ilksel ve temel bir anlamı "ifade eder". Görüntünün bu "tonlaması" ya da "çekim"i görünür (*visible*) olanı okunur (*legible*) olana dönüştürür (bkz. s. 191; çevirmenin notları).

Steve McQueen'in "zaman-görüntü"lerden oluşan filmleri, gerçeği kurmaca ya da hayali olan arasına yerleştirerek, benlik ve öteki arasında ortak bir deneyim alanı kuruyor. Sanatçının işlerinin zengin anlamı ve gücü de burada yatıyor zaten. Zaman, sonsuz bir esneme ya da bükülme potansiyeliyle hareketi ya da eylemi sezdiriyor, bir anlatı sözü veriyor izleyiciye; ama hiçbir zaman son noktayı koymuyor.



Canan Tolon, *İsimsiz* (*Kaza Eseri* serisinden), 1996
keten üzerine akrilik ve kahve telvesi, 86 x 76 cm

Olanak(sızlık)lar Mahalli: Canan Tolon'un "Meçhul Manzaraları"

Hocam Prof. Dr. Semra Germaner'in ışıklı anısına,

Coğrafik Vertigo

Ölümsüzüm, dayanamıyorum hayata, nükleer fal olsa, nükleer falına bakacağım memleketinizin, uçak hangarlarının altını oyuyorlar, size olan sevgisi bitmiş tükenmiş ruhların, yorulduk hepimiz, İncirlik mahzenlerine doksan nükleer başlık soktular, daha da sokacaklarından başka, bin kepçeyle deşiyorlar toprağınızı, yurdunuz çökecek hafriyattan, gökten inip biz mi mühürleyeceğiz inşaatı, ah, olmayan gözleri kapanmıyor ki ruhların, görmeseydim gelecekte olacakları keşke, Amerika bölünüp parçalanacak, Avrupa leblebi tozu... Puştbinnefret bin başlık sokup dalacaktı iç damarlarınıza, ruhlara dua edin... (Tekin 2006: 84-85)

Latife Tekin'in *Muinar* adlı romanında, yüzyıllardır kadınların içinde beliren ve hiç yaşlanmayan cadı böyle söylüyor. Zamanlardan zamanlara, devirlerden devirlere atlayarak dünyanın farklı coğrafyalarındaki kadınların bedenlerinde ve zihinlerinde geçici olarak konuşlanan Muinar isimli cadı içine girdiği kadını, Elime'yi uyarıyor: "Kadın düştü, Elime ve dünya da onunla birlikte düştü" (119).

Dünya durmadan düşüyor, biz de öyle. Canan Tolon yeryüzünün asimetrik ve vahşi doğallaştırılmasına odaklandığı çalışmalarında bu daimi irtifa kaybından yola çıkıyor. Tolon'un vurgusu mekân ve o mekânı yaratan yerçekiminin varlığı ya da yokluğudur. Bu bakımdan Tolon'un doğanın kuşatılmasını işleyen ve bir tür "manzara" olan yerleştirmeleri ile büyük boyutlu resimlerinde semptomatik görsel bir gramerin varlığını gözlemlemek mümkündür. Bize ve evrene karşı yükselen, düzensizliğin dengesidir. Tolon'un manzaraları karşısında, insan genellikle bir vertigo deneyimi yaşar. Bu manzaralar dillerimizin, bedenlerimizin ve dünyalarımı-



Canan Tolon, *Baskı Altında /Under Pressure*, yerleştirme, 1994
Bükülmüş paslı saclar üzerine ot ve çelik, 10 x 243 x 508 cm
Kaidelerin her biri 100 x 243 x 61 cm

zın sabit olduğu sanrısına karşı işleyerek bize dünyanın gittikçe dibe vurduğunu, bizim de dünyayla birlikte dibe battığımızı fark ettirir. Bu görsel gramer *Baskı Altında* (1994) adlı gerilmiş metal levhalardan ve bu metal yüzeylerin üzerinde büyüyen çimden oluşan yerleştirmesinde iyice belirginleşir. Bu yerleştirme dünyanın gerilmiş, yırtık ve lime lime olmuş derisini hatırlatarak, bizimle bir uyarı diliyle konuşmaktadır.

Şüphesiz Tolon'un manzaraları ile doğanın zenginlik, bolluk, güç, zevk ve fethetme göstergesi olarak işlev yüklendiği Batı resminin estetize edici bakışının köklü gelenekleriyle ilişki kurmak mümkün değildir. Tıpkı feminist dünya görüşünün ve çevresel (ekolojik) sanat pratiklerinin ana izleği olan gerçeğin bulunmuş değil yapılmış olduğu şeklindeki anlayışta geçerli olduğu üzere, Tolon'un sanatsal pratiğinin temelinde de doğanın ve bedenin keşfedilmediği ancak inşa edildiği fikri yatmaktadır. Kuramcı Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* / Değişken Bedenler: Maddi Bir Feminizme Doğru başlıklı kitabında net bir biçimde ifade etmiştir: "Cinsel olarak belirlenmiş beden sosyal olarak yapılanmıştır: biyoloji ya da doğa kalıtsal olarak sosyaldir ve kültürün dışında doğal ya da saf bir 'kökeni' yoktur" demektedir (bkz. Grosz 1994).

Tolon'un manzaraları yalnızca doğanın gizil güçlerini açığa çıkarmakla, gelişme ve çürümeleri, doğal afetleri ve felaketleri gündeme getirmekle kalmaz, aynı zamanda haşin toplumsal ve bedensel gerçekliğe de işaret eder. Coğrafya ve kimlik, doğa ve kültür, beden ve zihin, üretim ve yeniden üretim biçimlerini tersyüz ederek, doğaya dair kültürel çıkarımlarımızın nasıl da bilimsel araştırma değerlerine, kâr odaklı yatırımlara, sömürgeci, emperyalist ve kapitalist çıkarlara ve küresel icraatlara derinden nüfuz ettiğini hissettirir. Sanatçının manzaraları, insan yapımı coğrafi ve psikolojik sınırların insani gerçeklikleri ayıramadığını görsel dile taşır. Tolon, kısmen otobiyografik olan kitabı *Futur Imparfait/Geçmişsiz Gelecek*'in bir bölümünde, çocukluğunun on yılından fazlasını geçirdiği Fransa'daki hastane yatağında başlayan ve sonrasında "memleketi" olacak ülkeye, "haritadaki sarı ülke"ye doğru uzun yolculuğunu hatırlar. Ona "bu renk"te yaşayabileceği ve "bu renk"te konuşmayı öğreneceği söylenmiştir. Yolculuğu boyunca, birçok farklı ren-

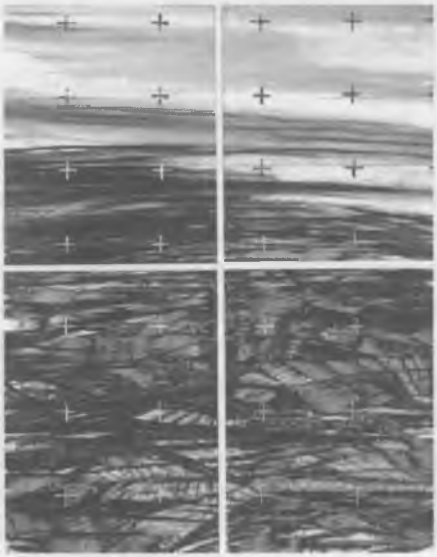


Canan Tolon, *İsimsiz*, 1995, mylar üzerine yağlı kalem, 56 x 43 cm

gi geçtiğini hatırlayıp şöyle der: "Harita, noktalı çizgiler, birbirine karışmasın, birbirinin içine akmasın diye, parlaklığını, saflığını yitirmesin diye her ülkenin rengini birbirinden ayırıyor. Havayı kesen bu çizgiler suyu kesiyor, toprağı kesiyor, yaralıyor, kanatıyor, yarası kapanırken onu tekrar kanatıyor. Yara izleri tanık; bir başka ülkede doğmamıza yol açan talihin ispatı. Burada ya da orada, her birimize bir tarih dayatılmış, bu tarihle birlikte bir nefret aktarılmış. Soyut, korkunç bir nefret. Geçmeyen bir yara. Bitmek bilmeyen yaralanmanın, iyileşmeyen iltihabı" (2004: 27).

Meçhul Manzaralar

Kültür kuramcısı Irit Rogoff, coğrafyanın kartografik ve topografik bir dil olduğunu ve her dil gibi doğallığın ve tartışmasız kabulün epistemolojik bir sorguyu elzem kıldığını belirtir. Temel sorularından biri şudur: "Büyük alanları, iklim bölgelerini, yükseklikleri, su alanlarını, nüfus dağılı-



Canan Tolon, *İsimsiz (poliptik)*, 1996
Tuvale monte edilmiş mylar üzerine yağlı kalem, 125 x 91 cm

mını, ulus-devletleri, jeolojik katmanları ve doğal kaynakları haritalandırmanın ötesinde coğrafya nedir?" (2000: 21). Rogoff, coğrafyanın bir kavrama ve sınıflandırma teorisi olduğunun altını çizer. Coğrafya bir konumlandırma biçimidir; kolektif, ulusal, kültürel, dilbilimsel ve topografik tarihler alanıdır; bölgelerin evrensel indeks ölçümüne dayalı bir bilgi dizimi halini almış olduğu homojen bir topografyadır (*a.g.y.*). O halde ivedi eleştirel görev yerleri isimsizleştirmek, kodları ve değerleri alaşağı etmek ve güç yapılarını ifşa etmek için alternatif okuma ve yazma stratejileri geliştirmek olmalıdır. Ancak bu yolla, yerküreyi çoğul perspektiflerden bakarak bilmek; bireyselden ziyade kolektif, yerelden ziyade küresel, sabit ve değişmez bir kimlik varsayımından ziyade geçicilik üzerine kurulu bir şekilde yeryüzüne yerleşmek mümkün olabilecektir.

Tolon bir coğrafyacı, bir karşı-coğrafyacı gibi çalışır. Resimlerinde ve yerleştirmelerinde çeşitli ölçü malzemeleri kullanır: grafikler, haritalar, mimari planlar, elbise patronları. Bunların dışında geleneksel olmayan başka malzemelere de yer vardır: Tuvalin üzerinde büyüyen ve solup

ölen çim gibi doğal malzemeler, tuvalin üzerinde akarken iz bırakan kahve telvesi gibi organik malzemeler, cam, şişe kapakları, yüzeyinde tamamen hava koşullarından, suyun mineral ya da asit içeriğinden kaynaklanan pas lekeleri oluşmuş demir gibi endüstriyel malzemeler vb. Harita yapma sürecinin aksine, Tolon'un manzaraları haritacılığın hiyerarşik hale sokulmuş, logomerkezci ve düz-çizgisel bilgisine direnerek izleyiciyi belli bir yer ile meçhul hiçbir yer arasında karar verme konusunda yarı yolda bırakır. Tolon'un manzaraları bir şekilde ya ulusötesi ve kent-sonrası alanlardır ya da "yer-olmayan yer"lerdir (*non-places*): savaş alanları, sınır bölgeleri, denizaşırı askeri bölgeler, ticaret alanları; postmodern kaleler gibi yükselen kuleler, otoyollar ya da köprüler gibi beton yığınına dönüşmüş şehir alanları; gettolar ve göçmen kampları; nükleer savaş sonrası terk edilmiş kasabalar ve viraneye dönmüş endüstriyel bölgeler; çevre kirliliğine maruz kalmış araziler ve ekolojik dengenin ciddi şekilde kaybolduğu doğal afet alanları. Bu manzaraların hepsi insansızdır, ancak tamamen de terk edilmiş değillerdir; daha çok, coğrafik silmelerin ürettiği geçici, kırılgan ve bastırılmış varoluşlar tarafından ikamet edilen alanların varlığını ifşa ederler.

Tolon'un manzaralarında, bu meçhullüğün gerçekte küreselleşmenin diğer adı olduğu gerçeğini açığa vuran tekinsiz bir anonimlik vardır. Bu manzaralar geç kapitalist dönemde dünyanın ve insanların kaçınılmaz kaderi gibi görünen yabancılaşmanın izlerini taşır. Küreselleşmenin temel niteliği dünyanın her yerine yayılmış olan güç merkezini kimsenin gösteremiyor olmasıdır. Michael Hardt ve Antonio Negri anonimliği "İmparatorluk" olarak adlandırdıkları yeni küresel düzenin ana göstergesi olarak ele almışlardı. Bir kavram olarak "İmparatorluk", modern güçler tarafından icra edilen ve ulus-devletlerin yabancı topraklara yayılan egemenliğine dayanan emperyalizmle bir ilişkisi olmayan yeni küresel egemenlik anlamına gelmektedir. Bu güç çoğu kez sınırlardan bağımsız olarak, hiçbir sınır tanımadan tüm uzamı kapsar ve tüm "medeni" dünyaya hükmeder. Hardt ve Negri şöyle yazarlar:

İmparatorluk, kuralları sosyal dünyanın en derinliklerine kadar uzanarak sosyal düzenin her biriminde etkili olur. İmparatorluk yalnızca bir toprak ve nüfusu yönetmez, aynı zamanda kendi yaşadığı dünyayı bizzat yaratır. Hem

insan ilişkilerini düzenler hem de doğrudan insan doğası üzerine hükmetme yolları arar. Onun kuralının amacı sosyal hayatı kendi bütünlüğü içinde yönetmektir, ve bu yüzden İmparatorluk biyo-politikanın paradigmatik bir formudur. (2000: xv)

Michel Foucault'nun analizine göre, modern devletin dayandığı temel işlerlik mantığı olan biyo-iktidar[1] küresel kapitalizm döneminde de işbaşındadır. Biyo-iktidar sosyal hayatı dışarıdan değil, içeriden düzenleyen bir güçtür. Yaratmak için "itaatkâr bedenlere" ihtiyaç duyar. "Bilince ve bireylerin bedenlerine nüfuz edip, onların tüm eylemlerine hem müdahale ederek hem de organize ederek, bu eylemleri sadece gücün hizmetine sokarak değil, aynı zamanda ve özellikle onları kendi yıkılmaz işlevselliğinde tümleyerek aktif bir şekilde hayatı yeniden ve yeniden üretir" (Agamben 1998: 1-12). Böylesine şebekeleşmiş coğrafyalarda insanlara yer yoktur, yalnızca farklılığın ve karşıtlığın geometrisinden söz edilebilir.

Tolon'un soyut ama imgelerle, haritalarla, mimari planlarla, grafiklerle, buluntu ya da endüstriyel, organik ya da doğal maddelerle yoğunlaştırılmış manzaraları, tam da küreselleşmenin, görünüşte "kaygan ve açık" olan mekânına, onun zengin ve parlak dünyasına içkin olan şiddetten ve terörden söz açmaktadır. Karışık teknikle yapılmış resimlerin çok katmanlılığı ile kahve telvesi ya da pasla sağlanmış yoğunluktan kaynaklanan doku, tam da bu güneş gibi parlayan kötücüllüğün simgesidir.

Günümüzün öznesi, temel özelliği şebekeleşme olan küresel haritalandırmadan azade değildir. İnsan bedeni; bir gardiyan, bir biliminsanı, bir doktor, bir patron, bir öğretmen, bir polis, bir gazeteci ya da herhan-

1. Michel Foucault, *The History of Sexuality/Cinselliğin Tarihi*'nin son cildinde, modern dönemin eşiğindeki bu süreci, bireylerin hayat ve bedenlerinin devlet gücünün mekanizmaları ve hesaplarına dahil edilmesi ve politikanın biyo-politikaya dönüşmesi şeklinde özetliyor. Biyo-iktidar Foucault'ya göre, en yüksek işlevi "yaşamı öldürmeyip, tekrar tekrar yatırıma dönüştürmek" olan bir güçtür (1990: 139). Bu iktidar türünün ayırt edici özelliği, hâkim gücü simgeleyen ölümün eksi gücünün yerini şimdi özenli bir şekilde bedenlerin yönetimi ve hayatın ince hesaplanmış idaresinin almış olmasıdır (139-40). Foucault, üretimin makineselliğine kontrollü bir şekilde dahil edilmiş insan bedenleri ve nüfus mefhumunun, ekonomik süreçlere göre ayarlanmadan var olamayacağı kapitalist gelişim sürecinde, biyo-iktidarın olmazsa olmaz bir öğe olduğuna dikkat çeker (140-41).

gi bir "meraklı insan"ın "panoptik bakışı" altında sürekli gözetime maruz kalan bir manzaradır, çünkü bakışa sahip olmayan, ona maruz kalanlar Foucault'nun panoptikon mekanizmasına dayandırdığı şu temel nitelikten ötürü ondan kaçamazlar: "Görünürlük bir tuzaktır" (1992: 296). Tolon, resimlerinde bu "hükmeden bakışı", başka bir yerden, bakışın bakılana görünmediği bir noktadan kırar. Bilimsel bakışı parçalar ve tek bakış noktasını bağımsız bölümlere ayırır.

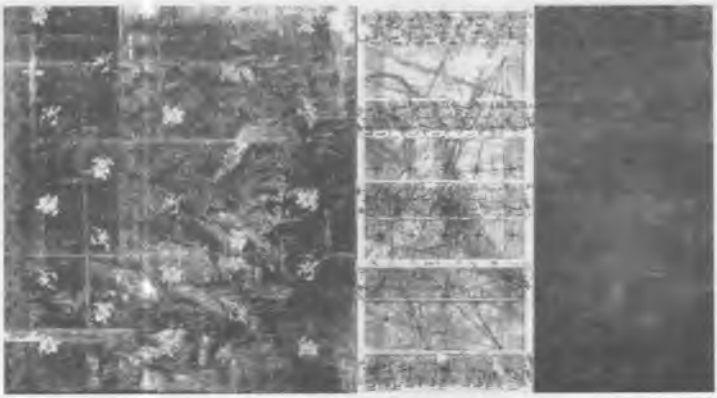
Büyük boyutlu poliptiği *Tarihe Karışmasak* (2007) adlı çalışmasında çoklu bir bakış vardır. Sanatçı mikroskobun altında bir nesneyi ya da canlıyı inceleyen bir biliminsanı gibi, binaları ve çevreyi mercekler vasıtasıyla büyütür ve ardından "kendi bakışı"nın ürettiği görüntüleri parçalayarak, yan yana getirip üst üste bindirerek bu görüntü alanlarını tekrar düzenler. Söz konusu görüntü parçaları izleyicilerin ancak zihinlerinde bir araya getireceği birer resim olacağından, izleyiciler görüntü üretimini sürdürmeye ve daha ileri götürmeye sevk edilmiş olurlar. Dijital görüntü, röntgen filmi ya da fotoğraf gibi duran ve hem anlam yükleme hem de imge üretme sürecine atıfta bulunan bu siyah-beyaz resimler, hiçbir şeyin ve her şeyin iddia edileceği gri bir alan yaratırlar. Tolon, adeta, gelişmiş teknolojilerin her şeyi daha da görünür kılmak yerine tüm gerçekliklerin üzerini örtüp, insan dramlarını örtbas edebildiğini öne sürmektedir.

Tolon'un "meçhul manzaraları"nda basit ama çok önemli bir gerçek göze çarpar: Gözetim altında olmak için artık gerçek sınırlara ihtiyacımız yoktur. Yirmi birinci yüzyılın öznesi her daim "kontrol noktaları"nda olan öznedir. Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control" (Denetim Toplumları Üzerine Ek Yazı) adlı kısa ama önemli makalesinde, Foucault'nun adlandırdığı "disiplin toplumları"ndan kendisinin "gözetim toplumları" olarak adlandırdığı topluma doğru gelişen bir değişimin haritası çıkarır: "Disiplin toplumlarında", der Deleuze, "insan her zaman tekrardan başlamaktaydı (okuldan barakalara, barakalardan fabrikalara), ama gözetim toplumlarında insan hiçbir şeyle ilişkisini bitirememektedir: tıpkı bir evrensel deformasyon sistemi gibi, tek ve aynı modülasyonda bir arada varolan yarı-kararlı durumlar olarak şirketler, eğitim sistemi, askeri hizmetler..." (1992: 5). Bu tuzak mekanizması, To-

lon'un resimlerinde ve yerleştirmelerinde neden insan izine rastlanmadığını ya da rastlansa bile figürün neden asla aktif bir özne olamadığını açıklar. Resimlerdeki figürün bir deli, bir hasta, bir *sujet*, bir suçlu, bir mahkûm, bir işçi, bir okul çocuğu ya da kırılgan bir yabancı, yerinden edilmiş, felç olmuş, mahkûm edilmiş, işkence görmüş bir insan olduğu iddia edilebilir.

1988'de gerçekleştirdiği *Disfigurative* / Figürü Bozan Çalışmalar serisinde belirsiz soyut alanlardaki figürler, değerlendirilecek, sınıflandırılacak ve düzeltilecek araştırma nesnelerini temsil ederler. Bu kişiler iyileştirilecek, düzeltilecek, normalleştirilecek, işaretlenecek ve kontrol altına alınacak kişilerdir. Genellikle makineler ve medikal cihazlarla yan yana getirilmiş, optik imaj teknolojisiyle çerçevelenmiş figürler "kesinliğin evi"nde tuzağa düşürülmüş gibidirler; kamusal ve görünüşe göre soyut bir sistemde gözlem, sınıflandırma, düzenleme ve tecrit laboratuvarlarına kapatılmışlardır. Bu kişiler üretken köleler, esnek, kullanıp atılabilir birimler, standartlandırmak üzere ırksallaştırılmış ve cinsiyetleştirilmiş bedenler, hızlı ve özgür hareketliliği kuşatılmış, yeri uzaktan tespit edilip rotalandırılmış ve yeniden rotalandırılmış yabancılardır.

Yeryüzündeki toprak parçaları imkânsız manzaralara dönüşmüştür, tıpkı sanatçının 2000 tarihli yerleştirmesi *Nothing to Declare* / Beyan Edilecek Bir Şey Yok'ta olduğu gibi yasak ya da ulaşılmazdırlar. Uçan halılar gibi havaya asılmış, üzerlerinde bir tutam çimin büyüdüğü seccadelerin altında, birbiriyle çelişen "giriş" ve "çıkış" işaretlerinin adeta istiflendiği düzensiz bir bariyer durur. Galerinin ortasında kaotik bir şekilde duran ve galeri mekânını bir havaalanının anonim mekânına dönüştüren bariyerler, insanın bir durak, bir ev, bir sığınak arama haliyle tümüyle çelişerek, kaçınılmaz bir gerçeği su yüzüne çıkarır: Öznenin statüsüne göre değişen, bir vatandaş, bir iş adamı/kadını, bir turist ya da bir yabancı gibi farklı statülerle çeşitlenen farklı türde sınır geçişi tecrübeleri yaşanmaktadır. Tolon'un yerleştirmesinde, tıpkı gerçek ve hayali olanın ayrıştırılamaz olması gibi, doğal ve kültürel olan çatışma içindedir. Toprak parçası üzerindeki hak talepleri, "Şark" denilen coğrafya üzerine yazılan hegemonik anlatılar, kültürel klişeler ya da vadedilen topraklar tamamen geçersiz hale gelir.



Canan Tolon, *Baskı (Triptik)*, karışık teknik , 1993, 121 x 283 cm

Yıkımın İnşası

Sanatçının doğaya karşı kazanılan zaferlerin ve hâkimiyetlerin izlerini taşıyan manzaralarında farklı bir temanın izini sürmenin mümkün olduğunu belirtmek gerek: kumaş baskı ve dikiş. *Baskı* (1992-1993) serisinde Tolon siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak bastırılmış manzaraları resmetmek için kumaş üzerine baskı tekniğini kullanır. Çalışmalara ismini veren sözcüğün hem bir kumaşın yüzeyine kalıpla baskı yapmak hem de bir şey üzerine baskı uygulamak anlamında kullanıldığını düşünürsek, *Baskı* serisinde bu sözcüğün görsel dilde siyasi, ekonomik ya da toplumsal baskı anlamında karşılığını bulduğunu öne sürebiliriz. Sanatçı bu büyük boyutlu poliptiklerde, Anadolu'da kadınların yazma yapmak için kullandığı tahta kalıpları ve kumaşları kullanmıştır. Tuvallerde tekrar eden çiçekli ve hayvanlı dekoratif desenler ile günlük gazetelerden ve haritalardan alınmış imgeler bir araya gelmiş, bu masum imge ve desenler stratejik silahlar için kesin ve kolay hedeflere dönüşen manzaralar oluşturmuşlardır. Sanatçı huzur ile huzursuzluğu, güven ile tehdidi, renk ile renksizliği çakıştırarak ev-içi mekânlarımızdan dehşet ve korku hissini kovmaktaki başarısızlığımızın ya da toplumsal yanılsama ve yanılgılarımızı fark etmekteki yetersizliğimizin altını çizer.

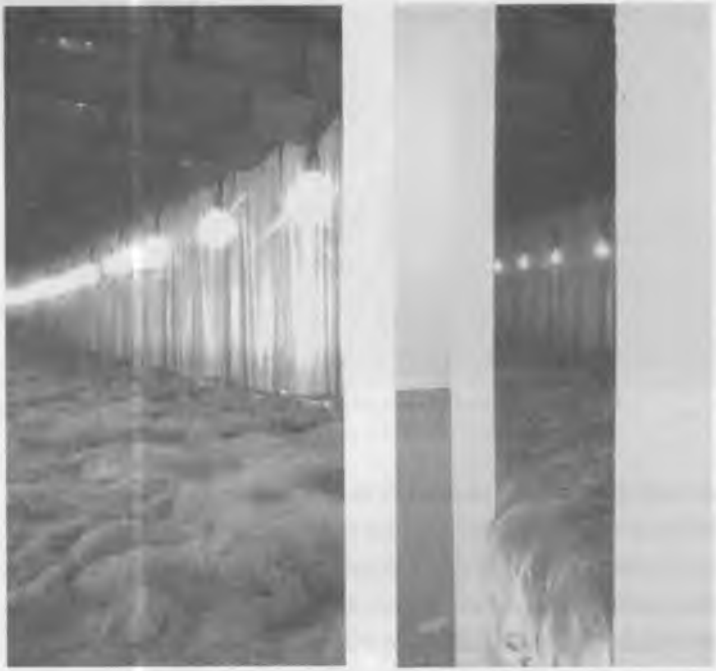
Tolon'un manzaraları ister karışık teknikle yapılmış tuvaller, isterse



Baskı II (Poliptik), karışık malzeme, 1993 , 142 x 287 cm

yerleştirmeler olsun, aidiyetsizlik mekânları olarak çıkarlar karşımıza. Giysi patronları kullandığı 1990'lara tarihlenen *İsimsiz* serisinde, mimarinin de bir çeşit terzilik olduğuna dair bir gönderme vardır. Özünde kişisel dikimler için kullanılan giysi patronları ölçekli mimari planları anımsatır. Toplumsal yaşamda kıyafetler bedenlerimizi örter, tıpkı evlerin bizi sarması gibi. Biri kumaş ve iplikten yapılmıştır, diğeri taş ve sıvadan. Sanatçının manzaralarında kumaş paramparça olmuş, taşlar dökülmüştür. Bu ev olmayan tekinsiz manzaralar insansızdır, ya *henüz* ya da *artık* yerleşilebilir değillerdir.

Sanatçının *Colony* (2008) başlıklı yerleştirmesinde katlanmış döşeklerin duvarların arasına ve yabani otların üzerine uzanacak olan beden kayıptır ve ev aslında ev olmayandır: kuşatma altındaki bir ülke, bir sokak köşesi, barınak olarak kullanılan bir mukavva kutu, bir bank, virane bir ev, küçük bir oda, köprü altında karanlık bir nokta... Bu manzaralar kaçakların, evsiz insanların, sokak çocuklarının ve yabancıların evleridir. Bu çalışmalarında Tolon, belirli bir "görünmezlik" ile, tuhaf ve ayrıksı yokluğun, görebildiğimiz ile göremediğimiz, bilebildiğimiz ile bilemediğimiz arasındaki daimi karşıtlığın yaydığı bir belirsizlikte konumlamıştır sanatsal pratiğini. Bir başka çalışmasında, 2005 tarihli *Inside Out*/İçeri-Dışarı'da, sanatçı İstanbul sokaklarındaki evsiz çocukların görünmezliklerinden yola çıkmıştır. Bu kamusal sanat projesi için, so-



Canan Tolon, *Colony 2*, yerleştirme, 2008
Aynalar, ampul, şilteler, döşeme üzerinde yetişen çim,
244 x 56 x 203 cm

kak çocuklarının yaşadığı oyun parkının yakınlarında boş bir eve, pencerelerden içeri dışarı sallanan bir salıncak asmıştır. Motorla çalışan salıncak sürekli binanın bir içine bir dışına doğru sallanırken, çocukların görünmez varoluşlarına işaret eder. Tolon bu çalışmasını şöyle açıklar: "Çok sık gerçekleştirdiğimiz bir hareketi abartırsam ne olur onu görmek istedim. Ve gerçekliğin yüzüne doğru uçan bir diğer dürüst olmayan çözüm: Bu görünmeyen çocuklara asla oynayamayacakları bir oyun alanı verin, ve asla sahip olamayacakları imkânsız bir yer yaratın. Bu durmadan büyüyen yanılgılar ipine ilmik eklemenin ne kadar absürd olduğunu görmek istedim, bize en azından iyi bir şeyin yapıldığı yanılgısını hissettiren başka bir aceleci çözüm."[2]

Tolon'un manzaraları köklerin ve yıkımın birleştiği *no-man's land*'





Canan Tolon, *İçeri-Dışarı/Inside Out*, mekâna özgü yerleştirme, Salıncaklar ve elektrikli motorlar İstanbul Yaya Sergileri 2, 2005

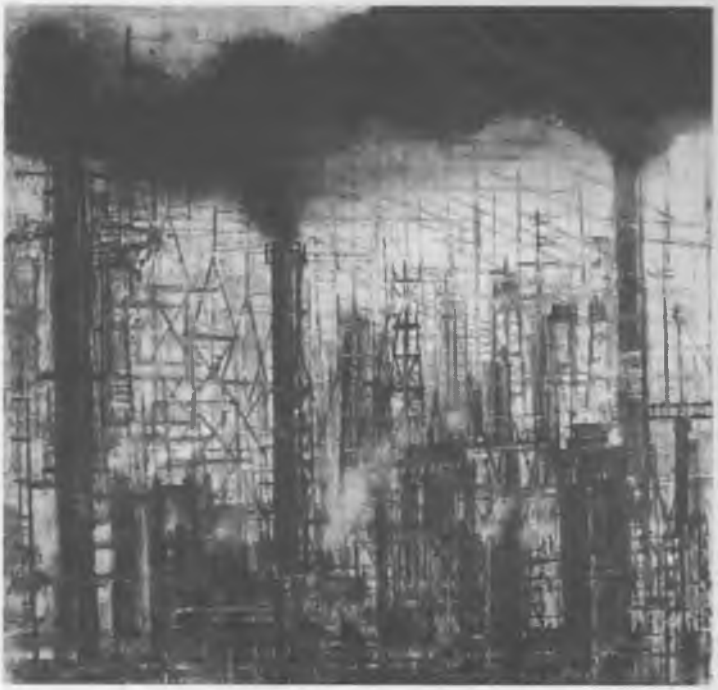
ler, insansız bölgelerdir. Uzun zaman önce Walter Benjamin şöyle yazmıştı: "Yıkıcı karakter sadece bir tek anahtar kelime bilir: yer aç, ve sadece bir iş: kaldırıp temizle. Onun temiz hava ve açık alana olan ihtiyacı herhangi bir nefretten daha güçlüdür" (1986: 301). Tolon, Benjamin'in görüşlerini hatırlatırcasına, inşa sürecini bir yıkma süreci, yıkma sürecini de bir inşa süreci olarak yorumlar. Benjamin yıkıcı karakteri şöyle tanımlıyordu: "Yıkıcı karakter kalıcı hiçbir şey görmez; ama tam da bu sebepten her yerde yollar görür. Başkalarının duvarlar ve dağlar gördüğü yerlerde bile o yine bir yol görür" (302).

Manzaranın yıkımı, uç noktalara kadar yersizyurtsuzlaştırma, askeri yapılanmalar, yaşam sistemlerinden ve doğal ortamlardan tümüyle kopma, yeryüzünü *no-man's land*'e, herhangi bir düzenin olmadığı bir bölgeye dönüştürdü. Tolon'un manzaraları da bir inşaat alanı ya da petrol kuyuları, petrol hatları, savaş, terör, felaket alanları gibi küresel altyapı bölgeleri olarak tütmektedirler. 1990'ların sonlarında, keskin bir aletle mylar üzerine siyah yağlıboyayla gerçekleştirdiği serilerinde ve

2. Bkz. www.canantolon.com/ExhibitionInsideOut/InsideOutStatement.html (8 Ekim 2009).

Tıkırında Herşey (2005) başlıklı yağlıboya resimlerinde, mevcut durumun bu şekilde kavramsallaştırılması en açık şekilde görsel dile aktarılmıştır. İlerleme bir infilaka, medeniyet bir yangına, doğa bir felakete ve hayat bir kıyıma dönüşmüştür. Yalnızca güçlendirme demirleri gibi inşaat malzemeleri ile hafriyat yapıp binalar dikmek için yer vardır. Petrol çıkarmakta kullanılan pistonlar, doğayı sömürmek ve bütün enerjiyi Batı'ya kaydırmak için yeni alanlar açmaktadırlar. Geç kapitalist dünya düzeninde, üretimin en üst düzeyde yıkıma sebep olduğu gerçeğini kanıtlarcasına, Tolon'un resimlerinde renk skalası en aza indirgenmiştir. Sanatçı, *Tıkırında Herşey* dizisiyle ilgili olarak şöyle yazmaktadır: "... tekerlekler daimi hareket halinde, petrol akıyor, kazılar ve delmeler yayılıyor ve her zamankinden daha derinlere iniyor... Toprak üzerine hak iddiaları tamamen yalan bir iyi niyet üzerinden gerçekleşiyor. Vanalardan sürekli su ve petrol akıyor, evet gerçekten müteşekkir olmalıyız. Tıkırında herşey, tam planlandığı gibi, şimdiye kadar herşey iyi, ve böyle devam ettiği sürece de iyi olacak" (2005).

Tolon üç boyutlu mekânlar yarattığında yıkımı açığa çıkarma stratejisini en uç noktalara taşır. Yanılsamanın ve göz yanılgısının yüküyle ağır, imkânsız mekânlar inşa eder. *Acil Çıkış* (2007) başlıklı çalışmasında duvarlar arasına merdivenler yerleştirip tavan ve zemin dahil her tarafa aynalar koyarak yanıltıcı bir mekân yaratır. Merdivenin üst üste binen görüntülerinin, aynanın üzerinde yarattığı yankılanmada, insan, görünüşte ferah bir mekânın bir çeşit kısıtlayıcı ya da hapsedici bir mekâna dönüşebileceğini sezer, özgürlük gibi görünenin aslında bir tuzak olabileceğini de... Sanatçı bu tür göz aldanmaları ve kör noktalarla çokça oynamaktadır. Örneğin, hepsi mylar üzerine siyah yağlıboya *İsimsiz* (1995) serisinde, birçok farklı bakış açısının üst üste binmesiyle elde edilen çoklu bir perspektif söz konusudur. İlk bakışta yerle bir olmuş alanlar yıkılmış bina ve çevrelerin fotoğrafları gibi görünürler; oysa bu resimler belgesel fotoğrafların siyahbeyaz görselliğini taklit etmektedirler. Gözlerimiz siyahbeyaz fotoğrafları gerçeğin sadık temsilcileri olarak görmek üzere eğitilmiştir. Bütün siyahbeyaz belgeseller sanki daha "gerçek"tir. Zihnimiz tarih boyunca gördüğümüz zalimliklerin bizlere hep renksiz anlatılması nedeniyle böyle düşünmektedir. Dolayısıy-



Canan Tolon, *Tıkırında Herşey No: 7*, 2005
Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 170 cm

la sanatçı bizim beklentilerimizle ve önyargılarımızla oynamaktadır. Tolon gerçekliği kaydetmek için yanıltıcı imgeler kullanma stratejisine başvurur, çünkü küresel dünyada şeyler ne kadar maddi gerçekliklerinden ve fiziksel varlıklarından arındırılırsa, onları görsel olarak yakalayıp temsil etmek de o kadar zorlaşmaktadır.

Bütün dünya kör. Hepimiz körüz. Tüm dünya aptal ve biz de öyleyiz. Kaçınılmaz olarak bu bir işbirliğidir, bilinçli ya da bilinçsiz, bir suç ortaklığıdır. Tolon bir başka kamusal alan projesinde bu suç ortaklığını çok bildik bir atasözüne başvurarak açıklar: *Kendi Düşen Ağlamaz* (*Your Tax Dollars at Work*, 2002). Sanatçı İstanbul'un lüks semti Nişantaşı'nın kaldırımlarındaki her bir çukura ve her bir delik deşik yaya yoluna bu atasözünü şablonla yazar. Günümüzde, suç ortaklığı bir çeşit müştereklik (*commonality*) hali de olabilir. Sanatçı bir yandan şekilleri, dokusu



Canan Tolon, *Kendi Düşen Ağlamaz*, 2002
İstanbul Yaya Sergileri 1

ve cilasıyla yürümeyi yürüyememeye dönüştürecek kadar gelişigüzel döşenmiş taşlardan yapılmış kaldırımlar üzerinde yürüyen öznelerin ürettiği kent haritasını sorgularken, diğer yandan da bu kamusal alan çalışmasına yeni bir boyut daha kazandırır. Müştereklik hali, isimsiz ama güçlü yatırımlar, düşmanca kâr payları, masum görünümlü ihlaller, yalan vaatler, görmezden gelinen haklar ve yok sayılan güçlükler tarafından sürekli tetiklenmektedir. Tolon çalışmasının arkasında yatan düşünceyi şöyle açıklar: "... ilk isteğim kaldırımdan ve ayaklarımızın altındaki muhtemel tehlikelerden bahsetmekti. Kaldırıma şablonla yazılmış kelimelerin kasti çift anlamı, bu kaldırımlarda gizlenen sonsuz tehlikelere ve bubi tuzaklarına dikkat çekiyor. Amacım bu fırsatı yakalayarak yaralanışa hakaret eklemek" (Amado ve Kumcuoğlu 2002: 227).

Dışarıda karşılaştığımız ve tecrübe ettiğimiz dış dünya iç dünyamıza aittir, iç dünyamız da aynı şekilde dış dünyaya. Bedenimiz ve dış dünya arasındaki her şey etkileşimden ibarettir. Sanatçı kahve telvesi kullandığı *Kaza Eseri* (1996) serisinde, biraz da ironik bir görsel dille, izleyiciye toplumsal dünyamızın tersten bir tasavvurunu önerir. Bu resimlerdeki yoğun dokuda, soyut ve zamansız olan somut olana ve şimdiki zama-

na denk düşer. Birinin falına bakmak geleceği tahmin etmek olarak yorumlanır. Oysa aslında hiç de öyle değildir. Kahve fincanının içinde kalan telveye bakarak birinin geleceğini okumak, gelecekten çok o kişinin şimdisine dair, onun beklentilerine dair bir şeyler söyler. Bu açıdan fal bakmak henüz olmuş, şu anda oluyor ve olması gereken şeylerden yola çıkarak şimdinin gerçeklerinden söz etmektir. Tıpkı *Kaza Eseri* serilerinin gösterdiği gibi, Tolon'un "meçhul manzaraları" dış dünyayı, yani hem doğayı hem de insanlar tarafından üretilmiş dünyayı, tam da insan hayatının "karasuları"nda inşa etmektedir.

Sanatçının çalışmaları, içinde bulunduğumuz gelişmiş "kültürel/doğal" çevrede nasıl adlandıracağımızı bilemediğimiz zihinsel ve fiziksel şiddetin ve terörün boyutlarını yakalamaya dair oldukça karamsar bir teşebbüs olarak okunmalıdır.



Ursula Biemann, *Karadeniz Dosyaları* (9 Numaralı Dosya)
video görüntü, 2006

Hiçbir-Yer/Şimdi-Burası

Yekpare dönen dünyada, yeknesaktan fasıla,
yoldan patika, sertlikten incelik biçmeyi
öğreten annem Figen'e,

Yazıya bir haritadan bahsederek başlayacağım. Söz konusu harita siyahbeyaz ve bir yapbozun görsel dilini andırır biçimde, iki grafik tablonun iç içe geçirilip üst üste bindirilmesinden oluşuyor. Eğer sadece siyah renkli alanlara bakacak olursak, bu haritada bir Türkiye haritası görürüz. Eğer gözlerimizi beyaz renkli alanlara yoğunlaştırmayı seçersek, bu sefer göreceğimiz Amerika, Afrika ve Asya kıtalarından oluşan bildik bir dünya haritası olur. Bahsettiğim harita, sanatçı ve grafik tasarımcı Memed Erdener'in *Extramücadele* başlıklı projesi için gerçekleştirdiği çok sayıdaki grafik çalışmasından yalnızca biri. Sanatçının sözcükleriyle, "... tıpkı bir grafik tasarımcının müşterileri için logo tasarladığı şekilde, hayali müşterileri için hayali talepler üzerine çalışan" bir kurgusal grafik tasarım şirketi olarak *Extramücadele* "toplumsal baskı altındaki bütün topluluklar için logo tasarlıyor."[1]

Erdener haritayı 2001'de, henüz gerçek bir küresel deprem gerçekleşmemişken "tasarlamış" ve *Global Deprem* diye adlandırmıştı. Küresel deprem derken kastettiğim, Eylül 2008'de meydana gelen ve krediler, bankacılık, döviz, ticaret alanında tüm dünyada şiddetli bir sarsıntı yaratan küresel finans krizi. Erdener'in haritasında farklı coğrafyaların bu bir arada oluş, hatta çakışma hali küresel finans krizinin ardından daha da bariz hale gelen bir gerçekliği ortaya koyuyor: Küresel harita üzerinde, yerküredeki hiçbir yer ayrı ve özerk değildir; tıpkı hiçbir konum ya da mevzilenmenin uzak veya ulaşılamaz olmaması gibi. Tam ter-

1. Bkz. www.extramucadele.com (2010).

si, burada artık "orası" kalmamıştır. Her yer daha şimdiden "buradadır/burasıdır".

Global Deprem bugünün dünyasında küresel ile yerelin kesişimini görsel dile aktarmış oluyor. Bu noktadan hareketle bu bölümde içinde yaşadığımız ve eylediğimiz dünyayı ve onun geleceğini tahayyül etmekte bize yeni yollar sunabilecek daha incelikli ve daha esnek bir lügatçeye ihtiyacımız olduğu fikrinden yola çıkacağım. Güncel sanat pratiklerinin gündeme taşıdığı küresel/yerel coğrafyaları bir kavram çifti önerisiyle okumaya çalışacağım: "hiçbir-yer" ve "şimdi-burası". Buradaki temel fikrim ise küresel süreçlerin bir yandan ulusal yapıların içine yerleştiği ama diğer yandan tüm ulusal ve uzamsal çerçevelerden bağımsız olduklarıdır. Dolayısıyla küreselleşme, aynı anda hem orada hem burada olabilen, aynı anda kendisini hem görünür hem de görünmez kılabilen uzamsal yapılar meydana getirmekte ve geçici niteliği olan çerçeveler tanımlamaktadır. Üzerimize üzerimize gelen küresel kapitalizm çağında analizimizi dar ve apaçık bir küresel konumun içine hapsedemeyiz. Makro ve mikro siyasetlerin birbirine eklemlendiği, çoğul gerçekliklerle çoklu kültürlerin beraber varlık sürdürdüğü ve aynı zamanda karşılıklı bir çatışma halinde bulunduğu daha karmaşık bir alan, bir mevzi açmak ve bu alanı, bu mevziyi mümkün olduğunca derinleştirmek mecburiyetindeyiz.

"Hiçbir-yer/Şimdi-burası" kavram çiftini şöyle tarif edebilirim: Kusursuz bir soyutlama hareketi olan küresel süreçlerle hemhal olduğumuz zaman ve mekân "hiçbir-yer"dir – ancak bu saptamayla yetinmek küresel süreçlerin ve etkilerinin farklı coğrafyalarda ve öznelliklerde somutlaştığını incelemeyi ıskalamak ve eksik ve yanlı bir okuma yapmak anlamına gelecektir. Dolayısıyla küreselin yerelde somutlaştığı ânı, başka bir deyişle "şimdi-burası"nı ele almak zorundayız. Küresel finans pazarlarından tutun da petrol siyasetlerine ve uluslar aşırı göçe kadar küresel süreçlerin yerler/konumlar/mekânlarda aldıkları belli özel formlar üzerinden okunabileceğini iddia edeceğim burada. Bu bakımdan "hiçbir-yer/şimdi-burası" kavram çifti ile, yöntem olarak, tanımlama (tarifleme) ve temsil etmekten uzaklaşarak, performatif bir okumaya, başka bir deyişle, geçici ve anlık olanın harekete geçirici ve dönüş-



Extramücadele, *Global Deprem*, 2001

türücü etkisine yoğunlaşacağım. Küresel süreçlerle ilgili senaryolar özenle yazılır; tedbirli ve incelikli bir biçimde planlanan neticeleri de nev-i şahsına münhasırdır, genelleştirilemezler.

Bu çerçevede Türkiye coğrafyası bağlamında, coğrafya, bölge ve kentsel mekândaki şeylerin değişen ve dönüşen koşullarını tespit eden, belirli yerlerin anlık durumlarını ve gelip geçici anlarını haritalandıran sanat çalışmalarını ele alacağım. Kanımca eleştirel bir çalışma, odak noktasını, basit hiyerarşiler ve ikili karşıtlıklardan uzaklaşarak çoklu mekânların, görünüşte çelişik toplumsal mahallerin ve çoğul iktidar mevkilerinin sorunsallaştırılmasına yönlendirmelidir. Etkileri, geçici ve anlık durumları ele alan bu tartışma boyunca, küreselleşme çağında toplumsal ve siyasi herhangi bir mekânın sürekli olarak hareket ettiği, metamorfoz geçirdiği, bir yerden başka bir yere geçtiği, bir kimlikten başka bir kimliğe büründüğü gerçeğini teslim edeceğiz – tabii şunu da aklımızın bir köşesinde tutarak: Küresel bir dünyada temel itkimiz değişimleri ve perspektifleri, yanılsamaları ve yalanları olduğu kadar ihtimalleri ve potansiyelleri de ortaya koymak olmalıdır.

Yerel Olan Küreseldir

Küreselleşme süreçleri soyutlamayla ilgili vakalardır. Ancak küresel olan, başka bir deyişle "hiçbir-yer"de faaliyet gösteren, daima yerelleşmelidir, daima bir "şimdi-burası"na yerleşmelidir. Küresel'in yönü genellikle ulusal'ın içinde yapılanmaktadır.

Küreselleşme kuramcısı Saskia Sassen, halen "yerel" olarak deneyimlediğimiz ortamların (bir kamu binası, bir ev, mahallemizdeki veya kent merkezindeki bir kurum), şebekeler-arası bir ağa sahiplerse eğer, küresel bir devirle çalışan bir mikro-çevre olduklarının altını çizer (2008: 346). Böyle bir mikro-çevre, birçok bakımdan yeri yurdu belli bir sabitliğe sahip olmakla birlikte, küresel dijital şebekenin bir parçası olması anlamında çok yaygın bir kapsama alanına sahiptir. Ergin Çavuşoğlu'nun çok kanallı video yerleştirmesi *Tahtakale*'de (2004) gösterdiği gibi, küresel dünyada eski bir kent pazarı, takasların ve işlemlerin gerçekleştiği bir yer olarak, içine gömülmüş olduğu küresel değerler, güç sistemleri, komutlar ve verilerle eklemlenebilir. İstanbul'daki Kapalıçarşı'nın, devasa tarihi mimarisi içinde, enformel olarak faaliyet göstermekle birlikte yine de döviz piyasasını doğrudan belirleyen konumuna odaklanan *Tahtakale*, dört ekranlı bir video ve ses yerleştirmesidir. Ekranların galeri mekânına dağıtıldığı çalışma, mimari bir asamblaj olarak Tahtakale'yi galeri mekânında yeniden inşa ederek izleyicinin filmin çekildiği Tahtakale'yi deneyimlemesini sağlar, bu ekonomik yerle etkileşime girmesine kılavuzluk eder. Ekranlardan ikisinde, tacirlerin cep telefonu kullanarak, altın ve döviz alıp sattıkları gündelik faaliyetleri gösterilmektedir. Üçüncü ekranda tacirlerin konuşmalarından gelişigüzel bir araya getirilmiş bir metin yukarıdan aşağıya doğru akarken, dördüncü ekranda hamallar sırtlarındaki küfelere doldukları malları, yüzlerce yıldır yapageldikleri gibi, pazarın yukarısındaki dükkânlara taşımaktadırlar. Tacirler hem kelimelere hem işaretlere dayanan kendilerine özgü bir dil geliştirmiş olduklarından, başkaları için bu kesik kesik, bu kopuk dil anlaşılmaz kalmaya mahkûm gibidir:

– Hepsinden aldım.
– Hazır alacağım.
– Pazartesiye al.
– Tamam, bende tam o kadar avro var.
– Sıcak simiiiiit!
– Aylık faiz iki milyonsa, çarpsana onu koduğumun 100.000 ile.
– Bankaların yüklemesi lazım. Ne malum faizin %50 olmadığı?
– Şu ara dolara yatırmak riskli.



Ergin Çavuşoğlu, *Tahtakale*, video yerleştirme, 2004

– Avro, avro, avro, avro satan?
– Beyefendi, ben gidiyorum. Tamam mıdır, ne diyorsunuz?
– Ahmet Bey, Cuma günü için yarın alış hazır olacak.
– Nakite avro, nakite avro alıyorum!
– Tamam, bende tam o kadar avro var.

Çarşının bir köşesinde toplanan iş üstündeki bu adamlar, kamusal bir uzam içinde, daracık bir ara sokakta, son derece kendine özgü, kişisel olduğu kadar toplumsal ve ekonomik bir sahne icra etmektedirler; ancak bu hususilik ya da kişisellik faaliyet alanlarının geçici olarak ehlileştirilmiş bir mekân yaratmadığı anlamına da gelmez. Faaliyetlerinin hacmi, genellikle pazar içinde yarattıkları altın veya döviz açığı yahut fazlası yoluyla, yerel döviz değerini küresel düzeyde etkilemektedir. Dolayısıyla küresel oluşumların, bir ölçüde, küresel ölçeklerden ziyade gündelik hayatın mikro-uzamları içinde ortaya çıktığı söylenebilir. Kentin finans merkezi olan Levent'e oldukça uzak sayılabilecek bir noktada bulunan, şimdinin turistik bölgeleri olan Ayasofya, Sultanahmet Camii ve Topkapı Sarayı'na yakın bir ara sokak geç kapitalizmin "ekonomik üretkenliği"ne eklemlenmektedir.

Diğer küresel kentlerden farklı olarak İstanbul daima bir dünya kenti olagelmiştir (Keyder 2000: 9-40). Tarihsel olarak bakıldığında, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde bölgenin en büyük pazarı olarak, dünyanın dört bir yanından tacirler ve satıcılar buraya mal almaya ve satmaya gelirlerdi: Kentin pazarlarında Çin'den, Hindistan'dan, İran'

dan, Kafkasya'dan, Rusya'dan, Mısır'dan ve Suriye'den, ayrıca Balkanlar'dan, Cenova'dan, Venedik'ten ve daha Batı'dan getirilmiş her çeşit mal bulunurdu. İstanbul, İmparatorluk tarihinin büyük bir bölümünde konumundan ötürü Batı Avrupa ile Hindistan arasındaki en büyük daimi pazardı (10). Bizans ve Osmanlı imparatorlukları devrinden beri Haliç'te (olağanüstü bir doğal liman) konuşlanmış olan Tahtakale de hep bir ticaret alanı olagelmiştir.

Bugün bu tarihi pazar (ki 1980'lerden önce *Tahtakale borsası* adıyla anılıyordu) halen etkinlik göstermekte olan enformel bir ticaret alanıdır; hem doğrudan hem de dolaylı olarak ulusal kamu siyasasını bilgilendirip yönlendirmekte, dış kaynaklı döviz oranlarının ayarlanmasında büyük rol oynamaktadır. Günde ortalama 30 milyon doların el değiştirdiği Tahtakale günümüzde a*yaklı borsa* diye adlandırılır. Tahtakale, bilgi ekonomisinin bize önerdiğinden çok farklı türde bir ekonomik düzenin tezahürlerini ortaya koymaktadır. Böylelikle somut mekânın ve fiziki şart ve durumların da düşünülenin ya da yaygın olarak kabul edilenin aksine küreselleşmenin ve bilgi ekonomisinin bir parçası olduğunu kavrayıveririz.

Küresel finans pazarları, ulusal alanlarda ikamet ederken tarihsel anlamda ulusal olarak değerlendirilenlere yeni anlamlar bahşederler. Söz konusu pazarlar, aslında sermaye için elektronik bir pazar olarak, küreselin belirleyici bileşenlerine evsahipliği yaparken bile özel ve kısmi yollarla ulusal olanı ulusal olmaktan çıkararak belli yerellikler üretirler. Bu açıdan bakıldığında, küresel finans pazarları, tarihsel ulus-devletin bölgeselliğinden keskin bir biçimde ayrılan, şimdiye değin alışılmamış tarzdaki bir çeşit çoklu yerleşiklik alanının kurucu öğeleri olarak görülebilirler. Bu merkezler ve bölgelerde somutlaştırılan bölgecilik de (*territoriality*), yeni örgütlenme mantığı içinde geçici olarak sürekli bir biçimde yeniden üretilmektedir. Paul Virilio, bu yeni kentsel uzamı kavramsallaştırmak için yeni bir tanım önerir: "küreselyerelleşme" (*glocalization*). Virilio bu tanımı kullanırken bir etkinliğin yerel zamanı ile genelleştirilmiş etkileşimliliğin küresel zamanı arasında husule gelen karışımın belirgin çelişkisini tespit etmek istemektedir (2008: 144). Virilio'ya göre "küreselyerelleşme",

... faaliyetlerini iki eşit derecede küreselleşmiş üretim ve dağıtım boyutunda idare eden "çok uluslu şirketler" için pek kullanılamaz, çünkü bu sanal dünya kenti daha şimdiden kendi içinde hem "coğrafi" anlamda gerçek bir yığılma merkezini birleştirip toplamıştır hem de uzaktan varlığını sürdürebilen telekomünikatif "geçici" hiper-merkezlerini. Böylelikle, diğer kentlere de *kendini görünür kılarak*, özellikle bölgesel alanın coğrafi *paylaştırma* durumunu da ortadan kaldıran bugünkü *zamansal bölüşüm* öğesinin öncelikli yardımıyla, şimdiden itibaren her *gerçek* kent uzak bir periferidir; bütüncül bir biçimde veya daha doğru bir söyleyişle, "küreselyerel" bir biçimde hâkimiyet süren bu sanal kentin devasa kentsel çölüdür. (144)

Çavuşoğlu'nun yerleştirmesi, "küreselyerel" bir Tahtakale'yi önümüze koyuyor. Ekonomik küreselleşme, eski "zengin ülkeler ile fakir ülkeler" ayrımının yahut da "küresel Güney ile küresel Kuzey" gibi karşıtlıkların çok ötesine geçen yeni merkezileşme coğrafyaları yaratmaktadır. Artık muhafaza edilebilecek özgün bir yerellik olmadığı gibi, sınırları çizilebilecek sabit bir bölge de kalmamıştır. Sanatçı özellikle ses düzleminde, dolar ile avronun alım satım işlemlerini içeren erkek konuşmaları ile Bizans müziğinin erkekler korosunu bir araya getirerek merkez ile çevre, küresel ile yerel, yeni ile eski, geçmiş ile gelecek, burası ile orası arasındaki sınırları bulanıklaştırıyor.

"Şebekeleşme" söz konusu olduğunda artık "... dünya, çoklu bir koşuldur. Tek bir dünya yoktur – birçok dünya vardır. Dünya tek bir mantığı paylaşıyor değildir, totemci bir pazarda perakendeciliğin ya da ticaretin çoğul tektanrıcılıklarının çoğalıp yayılmasıdır esas olan. Bunlar kendi mantıklarını, kurgularını ve sınırlarını bilgiyi sınırlayıp dışarıda bırakarak sürdürürler ve böylelikle de temiz ve hakkaniyetli kalırlar" (Easterling 2007: 3). Böyle bir çoğul dünyada kentler, küreselleşme süreçlerinin somutlaştığı, yerel şekillere büründüğü birer stratejik mıntıka halini almışlardır.

Tahtakale, sınır-ötesi şebekelerin, küresel çapta anlık para dolaşımını olanaklı kılan "sınırlar-arası merkezler" yarattığının ipucunu vermektedir. Bu anlık dolaşım, konu ulusal bölgeler olduğu zaman "hiçbir-yer"i "şimdi-burası"na dönüştürür. Bu geçici homojenleşme, küreselleşmenin anlık etkisi üzerine düşüncenin derin ve dolambaçlı kanallarını açar. Küresel yönetimler, ulusal toprağa girdikleri zaman genellikle "perfor-

matif" davranırlar. Çavuşoğlu'nun kamerasının yakaladığı "mobil brokerler"ın cep telefonları ile gerçekleştirdikleri konuşmalar bir eylemin icra edilmesine ve dolayısıyla bir vakanın vuku bulmasına neden olur. Virilio, dünyanın geçici olarak telekomünikasyonların anlık etkileşimlerince hapsedildiğini belirtmişti; medyanın yarattığı birbirinden ayrıştırılamazlık mimarinin doğasını, süreduran miktarı ve dolayısıyla hakikatin morfolojik istikrarını derinden etkileyerek uzak ile yakını, içerisi ile dışarısını beklenmedik bir biçimde bir araya getirir (2000: 30).

"Performatif" ilgi, etkilerle alakalıdır; geçici (anlık) ya da belli sıklıkla tekrarlanan durumlar ile bağlantılıdır. Çoğul dünyada mekân bir geçiş alanıdır; artık manzaranın dokusunu oluşturan büyük olayların değil, küçük hadiselerin cereyan ettiği, anlık olguların gerçekleştiği yerler vardır. "Mekân yerine gerçek zamanın, alışıldık etkinlikler yerine ise hızlı ve anlık karşılıklı-etkileşimin yeni bir önceliği" vardır (66). *Tahtakale*'de anlık ve hızlı telekomünikasyon sayesinde çok belirli bir kentleşme biçimine tanık oluruz: "gerçek zamanlı kentleşme". Tahtakale pazarı, özgül ekonomik ve toplumsal ilişkilerin kesişme alanından geçerek "hiçbir-yer"de alan buluyor kendine. Burada şu noktayı belirtmekte de yarar var: "Hiçbir-yer" esasında daha çok zaman ile, "şimdi burası" ise mekân ile ilgilidir. "Hiçbir-yer", bir oluşun, bir sürecin alanıdır. Zaman çizgisel nitelikte bir zaman değildir, daimi şimdide gerçekleşen değişimin zamanıdır. Bu değişim, mevzilenmiş bir değişim değil, geçişin ve geçişsel olanın değişimidir. Ne var ki bu değişim önceden programlanmıştır. Küreselleşme çağında yaşam döngüsel olan ile rasyonel olan arasında arafta kalmış bir haldedir. Bu hayatın hammaddesi de tekrarlardır, çizgisel ve döngüsel yinelemelerdir.

Küresel Olan Yereldir

Çok kereler tekrarlandığı üzere, Michael Hardt ve Antonio Negri *İmparatorluk*'ta küresel iktidarın yeni biçiminin kavramsallaştırılmasını amaçlamışlardı. Emperyalist bir güç olmaktan ziyade emperyal bir güç olarak ortaya çıkmakta olan yeni hükümranlık türünü Hardt ve Negri "şebeke iktidar" (*network power*) olarak adlandırıyorlardı. Onlara göre "şebeke

iktidar", başka bir deyişle ağ biçiminde faaliyet gösteren iktidar, şimdilerde büyük kapitalist kuruluşlar, ulus-ötesi yapılanmalar ve diğer güçlerde olduğu gibi, egemen ulus-devletlerde de tezahür etmektedir:

> Şimdi demokratik cumhuriyetin *yayılma eğilimini* aşkın egemenliklerin *yayılmacılığından* ya da asıl konumuz olan modern ulus-devletlerin yayılmacılığından ayırabiliriz. Ağ şeklinde işleyen yayılmacı bir iktidar olarak egemenlik fikri, demokratik cumhuriyet ilkesi ile İmparatorluk fikrini bağlayan ara çizgi üzerinde dengeye oturur. İmparatorluk ancak evrensel bir cumhuriyet olarak, sınırsız ve içleyici bir mimari içindeki bir iktidarlar ve karşı-iktidarlar ağı olarak anlaşılabilir. Bu emperyal yayılmanın ne emperyalizmle, ne de fetih, talan, soykırım, koloni kurma ve kölelik amaçlı devlet örgütleriyle bir ilgisi vardır. Kuşkusuz bu emperyal süreçleri tarihsel olarak ele aldığımızda..., İmparatorluğun yayılma uğraklarının kan ve gözyaşıyla yıkandığını tüm çıplaklığıyla görürüz; ama bu iğrenç tarih iki kavram arasındaki farkı ortadan kaldırmaz. (2000; alıntı için bkz. 2012: 177-78)

Başka bir deyişle, küresel iktidarın uzamı açık ve geniştir; ne içeriyi bilir ne de dışarıyı. Her yerde olduğu kadar, hiçbir yerdedir de. Bu nedenle Hardt ve Negri "İmparatorluğu" "yer-olmayan" (*non-place*) olarak tariflerler (200). Eğer çifte kavramımızı kullanacak olursak "yer-olmayan"ı "hiçbir-yer" olarak düşünebiliriz. Ancak buradaki "hiçbir-yer", etkin bir biçimde ürettiği bazı özgül, küresel bağıntılar yoluyla coğrafyalarda somutluk kazanır. Böyle anlarda "hiçbir-yer", "şimdi-burası"na dönüşüverir.

Küresel düzen için bölgeler belirleyici bir rol oynarlar. Küreselleşme, bütün bir coğrafyanın üzerine musallat olur; hem sebep hem de sonuçtur. Böylelikle kendi ilişkisel coğrafyasını üretir ve bunu yaparken de, bölgeleri idare ettiği gibi öznellikleri de (yeniden) üretir. Keller Easterling bölge (*territory*) kavramının derinlemesine bir tanımını şu şekilde yapıyor:

> Bölge, sözcüğün en zengin kullanılışlarını gündelik dilde bulduğumuz üzere, hem ülkeleri hem de bilinmez olanları, sabit coğrafi sahaları, meçhul mekânları ve henüz keşfedilmemiş yerleri tarif eder. Terim olarak arzu, edep ve bilinmezin fethedilişiyle doygunlaşmış, organizasyon mantıklarını siyasi mantığı ve siyasi muhiti de içerecek şekilde dönüştüren bir kavram... bir böl-

ge, değişen tutumlar ve imler tarafından sınırlanan bir alandır. Şebeke ağı dağarcığını kullanacak olursak, bölge, örneğin bir sömürge veya manda gibi, bir ülkenin bir dizi bağlantılar ve bağımlılık ağında kıstırılmış olan uzak bir uzantısı olabilir. (2007: 62-63)

Yukarıda tartıştığımız üzere, küreselleşme çağında bölgeler bir küresel vektörler şebekesi vasıtasıyla üretilir. Ursula Biemann, çok katmanlı video-denemesi *Karadeniz Dosyaları*'nda (*Blacksea Files*, 2006) küresel iktidarın bu hin, bu eğreti ve değişken coğrafyasının izlerini sürmeye girişiyor.

Küratör, sanatçı, kuramcı Biemann video-denemelerinde ulus-ötesi ve kent-sonrası arazileri incelemektedir: Sınır bölgeleri, serbest ticaret sahaları, taşeron işçi mahalleleri, deniz aşırı askeri birimlere mahsus eğlence mıntıkaları, tatil yerleri, vb. Sanatçı *Karadeniz Dosyaları*'nda Hazar denizi kıyısında bulunan ve dünyanın en eski petrol başkenti olan Bakü'den (Azerbaycan) başlayarak Gürcistan ve Türkiye üzerinden Akdeniz bölgesine ulaşan BTC (Bakü-Tiflis-Ceyhan) boru hattının inşasını farklı veçheleri ve değişik ayrıntılarıyla ele almaya girişir. Metin, arşiv görüntüleri, fotoğraf, hareketli-görüntüler, söyleşiler ve Biemann'ın kendi tespitleriyle yoğun bilgi içeren *Karadeniz Dosyaları*, küresel siyasetlerin yerel bölgelerde nasıl hükümranlık kurup yönettiğini, makro ve mikro siyasetlerin nasıl birbirileri içine geçip kenetlendiğini irdeler. "Coğrafya ve mekân daima toplumsal cinsiyete sahiptir, daima ırksaldır, daima ekonomik ve daima cinsiyetlidir. Bunları bir arada tutan dokular her gün bir sözcük, bir bakış, bir jestle yeniden yazılır," diyor kültür kuramcısı Irit Rogoff (2000: 28). Rogoff'un sözleri coğrafya ve mekânın daima icra edildiğini, dolayısıyla "performatif" olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Biemann, yeryüzünün en değerli kaynaklarından birini başka bir coğrafyaya aktarmak için, küresel iktidarın performatif bir biçimde işleyerek Kafkasya-aşırı bir koridor ürettiğini inceliyor çalışmasında.

Sınırlar-arası ve sınırlar-ötesi ticaret, insan veya sermaye akışını görebilmek, grift küresel dünyanın karşılıklı-bağlılıklar silsilesini kavrayabilmek, hareket halinde bir zihinsel analizi ve yine hareket halinde bir sanatsal pratiği gerekli kılar. Beden ve zihnin bu transit hali, Deleuze'cü

anlamda bir "göçebe-oluş"u gündeme getirmiş olur (Braidotti 1994: 35). "Göçebe-oluş", performatif bir metafor olarak, başka koşullarda pek de olası görünmeyen karşılaşmalara açık olmak, bilgi ile tecrübenin beklenmedik ve umulmadık kaynaklarına yer açmak anlamına gelir. Biemann *Karadeniz Dosyaları*'nda, tüm diğer video-denemelerinin de işaret ettiği üzere, sınırların sabit olmayışının altını çizer. Sınırlar sabit değilse eğer, Biemann için kendi sanatsal pratiğinin olmazsa olmazı, göçebe bir haritacı gibi sınırları geçerek küresel ilişkiselliklerin izini sürmektir.

Günümüzde ortak bir küresel varoluşu paylaştığımız bariz bir biçimde, açık ve seçik olarak önümüzde durmaktadır. Öyle görünüyor ki küresel bir dünya kültüründe birer kültür üreticisi, birer bilgi üreticisi olan sanatçıların belli başlı stratejilerinden biri yerellikler-ötesi, hatta yerellikler-aşırı sanatsal bir pratiği benimsemektir. *Karadeniz Dosyaları*'nı oluşturan on "video-dosya", Biemann'ın petrol dolaşımını mümkün kılacak devasa yapının toprak üzerindeki inşasını video kamerayla kayıt altına alıp incelediği görüntüler dışında, boru hattı faaliyetinin tarihsel, toplumsal, siyasi ve ekonomik arkaplanını verecek bilgileri de içerir: Petrol tarihi, Sovyet sonrası dönemin petrol politikası, siyasi ve ekonomik ajandası, sanatçının kendi kişisel notları, yine sanatçının sahada insanlarla yaptığı görüşmeler ve bu görüşmelerin onda bıraktığı izlenimler, tespitler ve teorik analizler. Dolayısıyla Biemann'ın, kendine dönük ve kendi kendini organize eden bir örgütlenmenin karmaşık ve hareketli süreçlerini anlayıp analiz etmeye yönelik bir "küresel antropoloji" çalışması yürüttüğünü söyleyebiliriz. *Karadeniz Dosyaları*, küresel ekonominin yalnızca ulusal kaynakları küresel yüksek teknolojili petrol dolaşım sistemine bağlayan bir hat inşa etmediğini, aynı zamanda katettiği coğrafyalar boyunca bir insan coğrafyası ürettiğini ve yeniden ürettiğini ortaya koymuş oluyor.

Biemann için "hiçbir-yer", Afganistan'dan Bakü'ye ve oradan da Batı'ya ulaşan geniş bir alanda küresel politik ajandalar doğrultusunda inşa edilen süper yapısal duyargaların üretkenliğini de göstermek amacını güden bir strateji. Sanatçı etnografik araştırmasının niteliğiyle ilgili olarak şöyle yazıyor:

Neredeyse bir defa bile olayların esas sahasını ziyaret etmeme izin verilmedi, sürekli olarak ikincil alanlara doğru yönlendirildim, ... tarihin ikincil derecede önemli enkazlarıyla dolu alanlara. Bunları önemsiz yan yollar olarak düşünmek yerine, benim tam da orada bulunduğum anda gerçekleşmekte olan olaylara yoğunlaşmaya başladım. Çok iddialı ağızların siyasal ilişkiler üzerine verdiği efendilik taslayan söylemler, daha ufak sahalarda gerçekleşen olayları sessizliğin ve imgesizliğin inzivasına itiyor, onları neredeyse tarihten siliyor. Böylesi yan olaylar ve coğrafyayla ilişkili büyük anlatı uzantıları arasında bağlantılar resmederek, bu bağlantılar ne kadar kırılgan ve fani olursa olsun, bu proje hiç olmazsa onları tarihsel bir devamlılık içinde yeniden yazıyor. (2005: 95)



Ursula Biemann, *Karadeniz Dosyaları*, yerleştirmeden görüntü, 2006

Karadeniz Dosyaları siyah televizyon monitörlerinin adeta bir boru hattını akla getirecek biçimde birbiri ardına sıralandığı bir video yerleştirme olarak sergilendi. Bu sergileme biçimi yoluyla, boru hattının görünüşte merkezi ya da çizgisel perspektifi videoların sahip olduğu görüntü, metin ve ses örgüsüyle çoklu perspektifler ve eşzamanlı topografyalara bölünmüş oldu. Her bir monitörde yüksek seviyede finansal yatırım ile çok sayıda alet edevat, teçhizat ve teknolojiyi içeren boru hattının kat ettiği transit coğrafyanın izini süren Biemann'ın saha araştırmasının bir dosyası izleniyordu. Sanatçının video kamerası petrol boru hattının güzergâhıyla birlikte, o güzergâh üzerinde yaşayan, modern ya da küresel çağda "uygarlık" ya da "gelişme" denilen şey her ne ise onunla bağlantısı tamamen koparılmış, ancak bile isteye, küreselleşmenin jeopolitik-



Karadeniz Dosyaları (1 ve 3 Numaralı Dosya), video görüntü, 2006

leri dışında, kendi hallerine bırakılmamış insanları da kaydetmişti. Dolayısıyla sanatçı kaçınılmaz bir şekilde, apayrı iki geçici mekânsal düzenden ve ekonomik çevreden geldiği varsayılan aktörlerin ve insanların birbiriyle nasıl ve ne şekilde kesiştiklerini de tespit etmiş oluyordu.

"0" Numaralı Dosya, arşiv görüntüleri ile Azerbaycan ve Gürcistan'da 2003 yılında vuku bulan ve uluslararası menfaatler açısından bölgesel bir önem taşıyan rejim değişiklikleri üzerine yoğunlaşır. Bakü'deki petrol çıkarma bölgesine odaklanan 1 Numaralı Dosya iki dünya savaşı ile savaş sonrası dönemler sırasında petrolün rolünü ve önemini ele alır. 2 Numaralı Dosya ise bizi İstanbul'un Zeytinburnu semtine götürür; bu dosyada 1949'da Mao'nun iktidara gelişinin ardından, Müslümanların sert bir biçimde hırpalandığı dönemin sonrasında, yaşadıkları yeri terk etmek zorunda kalan bir Kazak ailesinin yaşamöyküsünü dinleriz. 3 Numaralı Dosya Gürcistan'daki Tsalka Gölü yakınlarından geçen boru



Karadeniz Dosyaları (3 Numaralı Dosya), video görüntü, 2006

hattıyla ilgili arşiv görüntülerini içeriyor; burası aynı zamanda uluslararası işçilerin 1760 km'lik uzunluğuyla yirmi birinci yüzyılın en büyük petrol projesini inşa etmek için çalıştıkları yerdir de. Arşiv görüntüleri bize hattın altyapısının yapım aşamasını gösteriyor. Bu durumdayken yerin altına yerleştirilen borular somut olarak görülebilmektedir, oysa yapım aşaması tamamlandıktan sonra üzeri toprakla örtüleceğinden boru hattı tümüyle görünmez olacaktır. Bu devam etmekte olan yapım aşaması, petrolün stratejik öneme sahip görünmez ticari bir mal olduğu küresel ekonominin sınıraşırı faaliyetine kendiliğinden göndermede bulunuyor. Bu aynı zamanda "şimdi-burası"nın "hiçbir-yer"e dönüşeceği öngörüsünün olumlanmasıdır. Zaten Biemann da projesini tartıştığı makalesinde şöyle yazıyor: "... kazılarak ortaya çıkarılmış toprak kendi kırsal, dünyayla bağlantısız durumuna geri dönecekken yerin altındaki altyapılar sessiz ve görünmez bir biçimde Batı pazarlarına enerji pompalayıp duracak. Artık sizin görüp görebileceğiniz tek şey araziyi bölüp ayıran mil işaretleri olacak" (49).

4 Numaralı Dosya, sanatçının video kolektif *VideA* ile beraber, Ankara'nın kenar mahallerinde gerçekleştirdiği çekimlerden oluşuyor. Başkentin eteklerinde, boru hattı projesinin Türkiye ayağının merkezinde, 1990'larda ülkenin Doğu sınırında cereyan eden "savaş" sonucunda başkente göç etmek zorunda kalan, geldikleri yeni kentte kâğıt, plastik ve cam dönüşüm sektörlerinde kendilerine bir "ekonomik sığınma alanı" bulan Kürt topluluğunun kentsel yaşam mücadelesine tanık oluyo-



Karadeniz Dosyaları (4 Numaralı Dosya), video görüntü, 2006

ruz. Dosya, kent çeperindeki iş sahalarının bütün kent sathında kökleşmekte olan Devlet tarafından alınan belediye meclisi kararıyla, polislerce derdest edilmesinin izini sürer. 2004 senesinin bahar ayında gerçekleşen bu operasyonun sonucu olarak, dönüşüm alanları buldozerler tarafından yıkılmış, Kürt grupları tasfiye edilmiştir. Video görüntüleri boru hattının mekânın muhayyel kurumsallığındaki rolünü sorgulamamıza sebep olur. Bu dosya insanların yerlerinden edilmelerinin bir kaydı olarak sert ve vahşi arazi kullanım politikalarını gözler önüne serdiği gibi aynı zamanda BTC'nin boru hattının rotası üzerinde faaliyet gösteren PKK'yı projenin gerçekleşmesinde bir tehdit unsuru olarak gördüğü için hattın güzergâhını bilinçli olarak Kürtlerin bulunduğu bölgeden uzak tutmuş olduğu gerçeğine de değinmiş olur.

Ulusaşırı yeraltı enerji koridoruyla ilgili arazi kullanım politikalarını ele alan 5 Numaralı Dosya bizi kurbanlarının Azerbaycan'daki Yevlaks,

Karadağir ve Bangusat köylüleri olduğu bir insanlık dramıyla yüzleştirir. Boru hattının inşası için koridor boyunca yerleşik bulunan 20.000 çiftçi, uluslaraşırı amaçlar ve yatırımlar için yerlerinden edilmiştir. Çiftçilerden biri kameraya süreci şöyle anlatır: "Bize kaç para ödeyeceklerini tam olarak bilmiyorum. Benim imzaladığım anlaşma metninde bundan bahsedilmiyordu. Pazarlık etme olanağımız olmadı hiç; onlar kendi fiyatlarını dayattılar."

6 Numaralı Dosya, Rusya'dan Trabzon'a gelmiş, seks işçiliğiyle yaşamını sürdürmeye çalışan üç genç kadının hikâyesine odaklanmaktadır. Avrupa'da daha iyi bir hayat sürdürebilmek için Rusya'yı terk eden bu üç genç kadının Batı'ya doğru güzergâhlarında, akan petrol ile aynı hattı izlemiş olmaları bizlere sermayenin sorunsuz ve engelsiz bir şekilde sınırları aşabileceğini, ancak insanların bundan mahrum bırakıldıklarını kanıtlar.

7 Numaralı Dosya, Türkiye'nin güneydoğusundaki Ceyhan'da boru hattı terminaline yakın bir yerde konuşlanmış, halkını Kürtlerin oluşturduğu bir işçi kampının varlığına ışık tutar; buradaki mevsimlik işçiler Avrupa Birliği ülkelerine ihraç edilecek sebze ve meyveler için saat başı yalnızca bir avroya çalışmaktadırlar. Kamp, BTC işçi kampının Ceyhan'daki Akdeniz boru hattının terminal bölgesine çok yakındır. Bu iki geçici kampın yan yanalığı, bu alanda iç içe geçip bir koridor oluşturan iki farklı ekonomi biçimini gözler önüne serer; yerel gerçeklikler ile küreselleşmenin sahadaki gerçek eylemi ve deneyimi arasındaki onulmaz uçurumu kavramamıza yol açar. Biemann, biraz önce alıntı yaptığım kartografik politikalar üzerine kaleme aldığı makalesinde, BTC boru hattının geçtiği güzergâhın cumhuriyetlerin etnik ve dinsel yapılarına göre seçildiğinin altını çizer. Azerbaycan ile Dağlık Karabağ arasındaki sorun nedeniyle Ermenistan bu güzergâhın tümüyle dışında tutulmuştur. Biraz önce değindiğimiz üzere, Türkiye topraklarında da boru hattının güvenliğini olası bir risk altına sokacak siyasi çatışma ve sabotajlardan kaçınılmaktadır; hattın daha uzun olmasına neden olduğu halde güzergâhın geniş bir eğri çizerek Kürtlerin yaşadığı bölgelerin etrafından dolaşması tercih edilmiştir (77).

8 Numaralı Dosya boru hattının deniz kıyısındaki terminalinin yarat-



Karadeniz Dosyaları (7 Numaralı Dosya), video görüntü, 2006

tığı ekolojik sorunlara eğilir; bu terminal Irak'ın kuzeyindeki Kerkük kentinden gelen petrolü İskenderun Körfezi'nde, Ceyhan yakınlarındaki küçük bir balıkçı kasabası olan Yumurtalık'a ulaştıracaktır. Ve nihayet 9 Numaralı Dosya ise Kasım 2003'te İstanbul'daki İngiliz Konsolosluğu'nun ve İngiltere merkezli HSBC bankasının El-Kaide tarafından bombalanması meselesini ele alır. Bu konu üzerinden deniz yoluyla yapılan petrol ikmalinin küresel coğrafyadaki belli başlı denetim merkezlerinden biri haline gelen Boğaz yoluyla İstanbul'un müslüman üreticilerle Batılı tüketiciler arasında bir geçiş noktasına dönüşmesi ve böylece küresel kapitalizmi çökertme amacını taşıyan terör saldırılarının hedefi olması irdeleniyor.

Küreselleşmenin coğrafik zapturaptı altında yeryüzü kendi üzerine kapanıyor ve bizi hem kör hem de sağır bir karanlığa teslim ediyor. *Karadeniz Dosyaları*'nda bu sağırlaştırıcı ve körleştirici imgeler yoluyla



Karadeniz Dosyaları (9 Numaralı Dosya), video görüntü, 2006

bertaraf ediliyor. Bu hareketli imgeler artık belli bir teknik aracın (video kamera) taşıdığı özelliklerin sonucu olmaktan çok daha fazla bir şeydirler: İcra etmekte, birlikte eylemde bulunmaktadırlar. Jacques Rancière'den ödünç alarak söyleyecek olursak, "parçalar ve bütün arasındaki ilişki; görünürlük ve anlamın iktidarı ile onunla bütünleşmiş etki arasındaki ilişki; beklentiler ve bu beklentiler karşılandığında olanlar arasındaki ilişki" (2009: 3) üzerinden işler. Biemann'ın hem filmsel malzemeyi ve metinleri, hem de sesleri ve sözleri, böyle açık bir yapıya sahip olan dosyalar şeklinde düzenlemesinin rastlantı olmadığı aşikâr. Dosyanın bir form olarak temel özelliği vaatkâr bir bitmemişliğe sahip olmasıdır. Değişmez, sabit bir yapısı yoktur; başka kişiler, kurumlar, olaylar, mekânlar ve yerlerle daha önce ele alınmamış ya da gözardı edilmiş ilişki ve bağlantıları kurabilme potansiyeli taşımaktadır (Biemann 2005: 25). Dosya, küreselleşmenin sistemli sistemsizliğini en iyi yansıtacak

formlardan biridir. Bu bakımdan, yine Rancière'in sözcükleriyle söyleyecek olursak, *Karadeniz Dosyaları*'nda söz konusu olan "imgelik" rejimidir. Bu öyle bir rejimdir ki öğeler arasında ve işlevler arasında, görünür ile görünmez arasında, dillendirilebilinir ile dillendirilemez arasında, öncesi ve sonrası arasında, sebep ile sonuç arasında ilişkiler kurar (Rancière 2009: 4-6). Sanat çalışması, etnografik araştırma, belgesel ya da görsel makale gibi sabit kategorilere yerleşmeyen *Karadeniz Dosyaları* maddi süreçlerin, etkinliklerin ve altyapıların küreselleşmenin yürürlüğe konmasında nasıl da yaşamsal bir önemde olduklarını, farklı toplumsal grupların, komşulukların, çekişmelerin ve eşitsizliklerin üretilmesinde nasıl da başrolü oynadıklarını önümüze sermekte son derece başarılıdır.

Müştereklik

Bir yanda, şu âna kadar yaptığım tartışmadan da anlayabileceğiniz gibi, sanat çalışmasının kendisinin, küreselleşme karşıtı politikalar geliştirmek konusunda, "küresel öngörü" potansiyeli barındırabileceğini düşünüyorum. Bu da sanat çalışmasının politikliği konusuna değinmemizi gerektiriyor. Bahsettiğim potansiyel, aslında Giorgio Agamben'in "jest" kavramına denk düşüyor. Felsefeci, "jest" kavramını ortaya atarken politikayı bir kategori olarak sorgulayıp onu yeni bir bağlama yerleştirerek düşünmek istiyordu. Agamben'in yeniden tanımında "jest", rol yapmaktan farklı olan bir "eyleme biçimi"dir. Kendisinden başka bir sonuca ulaşan ya da sonuç barındıran üretim sürecinden farklı olarak, jestin alanında basit ve yalın bir olayın kendisi bir sonuçtur, kendi başına bir sondur. Şöyle yazar Agamben: "Jeste özelliğini veren, onun vasıtasıyla hiçbir şeyin üretilmemesi veyahut da yapılmamasıdır; daha ziyade bir şeyin sürdürülüp desteklenmesinden bahsedilmelidir" (2000: 57). Jest, belli bir amaca ulaşmak için devreye sokulan bir münasebet alanına ya da kendi içinde başlayıp biten bir hareket alanına ait değildir. Temsil etmekten tümüyle farklı olan jest "bir medyanın sergilenmesidir; bir amacın görünür kılınması sürecidir" (58). Agamben'e göre örneğin eğer dans bir jest ise bunun nedeni, dansın bedensel hareketlerin taşıdığı

medya niteliğinin sürdürülerek sergilenmesindendir. O halde "performatif"in, edimselliğin diğer adıdır jest; "hiçbir-yer"in "şimdi-burası"na dönüştüğü, görülmez olanın görünürlüğe, namevcut olanın mevcudiyete, oradalığın buradalığa ve maddi olmayanın cismaniliğe kavuştuğu bir sürecin özgür ve yaratıcı mahallidir.

Agamben'in yazısında da çıkış noktası olduğu şekliyle, "jest" kavramı bizi sanat ve siyasetin alanına getirir. Jestin alanında bir sanat çalışmasının gücü bir şeyleri göstermekten değil de kendi ürettiği "vuku bulmalar" yoluyla, bir şeyleri düpedüz işaret etmek yerine inceden sezdirme hünerinden gelir. Gülsün Karamustafa 1998 yılında Zürih'teki Shedhalle'de gerçekleşen *MoneyNations* sergisi için özel olarak gerçekleştirdiği *Arzu Nesnesi/Bavul Ticareti (100 Dolar Limit)* adlı çalışması "vuku bulan icra"lara güzel bir örnektir.[2]

"Bavul ticareti" gerçeğine dayanan çalışmaya kaynaklık eden "vaka", sanatçının sergi için İstanbul'dan Zürih'e seyahat etmesine yakın bir zaman diliminde Topkapı'nın ulusaşırı pazarında başlar. Karamustafa, kolayca kâr elde edebileceği en ucuz tüketim mallarını satın almak niyetiyle yasadışı ihracatın ulusaşırı merkezi haline gelen, İstanbul'un en büyük otobüs garının da bulunduğu Topkapı'ya gider. Bütçesini 100 dolarla sınırlar, çünkü bu para bir Rus kadının "bavul ticareti" işine girebilmesi için gerekli olan minimum miktardır ve çoğunlukla kadınlar bu sermayeyi seks işçiliğinden kazanırlar. Karamustafa, yine Rus tacirlerin İstanbul'daki alışverişleri ve seyahatleri sırasında bavul olarak kullandıkları cinsten bir spor çantası bulur ve onu doldurabildiği kadar nesneyle tıka basa doldurur. Çantadaki "mal"lar çok çeşitlidir: kadın ve erkek iç çamaşırları, yapay çiçekler, müzik kutuları, fotoğraf çerçeveleri, kozmetik malzemeleri, muhtelif aksesuarlar, tabak ve kupa gibi plastik mutfak gereçleri, oyuncaklar, vb. Ardından Karamustafa davetli olduğu sergiye gitmek için uçağa biner ve "mal"larını spor çantasıyla yasadışı olarak sınırdan geçirmiş olur. Sergi mekânı olan varış noktasında da İstanbul'daki benzerleri gibi ufak bir pazar standı hazırlar. "Yasadışı bir

2. Aynı performans sanatçı tarafından şu sergilerde de tekrarlandı: *Trans_Action ou les Nouveau Commerces de l'Art* (2000), Galerie Art et Essai, Rennes; *Negotiations* (2000), CRAC, Sète; *Open Space* (2000), Hannover ve Berlin Volkbühne Theatre (2003).





Gülsün Karamustafa, *Arzu Nesnesi/Bavul Ticareti* (*100 Dolar Limit*),
solo performans, 1998-2001

tacir" olarak, elindeki bütün mallara fiyat etiketleri yapıştırır ve sergiye gelecek izleyicilere sunar. Bununla da kalmaz, kendi yasadışı ticaret mahaline, İstanbul'daki pazardan çektiği görüntüleri içeren bir monitör de yerleştirir. "Müşteri"ler tarafından satın alınan "mal"lar sanatçı tarafından bir polaroid fotoğraf makinesiyle kayıt altına alınır.

Gülsün Karamustafa'nın performansı söz konusu olduğunda, sergi mekânı "hiçbir-yer"de konumlanan ve evrensel bir nitelik taşıyan küresel bir kamusal mekân değildir artık; tersine küresel menzilin içine giren ama yine de küresel olmayan bir mikro-topluluğun gerçek zamanda ortaya çıkmasına olanak veren bir mekândır. Karamustafa "bavul ticareti"ni sadece belirli bir coğrafi bağlamın içine değil de kendi kendini organize edip yöneten pazar yapılanmalarına, kayıtdışı ticarete, alternatif ekonomilere ve bizzat Batı Avrupa'nın yarattığı göçün alanına yerleştirerek, Batı'nın küresel (sanat) pazarlarının örgütlü yapısının bir parçası haline gelmiş olan kayıtdışı mallar ekonomisinin kusursuz bir biçimde asimilasyonu meselesini tartışmaya açar (Mörtenböck ve Mooshammer 2008: 61).

Anlık küçük toplulukların oluşmasını sağlayan Karamustafa'nın performansında o bildik ve tumturaklı kayıtdışılık ya da göç ve küreselleşme söylemleri geçerliliğini kaybeder, farklı türde bir pazar yeri yaratılmış olur. Sanatçının çalışması kanımca küresel sivil toplumun varsayılan bir küresel sahneden ziyade, en azından kısmi olarak günlük hayatın mikro-uzamlarında gerçekleştiğini göstermesi açısından zihin açıcıdır. Kendisini bir "aracı", "bavul ticareti yapan bir sanatçı" olarak konumlandıran sanatçı, herkesin müşterek olduğu bir küresel dünyada yaşamanın mümkün olup olmadığını da araştırır. Söz konusu müştereklik halinin, kolektif ya da bireysel, yekpare bir dünyada yaşamakla ilgisi yoktur. Daha çok farklı konumlardan ve kimliklerden meydana gelen muhtelif şebekelerin buluşma noktasının arayışında olmak demektir; bizim birbirimizle iletişim kurmamızı ve beraberce hareket etmemizi sağlayan bir "müştereklik" keşfetmekle ilgilidir.

Karamustafa'nın çalışmasında izleyici topluluğu iletişim ve etkileşime dayalı ortak bir zeminde hareket etmektedir. Sergi alanını toplumsal katılıma dayanan bir düzeneğe dönüştüren *Arzu Nesnesi/Bavul Ticareti*

(*100 Dolar Limit*), geçici ve akışkan olan ve çoğul tekilliklerin ikamet ettiği kendi kamusalını, kendi küresel topluluğunu yaratmış olur. Çoğul tekilliklerden oluşan bu topluluğu, Antonio Negri ve Michael Hardt "çokluk" olarak kavramsallaştırmıştı. Halk ya da kitleden tümüyle ayrışan ve farklı olan "çokluk" kavramı, "asla birleşik veya tek bir kimlikte toplanamaz nitelikte olan, sayılamayacak kadar çok içsel farklılıktan oluşmuştur – farklı kültürler, ırklar, etnisiteler, toplumsal cinsiyetler ve cinsel yönelimler vb.; bunlara farklı emek biçimleri, farklı yaşama biçimleri, farklı dünya görüşleri ve farklı arzular eşlik eder" (2006: xiv). "Çokluğu", Hardt ve Negri küresel düzenin içinde büyümekte olan alternatif bir yaşama biçimi şeklinde kavramsallaştırırlar. "Çokluk" önemlidir, çünkü toplumsal bir çeşitliliği harekete geçirme hünerine sahiptir ve içsel olarak farklı kalmakla beraber, ortak bir biçimde hareket etmeyi başarır ve bunu yaparken de kendisini bir birleşmeye (kitleler misali) veya tekil bir kimliğe (vatandaşlar gibi) indirgemediği gibi kapatmaz da. Şu halde topluluk olma halinin hiyerarşiler, bölünmeler, kaideler ve kontrollerle işleyen küresel bir uzamda yer almakla ilgisi yoktur (*a.g.y.*). Küreselleşme yalnızca kapitalizmin dayattıklarıyla yaşanmaz, yaşanmamalıdır. Ulusları aşan ve kıtaları kateden sayılamayacak kadar çok karşılaşmaya izin veren, yeni işbirliği ve ortaklıkların dolaşıma girmesini mümkün kılacak bir küreselleşme yaratılmalıdır. Müştereklik ile, ortakoluş ile mümkündür bu. Alternatif küreselleşmeye ilişkin en çarpıcı örneklerden biri yirminci yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla geçerken, Seattle ve Cenova sokaklarında on binler, hatta yüz binlerin katıldığı kitlesel protestolardır. Ayrıca alternatif olarak simgesel sahalar da seçilmiştir: sınır bölgeleri (Doğu Avrupa-Batı Avrupa sınırı ya da ABD-Meksika sınırı) ya da mültecilerin tutulduğu merkezler (Frankfurt Havalimanı, Strasbourg'daki merkezi Eurocop veritabanı, Avustralya çölündeki Woomera tutuklu merkezi). Sırf küreselleşmeye karşı olmaktan ziyade, bu hareket ya da protestoların kendisinin bizzat ele geçirdiği "küresel yetki" doğrudan aşağıdan gelerek küreselleşmenin hükümranlığına yeni ve radikal bir katman eklemektedir (Geert ve Schneider 2003). Eğer küreselleşme müştereklik temelinde kurulacaksa, işte bu küresel vak'alarda alternatif bir müştereklik ortaya çıkmıştır.



Mürüvvet Türkyılmaz ve Selim Birsel, *Yapboz Döşeme*, yerleştirmeden görüntü, 2001

Müştereklik, muhtemelen bizi "jest" kavramına geri götürecek olan koşulun öteki adıdır. Küreselleşen sanat ve siyasete karşı jestin bir çare olma hali, yerküreyi ortak bir mekân, paydaş bir yer olarak değerlendirmekten geçer. Eğer "çokluk" bir uzam içinde ikamet edecekse, bu uzam hep ve lüzumlu bir biçimde açık, çoğul bir birleşim olacak ve küresel hiyerarşiler, denetimler, çatışmalar ve savaşlarla bölünebilecek ya da hemen yıkılabilecek yekpare bir bütün olmayacaktır. Mürüvvet Türkyılmaz ve Selim Birsel, tesadüf eseri, 11 Eylül saldırılarının gerçekleştiği dönemde tasarladıkları *Yapboz Döşeme* (2001) adlı yerleştirmelerinde böyle bir alternatif harita önermişlerdir.

Yapboz Döşeme izleyicilerini sergi mekânında yere yerleştirdikleri büyük, heykelsi yapboz parçaları üzerinde dolaşmaya, yolculuk yapmaya davet ediyordu. İzleyiciler, parçaların yerini değiştirememekle birlikte yapboz döşemenin üzerinde konumlarını ve yörüngelerini kendileri tayin edebiliyorlardı. Boyutları aynı ama üzerindeki renkleri ve desenleri birbirinden farklı olan yapboz döşemenin heterojen parçaları, her yöne akan nihayetsizliği, açıklığı ve sınırsızlığıyla tam bir karşı-haritaydı. Bu haritanın ne üstü ne altı ne de merkezi vardı; bu açıdan sürekli bir dönüşümü mekâna saçmaktaydı. Farklı parçaların biraradalığından oluşan yapboz form olarak akla *patchwork*'u (yamalı bohça) getirir. Gilles Deleuze ve Félix Guattari *patchwork*'un yüzeyinin nihai değil ama amorf olduğunu belirtmişlerdi: "Patchwork, göçebelik olgusuyla belli bir akra-

balık içinde paylaştığı göç kavramı gereğince, sadece yörüngelere göre isimlendirilmekle kalmaz, aynı zamanda kendisi de "yörüngeler"i temsil eder; açık bir uzamdaki hız veya hareketin kendisinden de ayrılamaz hale gelir" (2000: 477). Türkyılmaz ve Birsel'in "performatif" projesi, bir müştereklik modeli sunuyordu. Kamu ya da topluluk gibi geleneksel birliktelik mefhumlarının ya da modellerinin aksine müştereklik, tekillikler arasındaki iletişim temeline dayanır ve işbirliğine dayanan toplumsal süreçler içinden kendini var eder.

Bu makalede önerdiğim "hiçbir-yer ve/ya şimdi-burası" ikili kavramı, kusursuz imgesini de sanki burada bulmaktadır; çünkü müşterek olmak demek, ikamet edilecek bir yer ya da sabit bir pozisyon almaktan azade olarak, aynı anda hem "hiçbir-yer"de, hem de "şimdi-burada" olmak demektir. "Hiçbir-yerde ve/ya şimdi-burada" olmak, verili bir mekânda tanımlanan bir mevcudiyeti değil, genel bir uzam içindeki geçici bir mevcudiyeti tanımlar. Serginin kataloğunda Selim Birsel şöyle yazıyor: "Farklı renkler, dokular, karşılıklı konuşmalar, seslerin uyumu, kakofoni, multifoni, daha çok şeyler... Bağlayarak, eklenerek, ötekilere tutunarak, ondan çıkarılarak artmaya biz devam ediyoruz" (Türkyılmaz ve Birsel 2004: 33). *Yapboz Döşeme*'de her bir parça bir başkasına eklenmiş, sıkıca kenetlenmiş, birbirine tutturulup kilitlenmiş olmakla birlikte son tahlilde yine de her bir parça çoğulluk içindeki tekilliğini korumuştu; formunu, tekil toplumsal öznelerin işbirliğinden almıştı. Dinamik sergi mekânında bulunan izleyici diğerleri için ya da diğerlerine karşı orada değildi; yerleşeceği ve bir parçası olacağı bir karşı-coğrafya üretmek için sadece bir süreliğine diğerleri ile birlikteydi.

Eviçinin Politikası



Hale Tenger, *Rüzgârların Dinlendiği Yer*, yerleştirme, 2007

Gece ve "Öteki Gece"... İyi Geceler!

Zaman kekemeydi ve tarihe sızan
soytarılar gördük gencömrümüzde.

Ahmet Telli (1984: 32)

Bu bölümde Hale Tenger'in *Rüzgârların Dinlendiği Yer* başlıklı yerleştirmesi üzerine, karanlıkta, sosyal, kültürel ve politik olanın karanlığı altında yazılmış bir "gece yazısı" okuyacaksınız. *Rüzgârların Dinlendiği Yer*'in kendisi de aslında gecenin alanında bir araştırma, karanlığa yapılan bir yolculuktur.

Yerleştirmede izleyici vantilatörlerle dolu bir odaya girer. Çalışan vantilatörlerin çıkardığı sesle doygunlaşmış mekândaki gürültü, az sonra gelecek olanı muştular gibidir: "Çıkardık mı su altındaki ölüyü? Çıkarmadık su altındaki ölüyü?" Bu dizeler Edip Cansever'in "Rüzgârların Dinlendiği Yer" başlıklı şiirinden alınmıştır. Mekâna ışıkla yazılmış bu soru ve yanıtı, belirsizlik ve şüpheye mahkûm gibidir. Soru ve soruya verilen yanıt, duvarlar ve vantilatörler üzerinde bir görünüp bir kaybolarak mekânı çepeçevre dolanır durur. Bu cümleleri kim kurmaktadır? Biri kendi kendine mi konuşmaktadır yoksa bir arkadaşı ya da belki de suç ortağıyla mı konuşmaktadır? Konuşan/lar bastırılmış, unutulmuş bir olayın tanık ya da tanıkları mıdır? Bu sorulara verilecek yanıtlar her ne olursa olsun, bir şey açıktır: Etraftaki en görülebilir, en cesur şey olan ışıkla yazılı bu sözcükler kendi sırrıyla geceyi ustaca kuşatıyor, yitip giderken geceyi tekrar som karanlığa teslim ederek bizi dünyanın çıldırmaya doğru yol aldığı, insanların ise deliliğin sınırında gezindiği zifiri karanlığa bırakıyor.

Karanlık ve gece, Sigmund Freud tarafından geliştirilen önemli kavramlardan biri olan "tekinsiz"in (*unheimlich*) öteki adlarıdır.[1] İzleyicisini sık sık, aslında her birinin tekinsiz birer mekân olduğu eviçlerine davet eden Hale Tenger, "misafirperverliği" ile bilinir. Freud "Tekinsiz" adlı makalesinde, tekinsizin tanıdık olanın içindeki yabancılık, eve ait olanın içindeki evsizlik hissinin tedirginliği olduğunu söyler (2001 [1919]: 225). Freud makalesine *unheimlich*'in (tekinsiz) zıt anlamlısı olan *heimlich* (eve ait) kelimesinin anlamını ve çağrışımlarını sorgulayarak başlar ve "tekin sözcüğü ... hayaletlerin etkilerinden azade, uzak, tanıdık, dostane ve samimi mekânlar için kullanılır" (225) diye yazar.

Freud *heimlich* için farklı dillerden birçok tanım vermiştir. Bu uzun listede yer alan iki bölüm, özellikle bu yazının bağlamıyla doğrudan ilişkilidir: "Eve ait olan, yabancı olmayan, tanıdık, evcil, samimi ve dostane, vb." ve "samimi, dostça rahat... tıpkı bir evin dört duvarı içinde hissedildiği gibi makul bir huzur ve güven hissi uyandıran" (222). Ancak Freud *heimlich*'in diğer anlamlarıyla daha ilgiliymiş gibidir: "Gizli, gözlerden saklı, başkalarının hakkında bilgi sahibi olmadığı. *Heimlich* bir şey yapmak, örneğin birinin arkasından iş çevirmek; *heimlich* şekilde çalmak; *heimlich* toplantılar ve buluşmalar, birinin sıkıntısına *heimlich* bir zevkle bakmak; *heimlich* iç geçirmek ya da ağlamak; saklayacak bir şeyi varmış gibi *heimlich* davranmak; *heimlich* ilişki, aşk, günah; *heimlich* yerler (görgü kuralları gereği saklı tutma arzusunda olduğumuz)" (223). *Heimlich*'ten tanıdık, eve dair rahatlığın ötesinde olduğu varsayılan *unheimlich*'e olan yapısal geçişte, tekinsizin bir yandan tanıdık ve makul diğer yandan da saklanan ve gözden uzakta tutulan olduğunu öğreniriz. Freud'dan öğrendiğimize göre tekinsizlik yaşadığımızda, ev özlemi içinde ya da yeni, yabancı, tuhaf bir şeye karşı duyulacak tarzda bir entelektüel şüphe ya da belirsizlik halinde değilizdir. Aksine, tanıdık olan artık o kadar da tanıdık değildir: "Tekinsiz aslında hiç de yeni ya da tamamen yabancı değildir, ama zihin için tanıdık ve eskimiş olanın bastırma süreciyle yabancılaşmış olmasıdır. ... Tekinsiz gizli kalması gere-

1. Nicholas Royle *The Uncanny* adlı kitabının bir bölümünde Freud'un "tekinsiz" kavramını Jacques Derrida'nın "yapıbozum" kavramı bağlamında "gece" ve "gece yazısı" (*night writing*) ile ilişkilendiriyor. Bkz. Royle 2003: 112-32.



Rüzgârların Dinlendiği Yer,
yerleştirme, fan ve video, 2007, değişken ölçüler

kirken gün yüzüne çıkmış olan bir şeydir" (241).

Rüzgârların Dinlendiği Yer, yöneltildiği ve karşılaştığı her şeyi ve herkesi asimile eden şiddet ve terörle ilgili tekinsiz bir çalışmadır. Bu yerleştirmede, mekân şiddetin ve terörün dünyasını belirler; benzer şekilde şiddet ve terör de kendi gücünün alanını belirlemektedir. Bu iklimde, gün kesinlikle gün değildir; gece de gece değildir ve hiç şüphesiz zaman da zaman değildir. Freud "tekinsiz bir hissin bazı rüya hallerinde tecrübe edilen çaresizlik duygusunu hatırlattığı"nın altını çizer (237). Biz başka birisinin ya da birilerinin kâbusuna mı yakalanmışızdır, yoksa kendimizinkine mi? Bu soruyu tam olarak karşılayan bir yanıt yoktur; hem her ikisi hem de hiçbiri tekinsiz bir durumun tam da doğasında varolduğundan, kesin bir karara ya da sonuca varmak imkânsızdır. Bu noktada *Rüzgârların Dinlendiği Yer* gecenin hem gece olduğu hem de gece olmadığı gerçeğine yoğunlaşmaktadır. Tenger'in bizim gör(me)me, duy(ma)ma "gücümüz", bilme ve bilememe "kudretimiz"i sınadığı birçok çalışmasında olduğu gibi, bu çalışması da bizi mutlak huzursuzluğun kollarına bırakmak konusunda fazlasıyla inatçı, doğruyu söylemek gerekirse, fazlasıyla kararlıdır. Yerleştirme, gözlerin ya da görüşün, dilin, seslerin ve dinlemenin tekinsizliğini ortaya koyarak, bir çeşit "trans-etki" üretir ve bu etkiyi çoğaltarak tüm mekâna yayar. Kişi karan-



lıktadır, ancak "tek başına" değildir. Biz izleyiciler ölüyle, bilinmeyenle, "artık olmayan"la ve/ya "henüz olmayan"la aynı suya batmış bir haldeyizdir. Saatlerimiz zaten hep geridir ve öyle kalmaya da mahkûmdur. Sahte rüzgârların sinir bozucu gürültüsünde mıhlanmış ve duvarlarda durmadan bir parlayıp bir sönen, birbiri ardına bir görünüp bir kaybolan, kimliği belirsiz kişi ya da kişilerin etrafımızda dönüp duran sessiz/şiddetli dili karşısında şaşkın, sessiz kuytulara ve gizli köşelere mahkûm bir halde süregiden bir şimdinin tutsağı olmuşuzdur.

Görmeyi, duymayı ve okumayı buluşturan gece, benim gecem olur, bizim gecemiz olur. Kendine has gibi görülen aslında kendine has olmayandır. Nicholas Royle'un *The Uncanny* adlı kitabında belirttiği gibi tekinsiz, kendine mahsus olanın krizidir; "Kendine has olanın kendine haslığının yanı sıra kişinin bilinen 'kendi' adı ve aynı zamanda başkalarının, başka yerlerin, kurumların, olayların hususi adlarını da içermekte olan kişisel ya da özel eşya fikrinde bir rahatsızlığın" açığa çıkmasıdır (2003: 1). Bu bağlamda, tekinsiz olan şey, hem otobiyografik hem de aynı anda toplumsal olandır. Bu açıdan bakıldığında, *Rüzgârların Dinlendiği Yer*'de mekânın metruk olmadığını tartışmaya açabiliriz. Aksine bu mekân kalabalıktır. Öyle ki Türkiye'de ve başka yerlerde hem geçmişte hem günümüzde gerçekleşen uzun olaylar zinciriyle, insan varlığının en derin sırlarıyla haddinden fazla kalabalıktır: sömürgecilik, emperyalizm ve uluslararası kurumlar; iç-savaşlar, yerinden edilmeler ve



göçler; Devlet ve kurumları; askeri darbeler ve diktatörlükler; faili meçhul cinayetler ve işkenceler; milliyetçilik ve terör; ırkçılık, dincilik ve cinsiyetçilik; küresel güç ve küresel savaşlar. Bu noktada *Rüzgârların Dinlendiği Yer*'in ilk kez sergilendiği evin asıl sakinlerinin çok uzun süredir evde, evin bulunduğu topraklarda yaşamadığını hatırlamak yerinde olacaktır.

Günümüzde bir sanat çalışmasının rolü, artık hayali ya da ütopik gerçeklikler üretmek değil, dünyayı farklı bir biçimde görme ve bilme yöntemleri ile mevcut gerçeklik içinde hareket etme yolları önermektir. *Rüzgârların Dinlendiği Yer*, güzelin, çekicinin ve yücenin ne olduğunu belirleyen estetik normlara direnir. Freud, bu olumlu niteliklerin yarattığı hislerin ve öne sürdüğü durumların ve nesnelerin karşısına tiksinti ve sıkıntı hissini, tekinsizi koyar (2001 [1919]: 219). Başka bir deyişle, tekinsiz olan somut durumlar ya da fiziksel nesnelerle bağdaştırılamaz. Freud bize, bir temsille uygun bağlantı kurma ya da anlamlandırma sürecinden prensipte ayrı tutulabilecek olaylar ya da durumlar olduğunu öğretmiştir ve Tenger'in birçok çalışması güçlü bir biçimde bize bazı olayların temsil edilemeyeceğini, temsilin içten gelen bir imkânsızlığı olduğunu hatırlatmaktadır. *Rüzgârların Dinlendiği Yer*'de Tenger tam da bu imkânsızlığın gediğinde etkinlik göstererek, yalnızca bir yokluğun varlığının, ölü bir bedenin varlığının hatırlanmasının mümkün olduğunu öne sürmektedir.

Jacques Rancière, *The Future of the Image* / Görüntülerin Yazgısı başlıklı kitabında, temsili sanatı düşünme rejimi olarak sorgular ve sanat hakkında düşünmek için farklı bir düşünme rejimine ihtiyacımız olduğunu öne sürer. Rancière'e göre belli bir tür nesne, varlık ile yokluk, fiziksel ile zihinsel arasındaki uyumlu ilişkiyi paramparça ederek, temsili yerle bir edebilir. Dolayısıyla söz konusu imkânsızlık, temsili sanat işlerinden farklı bir sanat türüne işaret eder (2008: 113; 2009: 111). Bu farklı sanat biçimlerinden biri olan *Rüzgârların Dinlendiği Yer*, ses ve dil yardımıyla, uzamsalı geçiciliğe, tekrarı ise şimdi burada olana dönüştürerek, varlık ile yokluk, fiziksel olan ile zihinsel olan, salt sergileme ile anlam üretme arasında farklı türden bir ilişki kurar. Yerleştirmede, geçmişte olan üzerine şimdi ve burada kurulan sözcüklerle, hem var hem de yok olan gerçeklik arasında karşılıklı bir meydan okuma kurar. Yazılı sözcüklerin ani ve beklenmedik bir şekilde konuşma edimine dönüşebilmesi; hem gizli hem açık, hem saklanan hem görünen bastırılmış bir yokluğu ima eder. Parçalanmış bir dilin bitmek bilmeyen zincirleri "bir bilmek isteme, bir söylemek istememe, bir söylemeden söyleme ve bir duymayı reddetme" (2009: 114) buhranıyla yüzleştirerek (Freud 2001 238) bilinçaltının hâkimiyetini açığa vurur. Bu kısırdöngüde sıkışmış olan ben/o/biz/onlar hatırlamak için unutmaya mahkûmdur ne yazık ki!

Tekinsiz olan, görüşümüzü ve bilgimizi "düzeltmek" için, bizi kendimizden, tanıdık-bildik ve güvenli dünyamızdan çekip çıkarır. Tekinsiz durumlar ve olaylar hakkında yazma isteği, bu yüzden aslında belirli bir imkânsızlığa duyulan istektir. Bizi bilmekle bilmemek, hareket etmekle acı çekmek arasında bırakan Hale Tenger'in sanat yapıtı sanatta bir temsil edilemezlik ölçütünün de olabileceğini gösterir. Görüntü, ses ve yazının biraradalığı ile bu çalışmanın durduğu yer, bilinmeyeni bilmenin "imkânsızlığının" deneyimlenmesidir. Royle'un sözcükleriyle söyleyecek olursak, bu yerleştirme sessiz sesleri, ertelenmiş etkileri ve gecikmiş anlamları barındıran "öteki gece"de[3] konumlanmıştır. Zaten her zaman için tam ile kayıp olan arasında bir yerde yolumuzu kaybetmiş bir haldeyizdir. "Öteki gece"nin alanına, isimlerini kaybetmiş, artık algılanmayan insanların, sözsüz bırakılmışların ve nefret kurbanlarının karanlığına adım atmış olan gece yolcularıyızdır.

Ama belki de *Rüzgârların Dinlendiği Yer*'de tuhaf sessizliğin ve ıssızlığın tam ortasında, geçmişte nerede olduğumuzu ve şimdi nerede durduğumuzu keşfedebiliriz. Geçmişte olduğumuz ve şimdi vardığımız yer, "Öteki"ni silen ve böylece her türlü ölçütün kaybına yol açan toplumdur. Jacques Rancière'e göre modernizmin yanılsaması tam olarak mütevazı bir toplumla hiç de mütevazı olmayan devlet arasındaki husumettir. *On The Shores of Politics* (2007) adlı kitabında Rancière şöyle yazar:

Bize dendi ki, topluma kendi dinamizmini ve özneleri arasındaki uyumlu biraradalığı bırakan ya da bunları yeniden kuran devlet mütevazı olmalıdır. Bunun için devlet, bir ticari işletmenin uyguladığı yönetim, iletişim ve danışma yöntemlerinin aynısını kullanarak doğru şekilde sosyalleşmek, dünyadaki enerjilerin mırıltısıyla, şeylerin, insanların ve bilginin üretimi ve dönüşümünün ritmiyle uyumlu olmak zorundadır. Maalesef, bir devletin mütevazı olması için toplumun da mütevazı olması gerekir. Biri diğerinden asla daha çok ya da az mütevazı değildir. Çok basitçe her ikisi de sırayla çıkıp ikisinin birden mütevazı olmayışını gösterir ve şu an, mütevazı olunmadığını gösterme ve kendini her şeyin herkese daimi vaadi ile özdeşleştirme sırası topluma gelmiştir, ki bu da herkesin her şeyde daimi hüsranı demektir. (106)

Rancière'e göre politikanın varlığı, ortada bir yanlışlığın, işaret edilmesi gereken bir haksızlığın olduğu gerçeğine işlev kazandırır (97). Politika görünürdeki insanlar katmanını kapsayacak isimler olduğu için vardır. Ancak isimsiz insanlar da vardır; çünkü insanların ismi aynı zamanda topluluğun, bir toplum parçasının –ya da daha çok bölümlenmesinin– ismidir (96-97). Kayıp politik ötekiliğin spirali; özellikle vatandaşlık ve ulus-devlet genelinde ve daha geniş anlamıyla kimlik ve öznellik konularıyla bağlantılı olarak, bugünün deliliği ile birçok dün arasında, günün parlaklığı ile gecenin kırabilen ışığı arasında ilişki kurarak,

3. Royle "gece yazısı"nı geleneksel ya da genel geçer gece kavramlarının hepsine yabancı bir düşünceyle ilişkilendiriyor. Maurice Blanchot'dan ödünç alarak, bu bir "öteki gece" meselesidir demektedir. Royle, Blanchot'dan alıntılıyor: "Geceyi ve gündüzü karşı karşıya getirdiğimizde... bahsettiğimiz yine günün gecesidir, tıpkı günün kurallarını alması gibi günün gerçekliğini aldığı için gerçek gece diyebileceğimiz gecedir, o yüzden tam da günün karşıtı olma görevi verilecek gece budur." "Öteki gece" diğer yandan, diye ekler Royle, "her zaman ötekidir", bize imkânsızı tecrübe ettirerek, ne "anlaşılabilir" ne de "idrak edilebilir". Bkz. Royle 2003: 113; ayrıca bkz. Blanchot 1982: 167-68.

tanıdık olan, bilenen ve beklenen ile olan bağları koparmak anlamına gelecek olan "gece-politikası"ndan öğrendiğimiz şeydir.

Bu yerleştirmesi ile Hale Tenger insanların yok edilmesini değil, onların yok edilişlerinin izlerinin de yok edilişini göstermeye çalışıyor. Sanatsal gayenin, tıpkı politik gaye gibi, anadilinden başka bir dil, sessizlikten ses, karanlık ve körlükten görsel bir dil yaratmak olabileceğini gözler önüne seriyor. Sanatçı böylece, zalimlerin her zaman homojenlik ile heterojenlik arasındaki sınırda salınan senaryosundan bir ânı örneklemiş oluyor. Şimdiye kadar saklanmış bir suçtan duyulan suçluluğun varlığını öğrenerek, kimliği, dostluğun ve suç ortaklığının, Devlet'in ve kurumlarının, hafızanın, travmanın ve yasın "biz" halini düşünmeye teşvik ediliyoruz.

Bu kasvetli atmosfere "iyi geceler" diyerek var olabilir miyiz, bu kâbustan çıkabilir miyiz? Bu tam da gecenin yeni başladığı an olmaz mı? Aklımıza rüzgârlar gibi dinlenmek nedir bilmeyen sorular geliyor: Gece nedir? Gece nerededir? Neresidir gece? Ne zamandır? Kimdir?

"İyi geceler", varlığın ötesinde, olayın ötesinde, görünenin ötesinde, ses ve dilin ötesinde, günün ve gecenin ötesinde söylenmeye ve duyulmaya mahkûmdur.

İyi geceler!

Hale Tenger'in Çalışmalarında Musallat-Ses

Hale Tenger'in birçok çalışmasında ses, anlatı inşa etmede ya da senaryolar üretmede en az görüntü kadar önemli bir öğe olarak çıkar karşımıza. Bu bölümde sesin, özellikle de insan sesinin Tenger'in yerleştirmelerinde nasıl başka bir "nesne"ye ve video işlerinde nasıl başka bir "öğe"ye dönüştüğünü tartışmak istiyorum. Bu yaklaşımın, ses ve insan sesinin "maddiliği"ne özel olarak dikkat kesilerek görüntü alanının yeniden düşünülmesine imkân vereceğini ve ayrıca güncel sanatta görüntü ile ilişkili sesin rolüne karşı olan kayıtsızlığı sorgulamamızı sağlayacağını umuyorum. Sanatçının yerleştirmelerini gezerken ve video-işlerini izlerken, bu çalışmalar sürekli olarak sesin ve insan sesinin kendi yerini yarattığı –görsel terimlerle deneyimlenemeyecek ya da kavranamayacak olan bir yer– gerçeğini fark ederiz: görüşe ayrılmaz bir biçimde eklenmiş olan bir musallatın mevcudiyeti.

Tenger sesi ve insan sesini, görünür ile görünmez olan, maddesel ile cisimsiz olan, sarih ile müphem olan arasındaki, ses ile görülebilir olgu arasındaki bir yerde ikamet eden "hayaletler"in varlığını hissettirecek şekilde beceri ve ustalıkla kullanarak, bizi göz eriminin (*sight*) ötesini görmeye zorlar. Sanatçının "hayaletleri", çağdaş sanat işlerinin okunmasında görme (*seeing*), görsellik (*visuality*), kavrama ve anlama arasındaki ilişkilere daha karmaşık bir yaklaşımı gerekli kılar. "Hayalet" sözcüğünü sesin kendine özgü maddiliğini vurgulamak için kullanıyorum. "Hayalet", mevcudiyeti namevcudiyete, görünür olanı görünmez olana, şimdiyi geçmişe ve yaşayanı yaşamayana bağlayan stratejik bir metafordur. Sanatçının yerleştirmelerinde ve videolarında karşımıza çıkan ve tüm mekâna yayılan insan sesinin sahibini asla görmeyiz. Görsel temsilden azade olan bu insan sesi, sanatçının inşa ettiği görünür se-



Hale Tenger, *Sandık Odası*, yerleştirmeden detay, 1997

naryodan hem ayrılan hem de söz konusu senaryoyu tamamlayan özel bir niteliği, bir tür konuşmayı ve bir gölge gibi hareket etmeyi cismanileştirir. Zaman zaman insan sesi parçalı bir hikâyeyi çözmemize olanak sağlayan ipuçları sunar bize; kimi zamansa bu sesler gözlerimizin önünde gördüğümüz bir karşı-hikâye olarak eylemde bulunurlar.

San Antonio ArtPace'de sergilenen üç-odalı bir yerleştirme olan *Sandık Odası*'nda (1997) radyoda geçen haberlerin tiz tonu olarak karşımıza çıkan ses gürültülü ve saldırgandır. Bütünüyle uzun kalın perdelerle kaplanmış olan pencerenin önüne yerleştirilmiştir. Radyonun koyulduğu oturma odasının tuhaflığı ve yabancılığı odayı kaplayan diğer bütün eşyalarla daha da güçlendirilir. Bu durum belli bir bireyin ya da ailenin oturma odasında olma algısını yaratmaz; salt kurumsal bir ev modeli gibi görünür. Radyonun tonu da kişisellikten arındırılmış kurumsal atmosferi güçlendirir. Bir erkek sunucunun radyodaki konuşması, belgeleri ve silahları ile ele geçirilen bir grup "terörist" hakkında hiç bitmeyen bilgi-

ler verir. Ses katmanlar halinde odayı kaplar. Yemek masası beş kişinin oturması için hazır olmasına rağmen, masaya oturacak olanlara dair hiçbir iz yoktur; ne bir insan sesi ne de başka bir ses. Yerleştirme, ya Devlet gücünün faaliyetlerinin sonucu olarak insanların kaybolmasına ve polis tutuklamalarına ya da radyo yayınıyla gizli bir ittifak içinde, insanların sessizliğine gönderme yapar. Yerleştirme "hayaletler" üretir. Görünürlük ile görünmezlik, kesinlik ile şüphe, hayat ile ölüm arasındaki ayrımı yıkar. Tenger insanların kaybolması üzerine yorumda mı bulunuyor, yoksa suçluların yaşamlarını mı temsil ediyor? Çalışma, toplum mühendisliği ya da acımasız ve sert Devlet baskısının otoriter işleyiş süreci altında, bireylerin mevcudiyetinin daima "hayaletler"in mevcudiyetine indirgendiğine işaret eder – kul olmuş, korkutulmuş halleriyle bu insanlar musallat olmuşlardır sisteme.

Hale Tenger ilk çalışmalarında –ki bunlar çoğunlukla eviçi mekânlardır– sesleri kullanarak toplumsal gerçeklikleri görsel olarak temsil etmez, bu gerçekliklere işaret eder. Ses oradadır, ondan bütünüyle haberdar olunmasa da. Kullanılan sesler sıradan sesler değildir. *Sandık Odası*'nda olduğu gibi, sık sık iktidar dilini kullanır ve otoriter bir Devlet tarafından kullanılan dili taklit ederler. Tenger bu iç mekân temsillerinde evi, baskıcı rejimlerin kendilerini tehditkâr bir biçimde ve çoğunlukla da öznelere nefes alacak hiçbir alan bırakmadan yaydığı bir siyaset alanı olarak kurar. Eviçi mekânları belirgin bir biçimde "tekinsiz"dir, çünkü ya evde ikamet eden kimselerden hiçbir iz yoktur ya da varsa bile çok azdır: örneğin oturma odasındaki halı üzerinde duran kefene sarılmış bir ceset. Böylece sanatçının çalışmaları, sıkıyönetim ve neredeyse ülkenin her tarafında varolan Devlet-destekli terör ve sokağa çıkma yasağı, evlere yapılan polis baskınları, caddelerde silahlı çatışmalar ve kavgalar gibi 1970'lerin sonunda Türkiye'de meydana gelen olaylara ve 1980 Askeri Darbesi sonrası oluşan süreçlere işaret etmektedir. Tenger'in evleri Türkiye tarihinin bu dönemine ilişkin belli olayları öne çıkarmakla birlikte, bunları tanımlamaz. Bu evler, acımasız ve sert rejimlerin yarattığı korkunun ve baskının anılarıyla kurulacak bir ilişkinin izini sürer ve bu olaylar sanatçının yarattığı evlere hayaletler gibi musallat olur. Sanatçının bu evlerin eski kullanımı ve burada oturanlar hakkındaki önerileri,



Hale Tenger, *Sandık Odası*, yerleştirmeden detay, 1997

sadece ve sadece, bizim dünya ile ya da toplumsal olarak adlandırılan ile olan ilişkilerimizi düzeltecek bir biçimde, görünür ile görünmezin, geçmiş ile şimdinin birleştiği anda gözlerimizin önüne serilir. *Sandık Odası*'nda ses izleyicinin şimdiki zaman deneyimini kesintiye uğratır; geçmişten gelen ve eve musallat olan bir sese dönüşür. Bu işitsel eleman, bu "nesne-olmayan nesne", kafa karıştıracak biçimde hayaletsi ve aynı zamanda da maddi bir etki bırakır. Hale Tenger, daha sonra izleyiciyi oturma odasından alıp bir yatak odasından geçirerek radyodaki dadanan sesin sonunda artık işitilmez olduğu abartılı ve renkli kadın kıyafetleri, yatak takımları ve diğer kumaşlarla dolu olan yerleştirmedeki üçüncü ve son odaya götürür. İçine girilebilir küçük bir oda şeklindeki yüklüğün klostrofobik ortamı ve yarattığı dar alanın sınırları, tuhaf bir biçimde, rejimden bir özgürleşme vaadi taşır, ayrıca her tarafı kaplamış otoriter Devlet gözetiminden uzak küçük bir kapalı mekân yaratmanın ve orada zapturapt altında "yaşama"nın ne anlama gelebileceğini sezdirir. İktidar, ses olarak, başkasının sesi olarak (radyodaki haber spikeri) bir "hayalet" formu içinde bir "şey" haline gelir. Bu sahipsiz hayaletsi mevcudiyet, Jacques Derrida'nın kendisinin hayaletsilik (*spectrality*) fikrinin temelinde olduğunu söylediği (1994: 6) şekilde, bir şey olma ile biri olma, hiç kimse olma ile hiçbir şey olma arasında salınır durur.

Derrida *Marx'ın Hayaletleri*'nde, ontolojiyi onun eşseslisi *hauntoloji*'ye (musallatbilim ya da hayaletbilim) ekler. Derrida'nın kavramsallaş-



Sandık Odası, yerleştirmeden detay, 1997

tırmasına göre *musallat olma*, herhangi birine indirgenmeksizin, geçmiş ile şimdi arasında, burası ile orası arasında salınan "izler"le ilgilidir. Derrida *hauntoloji*'yi, varlık-mevcudiyetinin (*presence-being*) gerçekliğiyle ilgili olan ontolojinin karşı kutbuna yerleştirir. Hayaletin gerçekliğe içkin olan değişkenliği temsil ettiğini, onun toplumsal alanda "daima zaten" gerçekleşmemiş ve gerçekleşemeyecek bir ontolojinin işareti olarak işlev gördüğünü tartışır. Derrida için "musallat olma mevcut olmak anlamına gelmez, ve hayaletlerin uğramasını bir kavram inşası içerisinde ortaya koymak gereklidir. Her kavram varlık ve zaman kavramları ile başlar. Biz buna... *hauntoloji* diyebiliriz. Ontoloji, sadece ruh kovma (*exorcism*) hareketi içinde ona karşı koyar. Ontoloji bir ruh çağırmadır" (161). Derrida *hauntoloji* kavramını hayaletsi gerçekliklerin maske-

sini düşürmek için kullanmaktadır ve şimdinin ötesine, deneyimin dünyasına ait olanın ya da siyasi, ekonomik ve toplumsal olayların ontolojik ya da ampirik mevcudiyetinin ötesine bakarsak eğer, bu hayaletsi gerçekliklerle bağlantı kurabileceğimiz konusunda bizi uyarır. Hayaletsilik, yaşayan şimdinin iddia edildiği kadar kendi kendine yetmediği ve istisnai durumlar altında bize ihanet edebilecek yoğunluğuna ve katılığına sandığımız kadar itimat edemeyeceğimiz fikrini içerir. Derrida, Marx'ın kapitalizm üzerine ortaya attığı keskin fikirlerin halen, küresel kapitalizm döneminde de geçerli olduğunu, musallat olmanın nasıl da şimdinin ötesine uzandığını, hayaletsi gerçekliklerin nasıl da kapitalist emperyalizm ya da totalitarizmin herhangi bir formu tarafından yapılan baskılara maruz kalmış insanlara, savaş ve siyasi şiddet kurbanlarına olan sorumluluğumuzu hatırlattığından söz ederek ortaya koyar: milliyetçi, ırkçı, sömürgeci, cinsiyetçi ayrımcılıklar, soykırımlar, katliamlar, işkenceler ya da başka tür "etnik temizlik" biçimleri.

Musallat olma her şeyi karmaşıklaştırır. Uzun zamandan beri inandığımız ideolojileri ve fikirleri, düşünüp tartmadan kabul ettiğimiz doğruları sorgulamamızı sağlar. Her şeyden önce şimdiyi sorgulamamızı sağlar, çünkü musallat olma zamana, şimdiki zamana ait değildir. O daha çok geçici bir zamansal ayrışmanın, bir tür kopmanın gerçekleşmesini sağlamaktadır. Derrida *Marx'ın Hayaletleri*'nde hayaletler gibi geri dönmenin geçici zamansallığına vurgu yapmak için William Shakespeare'den bir alıntı yapar. Shakespeare'in *Hamlet*'inde, Kral'ın hayaletiyle karşılaşan çürümüş bir Devlet'in prensi şöyle der: "Zamanın eklemleri yerinden çıkmıştır". Hamlet'in bununla ne demek istediğini ise şöyle açıklar Derrida: "Zamanın eklemleri parçalanmış, yerinden çıkmış, yuvasından çıkmış, zaman aklını kaçırmış, *yerinden edilmiş*, ve çıldırmış, rahatsız edilmiş, hem ayarı bozulmuş hem de çılgın. Zaman zıvanadan çıkmış, zaman yerinden sürülmüş, kendi dışında artık, ayarı bozulmuş."[1] Bir hayaletin musallat olduğu kişi için de "zamanın eklemleri yerinden çıkmıştır". Hayaletlerin dadanması üzerine bir meşguliyet, kaçınılmaz olarak kişiyi geriye ve ileriye doğru sürükler, onu karmaşık ve ço-

1. Derrida 1994: 18. Alp Tümertekin çevirisinden (2001: 40).

günlukla görünmez bir ilişkiler ağı içine yerleştirir, ki bu ilişkiler insanı aynı anda geçmişle birlikte şimdiye, somutla birlikte soyuta bağlar. Musallat olma eylemindeki görünürlük ve görünmezliğin diyalektiği, görebileceğimiz ve göremeyeceğimiz şey arasında sürekli bir müzakereyi, neyin görülebilir kılındığını, görmenin, bilmenin ve iktidarın birbiriyle nasıl ilişki içinde olduğunu içerir.

"Musallat olma" metaforu üzerinden düşünmek, güncel sanatta tek temel etmen olarak ele alınan görselliğin ve görünürlüğün yeniden ele alınıp düşünülmesini gerektirir. Temsile kitlenmek yanıltıcıdır, eksiktir, yanlıştır, ideolojiktir. Hale Tenger'in yerleştirmeleri, geçmiş ile gelecek arasındaki karşıtlığın ötesine geçebilmemiz için bize imkân sağlayan musallat olma eyleminin kendine özgü durumunu görselleştirir ve işlerin vakaları açığa çıkaran bir süreç olarak deneyimlenmesine odaklanır. Hayaletler popüler imgelemde bizim küçük tanıdık dünyamızda hareket eden saydam varlıklar olarak temsil edilirken, Tenger, güncel mevcudiyetlerden bastırılmış namevcudiyetlere, huzur veren tanışlıklardan rahatsız edici tuhaflıklara doğru bir kayış yaratarak, hayaletsiliği, geçmiş toplumsal yaşamın diğer bir görünüşü olarak, başka bir şekilde bilme ya da gösterme şekli bulmaya girişir.

Musallat olma aynı zamanda, sosyolog Avery F. Gordon'un yaratıcı kitabı *Ghostly Matters*'da işaret ettiği gibi, "bir kurum ile bir bireyi, bir toplumsal yapı ile bir özneyi, ve bir tarih ile biyografiyi birbirine bağlayan"[2] özel bir çeşit aracılık gerçekleştirir. Musallat olma bir yere, bir olayın meydana geldiği bir mekâna ihtiyaç duyar. Musallat olunma ise toplumsal ve tarihsel durumların insanı çepeçevre kuşattığı bir mekân-

2. Gordon, dünyayı bilme ve bilgi üretme biçimimizde temelden bir değişime gerek olduğunu öne sürerek musallat olma üzerine odaklanır. Kitabında sürükleyici biçimde toplumsal yaşamın hayaletsi görünüşlerini, yaşamı oluşturan unsurlardan biri olarak gördüğü musallat olma ve musallat olunma üzerinden analiz ederek inceler. Gordon musallatın paradigmatik bir durum olduğunu öne sürerken, bu paradigmatik durumda yaşamın genellikle onun üzerine çalışan araştırmacıların kabul ettiğinden daha karmaşık olduğuna işaret eder. Çabası, her şeyden öte, sosyolojiyi bir disiplin olarak yeniden düşünmek ve sosyolojinin bastırdığı şeyle mücadele etmeye çalışmaktır. Yalnızca musallat ve hayalet konularını değil, aynı zamanda toplumsal analizle olan kendi ilişkimizi de dahil ederek ampirik alanı bir hayli genişletmemiz gerektiğini tartışır. Gordon musallatın ne modern-öncesi bir batıl inanç ne de bireysel bir psikoz olmadığına işaret eder. Aksine hayaletlerin gelmesi büyük öneme sahip, genelleştirilebilir bir toplumsal olgudur. Bkz. Gordon 1998: 7-28.

da kalıvermek demektir ki musallat olunan kişi bu yerin bağlantılar ve etkiler yarattığını bilir. Tenger musallat olunan yerleştirmeleri yoluyla, resmi tarih ile belleğin, kamusal olan ile özel olanın, kolektif olan ile bireysel olanın ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği süreçleri gösterir. Sanatçının çalışması, izleyicilere musallat olması için tasarlanmıştır.

Sanatçının 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde gösterilen *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık / İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik* (1995) adlı yerleştirmesi, küçük bir radyodan gelen, yumuşak sesli Türk klasik müziğiyle doludur. Radyodan gelen ahenkli ses sizi sıcak ve içten bir biçimde karşılar gibidir; sanki size bir kucaklama vaat etmektedir. Ama ne mümkün!

Yerleştirmede ilk olarak etrafı dikenli tellerle çevrili tahta bir kulübenin "bahçe"sine gireriz. Ancak, kapının eşiğini geçip kulübeye girer girmez, bu dikenli tellerle kaplı yüksek duvarları görmeyiz, çünkü terk edilmiş bu mekânın duvarları ve pencereleri huzurlu ve romantik manzara görüntülerinin olduğu eski ve solgun kartpostallar ya da fotoğraflarla kaplanmıştır. Yerleştirmede kullanılan popüler Türk sanat müziği şarkısı, radyo yayınının Devlet tekelinde olduğu 1970'lerin sonunu ve 1980'lerin ilk yarısını yankılar. Bilindiği üzere bu yıllarda devlet radyo ve televizyonunda katı bir sansür siyaseti uygulanıyordu ve medya açık bir biçimde kamu görüşünü manipüle etmek için kullanılıyordu. Yerleştirmedeki ortamın yarattığı sükûnet kültürel bir üretim biçimi olarak devlet gücünün medyada, hemen hemen farkına varılmayacak biçimde, siyasi ve toplumsal şiddetin zirvede olduğu bir zamanda bile kendimizi iyi hissetmemiz için bizi cesaretlendirici bir "davetsiz misafir" olarak geliverebileceğini hissettirir. Bu, Türkiye'de insanların evlerinde pencere önüne yakın durmaktan korktukları, beklenmedik bir zamanda çalınan zil sesini duyduklarında dahi irkildikleri, şiddetin seviyesinin fazlasıyla yüksek olduğu bir dönemdir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı sesi görüntüyle karşıtlık kuracak ve sükûneti bozup rahatsız edecek biçimde kullanarak bir terörün hükümranlığının ya da otoriter rejimin etkilerinin kendini birçok farklı biçimde gösterebildiğini, tanıdık, hatta kişiyi rahatlatan şekillere bürünebildiğini gösterir. Kullanılan sesler görünür olanla, iktidar ve sahiplenmeyle bir ilişki barındırır. Bu iki şekilde işler:



Hale Tenger, *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık / İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik*, yerleştirme, 1995

İmge sesi içerebilir, ya da ses imgeyi içerebilir. Temel gayesi, toplumsalın topografyasının nasıl öznelere uygulanan şiddet üzerinden inşa edildiğini, özellikle toplum mühendisliğinin nasıl sistematik bir biçimde eviçi alanda işlerlik gösterdiğini görselleştirmek olan Tenger, sesi yarattığı mekânların ne tam içinde ne de tam dışında, arafta bir yerde konumlandırır. Yerleştirmede iç dünya ya da "ev", dış dünyanın ya da bedenin siyasi ya da toplumsal baskılarına karşı bir sığınak olmanın çok uzağındadır. Aksine burası, güvensizliğin, tedirginliğin ve tehlikenin mahallidir, hem fiziksel hem de zihinsel anlamda bir kapana kıstırılmışlığın mekânıdır. Ses, hem evde hem de ülkede oynanan gizli operasyon-



Hale Tenger, *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık / İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik*, yerleştirmeden detay, 1995

ları göstermek için bir araçtır. Tenger'in haklı olarak işaret ettiği gibi, "... aslında korku varsa, korku duyulması sağlanıyorsa, 'içeri girmeseniz' de hep 'içeridesiniz' demektir; korku duyulduğunun farkında olunmasa da... Bütün silahlar eskisinden çok daha çabuk geri tepiyor. Artık bahçenizde huzur yoksa evinizde de yok" (İKSV 1995: 266).

Burada Derrida'nın görünürlüğün ötesine giden gerçeklerin varoluşu hakkındaki görüşlerine başvurmak yerinde olacak. Derrida, "Living on: Border Lines" (Yaşamayı Sürdürmek: Sınır Hatları) adlı yazısında, göz erimimizin ötesindeki, gözlerimizin ötesindeki şeyleri "görme"yle ilgilenmektedir. Derrida burada metnin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini sorgular. Bu tartışmada şuna işaret eder: "Ne olduğu... bütün sınırları ve bölünmeleri bozan ve bizi güvenilir bir kavrama, bir *metnin* baskın nosyonuna götürmek için zorlayan bir çeşit sınır aşmadır" (1980: 83-84). Burada mesele bir yerlerde keşfedilmeyi ve çözülmeyi bekleyen bir hakikati, ya da Derrida'nın deyişiyle "sırsız sırrı" (87) bulmak değildir. Derrida'nın kastettiği, okumak kadar yazmanın da mümkün bir anlatının çerçevesi ötesinde, bir hikâyenin sınırlarının ötesinde tahayyül

etme ve görmeyle ilişkili olduğudur. Yazar (buna okuru da ekleyebiliriz) sınırlandırılabilir, görülebilir ve düşünülebilir olan bir limitin görünmesine izin verir, çünkü yazı kendi limitinde gerçekten de tanımlanabilir kenarlara, marjlara sahip değildir, ve bu yüzden de olgu ya da öz olarak bütün verili limitleri aşar. Derrida'nın yazma ve okuma üzerine olan tartışmasını görme ve anlamaya taşıyacak olursak eğer, görünür olanın ötesine, onun limitlerinin ötesine bakmanın ve tahayyül etmenin mümkün olduğunu fark ederiz. "Görmemize olanak tanıyan şey görünmez kalacaktır," diye yazar Derrida ve ekler:

Eğer "*hayat*"tan ışığı, *vie*'den (hayat) görme gücünü talep ediyorsak biz, burada *sur-vie*'den (*hayat-üstü*) söz edebiliriz; yaşamdan sonraki bir hayatta ya da ölümden sonraki bir hayatta yaşamayı sürdürmekten, görme gücünün ötesinde yaşamı sürdürüp görerek (*sur-vision*), görme gücünün ötesindeki bir görme gücünde "görmeye devam ederek" (*seeing on*). Bir şeyi ya da görüntüyü ya da görülebilirliği görmek, görünür olanın ötesindekini görmek, yalnızca sözcüğün bilinen anlamında "bir görüşe sahip olmak" değil, göz eriminin ötesini görmektir, göz eriminin ötesindeki şeyi görmektir. (90-91)

Tenger'in çalışmalarında insan sesi "göz eriminin ötesini görmek"te ve "göz eriminin ötesindeki şeyi görmek"te bir aracıdır; "Ne oldu" ya da "Ne oluyor?" sorularına yanıt verebilmek ancak böyle mümkün olur. Eğer geçmiş ile gelecek arasında, burası ile orası arasında bir gedik söz konusuysa, eğer siyasi ve toplumsal yaşamın gerçeklikleri sistematik olarak kapatılıp gizleniyorsa, bu durumda Tenger musallat olma ve musallat olunmaya odaklanan sanat çalışmalarında bu gediklerde etkinlik göstererek, boşlukları, bilinmeyen ya da konuşulmayan gerçeklikleri yine kendilerine karşı çevirmeye çalışır.

Bu tartışma bağlamında Hale Tenger'in çalışmalarında politik olanın önemli bir yer tuttuğunu ve görünüşte birbiriyle ilişkisizmiş gibi görülen ya da varsayılan kimlik, politika ve toplumsal cinsiyet konularının onun çalışmalarında birbiriyle diyalog içine sokulduğunu not düşmek gerekecektir. Bu, kendini dışarıda konumlandırmaktan farklı bir politik tavırdır. Tenger politik yorumlarını daha çok kamusal olan ile öznel olan, nesnel olan ile öznel olan, gerçek olan ile kurgusal olan arasındaki tüm

sınırların yıkıldığı içeriden bir yerden devreye sokar. Yine Giorgio Agamben'den (2000) ödünç alarak söyleyecek olursak, Tenger "jestler" (*gestures*) yapmaktadır, çünkü sanatsal üretiminde ne göstererek son noktaya varmaya çalışmakta, ne de temsil ederek belli bir amaca ulaşmayı hedeflemektedir. Bu anlamda çalışmanın üretemediği ya da ortaya koyup görünürlük kazandıramadığı şey, üretebildiği ya da ortaya koyup görünürlük kazandırabildiği şey kadar değerlidir.

Tenger 2000 yılından sonra yaptığı daha yakın zamanlı çalışmalarında, radyo yayınlarını içeren yerleştirmelerindeki manipüle edici otoriter sesin yerine daha çok bir insan sesini, bir bireyin sesini kullanır. Sanatçı *Yüz Yüze* (2001) adlı mekâna özgü sesli yerleştirmesinde[3] farklı bir stratejiye başvurmuştur. Tilburg'daki bir evin yan yüzünde yer alan yuvarlak biçimli iki küçük pencere camına birer göz imgesi yerleştirerek bu yan yüzü bir insan yüzüne dönüştürdü. Tenger izleyicilere evin yanına yerleştirdiği kulaklıklarla yalnızca gözlerinin görünür olduğu bir kadının sesini duyabilecekleri bir durum yarattı. Binanın ön duvarını değil de yan yüzünü kullanan Tenger, sesi duvarların arkasına hapsedilmiş sessiz kadın figürüyle bir karşılaşma yaratmış olur. Ancak Tenger en başta böyle bir sessizliğin olmadığını, gerçekte yalnızca sözsüzlüğün, dilsiz bırakılmışlığın olduğunu gündeme getirir. "Ben yan yüzüm. Yani benim adım bu," diye başlar kadın.

Dedim ya, artık yan cephe olmayı kafama takmıyorum. Eğer her şeyin ortasında olursanız birçok şeyi kaçırırsınız. Demek istediğim etrafta olup bitenlere biraz mesafeli durmak iyi bir şeydir; mesafe algılamaya, incelemeye fırsat tanır. Yoksa girdabın içine çekilip, yutulup gidersin. Kendimi, hep başkaları adına karar alırken hayal bile edemiyorum. Mesela insan dört duvardan fazlasını bağlayacak kararları nasıl alır? Doğru kararı aldığından nasıl emin olabilirsin ki? Çoğunluğun desteğini almış bile olsan, ya gelecekteki olaylar azınlığın söylediklerini dinlemiş olman gerektiğini ispatlarsa? Yüzyılın tanıklığı bana bir şey öğretti: güç kirli bir şeydir. Güçlü olan, durumundan memnun bile olsa, geride kalan mutsuzlar yeterinden fazladır. Sizi temin

3. Bu sanat çalışması *Silhouettes and Shadows: Art Voicing Urban Structures* / Siluetler ve Gölgeler: Sanat Kentsel Yapılara Ses Veriyor sergisi için üretildi. Yerleştirmenin metni *n.paradoxa* dergisinin 9. sayısında sanatçı sayfaları olarak yer aldı. Bkz. Tenger 2002: 61-63.



ederim ki güç şans getirmez. Ah, evet "Tabii sen yan yüzsün onun için böyle konuşuyorsun, o senin defans mekanizman salak şey. Hiç yüz yıllık ömründe bir kere olsun ön cephede olma şansın oldu mu ki?" dediğinizi duyar gibi oluyorum. Valla pek emin olamıyorum, belki de ön cephe olmak istemişimdir ama ön yüz olmam o trajik geceki olayları engelleyebilir miydi? Ah! bundan bahsetmemem gerekiyordu... Kimseyi kızdırmak istemem, ne olacağı belli olmaz. Gördüğünüz gibi siz beni sadece bir duvar gibi algılasanız da, üstelik bir yan duvar, ben de sizin kadar yaşamak istiyorum... O geceye dair en ufak bir ipucu vereceğimden değil, ama sizlere sormak istiyorum, sokak kapısı önünde olanların görgü tanığı olsaydım bu neyi değiştirirdi ki? Zaten orada olanlar da içerde olup bitenlerin yanında önemsiz bir ayrıntıdan ibaretti. Karakterler de, olayların akışı da aynı olacaktı. Daha fazla devam etmek istemiyorum; beni çok hüzünlendiriyor. Niye bahsettim ki ben bunlardan şimdi? Ha, ön yüz olmayınca bazı şeyleri kaçırıyor olmaktan...

Sonra gazeteleri ilk olarak okuyan ve haberleri kendisinden önce öğrenenin "ön cephe" olduğunu belirtir. Ardından da "ön cephe" tarafından ona anlatılan bir hikâyeyi anlatır:

Dün ön yüz gazetede kahve ile ilgili okuduğu bir hikâyeyi anlattı. Aa, galiba bir itirafta bulunmam gerekiyor. Ön yüz olmamakla ilgili kıskandığım bir şey var. Her zaman gazeteleri ön cephe okuyor. Ben her şeyi ikinci elden duyuyorum ve duyduklarıma inanayım mı, inanmayayım mı bilemiyorum... Bazen bazı şeyleri uydurduğunu düşünüyorum. Nasıl mı bilebilirim... bir his sadece. Genellikle anlatılan bir şeyin doğru olup olmadığını içgüdüsel olarak evdeki herkesten önce ben idrak ederim. Halbuki o her okuduğuna tamamen inanıyor ve doğruluğunu sorgularsam bana çok kızıyor.

Hikâye İngilizlerin kahve ile ilk defa nasıl tanıştıklarını anlatıyordu. Londra'da ilk kahvehane 1652'de açıldığında birçok kişi imansız Türklerin sevdiği kahveyi içenlerin Protestan gelenekleri bırakacağından korkmuş. Kahvehanelere karşı oluşan tepki bugün McDonalds'lara gösterilen tepkinin kat kat fazlasıymış. Uzmanlar kahve içen İngilizlerin Türklere benzemeye başlayacağını ve içmeye devam edeceklerin gittikçe esmerleşeceklerini açıklamışlar. Bir başka yazı İngilizlerin barbar Kızılderili'nin tütününü ve Türk'ün kahvesini içerek maymunlaştığını iddia ediyormuş. Ama bütün bu çabalar boşa çıkmış. Hiçbir şey İngilizleri kahve içme ve kendini zinde hissetme keyfinden alıkoyamamış. Kahveyi tercih edenlerin sayısı içmeyenleri geçmiş. Bence komik bir hikâyeydi. Kahvesiz kalmak bir yana, kahveyi hiç bilmemeyi hayal etmek bile zor. Sanırım şimdi sizi kendi halinize bırakıp gidip bir kahve içeceğim.

Tenger "yan yüz" ve "ön cephe" metaforunu kullanarak yalnızca kimliklerin kategoriler olarak üretilmesini ve bu kimliklerin belli bir yerellik üretmesini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda "ön cephenin" temsil ettiği Avrupa-merkezci dünya görüşüyle dünyayı bilmek ve ona bir anlam yüklemek zorunda olan "yan yüz"ün kaynakları ve araçları arasındaki uyumsuzluk üzerine de yorumda bulunur. Kadının sesi belli bir mekânla sınırlandırılmış ve sonrasında da oradan daha başka bir yere hareket etmemiştir. Tenger bu kadının sesini merkeze taşımaya çalışmaz, çünkü bu yalnızca yeni bir ayrıcalıklı mekân yaratmak olurdu; bu sesi daha çok onun farklı biçimde seslendiği bir yere getirmek ister. Tenger sessizliği (bir sesin yokluğunu) işitmemize ne kadar çok olanak sağlarsa o kadar çok, Derrida'nın tartıştığı gibi (bkz. Lukacher 1991: 14) bizim "Öteki"ni, sadece onun işitilemez sesi üzerinden düşünebileceğimize işaret etmiş olur. "Öteki"nin "sessiz ses"i, Derridacı anlamda mekânları kateden bir ses olarak, yerleşmeksizin bizim mekânımıza zorla girer. Bu yeni mekân "Öteki"nin indirgenemezliğini ima etmektedir. Gayatri Chakravorty Spivak "Can the Subaltern Speak?" (Madunlar Konuşabilir mi?) adlı makalesi üzerine kendisiyle yapılan bir söyleşide, sömürgeci ya da emperyalist sistemde madun olan, baskı altında bırakılmış ya da dışlanmış olan "konuşamaz" dediğinde, söylemek istediğinin madunun, örneğin "Üçüncü Dünya" dan bir kadının, konuşmak için çaba gösterdiğinde bile sesinin duyulamaz olduğunu belirtmek olduğunu



Hale Tenger, *Yüz Yüze*, mekâna özgü yerleştirme, 2001

vurgular (1996: 292). Madunun kendisine ait bir dili yoktur. O, ses-merkezci bir dünyada kendi konuşmasının öznesi değildir, tıpkı söz-merkezci dünyanın dayattığı görünürlüğün rejiminde kendi imgesinin öznesi olmadığı gibi. Sanki dili başka bir dilden ödünç alınmıştır. Tam da bu nedenle ötekilik hayaletsidir, çünkü sesi toplumsalda karşılığını/yankısını bulamaz, çünkü sesi her zaman bir sessizlik olarak kendisine geri döner.

Hale Tenger'in bu çalışmasında izini sürebileceğimiz diğer bir konu da, belli bazı kadınların seslerinin dünya tarafından nasıl işitilmediğine dair Spivak'ın işaret ettiği bu kayıtsızlıktır. Daha önce gördüğümüz gibi

sanatçı, toplumsal huzur ve refahın periferisine atılarak aslında görünmez ve yasak haline dönüştürülmüş şeyleri görmenin önemi konusunda bizi ikna eder. Namevcut ya da unutulmuş insanları, onların varlıkla yokluk arasındaki hayaletsi mevcudiyetlerini aramamız, gözardı edilmiş ya da bastırılmış insanları dinlememiz gerektiği konusunda ısrarcıdır.

Bu yazı bağlamında yer vereceğim son Hale Tenger çalışması *Hayal Avcısı* (2002) başlıklı video yerleştirme olacak. Sanatçı *Hayal Avcısı*'nda yine hayaletsilik ile bağlantı kurmaya girişir. Hayaletsi bir insan sesinin temel form olduğu bu çalışmada ses yalnızca kulaklıklardan işitilebilmektedir. Bu konuşan özne Nişantaşı'ndaki bir kafeye yerleştirilmiş video monitörün çerçevelenmiş mekânında görünürlük kazanamaz. Video yerleştirmedeki hayalet-ses, burjuva kent yaşamının kutsanmasına karşı çalışarak mekânda dolaşır durur. Tenger dış-ses tekniğiyle* sabit ve yerleşik fiziksel bir yeri (*location*), cisimsel olmayan bir gerçekliğe doğru ittirerek yerleşik olmasa da somut bir şeye dönüştürmüş olur.

Bu video-çalışması *İstanbul Yaya Sergileri 1: Nişantaşı; Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar* (2002) başlıklı sergi süresince kafede gösterildi. İşin ilginç yanı video da aynı kafede çekilmişti. Monitörde, görüntü siyah bir arka plandan açılarak sözünü ettiğimiz kafeden görüntülere geçer. Kamera insanları yemek yiyip içerken, sohbet ederken gösterir. Günlük yaşam her zamanki gibi sürmektedir. Tenger videoyu filmin çekildiği kafede göstererek mekânı çift hale getirir, böylece film imgesi bilinen bir yeri bilinmeyen bir yere dönüştürür ve izleyiciyi bu yere farklı bir şekilde bakmaya zorlar. Çift olmanın mantığında hayalet olarak belirme vardır. Videoda temsil edilen toplumsal sahne, bu yolla tekinsiz bir yer haline gelir; burada musallat olunma, Gordon'un sözcükleriyle belirtecek olursak, "büyüsü bozulmuş bir dünyada bildiklik ve yabancılık arasındaki büyüleyici karşılaşma"dır (1998: 134). Tenger ayrıca zamanı askıya alarak, tamı tamına çerçeveleri dondurarak, tekinsiz bir yapı karşısındaki duygularımızı, bekleyiş ve gerginlik hissini daha da yoğunlaştırmış olur. Şimdide bir şey iyi gitmiyordur; gitmesi gerektiği gibi gitmiyordur. Buna

* Bir filmde, tiyatro oyununda ya da bir televizyon gösterisindeki arka ses; gösterilen şey hakkında yorumda bulunan veya bilgi veren fakat kendisi görüntüye gelmeyen kimsenin sesi.



Hale Tenger, *Hayal Avcısı*, videodan görüntü, 2002

rağmen, biz izleyiciler baktığımız şeyle ilgili hiçbir şey duyamayız. Yalnızca sessizliği izler ve deneyimleriz. Sanki bir eşikte duruyoruzdur. Kameranın ve çerçevenin hareketsizliği, aşamayacağımız görülmez bir sınıra işaret eder. Yine de ne dışarıdayızdır ne de içeride. Ta ki kulaklıkları takıp da bir kadının sesini işitmeye başlayana kadar:

Senelerdir gece gündüz durmadan çalışıyorum. Kimini uykusunda boğuyorum, kiminin gündüzleri tansiyonunu bir indiriyorum, bir çıkartıyorum. 22 senedir gece gündüz dur durak yok, hayal avcılığı yapıyorum. En kötüsü çoğunluğun umurunda bile değilim, var mıyım yok muyum, in miyim cin miyim hiç düşünen yok. İnsanların içlerini kuruttum, bütün hayallerini tek tek avlamaktan ben yoruldum, onlar hâlâ kader deyip geçiyorlar. Sinir oluyorum.

Hayal Avcısı'nda ses, mekâna ilişkin bilgi ve arzumuzu sorunsallaştıracak bir öykü inşa ederek bizi ekranda gördüklerimiz ve kulaklıktan duyduklarımız arasında bir bağlantı kurmaya zorlar: "... kanaatimce aslen bu huzursuzluk hali milli menfaatimizi tehdit ediyor," der kadın. Tenger bu projeyi, Türkiye'nin doğusunda PKK ile "dile getirilmeyen bir savaş" dolayısıyla kimi kentlerde yirmi iki yıldır yürürlükte olan Olağanüstü Hal'in kısmen ve son bir defaya mahsus olmak üzere tekrar uzatıldığını yazan bir gazete haberini okuduktan sonra gerçekleştirmeye karar vermiştir. Çalışma, İstanbul'daki gündelik yaşamın rutinliğiyle Milli Güvenlik Kurulu tarafından alınan kararlar doğrultusunda şiddet rejimi-

nin ülkenin başka yerlerinde devam etmesi arasındaki karşıtlık üzerinde durur.

Ekrandaki görüntü monologun sonuna doğru donar. Kuşlar, aniden hareketsiz kalan kafedeki insanların arasında uçuşmaya başlarlar. Kulaklıktan gelen ses ise konuşmaya devam etmektedir:

> Senelerdir aynı kâbus: Bir gün işe çıkmışım yine, etrafa bir bakıyorum, bütün insanlar bir film karesi gibi donup kalmışlar. Evlerde, işyerlerinde, sokaklarda öylece durup duruyorlar. Sanki ellerini ayaklarını bürüyen görünmez uzantılar kalakaldıkları yere kök salmış. Kuşlar gelmiş kafalarına, kollarına konup duruyor, yemeklerinden yiyorlar. Onlar öylece duruyorlar, kimi ayakta, kimi masa başında, hepsi birer heykel gibi kıpırtısız kalmış. "Ne iş yapacağım şimdi ben, kimin boğazını sıkacağım?" diye bağırmaya çalışırken ter içinde uyanıyorum.

Monitör insanların kafalarına ya da masaların üzerine konan kuşları gösterir ve sonra video "gizli servis" için çalışan bu hayalet/memurun kâbustan son kez uyanışıyla son bulur. Ekran beyaza dönüşür. Konuşan kadının yüzünü, bedenini ya da bulunduğu yeri göremeden kalakalırız. Video bu terörü hiçbir şeyin durduramayacağı, çünkü onun yerleşik olmayan bir bedenden, soyut bir makineden geldiği imasıyla bitmiştir.

Bu kurgusal hikâye aracılığıyla Tenger dehşeti ve Devlet aygıtının eylemlerini güçlü bir şekilde bildirmiş olur. Ayrıca bu noktada sanatçının bir erkek sesi yerine bir kadın sesini kullanarak bizim beklentimizi tersine çevirerek bir yabancılaşma unsurunu devreye soktuğunu da not etmeliyiz. Geleneksel feminist sanat üretimiyle karşılaştırıldığında diyebiliriz ki Tenger, basitçe kadını masum ya da baskı altına alınmış bir özne olarak ele alma eğiliminde değildir. Kadın da, tıpkı erkek meslektaşları gibi, iktidarı içselleştirirken aynı zamanda anonim kalarak Devlet şiddetinin etkin bir katılımcısı gibi ses vermektedir.

Hayal Avcısı'nda bütün hikâye ve film, kaynağı hakkında ipucu vermeksizin işitilen bu ses üzerinde asılı durur. Michel Chion bunu "akuzmatik ses"* (*acousmatic voice*) olarak adlandırır. Bu ses ekrandaki görüntü üzerinden sihirli bir güce sahiptir. Bizi görmeye, gidip bakmaya da-

* Telefon konuşmalarındaki gibi sesin sahibinin görülmediği, sadece işitildiği ses.



Hayal Avcısı, videodan görüntü, 2002

vet eder, zorlar. "Benliğin kaybına, arzu ve büyülenmeye bir davetiye" olabilir (1999: 23). Chion'nun işaret ettiği gibi, ayrıca bu "akuzmatik ses" dört farklı şekilde korkuya neden olabilir: "Her yerde olabilme yeteneği, her şeyi görebilme, her şeyi bilebilme, ve eksiksiz bir güce sahip olma. Başka bir deyişle: Her yerdelik, panoptisizm, her şeyi bilme, sınırsız güç sahipliği" (23-24). Gilles Deleuze de sinemada ses ve görüntü arasında bu türden ilişkiye dikkat çekmiştir: "Ses, tüm formları ile, görsel imge alanının dışında kalan alanı doldurmak için geliverir ve bu şekilde bu imgenin bir bileşeni olarak kendisini daha çok gerçekleştirmiş olur" (1989: 235). *Hayal Avcısı*'ndaki ses ekranda gördüğümüz modern lüks mekânın içini boşaltıp onun "hoş atmosferini" –İstanbul'un Batı-tarzı bir semti olan Nişantaşı'nı– bozguna uğratır. Konuşan kişinin sesi, klasik Hollywood filmlerindeki sinematik sesin aksine film oyuncusunun öz-mevcudiyeti ile hiçbir biçimde ilişkilendirilip kimliklendirilemez. Kaja Silverman'ın tartıştığı gibi, Hollywood filmlerinde ses "öyküdeki ana karakter olarak konuşan kişiyi aynı ontolojik mekâna yerleştirir ve böylece etkin bir biçimde izleyicinin yalnızca mevcudiyete ilişkin değil ayrıca öz-mevcudiyete ilişkin inancını da desteklemiş olur" (1988: 43). *Hayal Avcısı*'ndaki dış-ses ise hem zamansal hem de mekânsal yerinden oynatmayı ustaca becerir. Bir beden söz konusu değildir, tanımlanabilir hiçbir izi yoktur, fakat bir şekilde bir benliği tanımlar, mevcut gündelik gerçeklikler üzerinde gölge bırakan bir kişinin biyografisini yazar.

Tenger, hayaletlerin musallat olduğu yerlerin ve öznelerin varlığını deşifre ederek bildik toplumsal ve siyasi yapıları krize sokan güçlü araçlar geliştirmiştir. Çalışmalarının gücü, ses, insan sesi, yerleştirme ve imge kombinasyonundan kaynaklanır. Sanatçı tarihsel durumları temsil etmeye çalışmaz; olayları yeniden sahnelemeye girişmez. Daha çok, musallat olma ve musallat olunma eylemlerine karşı ve bu durumlarla birlikte çalışarak "belirsizliklere, iktidar ve kişilik arasındaki girift-liğe, şiddete ve umuda, uzakta beliren ve uzaklaşan gerçekliklere, kendimizin ve toplumumuzun gölgelerine" (Gordon 1998: 43) işaret eder. Tenger bir çocuk olarak, bir kadın olarak, *Öteki* olarak hayaletlerin musallat olduğu durumlar üzerine yoğunlaşarak, içinde oldukça fazla siyasi kaygının olduğu ve feminist gündemin de tam merkezinde olan yaşamın hayaletsi görünüşleriyle ilişkiye geçer.

Lojman: Resmi Mekân İçinde Özel Mekân

Hep çocuk aklı, hep genç telaşıyla
sevgili babam Kemâli'nin anısına,

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* başlıklı kitabında evi, eviçini inceliyordu. Kitap önemliydi, çünkü fenomenolojiyi izleyen Bachelard'ın öne sürdüğü, yaşantılanan evin durağan ya da nötr bir kapalı kutu olmadığıydı; bildik ve kanıksanmış mekân anlayışından uzaklaşan yazar, evi deneyimlenen bir yer olarak inceliyordu. Sırf geometrik çizgi, açı ya da boyutlardan ibaret bir nesne olmanın çok ötesindeydi ev. Ev ve sakini/sakinleri arasındaki karşılıklı etkileşimden söz ediyordu Bachelard; ev sakinlerine uyarak onlara göre biçim alırken aynı zamanda sakinlerine de biçim veriyordu. Ama benim bu yazıda karşı çıkacağım bir "ev" fikri de vardı yazarda. Bachelard, evi bir "mutluluk mekânı" olarak tanımlıyor; büyük bir şevk ve istekle, ev imgesi üzerine huzur verici düşünceler ve ahenkli duygular kaleme alıyordu. Ev düş kurmak, hayallere dalmak için elzem bir mekândı (2013). Benim itirazımsa işte bu noktada başlıyor. Bu bölümde bile isteye Bachelard'ın açtığı yolun tam tersi istikamette yol almayı seçeceğim. İstanbul'da devletin "memurları" na tahsis ettiği "lojman" olarak bilinen, ülkenin neresine giderseniz gidin çok küçük değişikliklerle de olsa tekdüze ve kişiliksiz bir mimari üslubu hiç sıkılmadan biteviye tekrarlayan ve gri çehreleriyle kendilerini yakınlarından gelip geçmekte olan herkese açık eden devlet konutlarından birinde hayli uzunca bir süre oturan benim gibi birinin bambaşka deneyimleri ve hikâyesi var.

Yaşamım, başka başka kentlerin başka başka evlerinde geçti. Daha en başından, çocukken bile, "evim"i ve "odam"ı dış dünyadan zahmet-

sizce soyutlayabileceğim korunaklı bir yer olarak düşünmedim, düşünemedim.

İlkokula yeni başladığım 1980 Askeri Darbesi'nin hemen öncesinde, üniversitelerde şiddetli çatışmaların olduğu dönemde, Ankara'da oturduğumuz apartman dairesinin kapısı önünde gece-gündüz nöbet tutan bir polis olduğunu çok iyi hatırlıyorum. Babamın öğretim üyesi olduğu Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ndeki bölümün ve bağlı olduğu fakültenin bazı sağ görüşlü eylemcilerce tehdit edilmesi nedeniyle, yaklaşık bir yıl boyunca her akşam sabaha kadar, babamın üniversiteye gitmek için evden ayrıldığı zamana değin, dairemizin kapısı önünde evi bekledi polis. Bir eşik figürdü polis; ne tam anlamıyla eve ait, ne de tam anlamıyla eve yabancı biri; hem içeriye hem de dışarıya ortaktı. Annemin polise çay-kahve ve yemek ikram ettiğini hatırlıyorum. Hatta babamın çalışma odasındaki sallanan koltuğunu o rahat edebilsin diye polise verdiklerini de anımsıyorum. Babamın 1980 darbesinden sonra üniversiteden istifa etmesi neticesinde taşındığımız İstanbul'da, annemin kimya mühendisi olarak çalıştığı Yıldız'daki Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü'ne ait lojmana yerleştiğimizde ise artık bir şeyleri daha yerli yerine oturtabilecek kadar büyümüştüm. Lojmanı bir "ev" olarak düşünmek bir yana, ayrıcalıklı devlete ait bu mekânı, kendisinin ürettiği bir "şiddet"ten, bir korkudan azade düşünmedim, düşünemedim hiç. Bu yazı bizzat deneyimlediklerimden de yola çıkarak eviçi mekânın salt öznel değil aynı zamanda toplumsal bir mekân olduğu fikrine dayanıyor. Marksist filozof Henri Lefebvre'in "toplumsal mekân" kavramından yola çıkarak, Darphane binası ve lojmanı bağlamında mekânın nasıl üretildiği ve öznenin bu üretim süreci içinde nasıl kurulduğu üzerinde duracağım.

"Toplumsal Mekân" ve İdeoloji

İlk tahlilde Darphane binası, isimlendirilmiş (Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü), alanı belirlenmiş, içinde yapılacak etkinlikleri karara bağlanmış net bir mekân fikrini ve görüntüsünü verebilir. Ancak coğrafya ve mekân üzerine yazan çeşitli kuramcıların çıkış noktasından,



Başbakanlık Hazine Müşteşarlığı, Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü, Yıldız, Beşiktaş (Fotoğraf: Darphane Arşivi)

mekânın sırf belirli bir etkinliğin gerçekleştirilmesi için tayin edilmiş ve ona göre isimlendirilmiş –örneğin madeni paralar ve hatıra paralar ile hatıra madalyonların basıldığı yer olarak Darphane gibi– bir yer olmadığından yola çıkacak olursak, işler daha çapraşık bir hal almaya başlar. Mekânın kendisine değil de etkin "mekânsallaştırma" (*spatialization*) sürecine yoğunlaşırsak eğer, isimlendirilmiş mekânların durağanlıklarının sekteye uğradığı anları görebiliriz, halihazırda doğal kabul edilip onaylanmış mekanizmaların yerinden oynadığını tespit edebiliriz, çünkü "mekânsallaştırma" terimi, tayin edilmiş ya da belirlenmiş etkinliklerin gerçekleştirildiği isimlendirilmiş mekânların fiziksel ve taşınmaz mallarını, arzu, kaygı, şüphe, korku ya da zorunluluk gibi ruhsal öznellik yapılarıyla ilişkilendirir (Rogoff 2000: 23). Dil ile anlamın sabitlenmesini Lefebvre mekân bağlamında şu sözcüklerle sorunsallaştırır:

Bir apartmanın "oda"sından, bir sokağın "köşe"sinden, "meydan"dan, pazardan, ticaret ya da kültür "merkezi"nden, "kamusal" bir yerden, vb. söz edildiğinde neyin kastedildiğini herkes bilir. Gündelik konuşma içinde bu kelimeler, mekânları tecrit etmeksizin birbirinden ayırt eder ve toplumsal bir mekân tarif ederler. Bu kelimeler mekânın belirli bir kullanımına, dolayı-

sıyla söyledikleri ve yazdıkları da mekânsal birer pratiğe denk düşer. Bu kelimeler belli bir düzene göre birbirine bağlanır. Önce bunların dökümünü çıkarmak, sonra hangi paradigmanın onlara anlam verdiğini ve hangi sentaksa göre örgütlendiklerini bulmak gerekir. (2014: 46-47)

"(Toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür" (56) diyen Lefebvre, mekânın ne düşünür ya da matematikçiler tarafından ele alınıp kavramsallaştırılan fiziksel mekândan ne de yaşantılanan ve deneyimlenen psikolojik mekândan ayrılabileceğini belirtmek ister. Lefebvre'in düşüncesinde "toplumsal mekân" kavramı, mekânın salt matematiksel hesaplara dayalı somut ve nötr bir yer olarak yorumlanması anlayışından uzaklaşarak onun hem ideolojik olarak devlet ve onun ürettiği modaliteler tarafından hem de çeşitli öznellikler ve ruhsal haller tarafından üretilen bir yer, bir mevki olarak değerlendirilmesine doğru bir yön değişimine işaret eder. Ayrıca bu yeni mekân kavramı, mekânın durağan olmadığına, tersine sonu gelmez bir biçimde üretim faaliyeti içinde olduğuna da gönderme yapar. Lefebvre, kullandığı "mekânın üretimi" terimiyle, kentin ve mekânın düzenlenmesinin saf bir edim ya da doğal bir olgu olmadığını, tam aksine, özneleri bizzat mekân ile ve mekân içinde üreten politik ve toplumsal bir süreç olduğunu vurgulamış olur. Şöyle yazar:

Gerçeklikte, toplumsal mekân toplumsal edimleri "kendine katar". Bunlar, doğan ve ölen, durgun duran ve eyleme geçen, hem kolektif hem de bireysel öznelerin edimleridir. Onlara göre kendi mekânları hem yaşamsal hem de ölümcül davranırlar; bu mekânda serpilip gelişirler, birbirleriyle konuşurlar ve yasaklarla karşılaşırlar; sonra ölürler ve mekânları onların da mezarını içerir. Bilgi için ve bilgi karşısında, toplumsal mekân –kavramsal haliyle birlikte– toplumun analizcisi olarak işlev görür. Basitleştirici bir şema –edimlerle toplumsal yerler arasında, işlevlerle mekânsal biçimler arasında, terimi terimine (noktasal) bir denklik şeması– hemen bir kenara ayrılır. Bu "yapısal" –çünkü kaba– şema, bilinçlere ve bilgiye musallat olmaya devam etmektedir... Uygun bir toplumsal mekân yaratmak (üretmek) ve bu mekânın içinde de yaratıcı toplumun hem kendini hem de toplumsal mekânı temsil ederek –onunla örtüşmese bile ve kendi mekânı onun hem mezarı hem de beşiği olsa bile– şekil bulması, bir günde gerçekleşecek şey değildir. *Bu bir süreçtir.* Gerçekleşmesi için de toplumun pratik kapasitesinin ve egemen güçlerin emrinde olan hususi yerlere, dinsel ve siyasi mevzilere ge-

reksinim vardır (ve bu gereksinimin hassasiyetle açıklanması gerekir). (63; çeviride küçük değişikliklerle)

Lefebvre kitaptaki tartışmasına yüzyıllara yayılan bilim ve felsefe tarihi içinde mekânın geometrik anlamlar ve tanımlarla kıstırılmış olduğu fikriyle başlar. Mekân, nihai olarak bir matematik problemi ya da matematiğe ait bir alanmış gibi, "Öklidyen", "izotropik" (homojen) ya da "sonsuz" gibi birtakım etiketlerle ele alınmıştır. Mekân sanki boştur, bir soyutlama olarak diğer her şeyden yalıtılmıştır (33-34). Oysa düşünüre göre mekânın nasıl inşa edilip ortaya çıktığı, kim tarafından ikamet edildiği, ne ile doldurulduğu ve nasıl yaşanıp yaşantılandığı merkezi öneme sahiptir. Lefebvre, zihinsel mekân ile "sosyal mekân", teorik (epistemolojik) alan ile pratik alan, filozofların mekânı ile somut materyallerle eyleyen insanların mekânı arasındaki gediği ortadan kaldırmaya girişir. Filozofa göre mekân her şeyden önce ideolojik bir mekândır. Ona göre ideoloji söz konusu olduğunda, özellikle kaotik fenomenlerin bir akışı olarak çapraz geçirgenlik üzerinde durmak gerekir; çünkü çeşitli mekânların (coğrafik, ekonomik, demografik, sosyolojik, ekolojik, politik, tecimsel, ulusal, kıtasal, küresel) her biri bir diğerinin üzerine binmiştir ya da belki daha doğru bir ifadeyle her biri bir diğerinin içinde yer almaktadır (39). Dinsel-politik mekânın rezervlerle işlediğini belirtir: Kutsal ya da lanetli her yer, gizli güçlerin yerleri ve bunların defedilme yerleri hep birer rezervdir. "Toplumsal mekân", toplumsal pratiğin mekânı değildir yalnızca, aynı zamanda bir yanda yansıtmaları, yansımaları, simgeleri ve ütopyaları, bir yandan ise tahayyülleri, tasavvurları ve hayal ürünlerini içeren bir duyumsallık gerçekliğinin ikamet ettiği bir yerdir de. Dolayısıyla "toplumsal mekân" hiç kuşku yok ki toplumun mekânıdır. "İnsan sadece kelimelerle yaşamaz," der Lefebvre ve devam eder: "Her 'özne' kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekânın içine yerleşir" (64).

Bu bağlamda Lefebvre'in mekân anlayışıyla Marx'ın "meta fetişizmi" kavramı arasında bir koşutluk kurmak mümkün hale geliyor. İyi bildiğimiz üzere Marx tüketim nesneleri üzerine yaptığı çözümlemesinde, metaların pazarda değiş tokuş sürecine girdikten sonra şeyleştiğinden söz

ediyordu. Temelde özneler arası olan ilişkiler, bu "şeyleşme" aşamasında kişiler tarafından sanki nesnelmiş gibi algılanmaya başlar. Marx, gerçeği gizleyen ve örten bu bir çeşit maske etkisini "fetişizm" olarak adlandırmıştır. Lefebvre'in, şeylerin mekânda öylesine duruyor olarak düşünülmesinden uzaklaşıp mekânın üretimine yönelmesiyle, Marx'ın, değiş tokuş edilen nesnelerden yabancılaşmayı çözümleyen sosyal ilişkilerin üretimine yönelişi tastamam aynı kavramsal ve politik kaymaya işaret eder (Crang ve Thrift, haz. 2001: 172). Buradan yola çıkarsak "mimarinin ekonomisi"nden söz etmek mümkün olacaktır, çünkü toplumsal ilişkilerin üretiminden söz ettiğimizde, belirli bir ekonomiden de söz etmiş oluyoruz. Özellikle "ekonomi" teriminin kendisinin Yunanca "ev" ya da "konut" anlamına gelen *oikos* sözcüğünden geldiğini belirten Jacques Derrida'yı hatırlamak bu görüşü daha da güçlendirir. Dahası buradaki görüşlerimizi esinleyen binanın adı olan "darphane" kelimesi, "darp", yani dövmek, basmak ile, "hane", yani "ev" sözcüklerinin bileşiminden oluşuyor. Ekonomi, malların (kültürel, sosyal, ekonomik, temsili) üretim, dolaşım ve tüketim sistemi içinde gerçekleşen bir dağıtım sürecidir. Bu bağlamda, mimari de pekâlâ bir çeşit ekonomi olarak düşünülebilir; yalnızca tuğlaların, taşların, demirin ya da camın bir araya getirilmesinden ibaret bir ekonomi değil elbet, aynı zamanda ve daha da önemlisi, sosyal ilişkilerin, belirli söylemlerin ve eylemlerin üretim ve dağıtımını gerçekleştiren bir ekonomi. Daha da somutlaştıracak olursak, Darphane binası ve lojmanı da mimarinin sunduğu mekânı kimlerin kullanıp, kimlerin bundan yoksun kalacağı üzerinden belli bir ekonomi kurmaktadır.

Ekonomi soyut, elle tutulamayan bir sürece işaret eder; tıpkı mekânın üretimi gibi. Darphane, devletin bir aygıtı olduğu içindir ki Lefebvre'in terimleriyle, "soyut mekân"a aittir. "Soyut mekân" günümüzde burjuvazinin baskıcı ekonomik ve siyasal mekânıdır. Madeni paraların, madalya ve hatıra paraların basıldığı Darphane, devletin bir aygıtı olarak onun ekonomik ve siyasal buyurganlığının ve denetiminin bir aracıdır. Bu tip diğer devlet mekânları gibi, hiyerarşik olarak bölünüp düzenlenmiş ve belli bir statü dizgesiyle işaretlenmiştir. Yapılan etkinliğe bağlı olarak mekân çeşitli birimlere ayrılmıştır. Bu farklı birimlerde çalışanla-

rın bir mekândan diğerine geçişi kontrol altına alınmıştır. Hatta öyle ki, bazı mekânlarda izin kâğıdı bile gerekecektir bir birimden diğerine geçişte. Lefebvre'in vurguladığı gibi, "soyut mekân" denetim altında tutup düzenleyen mekândır; özgülleştirme etkinliği ve yarattığı çeşitlilik, sosyal öznelerle ilişkisi ve mekânın bu özneler tarafından kullanılmasıyla genelleşir ve sosyal alanın tüm düzeylerine yayılır (Deutsche 1998: 75-76).

Kentin en merkezi ve işlek bölgelerinden birinde yer alan, 1950'lerin ortalarında mimar Abidin Mortaş tarafından yapılmış ve yatay olarak gelişen, iki katlı, dikdörtgen Darphane binası, bulunduğu yere çakılmış gibidir. Belirli bir aks üzerinde planlanmış ve uzun demir parmaklıklarla çevrelenmiş, önünde bir büyük, bir küçük havuz ile geniş bir bahçe içine yerleştirilmiş mimari kompleks, kent mekânı içinde sıradan olmayan, ayrıştırılmış bir mekânla karşı karşıya olduğumuzun tüm işaretlerini taşır. Diğer tüm sosyal etkinliklerden soyutlanmış bir alan yaratır. Trafik akışının bile bu komplekse göre düzenlendiğini düşünecek olursak –kamusal yollar bu alanı "ulaşılamayacak bir ada" haline getirecek şekilde planlanmıştır– egemenliğini ve gücünü çevresine hissettiren bir mekândır sözünü ettiğimiz. Küçük bir Versailles Sarayı örneğidir belki de.

Versailles Sarayı benzetmesini biraz açmakta yarar var. Patrice Leconte, *Ridicule/Gülünç İlişkiler* (1996) filminde, devrimin eşiğindeki Fransa'da, idealist bir aristokratın ihtiyaç duyduğu yardımı alabilmek amacıyla Versailles Sarayı'nda oturan kralın "mekânı"na ulaşma serüvenini anlatır. Ancak tam da aydınlanma döneminde, çamur deryasına dönmüş, sivrisineklerin kol gezdiği tarlasında çalışan ve veba salgınına yakalanmış köylüleri bu cehennemden kurtarmayı düşünen iyiniyetli aristokratın, krala ulaşması hiç de kolay olmayacaktır. Elindeki tek kozu zekâsı ve espri yeteneği olan aristokratın, onu krala milim milim yaklaştıracak her bir "bariyeri" geçmesi ya da krala yakın insanların dikkatini çekmesi gerekecektir. Filmde bu amacında ona yardım eden doktor, sarayın sağ ve sol kanat olarak ayrımından söz eder. Sol kanatta kralın ihtiyaçlarını ve isteklerini yerine getiren bakanlar, sağ kanatta ise "kendi kişisel ihtiyaçlar"ını gören saray adamları yer almaktadır. Sol kanatta görüştüğü bir bakan, projesini krala sunmasında ona yardımcı olama-

yacağını açıkça söylerken sağ kanada gitmesini önerir alayla; çünkü nasıl olsa "Sağ kanattakiler ulusu iflas ettiriyor"dur.

Darphane binası, yalnızca mimari düzeyde kalmayıp, düzenlenişi ve işleyişi açısından da dış dünyaya tamamen kapalı ve hiyerarşik bir biçimde şekillenmiş Versailles Sarayı'nı çağrıştırır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, mekâna maruz kalan öznenin tüm bu kurallar silsilesini verili olarak kabul edip onlara teslim olmasıdır. Lefebvre, "saydamlık yanılsaması" olarak adlandırdığı bu olguya şiddetle karşı çıkar. "Saydamlık yanılsaması" özneler arasındaki bilgi ve güç iktidarını doğallaştırır, içselleştirir çünkü. Bu öyle bir yanılsamadır ki, mekânın masum olduğu, giz ve tuzaklardan azade olduğu izlenimini verir bize:

> Mekân mı? Aydınlık, kavranabilir mekân, eyleme kendi serbest alanını sunar. Mekân içinde gerçekleşen şey karşısında düşünce hayran kalır: Düşüncenin bir *niyet* (ya da *taslak*; bu iki kelimenin yakınlığının bir anlamı vardır) içinde cisimleşmesi. Niyet, icat etme yetisine sahip olan zihinsel faaliyet ile gerçekleştirme yetisi olan toplumsal faaliyet arasında sadık bir aracı olarak hizmet eder; niyet, mekân içinde yayılır. Şeffaflık yanılsaması, gizli derinlikleri, tuzakları olmayan mekânın masumiyeti yanılsamasıyla örtüşür. Saklı, gizli, dolayısıyla tehlikeli olan şeffaflığın zıddıdır; seyrettiği şeyi aydınlatan tinin gözüyle bakış, şeffaflığı kavrar. Kavrayış algıladığı şeyi, nesnesini, karanlık bölgelerden aydınlık bölgelere, aşılamaz engeller olmadan geçirir; nesneyi ya keskin bir ışıkla katederek ya da bazı işlemlerle, karanlıktan aydınlığa dönüştürerek yerini değiştirir. Böylece, toplumsal mekânla zihinsel mekân, düşünülen yerlerin mekânıyla (*topos*'la ilgili) konuşulan yerlerin mekânı aşağı yukarı örtüşmüş olur. (2014: 58)

Özellikle *Hapishanenin Doğuşu* kitabında, iktidarın tarihinin mekânların tarihi kadar eski olduğunu tartışan Lefebvre'in çağdaşı Michel Foucault'nun temel izleği tam da bu değil midir? Soyut olan iktidar mekânda işlerlik kazanır ve oradan normalleştirilerek toplumsal ve gündelik yaşamın her alanına nüfuz eder. Dolayısıyla elzem olan mekânın kodlarının, şifrelerinin çözülmesidir. Lefebvre'e göre "soyut mekân" kendini gündelik yaşamın toplumsal mekânına dayattığında bir sürü farklılık ortaya çıkar. Bu farklılıkların yaratılmasındaki baş aktör ise Devlet'in ideolojisidir. İdeoloji, istikrarı için mekâna ve onun toplumsal üretimine müdahale eder ve böylece somutluk kazanır:

Devlet, tarihsel şehirlerin üzerinde yükselir; yapı ve kod yağdırır. Böyle bir kod üstyapıdır; bu kod, ne şehrin kendisi ve mekândır, ne de bu mekânın "şehir-kır" ilişkisidir. Alfabe ile şehir dili, temel işaretler, bunların paradigmaları ve sözdizimsel bağları bu kodla belirlenir. Daha somut terimlerle fasadlar, perspektifleri belirlemek için birbirlerine bağlanırlar; girişler ve çıkışlar, kapılar, pencereler fasadlara, perspektiflere tabi olur; binaların, politik liderlerin saray ve kurumlarının etrafında sokak ve meydanlar düzenlenir (belediye yetkililerinin hâlâ bir üstünlüğü vardır). Aile konutundan anıta, "özel" mekândan ülke toprağına dek, bu mekânın unsurları çeşitli düzeylerde hem bildik hem de şaşırtıcı bir tarzda düzenlenip oluşurlar. (76)

Dolayısıyla soyut mekânın kodları hem mekânda yaşar, hem de mekânı anlayıp üreterek onu (yeniden) yazar. Tartışma ideoloji ve mekân arasındaki ilişkiye geldiğinde Louis Althusser'in "İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları" başlıklı makalesini hatırlamakta yarar var. Çokça tartışıldığı üzere Althusser söz konusu makalesinde, iki farklı devlet aygıtından söz eder: Hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler gibi birimleri "Yaptırımcı Devlet Aygıtları" olarak adlandırırken, kiliseler, okullar, aile, partiler, işçi sendikaları, kitle iletişim araçları (medya), kültürel ürünleri de (edebiyat, müzik, spor vb.) "İdeolojik Devlet Aygıtları" altında sınıflandırır. İdeolojinin iki farklı ayağını meydana getiren bu iki devlet aygıtı arasında işleyiş açısından önemli bir fark olduğunun altını çizer Althusser. "Yaptırımcı Devlet Aygıtları" şiddet yoluyla etkinlik gösterirken, "İdeolojik Devlet Aygıtları" fiziksel olmayan şekillerde işlev görür. İşte bu fiziksel olmayan soyut güç ideolojidir. Öte yandan, "Yaptırımcı Devlet Aygıtları"nın kamusal alana ait olmasına karşılık, "İdeolojik Devlet Aygıtları"nın büyük bir bölümü özel alanda işlerlik kazanır (1984: 14-18).

Darphane binası hükümet tarafından kullanıldığına göre, onun yönetimsel bir devlet aygıtı olduğuna hiç kuşku yok. Ancak lojman söz konusu olduğunda aynı soruya verilecek yanıtın çok da net olmadığını düşünüyorum. Lojman bir evdir, bir konuttur; insanların özel yaşamlarını sürdürdükleri bir mekân olarak özel alana aittir. Ancak bildiğimiz öteki konutlardan da bir farkı vardır. Bu evler bizzat devlet tarafından kurumun yönetim birimlerinde üst düzey görev alan insanlara tahsis edilmiştir.

Apartman Devlet'e aittir. Mimari üslup olarak, tıpkı aynı semtteki askeri lojmanlar gibi, bulunduğu çevrede yer alan diğer apartmanlardan hemen ayrılır. Bu bağlamda, lojmanı bir ara-mekân olarak nitelemek yerinde olur sanırım. O zaman sorumuz şudur: "Ev" gerçekten de salt öznel bir mekân mıdır, ya da Bachelard'ı hatırlayarak soracak olursak ev hiç tereddütsüz bir mutluluk mekânı mıdır?

Ev: Mutluluk Mekânı?

İçinde ve çevresinde sosyal üretimin rutin eylemlerinin gerçekleştiği bir yerdir ev. Kuramcı Neil Smith, evi öznelliğin ve aile kurumunun üretilip gerçekleştirildiği bir mekân olarak tanımlar. Evin dışsal görünümü, yer aldığı çevre ve büyüklüğü sınıfsal farklılığı, bazı toplumlarda ise ırksal farklılığı işaret eder (1992: 69-70). Devlete ait bir konut olduğunu, mimari üslubuyla hemen açık eden Darphane lojmanının, dışarıdan geçen insanları "tehdit eden" kırmızı renkleri ve büyük puntolarla bağıran "PARK YAPILMAZ. DİKKAT KÖPEK VAR" levhaları, yüksek demir parmaklıklarla çevrili binanın sınırlarını keskin bir biçimde çizmekle kalmamış, aynı zamanda belirginleştirmiştir de. Althusser, biraz önce söz ettiğim iki farklı devlet aygıtının işlevlerini, ilişkilerin üretilmesi ve çoğaltılması olarak tanımlar. O zaman yanıt aranması gereken soru şu olacaktır: Öznenin üretimi ve özneler arasındaki ilişkiler mekân bağlamında nasıl gerçekleşir?

1980'lerin ortalarında inşa edilen lojman, Darphane kompleksine dahil bir binadır. Her ne kadar kendi bahçesi olsa da, bu bahçe Darphane binasını çevreleyen yüksek demir parmaklıkların aynısıyla belirlenmiş olduğundan, binayı özerk bir birim olarak düşünmek en iyimser bakışı taşıyan biri için bile safdillik olacaktır. Mimarın, bilinçli bir seçimle, apartmanın yüzünü "görkemli" Darphane binasına çevirmesi, sadece bu iki yapı arasındaki bir diyalogdan söz edilebileceğini anlatır bize; tıpkı birbiriyle konuşan iki insan gibi. Öteki olası ses/ler daha baştan duyulmadan sessizliğe karışıp gidecektir zaten. Karşılıklı birbirine bakan binaların "konuşmaları" resmidir; öznel hiçbir içerik taşımaz. Orada yaşadığım yıllar içinde en çok dikkatimi çeken lojmanın uzunlamasına gelişen ve



Darphane Binası ve lojmanın bulunduğu kompleksi içeren ada
Fotoğraf: Anıl Yılmaz, 2004

doğrudan Darphane'ye bakan cephesini kaplayan uzun, dikdörtgen balkon olmuştur. Balkon bilindiği gibi, içerisi (eviçi) ile dışarısı (dış dünya) arasında ara bir konumda yer alır, iki dünya arasında bir aracıdır. Sözünü ettiğim dikdörtgen balkon ise, yukarıdan aşağıya doğru inerek balkonun açıklıklarını yarı yarıya kesen uzun saçakları ile, lojmanın dış dünyaya açılımını elverdiğince aza indiriyordu. Böylelikle balkona seyre çıkan kişinin bakışını engelliyor, keyfini kaçırıyor, yıldırıyordu. Lojmanı inşa eden mimarın, apartmanın yüzünü doğrudan Darphane'ye çevirmesinin, pencereleri olabildiğince küçük tutmasının ve balkonun sunacağı açıklığı en aza indirmesinin bilinçli tercihler olduğunu düşünüyorum.

Lefebvre mimaride kapıların ve pencerelerin, yani açıklıkların konumuna ya da biçimine dikkatimizi çeker. Pencere yalnızca bir bakış çizgisiyle kesilen, bir manzarayı bir taraftan öbür tarafa taşıyan saydam bir boşluk değildir. Burada asıl sorulması gereken soru, hangi manzaraya ve kimin manzarasına sahip olduğudur pencerenin. Pencere iki şekilde geçirgen bir nesnedir: içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye. "Gerçek şudur ki nesneye dönüşmekte muvaffak olmamazlık etmeyecek bir nesne-olmayandır pencere," diye yazar Lefebvre (2014: 223). Her biri diğerini belirler; belirgin bir şekilde işaretlenmiştir ve her biri ötekinin işaretini taşır. Böylelikle pencere dışarıdan (dışarısı için) ve içeriden (içe-



Cephesi Darphane binasına döndürülmüş lojmanın girişi
Fotoğraf: Anıl Yılmaz, 2004

risi için) başka şekilde çerçevelenir. Lojman buna iyi bir örnektir. Devlet bir anlamda, hem "memurlar"ına hem de çalışanı olmayan diğer insanlara varlığını ve gücünü hissettirir. Sadece ışık kaynağı olan pencereler, dışarıya bakmaya yeltenen gözü tekrar içeriye yönlendirir. Bu açıdan bakıldığında lojmanın mimarının, içerisi ve dışarısı arasına belirgin bir sınır çizmek istediği açıktır. Zaten dışarıya bakmaya yeltenenin her seferinde görüp göreceği de devletin bir aygıtı olan resmi bir kurumdan başka bir şey değildir. Evin yasası evi önceler. Dolayısıyla ev daha önce kararlaştırılmış yasayı sırf yürütmekle kalmayıp aynı zamanda onu güçlendirmektedir de. Devletin resmi ideolojisi, yalnızca Darphane binasında değil, ama lojman binalarının hemen hepsinde yaşar.

Ev özneyi örter, kapatır. Onu itaatkâr bireylere dönüştürür. Alberti'nin mimari üzerine yazdığı yazıları tartışmaya açan kuramcı Mark Wigley'in evin kültürel olarak üretildiğini, evin kadın cinselliğini denetim altına alma niyetiyle inşa edildiğini tartıştığını hatırlamakta yarar var. Mimarinin varoluş nedeni, özellikle de ev söz konusu olduğunda, cinselliği kontrol altında tutmak ise, bu aynı zamanda bedenin, kimliğin ve düşüncelerin de boyunduruk altına alınması anlamına gelir. Wigley'e göre evin, eviçinin zaten kendisi kadındır ve ev, "fazlalıkları", süsleri, mimar tarafından (Alberti yazısında bunu anlatmaktadır zaten) kontrol altına



Darphane lojmanının giriş katının balkonundan Darphane
Fotoğraf: Anıl Yılmaz, 2004

alındığında, ancak o zaman bir denetim mekanizmasına dönüşecektir (1992). Evin ve eviçinin eleştirisi, feminist kuramcıların özellikle üzerinde durduğu bir konudur. Sadece kadınları değil, toplumda ezilen ya da görmezden gelinen tüm sınıflara, ırklara, etnisitelere ya da cinsel çeşitliliklere sahip insanlara dikkat çekilmesinin yolunu açan feminist kuram, mekân temsillerine bakarak, kadının ya da "Öteki"nin rolünün nasıl da eviçi olarak belirlendiğini anlatır bize. On dokuzuncu yüzyılın Empresyonist resimlerinde ya da günümüzün reklamlarında (özellikle araba reklamlarında) sıkça yinelenen klişeleşmiş temsil sisteminde, kadının mekânı balkon ya da verandayla sınırlanmıştır. Kadına biçilen rolde balkondan öteye geçiş yoktur; evlerinin bahçesinde rahatça gezinen erkeği/kocayı izlemek düşer kadına ya da dışarıdan bir yerlerden gelecek olan erkeği/kocayı pencereden bakarak, balkona çıkarak beklemek. Bakış ve görüş zaten daha yönelmeden önce, pencere çerçevesi ya da balkonun sunduğu perspektifle belirlenmiş, sınırlanmıştır.

Griselda Pollock'un *Görüş ve Farklılık* adlı kitabında Empresyonist resimlerde burjuva toplumunun ürettiği kadınlık mekânlarının, resimsel mekânda nasıl temsil edildiğini tartışmaya açtığı metni kilit önemdedir. Cinselliğin Empresyonist resimlerde nasıl bir sorunsal olduğunu, ressamların erkek ya da kadın olmalarına bağlı olarak tuvallerinde nasıl da

birbirinden tümüyle farklı mekânları betimlediklerini sorunsallaştırdığı makalesinde bu mekânların bir listesini de vermiştir: Erkek meslektaşları akışkanlık ve hareket halindeki Paris sokaklarını, barlar ya da kafeler gibi eğlence yerlerini resmederken, kadın ressamlar oturma odalarını, yatak odalarını, balkonları, verandaları ya da özel bahçelerde gezinen kadın figürlerini betimlemişlerdir. Dahası bu kadın figürleri, Mary Cassatt'ın resimlerinin çok iyi örneklediği üzere, mekân içinde sıkışıp kalmışlardır, rahatsızdırlar. Bu resimlerde on beşinci yüzyıldan beri Batı resim geleneğinde süregiden ve mekânın temsil biçimini kuran o bildik geleneksel geometrik perspektif yoktur. Bilimsel perspektifin soğuk uzaklığı yerine, mekân ve içindeki nesneler nasıl deneyimlenmişse, ne tür bir his bırakmışsa figür de öyle resmedilmiştir. Böylece, resimsel mekânın gösterdiği oda içindeki bir figürden ibaret değildir, aynı zamanda figürün o odaya ilişkin duygularını da deneyimini de görselleştirir (bkz. Pollock 1998).

Mekân, kadın bedenlerinin üzerine biner; onlar üzerinde bir baskı kurar. Pollock buradan önemli bir noktaya gelir: Kadınlığın bir söylem olarak, sosyal pratikte kurulan, gören ve görülen konumsallığında yaşandığını belirtir. Pollock özellikle "bakış" (*gaze*) üzerinde durur. "Bakış" erkeğe, iktidara aittir. "Eril bakış" kadını kurar. Kendi örneğime dönecek olursam, bakılanı taşlaştıran "bakış"ın asimetrik bir ilişkiden kaynaklandığını akılda tutarsak, Darphane dolayımında bu "taşlaştıran bakış"ın devlete ait olduğunu söyleyebiliriz. "İktidarın gözü" vatandaşlarını yerine, evine, işine, görevine mıhlar.

Meselemiz mimari olduğuna göre, "taşlaştıran bakış" hem metaforik hem de pratik düzlemde bir şiddetten söz etmemiz gerektiğini ortaya koyuyor. Mimarlık kuramcısı Bernard Tschumi'nin *Architecture and Disjunction* / Mimari ve Ayrıklık başlıklı önemli kitabındaki temel tezi de şiddeti olmayan bir mimariden söz etmenin olanaksızlığıdır. Tschumi, "şiddet" sözcüğünü seçerken yalnızca somut düzeydeki zalimliği kastetmediğini, binaların uyguladığı simgesel ya da psikolojik şiddeti de vurgulamak niyetinde olduğunu belirtir (1999: 122). Tschumi'nin de pencerelere ve açıklıklara dikkat çekmesi özellikle önem arz eder. Öyle ki mimarinin sunduğu mekân, kişide, örneğin pencerelerin çok küçük ya da mekânın çok karanlık olmasından ötürü, rahatsız edici duygular

uyandırabilir. Böyle durumlarda mimari ve mekân bedene baskı ve şiddet uygular. Öte yandan girift sosyal, politik ve ekonomik mekanizmaların, mimarinin ve mimarinin ürettiği mekânın yarattığı etkiyi hesaba katmadan değerlendirilemeyeceğini vurgular. Mimarın rolü, toplumun ekonomik ve siyasal yapısını, binalara ya da binalar grubuna taşımaktır. Sosyal kurumların imgelerini yansıtır mimari (5). Bu, devlet eliyle inşa edilen lojman binalarında da geçerlidir. Ülkenin neresine giderseniz gidin, sıkıcı bir biçimde hep birbirlerinin aynısı olmalarının nedeni de budur. Ancak şu noktayı belirtmemek resmin yalnızca bir yarısını anlamak ve anlatmak anlamına gelecek. Kendilerini hemen açık ederler etmesine ama bunu yaparken bir yandan da ayrıştırır ve ayrıştırırken de kapatırlar. Ayrıştırma ve kapatma, devletin üst kademelerinde çalışan "ayrıcalıklı bir yurttaşlar topluluğu" kurma amacını taşır, ama aynı zamanda bu sözümona topluluğu itaatkâr kılma hamlesidir.

Foucault bir söyleşisinde mimarların, doktorlar, gardiyanlar, rahipler ve psikiyatristler gibi iktidar ilişkilerinin baş aktörleri olan görevliler kadar merkezi rol oynamadıklarını şöyle dile getiriyordu: "Son çözümlemede, mimarın üzerimde iktidarı yoktur. Benim için inşa ettiği evi yıkmak ya da değiştirmek istersem, ona yeni bölümlemeler düşünürsem, baca eklemek istersem mimarın üzerimde denetimi yoktur" (During, haz. 1993: 194). Her ev ya da bina için değil belki ama devletin inşa ettiği kurumlarda ya da konutlarda Foucault'nun varsaydığı şekilde "pervasız" değişiklikler yapmak mümkün değildir, en azından Türkiye'de. Mimar ve onun inşa ettiği yapı devletin kendisini temsil eder; en küçük ve sıradan bir değişiklik bile devletin iznini gerektirir.

İçerisi / Dışarısı

Devlet lojmanlarında içerisi ve dışarısı arasında kurulan karşıtlık bertaraf olur, olmalıdır, çünkü biraz önce dikkat çektiğim gibi, ayrıştırma ve kapatma aynı anda devreye girerek birleştirici işlevi yerine getirmiş olur. Bu konuyu tartışmak için daha önce de değindiğim (bkz. bu kitapta s. 180-83), Hale Tenger'in artık çağdaş Türkiye sanatının klasikleri arasına girmiş *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık / İçeri girmedik,*

çünkü hep içerdeydik (1995) başlıklı yerleştirmesini hatırlamak yerinde olacak. Hale Tenger, başlığını Edip Cansever'in "Oteller Kenti" adlı şiirinden ödünç aldığı çalışmasında, sosyal yaşamda yaratılan içeride ya da dışarıda olma ikiliğini irdeliyor; konuyu içerinin bireyin tümüyle yapıp etmelerine bağlı korunaklı bir mekân, yani "evimiz", dışarının ise kamusal yaşamın önümüze sürdüğü tehlikelere açık bir mekân olduğu kanısı üzerinden yaratılan ayrımı reddederek ve gerilimin tansiyonunu daha da derinleştirerek sorguluyordu. Sadece kavramsal düzeyde değil, aynı zamanda görsel düzeyde de bu yerleştirmenin Darphane lojmanına olan benzerliğinin de bu noktada altını çizmek gerekir. Üzeri dikenli tellerle kaplı bir duvarla çevrelenmiş ahşap bir kulübe ya da yüzünü devletin bir kurumuna dönmüş ve yüksek demir parmaklıklarla çevrelenmiş bir ev. Ölüm oruçlarının hapishaneleri aşıp evlere, hatta semtlere yayıldığı bir ülkede, "ölüm evleri"nin[1] var olduğu bir ülkede insanı yatıştıran, daha da kötüsü pasifleştiren o sözde ayrımdan, bir dışarı' dan ve içeri'den nasıl söz edilebilir ki?

İçerisi konusunda ne kadar söz sahibi olabiliyoruz ya da olabiliriz? Darphane'nin havuzlu ve yeşillikli bahçesine bakan "evim"in sunduğu, yüksek demir parmaklıklarla kesintiye uğrayan manzarası bile gözünden "yasaklanmış" olan ben, içerisi konusunda ne kadar söz sahibi olabiliyorum ya da olabilirim? Güvenli mi içerisi? Ya da ben gerçekten içerde miyim? Hale Tenger de benim sorularımın taşıdığı ikircikli ruh halini yerleştirmesi için kurduğu şu cümlelerle ifade etmiş olmuyor mu?

> Aslında korku varsa, korku duyulması sağlanıyorsa, içeri girmeseniz de hep içeridesiniz demektir; korku duyulduğunun farkında olunmasa da... Bütün silahlar eskisinden çok daha çabuk geri tepiyor. Artık bahçenizde huzur yoksa evinizde de yok. (İKSV 1995: 266)

1. Adalet Bakanlığı tarafından kişileri birbirinden ayrı tutarak "rehabilite etme" amacıyla planlanan F Tipi cezaevlerinin açılmasına karşı ve Terörle Mücadele Yasası ve Üçlü Protokolün Kaldırılması için 20 Ekim 2000'de cezaevlerindeki yüzlerce insan aylarca sürecek ölüm oruçlarına başladılar. Operasyonlar da dahil olmak üzere 107 kişi hayatını kaybetti, 500 kişi sakat kaldı. 2001 yılında cezaevinden tahliye edilen tutuklular ile onların destekleyicileri ve yakınları İstanbul'da Küçük Armutlu'daki evlerde ölüm oruçlarına başladılar. Böylece ölüm oruçlarının mekânı sadece cezaevleri olmaktan çıktı. Boğaza nazır bir gecekondu bölgesi olan Küçük Armutlu semti polis ablukasına alındı; düzenlenen operasyonda birçok insan yaralandı ve dört kişi öldü.



Hale Tenger, *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık/ İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik*, yerleştirmeden detay, 1995

Tenger yerleştirmelerinde kurguladığı eviçi mekânlarda evi siyasi ve toplumsal baskıdan kaçıp sığınılacak bir yer olarak değil, tam tersine toplum mühendisliğinin sürdüğü, devletin iktidarının ve şiddetinin evin sakinlerine nefes aldırmayacak ölçüde tehditkârca iç mekâna nüfuz ettiği, politikanın tam merkezinde konumlanmış, daha doğrusu konumlandırılmış bir mekân olarak tartışmaya açar. Ev, bireyin kişisel tarihi ile devlet ve devletin kurumları arasındaki sancılı ilişkiye evsahipliği yapan bir mekândır. Sanatçının *Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık / İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik* adlı yerleştirmesinde gerçekleştirdiği, görülmeyen ama uyulan sistemin yarattığı ve yeniden ürettiği korku ve şiddeti etkili bir manevrayla görünür kılmaktır. Sakinlerinin bıraktığı yaşanmışlık izlerini taşıyan kulübe, terk edilmişliğin yarattığı tekinsizlik duygusunu yayar.

Solmuş eski kartpostallardaki manzara resimlerine benzer pastoral fotoğraflar ve gazete kupürleri yapıştırılmış ya da şöyle bir tutturulmuş-

tur kulübenin duvarlarına. Belki de bir şekilde ya da bir içgüdüyle, burada geçici olduğunu biliyordu evin sakini ya da sakinleri. Küçük ve insana burada sıkışmış kalmış duygusunu veren mekânı dolduran nostaljik Türk sanat müziği de sanki giden ev sakinlerine bir ağıt gibidir. Öte yandan bu müzik, TRT radyosunun tekelindeki müzik yayınlarına, tepeden inmeci bir mantıkla, halkın müzik zevkini –aynı zamanda büyük oranda onları siyasetten uzak tutma amacını da içinde barındırarak– şekillendirme politikasına da gönderme yapar. Çalan müzik insanı kuşkuda bırakır: Müzik çalıyorsa, çalmaya devam ediyorsa, o zaman evin sakinleri belki de geri dönecektir; belki daha yeni ayrılmışlardır –ya da zorla alıp götürülmüşlerdir– evden, belki, belki... Sonsuz belirsizlik. Ucu açık bir öyküdür kurulan. Oysa içeriden bakıldığında dikenli tellerle çevrili gıpgri duvar, yani yasaklayıcı sınırlar görünmez; ya da görünmemesi için özellikle uğraşılmıştır, bakan gözü kesintiye uğratmayan, oraya buraya iliştirilmiş huzur dolu manzara fotoğraflarıyla. Ama kaçış yoktur, ne sınırlardan ve duvarlardan, ne de yaşadığımız mekânları hapishanelere çeviren devletin her zaman ve her yerde hazır ve nazır kontrol, denetim ve gözetim mekanizmasından.

Adımlar

Modern dünyada sosyal yaşam, özneler tarafından içselleşmiş bir ödevler ve düzenler dizisinden meydana gelir. Öyle ki birer alışkanlığa dönüştürdüğümüz, ezbere ve biteviye yinelediğimiz davranışlarımızın dünya üzerinde bir etkisi yoktur, tek yaptığımız üzerleri güzelce örtülmüş değerleri ve normları biteviye yeniden üretmektir. Böyle bir toplumsallık halinin en önemli tehlikesi, varolan bu yapının dışında başka bir sosyal düzeni düşünmenin ve kurmanın imkânsızlığındadır.

Althusser ideolojinin tarihi olmadığını söylediğinde bu noktayı belirtmeye çalışıyordu: "İdeoloji tam bir yanılsamadır, tam bir rüyadır. Tüm gerçekliği ona dışsaldır" (1984: 33, 35). İdeoloji düşünüldüğünden çok, hatta düşünüldüğünün tam tersi olarak düşsel olanla, tahayyül edilenle hayli ilişki içindedir. Bu anlamda ideolojiyi bilinçaltımızın yarattığı rüyalarımız gibi okumak zorundayızdır, çünkü ideolojinin dışsal

olduğunu söylemek, bilinçaltının özneye yabancı olduğunu söylemektir aynı zamanda. Hayatımıza, bilinçaltımızın oyunlarına anlam getirebildiğimiz, dolayısıyla onun bedenimize ve ruhumuza batan kıskaçlarından kurtulabildiğimiz oranda sahip çıkabiliriz. Lefebvre de bilinçaltını önemser. Sürrealistlerin yüzyıl başındaki sanatının günümüzde unutulmuş ve unutturulmuş olan yanının politikanın yerine sanatın geçirilmesi, sanatın kendisinin politik olması ve aşkın bir ifşayı gerçekleştirmesi olduğunu belirtir. Sanatın ve şiirin politikleşmesini şu nedenle önemser Lefebvre: "Belli başlı gerçeküstücüler iç mekânı deşifre etmeye giriştiler ve bu öznel mekândan maddeye, bedene ve dış dünyaya, keza toplumsal yaşama geçişi aydınlatmaya çabaladılar. Bu durum gerçeküstücülüğe başlangıçta fark edilmemiş bir teorik kapsam verir" (2014: 53).

Öznelliğin kendisinin ideolojinin bir üretimi olduğu gerçeğini günlük pratikte kanıtlayan kişisel bir deneyim geliyor aklıma. Bu yazıyı bu deneyimden bahsederek bitirmek istiyorum, çünkü her şeye karşın sınırlara, bariyerlere ve limitlere karşı direncin vaadinden söz açmayı mümkün kılıyor. 1999'daki büyük Marmara depreminin İstanbul'da yarattığı travmayla yeniden deprem olacağı korkusunu taşıyan insanların evlerine ayak basmak bile istemediği, evleri yerine tüm zamanlarını sokaklarda, parklarda, bahçelerde ya da arabalarının içinde geçirmeyi tercih ettiği günlerden biriydi. Lojmanın bahçesinde, kapıya yakın bir noktada komşularımızla birlikte vakit geçiriyorduk. Lojmanın dışında ise bizim gibi geceyi sokakta sabahlayarak geçireceği belli bir sürü insan vardı. Birden yanımıza bir kadın yaklaştı ve sesine de yansıyan çekingen ve temkinli diyebileceğim bir ifadeyle sordu: "Vatandaşlardan biri bu bahçeye girdi mi acaba?" Hatırladığım kadarıyla oğlunu arıyordu. Soru ve seçilen kelimeler can alıcıydı, ama davranış şekli de en az onun kadar dikkat çekiciydi; bahçe kapısından oldukça uzakta durmuştu, yani bahçeye girmemişti; oraya ayak basmamıştı. Lefebvre kapı için ne diyordu, bir hatırlayalım:

İşte bir kapı. Duvarda bir delik midir? Hayır, kendini çerçeveler. Kapı, çerçevesi olmadan, evet, bir işlev yerine getirir: geçişi sağlamak, ama bu işlevi o kadar iyi yerine getiremez. Bir şeyi eksiktir. İşlev, işlevsellikten başka, daha fazla, daha iyi bir şey ister. Çerçeveleme, kapıyı bir nesne yapar. Kapılar

çerçeveleriyle birlikte yapıt olurlar; tablonun ve aynanın yapıt olmasından o kadar da uzak değillerdir. Geçiş sağlayan, simgesel ve işlevsel nesne olan "kapı", bir mekânı, bir "oda"nın ya da sokağın mekânını bitirir; yan "oda"ya girişi hazırlar, bütün evin (ya da dairenin) habercisidir. Giriş kapısında, eşik, bir basamak, başka bir geçiş nesnesi, geleneksel olarak kısmen ritüel öneme sahiptir (eşiği aşmak, bir "geçirimsiz bölümü" ya da bir "adımı" geride bırakmak). Dolayısıyla nesneler kategorilere göre kendiliğinden sınıflanırlar (geçiş sağlayanlar, işlevsel olanlar, vb.), fakat bu sınıflama sadece geçicidir; kategoriler değişir, nesneler de kategori değiştirir. (2014: 223)

Lojmanın kapısı, basitçe bir konutun bahçe kapısı değildi elbette, onun çok daha fazlasıydı. Devlet kurumunun yekpareliğinin bir parçasına dahildi. Bahçe kapısında, "eşik"te duran kadın için "biz" onlardan biri, dışarıdaki kalabalıktan biri değildik. "Halk"tan biri değildik, ayrıcalıklıydık. "Bizim mekânımıza" girmeden soruyordu sorusunu da. Çocuğunu arayan kadın bahçeye girmiş olsaydı, hepimiz için yeni, bambaşka bir mekân yaratmış olacaktık, ama bu bir vaat halini bile almadı. Burada yine Althusser'i hatırlamakta yarar var: Althusser ideolojinin bireylere yayıldığını belirtir; ya da onun meşhur tümcesini ödünç alırsak, "ideoloji bireylere özneler olarak seslenir" (1984: 46). İdeolojinin işlevi "tanınma"dır, "kabul görme"dir. Meşhur örneğinde polisin seslenişinin hiçbir kuşku duymadan ve hedefini şaşırmadan yöneltilen kişi tarafından tanındığını belirtir: "Evet, bu çağrılan benim," der özne ve döner polise. Burada anlattığım olayda ise kadın yine ideolojiyi tanımıştır: "Bu mekâna girme." Ama bu sefer ideolojinin buyruğu "sessiz"dir, günlük yaşamda çoğu zaman olduğu gibi. "Sessiz buyruğa" uymuş olmaksa ideolojinin gücünün kesifliğini kanıtlar olsa olsa. Herkes kendine "tayin edilen" mekânındadır, ne önde ne geride, ne orada ne burada, tam "burada".

Peki ama bu her zaman böyle mi? Kırılma anları yok mu? Şiddeti bir süreliğine bile askıya almak mümkün değil mi? Burada aklıma "yürüyüş"ün mekân yarattığını ya da birbirinden farklı mekânları birbirine bağladığını yazan Michel de Certeau geliyor. Yaşadığım olaya dönecek olursak, bu soruların yanıtının de Certeau'nun önemsediği anlamda ve biçimde bir "yaya" olmaktan geçebileceğini düşünüyorum. De Certeau'ya göre kent, durağan ve sınırları belirlenerek birbirinden tecrit edilmiş

mekânlar temelinde belli bir alan üretir. Kent haritasının değişmezliği ile yayanın yolculuğunun devingenliği arasındaki zıtlık önemlidir, de Certeau için. Yaşayan her canlının bedeni zaten bir mekân yaratır, çünkü her beden bir mekândır, kendi mekânı vardır. De Certeau'ya göre yürüme ediminin kendisi, sözsel edimler ve mekânsal yaratımlar olduğundan tastamam bir başkaldırıdır, çünkü yürüyüş bir yeri bir başka yere lehimler (1988: 97-98). Yürüyen kişi verili ya da kurulu düzenin dışına çıkarak bir mekânsal göstereni başka bir gösterileni olan gösterene dönüştürme gücüne sahip bir "müellif"tir. Kendi bedeni ve beden hareketleriyle, kendine özgü bir hale sokarak kenti yeniden okur ve yazar. Başka bir deyişle yaya, dille ya da bedenle kapatılamayacak bir fazlalık üretir. "Yürümek yerden yoksun olmak demektir," diye uyarır de Certeau. Namevcudiyetin belirsiz süreci içinde kendine mahsus olanı bulma arayışı içinde olma halidir, de Certeau'nun önemsediği (103). Sadece kendi bedeninden ve onun devinimlerinden güç alarak elindeki olasılıkları bilmesi ve onları artırması yeterli olacaktır yaya için: Kısa yoldan gidebilir ya da dolambaçlı yolu seçebilir; daha önce var olmayan bir yol yaratabilir; ya da zorunlu olarak dayatılmış rotaları yoksayarak yasakları aşabilir (98-99). Bu edimiyle de, normatif kent haritasından özgür kılmış olur kendini. Yürüme onaylar, şüphe eker, sınar, yasak aşar, uyar, vb. Ama "sahici yürüme, yol açmadır," diyen Oruç Aruoba'nın da (1992: 111) dikkat çektiği üzere, doldurulamayacak bir gedik, bitmeyecek bir fasıla üretir. "Sahici yürüme" edimiyle yaratılan yeni mekânlar, sınırlarından kurtulup özgürleşmiş öteki insanlar tarafından doldurulacak ya da kullanılacak yepyeni mekânlar yaratırlar sil baştan.

"Noktaları sevmem," diyordu Deleuze (1995: 161). Mimarlar, haritacılar ve kent planlamacıları ise koydukları noktalara göre çalışırlar. Noktalar koymak, çizgiler çizmek bir şeyi sabitleştirmek, katılaştırıp taşlaştırmak demektir; bir baş ve son belirlemektir. Deleuze ise kıvrımları, büklümleri önerir noktalar yerine, tıpkı bir göçebenin oradan oraya plansızca akışında olduğu gibi. İktidarın boyunduruk altına alıp gücünü pekiştirme sürecinde başrollerden birini verdiği sabitleştirilmiş durağan mekânlara karşı elimizdeki tek fakat vurucu silah, yaratıcılığımızla çeşitlendirebileceğimiz oyuncul "taktik"ler gibi görünüyor. Çünkü ken-

dimizi özgürleştirebilmek bu tür mekânları dönüştürebilme becerimizden geçiyor öncelikle. Rövanşıysa, bize en bildik, en yakın mekândan almak en akıllıcası sanırım, yani evden, kendi evimizden. Sonrası ise uzak ya da yakın diğer mekânlar...

"Düşeyazılan"

"Yanlış yaşam doğru yaşanmaz."

T. W. Adorno 1998: 41

"Yeni bir defter, uzun uzun bakıyor
Neye baktığını bilmiyor aslında
Türküleri unutmuş caz dinliyor
Peşine düşüyor atonal ne varsa
Yaralı bir gerilla, sürgün bir halk
Yabanıl kokular kokuyor üstü başı

Hayat ona bir hayat bağışlasın"

Ahmet Telli 2016: 13

Bitirirken "düşeyazma"yı kendim için hatırlamak ve yeniden hatırlatmak istedim, çünkü girişte de belirttiğim üzere eğer "sanatın sahası" nda her yazı-imge ya da imge-yazı az ya da çok bir "düşeyazı" ise, kitaptaki yazılar bir açmazı bilerek, o açmaza rağmen ve ona inat işlemeliler: Sanattan hayat çıkarabilmek, teoriden pratik biçebilmek imkânsız değildir, ama nadirdir. Ne ki vaatkâr bir hakikat de oradadır: Sanat ile hayatın birlikte çattığı bilginin mekânı ile yaşanan, deneyimlenen mekân arasındaki gedik ne kadar yakın(a) düşerse, "düşeyazılan" da o derece vaadi gerçek, "öte"yi burası, rüyayı gerçek kılma potansiyelini içinde barındırır.

Adorno'dan esinle yanlış hayatı doğru bellemeyeceğimize göre Ahmet Telli'nin yeni çıkan şiir kitabındaki şu dize hepimiz için daim olsun:

"Hayata bir hayat bağışlansın" (12).

16 Aralık 2016, İstanbul

Kaynakça

Adorno, Theodor W. (1998) *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, Metis.

Agamben, Giorgio (1993) "In Playland: Reflections on History and Play", *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, Londra ve New York: Verso; Türkçesi: "Eğlenceler Ülkesi: Tarih ve Oyun Üzerine Düşünümler", *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak, Kanat, 2010.

— (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, California: Standford University Press; Türkçesi: *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı, 2013.

— (2000) *Means Without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.

Althusser, Louis (1984), *Essays on Ideology*, Londra: Verso.

Altuğ, Evrim (2016) "Europa Nostra'dan Acil Sur Mektubu", *Cumhuriyet*, 13 Temmuz.

Amado, Liz ve İdil Kumcuoğlu (haz., 2002) *İstanbul Yaya Sergileri I: Nişantaşı, Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar* (sergi kataloğu), Stil Matb.

Aruoba, Oruç (1992) *Yürüme*, Metis.

Austin, J. L. (2009) *Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*, çev. R. Levent Aysever, Metis.

Bacca, P. ve S. Moro, "Brides on Tour", bridesontour.blogspot.com/ (10 Eylül 2008).

Bachelard, Gaston (2013) *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki.

Baker, Ulus (1997) "Spinoza: Hayatın Geometrisi", www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=0,80,0,0,1,0 (3 Ocak 2017).

— (2010) *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, Birikim.

— (2011) *Beyin Ekran*, Birikim.

Barthes, Roland (1993) *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat, YKY.

Baykal, Emre (2008) *Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat*, YKY.

Benjamin, Walter (1986) "The Destructive Character", *Reflections: Essays,*

Aphorism, Autobiographical Writings, New York: Schocken Books.
— (1993) *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, Metis.
— (1999) "The Task of the Translator", *Illuminations*, çev. Harry Zone, Londra: Pimlico.
Biemann, Ursula (2005) "Black Sea Files", *B-Zone: Becoming Europe and Beyond* içinde, haz. Anselm Franke, Berlin ve Barselona: KW Institute for Contemporary Art and Actar.
Blanchot, Maurice (1982) "The Outside, The Night", *The Space of Literature*, çev. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press; Türkçesi: *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1993.
Bonitzer, Pascal (2005) *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yasar, Metis.
Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University P.
Buck-Morss, Susan (2002) "Hegel and Haiti", *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading* içinde, haz. Salah Hassan ve Iftikhar Dadi (sergi kataloğu), Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, s. 42-70.
— (2012) *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, çev. Erkal Ünal, Metis.
Burgin, Victor (1986) "Preface", *Formations of Fantasy* içinde, haz. V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan, Londra ve New York: Methuen.
Butler, Judith (2005) *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, Metis.
— (2008) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis.
— (2009) "Dünyayı Sorgularken", *Haksız Tahrik* içinde, haz. Ayşegül Sönmez, Amargi.
Certeau, Michel de (1988) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press; Türkçesi: *Gündelik Hayatın Keşfi I*, çev. Lale Arslan Özcan, Dost, 2009.
Chang, Aimee (2008), "Imagine Us Together: Kutluğ Ataman's Southern Californian Paradise", *Kutluğ Ataman: Paradise and Küba* sergi kataloğu içinde, Vancouver: Vancouver Art Gallery.
Chion, Michael (1999) *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press.
Crang, Mike ve Nigel Thrift (haz., 2001) *Thinking Space*, Londra ve New York: Routledge.
Çakırlar, Cüneyt (2012) "Ruhuma Asla!: Kutluğ Ataman, Queer Belge/sel ve Küreselleşen Sanat", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, haz. C. Çakırlar ve S. Delice, Metis.
Çiçekoğlu, Feride (2007) *Vesikalı Şehir*, Metis.
Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 2: The Time-Image*, Londra: The Athlone Press.

— (1992) "Postcript on the Societies of Control", *October*, No. 59.
— (1995) *Negotiations 1972-1990*, New York: Columbia University Press; Türkçesi: *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, Norgunk, 2013.
— (1997) *Difference and Repetition*, Londra: The Athlone Press.
— (2008) *Spinoza Üzerine Onbir Ders*, çev. Ulus Baker, Kabalcı.
— (2011) *Spinoza: Pratik Felsefe*, çev. Ulus Baker, Alber Nahum, Norgunk.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (1998) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Londra: The Athlone Press.
Derrida, Jacques (1980) "Living On: Border Lines", *Deconstruction and Criticism* içinde, haz. Harold Bloom ve diğ., Londra: Routledge and Kegan Paul.
— (1990) *Glas*, çev. John P. Leavey ve Richard Rand, Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
— (1994) *Specters of Marx*, New York ve Londra: Routledge; Türkçesi: *Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı, 2001.
— (1997) *Grammatology*, Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press; Türkçesi: *Gramatoloji*, çev. İsmet Berkan, Bilge Su, 2011.
— (1999) "Konuksev(-er-/-mez-)lik", *Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma* içinde, YKY.
Deutsche, Rosalyn (1998) *Evictions, Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
During, Simon (haz., 1993) *The Cultural Studies Reader*, Londra ve New York: Routledge.
Easterling, Keller (2007) *Enduring Innocence: Global Architecture and its Political Masquerades*, Cambridge ve Londra: MIT Press.
Ferguson, Russell, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West (haz., 1990) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge ve Londra: The MIT Press.
Foucault, Michel (1990) *The History of Sexuality 3: The Care of the Self*, Londra: Penguin Books; Türkçesi: *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı, 2015.
— (1992) *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge.
Freud, Sigmund (2001 [1919]) "The Uncanny", *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Cilt 17, Londra: Hogarth Press ve the Institute of Psycho-Analysis.
— (2001a [1906-08]) "Hysterical Phantasies and Their Relation to Bisexuality", *Jensen's "Gradiva" and Other Works: The Standard Edition of the Complete Phychological Works of Sigmund Freud* içinde, haz. J. Strachey, Cilt 9, Londra ve Sydney: Vintage The Hogarth Press ve the Institute of Psycho-Analysis, s. 159-66.

— (2001b [1906-08]) "Creative Writers and Daydreaming", *Jensen's "Gradiva" and Other Works*.

Fuss, Diana (1995) *Identification Papers*, New York ve Londra: Routledge.

Geert, Lovink ve Florian Schneider (2003) "A Virtual World is Possible: From Tactical Media to Digital Multitudes", bkz. www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/lovink_schneider0603/lovink_schneider0603.html (8.1.2017).

Gordon, Avery F. (1998) *Ghostly Matters, Haunting and the Social Imagination*, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press.

Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.

Hardt, Michael ve Antonio Negri (2000) *Empire*, Cambridge ve Londra: Harward University Press; Türkçesi: *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı, 2012.

— (2006) *Multitute*, Londra: Penguin Books; Türkçesi: *Çokluk*, çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı, 2004.

İKSV (1995) *Orientation*, 4. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu, İstanbul.

Karakaş, Burcu (2016) "Af Örgütü'nün 'Sur'dan Zorunlu Göç' Raporu: Korku İklimi Yaratılıyor", *Diken*, Aralık.

Kaygusuz, Sema (2015) *Yüzünde Bir Yer*, Metis.

Keyder, Çağlar (2000) "Arka Plan", *Küresel ile Yerel Arasında*, haz. Çağlar Keyder, Metis, s. 9-40.

Kundera Milan, (2012 [1995]) *Yavaşlık*, çev. Özdemir İnce, Can.

Landry, Donna ve Gerald Maclean (haz., 1996) "Subaltern Talk: Interview with the Editors (1993-94)", *The Spivak Reader* içinde, New York ve Londra: Routledge.

Laplanche, Jean ve Jean-Bertrand Pontalis (1986) "Fantasy and the Origins of Sexuality", *Formations of Fantasy* içinde, haz. V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan, Londra ve New York: Methuen.

Lefebvre, Henri (2014) *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, Sel.

Lepeska, David (2016) "The Destruction of Sur: Is This Historic District a Target for Gentrification?", *Guardian*, 9 Şubat.

Lukacher, Ned (1991) "Introduction", Jacques Derrida, *Cinders* içinde, Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press.

Marcus, George E. ve Michael M. J. Fischer (1999) *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, The University of Chicago Press: Chicago ve Londra; Türkçesi: *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji*, çev. Barış Cezar, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013.

Margosyan, Mıgırdiç (1992) *Gâvur Mahallesi*, Aras.

Melville, Stephen ve Bill Readings (haz., 1995) "General Introduction", *Vision and Texuality*, Londra: Macmillan.

Minh-ha, Trinh T. (1990) "Cotton and Iron", *Out There: Marginalization and Contemporary Culture* içinde, haz. R. Fergusson, M. Gever, T. T. Minh-ha, C. West, New York: The New Museum of Contemporary Art ve MIT Press.

Mitchell, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.

Mörtenböck, Peter ve Helge Mooshammer (2008) "Plan and Conflict: Networked Istanbul", *Third Text*, Ocak, Cilt 22, Sayı 1.

Newman, Michael (1999) "McQueen's Materialism", *Steve McQueen* içinde (sergi kataloğu), Londra ve Zürih: ICA Londra-Kunsthalle Zürih.

Parker, Andrew ve Eve Kosofsky Sedgwick (1995) *Performativity and Performance*, New York ve Londra: Routledge.

Phelan, Peggy (1993) *Unmarked, the Politics of Performance*, New York ve Londra: Routledge.

Pollock, Griselda (1998) "Modernity and the Spaces of Feminity", *Vision and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Londra ve New York: Routledge; Türkçesi: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, haz. Ahu Antmen, İletişim, 2008.

Rancière, Jacques (2007) *On The Shores of Politics*, çev. Liz Heron, Londra ve New York: Verso; Türkçesi: *Siyasalın Kıyısında*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis, 2007.

— (2008) *Görüntülerin Yazgısı – Duyulurun Paylaşımı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus; İng. *The Future of the Image*, çev. Gregory Elliott, Londra ve New York: Verso, 2009.

— (2010) *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, Metis.

Ratner, Joseph (2011 [1677]) "Introduction to the Philosophy of Spinoza", *The Philosophy of Spinoza* içinde, haz. Joseph Ratner, New York: The Modern Library.

Rodowick, D. N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham ve Londra: Duke University Press.

Rogoff, Irit (2000) *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Londra ve New York: Routledge.

— (2009) "De-Regulation with the Work of Kutluğ Ataman", *Third Text*, 23, Sayı 2.

Royle, Nicholas (2003) "Night Writing: Deconstruction Reading Politics", *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, s. 112-32.

Sassen, Saskia (2008) *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Princeton ve Oxford: Princeton University Press.

Saybaşılı, Nermin (2008) "Collecting the Dream: Theatre of the Self", *Flowers of Our Lives* içinde (sergi kataloğu), haz. J. Zielinska, Torun: Centre

of Contemporary Art.
— "Evlilik Topografyaları", database.becomingistanbul.org/ (Exposition, identity, memory, reconstruction başlıklarından ulaşılabilir).
Serres, Michel (2008) *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, çev. Margaret Sankey ve Peter Cowley, New York ve Londra: Continuum.
Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Pyschoanalysis and Cinema*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University P.
Smith, Daniel W. (1999) "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality", *Deleuze: A Critical Reader* içinde, haz. Paul Patton, Oxford ve Massachusetts: Blackwell.
Smith, Neil (1992) "Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale", *Social Text*, Sayı 33.
Spinoza, Benedictus de (2011 [1677]) *Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Dost Kitabevi.
Tekin, Latife (2006) *Muinar*, Everest.
Telli, Ahmet (1984) "Zaman Kekemeydi", *Belki Yine Gelirim*, Dost Kitabevi.
— (2016) "Yeni Bir Defter", *Bakışın Senin*, Everest.
Tenger, Hale (2002) "Face to Face", n.paradoxa: *(Eco)Logical*, Ocak, Cilt 9.
Tolon, Canan (2004) *Geçmişsiz Gelecek*, Norgunk ve Galeri Nev.
— (2005) *Tıkırında Herşey* (*Everything is Hunky-Dory*; sergi kataloğu), Galeri Nev.
Tschumi, Bernard (1999) *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Massachusetts ve Londra: The MIT Press.
Türker, Yıldırım (2007) "Düğün ve Cenaze", *Radikal*, 5 Kasım 2007, www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim_turker/dugun_ve_cenaze-830749 (3 Ocak 2017).
Türkyılmaz, Mürüvvet ve Selim Birsel (2004) 1997-2004, yayımlanmamış katalog.
Virilio, Paul (2000) *Polar Inertia*, Londra: Sage Publications.
— (2008) *Open Sky*, Londra ve New York: Verso.
Wigley, Mark (1992) "Untitled: The Housing of Gender", *Sexuality and Space* içinde, haz. Beatrice Colomina, Princeton: Princeton Architectural Press, s. 327-89.
Winchester, Dilek (2005) *çay, çekirdek, çoluk, çocuk: çok anlatıcılı kitap*, Mas Matbaacılık.
— (2006) *Likör ve Çikolata: Çok Anlatıcılı Bir Kitap*, İstanbul.
— (2007) "Ev Hallerinden Kamusal Durumlara", *Toplumbilim Görsel Kültür Özel Sayısı*, 22, Eylül.

Nermin Saybaşılı

Sanat Sahada

Nermin Saybaşılı'nın yazıları metinselliğe/görselliğe eleştirel bir biçimde yaklaşan Görsel Kültür çalışmalarından besleniyor. Yazıların bazı ortak kabulleri var: Birincisi, imge ya da nesne doğal değildir. Görüntü ya da görsellik öğrenilen ve öğretilen, empoze edilen ve terbiye edilen, kültürel bir yapı olarak üretilen bir "teknoloji"dir. İkincisi, her görsel kültür araştırması, toplumsallığın, hem görsel alanın üretildiği toplumsallığın, hem de toplumsal alanın görsel üretiminin incelenmesini gerektirir. Üçüncüsü, sanat çalışmasını "estetik bir yapıt" olarak tarihselleştirmekten ya da sınıflandırmaktan farklı bir yol daha var elimizde: Onu bir çeşit etnografik saha çalışmasının bilgi nesnesi olarak okuma imkânı. Böylece hem sanat çalışmasından öğrenmemiz, hem de bildiklerimizi onun sayesinde sınamamız mümkün oluyor.

"Sanat Sahada" başlığı yalnızca sanatçıların işlerini bir antropolog gibi yeniden yorumlayarak yaptıklarına işaret etmiyor, aynı zamanda sanat tarihçilerinin ve kültür kuramcılarının da kendi sahalarını diğer sahalara açtıklarını, açmaları gerektiğini vurguluyor. "Sanatın sahasının", sanatın üretildiği ve sergilendiği galeri, müze, sinema salonu ve benzeri sabit mekânlardan çok daha geniş bir alana yayıldığına işaret ediyor. Saybaşılı'nın yazıları bugünün dünyasında görsel deneyimimizin formel olarak kurulmuş ve düzenlenmiş bir görme rejimini aştığını, sanatçının da, bizim kendi göz ve bakışımızın da artık itaat etmediğini kanı

Metis Edebiyatdışı

Yayınları
.metiskitap.com