

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK İNŞASI: YAPIT VE EYLEMSELLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEREN ACUN

EYLÜL, 2013

Ceren Acun

Yüksek Lisans Tezi

2013

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK İNŞASI: YAPIT VE EYLEMSELLİK

CEREN ACUN

Tasarım Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

EYLÜL, 2013

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK İNŞASI: YAPIT VE EYLEMSELLİK

CEREN ACUN

ONAYLAYANLAR:

Doç. İnci EVİNER (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Yard. Doç. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Rifat ŞAHİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 04/09/2013

“Ben, CEREN ACUN, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

CEREN ACUN

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA KİMLİK İNŞASI: YAPIT VE EYLEMSELLİK

Ceren ACUN

Tasarım, Yüksek Lisans

Danışman: Doç. İnci Eviner

EYLÜL, 2013

Yirminci yüzyılın başlangıcından bu yana, sanat, felsefe, psikanaliz, politika, edebiyat gibi alanlarda sorgulanan kimlik, toplumsal hayat ve iktidar politikalarının kategorize ederek sınırlandırdığı bir kavram olmuştur. Disiplinlerarası bir anlayışla hareket eden bu çalışma ise, sorunsallaştırılmış kavramı, performatif bir yaklaşımla çağdaş sanatçıların yapıtlarının içinden ele almayı amaçlarken, beden denetimini, özne-nesne ayrımını, ötekileştirmeyi kimlik üzerinden sorgulayan kuramcılar ve düşünürlerin yorumlarını, çağdaş sanat, sinema ve edebiyat alanlarıyla karşılıklı bir etkileşim içinde incelemek ister.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Ben, Özne, Beden, Öteki, Beden, Sanat, Yapıt, Performatif Yaklaşımlar, Denetim, Politik Etkenler

ABSTRACT

IDENTITY CONSTRUCTION IN CONTEMPORARY ART: ART WORK AND PERFORMATIVITY

Ceren ACUN

Master of Arts in Design

Advisor: Doç. İnci Eviner

SEPTEMBER, 2013

Since the beginning of the twentieth century, identity has become one of the main notions in the field of art, philosophy, psychoanalysis, politics and literature that has been categorized and restricted by social life and power policies. Acting on an interdisciplinary attitude, the main purpose of this study is to discuss this notion by the help of performative approaches within the art works of the contemporary artists.

Keywords: Identity, Self, Subject, Body, Other, Art, Art Work, Performative Approaches, Dicipline, Political Factors

TEŞEKKÜR NOTU

Öncelikle yüksek lisans eğitimimi almakta olduğum Kadir Has Üniversite'sine, bu süre içinde bana destek olan ve program koordinatörü sayın Prof. Dr. Zuhul ULUSOY'a teşekkürü borç bilirim.

Derslerine katılmaktan büyük keyif aldığım, bu iki sene içinde hayatıma ve eğitime büyük katkısı olan, beni her daim araştırmaya, yeni bakış açıları edinmeye teşvik eden, çalışmamı sunduğu yaratıcı ve farklı önerilerle çok daha keyifli yürütmeme olanak sağlayan eden Doç. İnci EVİNER'e teşekkür ederim.

Son olarak bu süre içerisinde desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen, hep yanımda olan aileme teşekkür ederim. Ve sevgili arkadaşım Müjde BAYRAKTAR'a büyük katkı ve yardımlarından dolayı müteşekkir olduğumu söylemek isterim. Teşekkürler.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür Notu	iii
İçindekiler	iv
Resim Listesi	v
1 Giriş	1
2 Kimlik Farklılık Karşıtlık	4
2.1 Ben'in İzi	4
2.2 Kimlikte Öznenin Yorumu	11
2.2.1 Kimlikte Özne ve Söylem: Althusser, Lacan, Foucault ve Butler ..	20
2.3 Kimlik Politikaları	25
2.3.1 Ötekilik ve Yabancılık Üzerine	29
3 Bedenin Eylemselliğinde Sanat ve Sahnelenen Kimlik	42
3.1 Dışlanan Beden	43
3.2 Kuşatılan Beden: Panoptikon ve Panoptik Bakışın Sonu	47
3.3 Direnen Beden ve Eyleyen Kimlik	54
3.4 Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kimliğin Eylemsel İnşası.....	59
4 Sonuç	97
Kaynaklar	100

RESİM LİSTESİ

- 2.1 “Lewis Carroll, Aynanın İçinden, 1872”
- 2.2 “Michael Haneke, Caché, 1995”
- 2.3 “Hiroshi Teshigahara, Bir Başkasının Yüzü, 1966”
- 2.4 “Diane Arbus, Travesti Partisi, 1970”
- 2.5 “Diane Arbus, Eddie Carmel Yahudi Devi, 1970”
- 2.6 “Michael Haneke, Funny Games, 1997”
- 3.1 “Jeremy Bentham’a ait panoptikon tasarımı, 1787”
- 3.2 “Jan Svankmajer, Jabberwocky, 1971”
- 3.3 “Duran Adam Eylemi, Taksim, Haziran 2013”
- 3.4 “Joseph Beuys, Amerika Beni Seviyor, Ben de Amerika’yı, 1974”
- 3.5 “Joseph Beuys, Sokak Süpürme Eyleminde, 1 Mayıs 1972”
- 3.6 “Marina Abramoviç, Rhythm 0, 1974”
- 3.7 “Marina Abramoviç, Rhythm 0, 1974”
- 3.8 “Marina Abramoviç, Sanat Güzel Olmalı Sanatçı Güzel Olmalı, 1975”
- 3.9 “Orlan, Le Baiser de l’artiste, 1977”
- 3.10 “Orlan, Ameliyat Edilmiş Lacan, 1991”
- 3.11 “Orlan, Omnipresence, 1993”
- 3.12 “Orlan, Aziz Orlan’ın Yeniden Doğuşu, 1990”
- 3.13 “Orlan, En Büyük Burun, 1998”
- 3.14 “Sophie Calle, Uyuyanlar, 1979”
- 3.15 “Sophie Calle, Uyuyanlar, 1979”
- 3.16 “Sophie Calle, Paris Gölge, 1979”
- 3.17 “Vito Acconci, Takip Oyunu, 1969”
- 3.18 “Sophie Calle, Venedik Süiti, 1980”
- 3.19 “Sophie Calle, Venedik Süiti, 1980”
- 3.20 “Sophie Calle, Venedik Süiti, 1980”
- 3.21 “Dedektifin Gözünden; Sophie Calle, Gölge, 1981”
- 3.22 “Dedektifin Belgelerinden; Sophie Calle, Gölge, 1981”
- 3.23 “Sophie Calle, Otel, 1981”
- 3.24 “Mutsuzluğa 67 Gün Kala; Sophie Calle, Enfes Acı, 1984-2003”
- 3.25 “Sophie Calle, Enfes Acı, 1984-2003”
- 3.26 “G. ‘nin E-postasını Yorumlayan Kadınlardan Biri; Sophie Calle, Kendine İyi Bak, 2007”
- 3.27 “Bir Dansçının Yorumuyla; Sophie Calle, Kendine İyi Bak, 2007”
- 3.28 “Sophie Calle, Paul Auster, Double Game, 1999”
- 3.29 “Sophie Calle, Paul Auster, Double Game, 1999”
- 3.30 “Ingmar Bergman, Persona, 1966”
- 3.31 “Güncel ve Çocukluk Haliyle; Gillian Wearing, Albüm, 2003”
- 3.32 “Annesi Jean Wearing olarak; Gillian Wearing, Albüm, 2003”
- 3.33 “Hiroshi Teshigahara, Bir Başkasının Yüzü, 1966”

1. GİRİŞ

Kimlik, yirminci yüzyılın başlangıcından bu yana, sanat, felsefe, psikanaliz, politika, edebiyat gibi hemen her alanın merkezinde durmaktadır. Ne olduğuna ya da ne olması gerektiğine dair yapılan tanımlamalar ise bu kavramı giderek sorunsallaştırmış ve keskin sınırlar içine hapsedmiştir. Etnik, toplumsal, dilsel vb., çizilen bu tür sınırlarla birlikte, içi giderek boşatılırken, edilgenliği de bir o kadar pekiştirilmiştir. Bu sonuçların temelinde ise, çoğu çağdaş düşünürün göre on yedinci yüzyılda ‘Kartezyen Özne’nin tarih sahnesine çıkışı yatmaktadır. İnsan bilincini her şeyin ana eksenine oturtan bu felsefe, soyutlanmış ve kendisini dünyadan ayrı tutan bir özne anlayışı geliştirmiştir. Böylelikle beden ve ruh, kadın ve erkek, kendi ve öteki gibi dualist bakış açılarıyla yaratılan modern birey, kendini her şeyin üzerinde görüp, diğer varlıkları nesneleştirmiştir. Özne bölünüp parçalanmış, iktidar ve kurumları tarafından bedeni ele geçirilmiş ve itaatkar kılınmıştır. Dolayısıyla kimliğin içinin bu denli boşaltılmış olması, esasında özne kavramının kendi tarihselliği içinde son derece kırılgan bir biçimde pasifleştirilmiş, ayrıştırılmış olmasından ileri gelmektedir. Bugün yaşanan siyasi, sosyal ya da bireysel kimlik sorunlarının bir özne-nesne ayrılığına dayandığı da varsayılabilir.

Bölünmüş olan özne, ‘ötekilik’ mefhumunu meydana getirerek, sadece siyasi alanda değil, hayatın her alanında çatışmaları beslemiş, varolan kimlik politikalarını doğrudan etkilemiştir. Foucault, Levinas, Heidegger, Derrida ya da Butler gibi çağdaş düşünürler, dünyanın bu dualist görüşle yorumlanmasına karşı çıkmış ve konuya sarsıcı olduğu kadar da çığır açıcı olan eleştiriler getirmişlerdir.

Bu çalışma, disiplinlerarası bir anlayışla hareket ederek, Joseph Beuys, Marina Abramoviç, Orlan, Sophie Calle gibi farklı eylem stratejilerine sahip çağdaş sanatçıların yapıtlarındaki kimlik ve beden eylemsel yapısını, felsefe ve sanat kuramlarıyla ya da edebiyat ve sinema gibi alanlarla bir etkileşim içinde incelemeyi hedeflemektedir. Dolayısıyla söz konusu olan, bir alanın diğerine tercüme edilmesi değil, bu alanların birbirinden beslendiği noktalara yakın durarak, kimlik problemini performatif bir anlayışla sanat yapıtlarının içinden ele almaktır. Heidegger felsefesini ‘yeni bir bakışla’ inceleyen Barbara Bolt’un, sanatçı ve yapıtlarının, dünyadan ayrı düşünülmemeyeceğine, sanatsal üretimin dünyayı ‘dert’ edinip, ötekilerin arasına karışarak anlamlı kılınabileceğine dair görüşüyle, yapıtların oluşum süreci arasındaki paralellikler araştırılacaktır.

Öte yandan, Foucault ve Baudrillard’ın bedenin gözetim ve denetimine ilişkin düşüncelerine ilaveten Bourdieu ve Butler’ın eylemsellik kuramlarıyla ilerleyen çalışma, sanatçıların kendi varoluşlarıyla giriştiği hesaplaşmanın doğurduğu gündelik hayat pratiklerini de sorgulamak isteyerek şu soruları sorar: Kişi yaşamını, kim olduğunu ya da nasıl biri olmak istediğini bu değişmez, kemikleşmiş yapılara rağmen farklılaştırabilir mi? Gündelik yaşamın dengelerini alt üst edecek yeni kimlikler yaratıp, bir ‘başka’sı olabilir mi?

‘Kimlik, Farklılık, Karşıtlık’ adlı ilk bölüm ‘ben’ in izini sürerek başlayacak, özneleştirilen nesneye ve nesneleştirilen özneye, iktidar ve söylemin öznenin oluşumunda oynadığı role yer vererek, ‘ötekileştirme’ kavramının üzerine gidecektir. ‘Ben’i dış dünyada temsil eden, varlığını ortaya koymasının yegane ifade aracı olan kimlikteki çatışmalar ve gerilimlerin çıkış noktası olan dualist ayırım, sanat, sinema ve edebiyattan paralel örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca, bedensel denetimi çalınmış öznenin özgürleşme yolunun, diğer

varlıklarla bir arada, etkileşim içinde ve ötekileştirmeksizin yaşayabilmesiyle nasıl bir bağlantısı olduğu üzerinde durulacaktır.

Performatif yaklaşımlar bir yöntem olarak bu çalışmanın rehberliğini üstlenirken, 'Bedenin Eylemselliğinde Sanat ve Sahnelenen Kimlik' adlı üçüncü bölümde ise, öncelikle modernizmin yarattığı beden algısı incelenecek, ardından bir gözetleme sistemi olan 'Panoptikon' kavramı ve bu kavramın günümüzde nasıl bir dönüşüme uğradığı ele alınacaktır. Bunu takiben, 'Direnen Beden ve Eyleyen Kimlik' başlığı, kimlik ve bedenin dönüştürülebilir olduğuna yönelik yaklaşımlarıyla Pierre Bourdieu'nün 'Habitus', Judith Butler'ın 'Performativite' kavramlarına yer verip, bireyselleştirilmiş edilgen bedene karşı kolektif üretim anlayışıyla hareket eden bedeni ön plana alacaktır. 'Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kimliğin Eylemsel İnşası' nın araştırıldığı başlık ise Bahsi geçen sanatçıların kendilerini gerçekleştirme deneyimlerinde, 'kategorize' edilmiş kimliklerin altına gizlenen öznenin peşinden gidilecek ve eylemsel bir yaklaşımla hayatlarını, bedenlerini birer 'projeye' dönüştüren bu sanatçılar ve yapıtları hakkında düşünceler ve incelemeler kıyaslanarak kritik noktalar gündeme getirilecektir.

2. KİMLİK, FARKLILIK, KARŞITLIK

2.1 Ben'in İzi

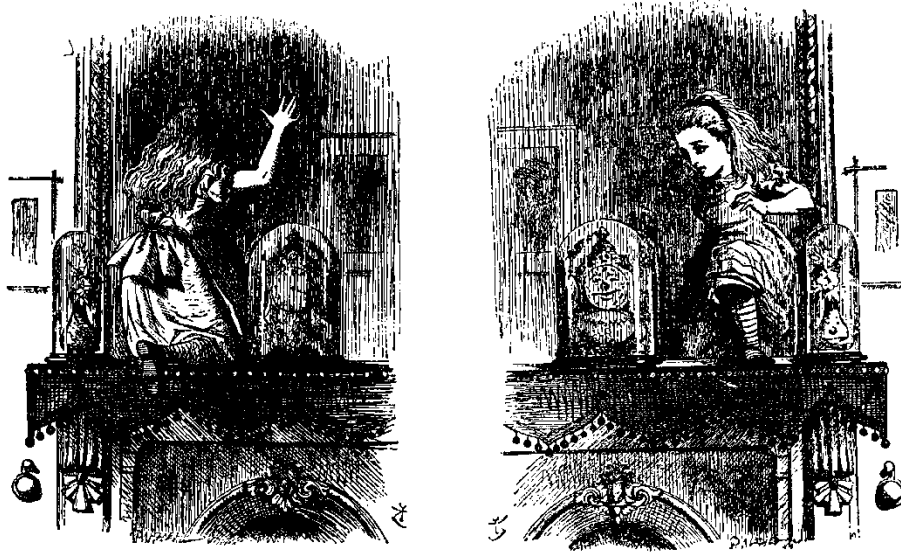
“Tutalım ki, ayna, tül gibi yumuşamış biz geçebilelim diye. Bak, şimdi de sis gibi birşeye dönüşüyor, inan bana! İçinden geçmek kolay olacak. Alice bunu dediğinde, şömine tablasının üstündeydi, ama oraya nasıl çıktığını bilmiyordu. Ve gerçekten de ayna, parlak, gümüşlü bir sis gibi erimeye başlamıştı. Bir dakikaya kalmadan, Alice aynadan geçmiş, Ayna-Odaya hafif bir iniş yapmıştı” (Carroll 2001:18).

Lewis Carroll'ın , Alice'in maceralarını anlatmaya devam ettiği ikinci eseri ‘Aynanın İçinden’ (1872), dağılmış, parçalı benliği bütüne kavuşturma ve kendi kendisiyle bir olma arzusunu işaret eder. Alice kendi ben'ine, kolayca eriyip, buharlaşırçasına ortadan kaybolan ayna sayesinde kavuşur. Ancak bilindiği üzere, ayna ile ilgili hikaye ya da mitler her zaman bu kadar iyimser olmamıştır; yani diğer bir deyişle Alice şanslıdır ve şansı sadece görünenin ötesine geçip, arzu ettiği bütünlüğe ulaşmayı başarmasından değil, Narkissos gibi benzerlerinin ölümcül kaderini paylaşmamasından ileri gelmektedir. Bu örnekler, kaçınılmaz olarak Lacan'ın ‘Ayna Evresi’ adını verdiği teorisini düşündürür. Bahsi geçen bütünleşme çabası ve bazen bu çabanın getirdiği kötücül sonlara, Lacan'ın perspektifinden bakmak, izi sürülen ben'e de yaklaşmayı mümkün kılacaktır:

“Lacan, imgesel düzen içinde tanımladığı bu evrede, aynada kendi görüntüsüne bakan veya kendi davranışlarının bir yetişkinin ya da bir başka çocuğun öykünmesel hareketlerinde yansıdığını gören altı ya da sekiz aylık bir çocuğu konu alır. Bu, çocuğun birdenbire kutlanacak bir buluş yapmış görüldüğü, kabaca da olsa ‘ben şuyum’, ‘şu benim’ önermelerini tasarlayabildiği andır. Lacan çocuğun sevinçli havasına, imgeden büyülenişine ve tepkisinin oyunculuğuna dikkat çeker. Ayna uğrağında bir şey dünyadaki ilk kıvılcımını gösterir. Çocuk, yiyeceği ve güvenliği için yetişkinlere bağımlıdır ve kendi bedensel hareketleri üzerinde denetimleri hala kısıtlıdır; oysa şimdi burada, aynanın karşısında ilk kabataslak biçimleriyle bireyin müstakbel özerkliği ve denetimi durmaktadır. Gerçek bedeniyle yansıyan imge arasındaki ve bir de aynadaki bedeniyle etrafındaki ortam arasındaki yakından bağlantılı uzamsal ilişkiler çocuğun ilgisini celbeder; çocuk bu ilişkinin tutsağı olmuştur. Fakat Lacan'ın her iki ilişki için de yeğlediği ve bunların toplam ifade gücünü boyunduruk altına soktuğu terim ahlaki ve yasal ele geçirme terimidir: beden, ortam ve aynanın oluşturduğu karmaşık geometri, birey üzerinde bir hile, bir aldatma olarak işler. Görünüşte çocuk için son derece yatıştırıcı olan ayna aslında bir kapan, bir yemdir” (Bowie 2007:29-30).

Narkissos mitini, Lacan üzerinden inceleyen Yaşar Çabuklu için ayna, hem aynı olanı hem de başka olanı gösterir. İnsanın aynadaki görüntüsü kendisi kendisi değildir; onun sanal bir temsilidir; oluşmasına aynanın aracılık ettiği dolaylı bir imgedir; farklı olandaki aynılıktır. Çabuklu'ya göre sudaki görüntüsüne aşık olan, bu görüntüyle kaynaşmak isteyen Narkissos, kültürün 'mesafe koyacaksın' buyruğuna karşı çıktığı için ölür! Burada 'doğal', durgun su bir tür ayna işlevi görmektedir ve primitif bütünlüğü sağlamaya çalışan Narkissos'un her şeyi kendine katmak isteyen 'ben'i tüm dışsallığı reddeder fakat kendine kavuşamadığı için ölür, çünkü aynı ele geçirilemezdir (2012).

Burada Malcolm Bowie'nin, insanın aynada yansıyan imgesinin gerçekdışılığının gerçekliğini kabul ederek onun büyüünü bozmak zorunda olduğunu vurgulayan Lacan'ın görüşüne yer vermesi konu açısından önemlidir; çünkü ünlü psikanaliste göre, hakikate doğru bir ilerleme sağlanacaksa eğer, aynanın ötesine, 'aynanın pırlıtsız olan, ona üzerinde hiçbir şeyin yansıma olmadığı bir yüzey sunan' tarafına geçmelidir (2007). Bu görüşten hareketle, Alice'in karşı tarafa, yani kendi tabiriyle 'Ayna-Odaya' geçişi, gerçekdışılığın ve yansımanın foyasını meydana çıkarması anlamına gelirken, Narkissos'un hayatına mal olan gerçeğe ulaşma çabası, farkındalığına rağmen, bağlarından kopamaması anlamına gelmektedir diye düşünülebilir. O, Alice gibi bütünlüğüne kavuşamamış, eksik kalmıştır. Öte yandan Alice, nihayet kendiyle bir olmaktan ve kendi denetimini ele geçirmekten aldığı keyfi şu sözlerle ifade eder: "Biliyorum, aynadan bir kere daha geçip eski odaya dönmem gerekirdi, ama böylelikle bütün serüvenlerim sona ererdi!" (Carroll 2001:26).



2.1 Lewis Carroll, Aynanın İçinden, 1872

Lacan'ın 'ben'e dair yukardaki açıklamalarında, ayrıca Alice ve Narkissos örneklerinde, esasen hep bir nokta ön plana çıkar; insanın kendi bedeni üzerindeki denetimini başkalarının elinden almak isteği. Ancak bu yolla istenilen bütünlüğe ulaşılabilecek ve diğerlerinin tahakkümünden özgürlüğe geçilebilecektir. Alice yine bu yüzden karşı taraftan dönmek istemez, çünkü bilir ki eğer dönerse, benliği, bedeni parçalanacak ve denetim yine bağımlı olduğu kişilerin eline geçecektir. Benliğin, bedenin özgürlüğü/denetimi konusunda görüşlerine başvurulabilecek başka bir düşünür ise hiç kuşkusuz Foucault'dur. Düşünür bu kavramı, kendi tarihselliği içinde iktidar mekanizmaları üzerinden incelemiş, yine iktidarla olan ilişkiler yoluyla açıklamıştır. Foucault'ya göre benlik, tarihsel bakımdan birbirine yakın olan iki farklı bağlamda ele alınmalıdır: Birincisi MS. 1. ve 2. yüzyıllardaki Grekoromen felsefesi (Roma İmparatorluğu'nun ilk dönemleri), ikincisi ise MS. 4. ve 5. yüzyıllardaki Hıristiyan ruhaniliği ve keşişlik ilkeleridir (Roma İmparatorluğu'nun daha sonraki dönemleri). Bu noktada düşünür, Yunanca'da 'epimelesthaisautou', yani 'kendine dikkat etmek', 'kendiyile ilgilenmek', 'kendine özen göstermek' olarak adlandırılan uygulamalara dikkat çeker. Foucault, 'kendiyile ilgilenmek' ilkesinin sadece kent yaşamının kurallarına

uygun davranmak anlamına gelmediğini, aynı zamanda bir yaşam sanatının temel kurallarına uymak şeklinde düşünülebileceğini belirtir. Ancak bu felsefelerin, ‘kendini bilmek’ ilkesini ön plana çıkartırken, ‘kendine dikkat etmek’ ilkesini hep göz ardı ettiklerini hatırlatır (2003).

‘İktidarın Felsefesinden Yeni Bir Etik Tavra’ adlı Foucault üzerine yazdığı

makalesinde, Bal’a göre burada sorulması gereken temel soru kendini bilmek ilkesinin neden kendine özen göstermek ilkesinin önüne geçtiğidir. Bal şu açıklamayla devam eder:

“Eski Yunan felsefesinde bu ilke, kent işleriyle ilgilenmek anlamına gelirdi. Sosyal, toplumsal meselelerle ilgilenmek ‘kendini bil’ gibi etik bir ilkeye eşlik ederdi. Yunan-Roma ekininde kişinin kendini bilmesi kendisine özen göstermesinin sonucu olarak anlaşılırdı. Çağdaş dünyada kendine özen göstermek değil, kendini bilmek en temel ilkeyi oluşturur oldu. Bu ilkenin diğer ilkeyi geri planda bırakması yeni bir ben biçimine neden oldu. Kendine özen göstermek, dışarıdan gelecek çerçeveyi kabul etmede eleştirel bir bakışa neden olacağı ve öznelerin ortak uzay ve zaman anlayışını yersiz ve zamansız kılacağından ötürü iktidar için korku vericiydi. Diğer taraftan da soyut bir ‘ben’ anlayışında ayrımların yitip, farklı yaşam tarzları sürdüren bireylerin farklılığın evrensel sayılan bir yasaya indirgenip daha kolay kontrol ve disipline edilir hale getirilmesi iktidarın sürekliliğini güvenceye almıştı. Böylece öznenin iktidarın ürettiği bir araç olduğu açıkça görülür hale geldi” (2006:149).

Kendine dikkat etmek taşıdığı anlam bakımından ruhla ilgilenip bu sayede onun ayrılmaz bir parçası olan bedeni tanımak olduğu için, kişi bu şekilde bedeninin denetimini de kendi

üstlenir. Foucault bu durumu şu sözlerle açığa kavuşturur:

“Gösterdiğimiz özeni bütün yaşamımız boyunca sürdürmemiz gerektiği için, hedef artık yetişkin yaşamına ya da başka bir yaşama hazırlanmak değil, yaşamın belirli bir bütüncül başarısına hazırlanmaktır. Bu başarı, ölümden hemen önce bütünlenecektir. Ölüme böyle mutlulukla yaklaşma -bir tamamlanma olarak yaşlılık- kavramı, gençliğe büyük önem veren geleneksel Yunan değerlerinin ters yüz edilmesidir” (2003: 45).

‘Ben’in izleri, aynı zaman da başkalarının suretlerinde de aranır; yani benliğe dair farkındalık, ötekilerle kurulan ilişkiler içinde varlık bulur ve bu giderek şekillenen kimlik algısının da anahtarı gibidir. Foucault’ya göre, ‘ben’in doğması için, ben ile ben-olmayan arasında bir ayırım yapılması gerekir. Benliğin sınırlarını, benliğin ötesindeki, benlik olmayan her şeyden onu ayıran çizgiler olarak tanımlayan Foucault,benliğin oluşumundaki ilk ve temel adımın da

bölünme olduğunu söyler (2003). Burada 'ben'e ulaşmanın yani kendini tanımanın yolunun, kişinin kendi bedenini dayatılan toplumsal bedenin bütüncülüğünden ayırmasından geçtiği vurgulanmaktadır.

Benzer şekilde, felsefesinin temelini 'ben' ve 'başka'sına dair yorumlamalara dayandıran Levinas için, 'kendi' nin sorgulanması 'mutlak başka'nın buyur edilmesidir. 'Mutlak başka' kendini 'ben' e bir tema olarak sunmaz, onun tezahürü yüzdür; başka, yüzde bana çıplaklığıyla, yoksunluğuyla seslenir, sorgular ve buyurur. O görür ama kendisi görünmez kalır ve tam da bu yolla, ilişkiye girerken kendini çeker, mutlaklığını korur. 'Ben' sanki özgürce karar verebileceği bir yükümlülük söz konusuymuş gibi yanıt verme zorunluluğunun bilincine varmakla yetinmez; 'ben' olmak bundan böyle sorumluluktan kaçamamak anlamına gelmeye başlar. Sorgulama ise 'ben'de yeni bir gerilimdir. 'Ben'i yok etmek yerine, onu benzersiz ve biricik bir biçimde 'başka'ya bağlı kılar. Bu, Levinas'a göre, bir maddenin içinde yer aldığı bütüne bağlı olması ya da bir organın işlevini yerine getirmesini sağlayan organizmaya bağlı olması gibi bir bağlılık değildir. Bu türden mekanik ve organik bağlılıklar, 'ben'i bir bütünlüğün içinde eriteceklerdir. Oysa 'ben', 'ben-olmayana' sanki 'başka'nın tüm yazgısı kendi ellerindeymişçesine bağlanır (2010).

Bu noktada 2005 yapımı bir Michael Haneke filmi 'Caché' yi anımsamak yerinde olacaktır. Didaktik bir ahlak anlayışının çok ötesinde olan filmde Haneke, bireysel ve toplumsal egoizmin eleştirisini yapar. Ana karakter Georges henüz çocukken, kıskançlığı sebebiyle, ailesinin evlat edinmek istediği kendi yaşıtı Cezayir göçmeni Majid'e iftiralara atar ve dolayısıyla aile küçük çocuğu hayatlarından uzaklaştırır. Çocukça söylenen yalanlar sonradan anlaşılacağı üzere, Majid'in daha iyi imkanlara sahip olarak yetişmesini engellemekle kalmamış, aynı zamanda itilip kakılarak büyüdüğü yoksunluklarla dolu hayatının da

başlangıcı olmuştur. Burada Majid, gelişmiş bir ülkenin istenmeyen göçmeni sıfatıyla giderek bir ötekiye dönüşürken, Georges ise sorumlusu olduğu bu durumla yüzleşmek şöyle dursun, evine yollanan isimsiz video kasetler gibi dışsal bir dürtücü olmasa, belleğinden bu anıyı çoktan çıkarmıştır (ya da çıkardığını düşünmektedir). Ancak yapılmayan vicdan muhakemesi, onun da steril, güzel hayatında çatlaklara sebep olmaya başlar. Levinas'ın çokça üzerinde durduğu ben'in başka'dan sorumlu oluşu ya da ben'in, ben-olmayana bağlı oluşu, bu filmdeki trajik örgünün düğüm noktası olabilir. Ya da ben'in doğması için, ben ile ben-olmayan arasında bir ayrım yapılması gerektiğini söyleyen Foucault'yu tekrar ele alırsak, filmde benliğinin sınırları başkası tarafından belirlenen Majid'e biçilmiş öteki rolü de yine akıllara gelir. Georges'un ilerki yaşlarında da taşımaktan kaçındığı sorumluluk, kendi 'ben'i de damgalamıştır.



2.2 Michael Haneke, *Caché*, 1995

Heidegger'in 'dünya içinde varlık' olarak tanımladığı 'Dasein'a, sonraki bölümlerde değinilecek olsa da, bu terimden şimdi kısaca bahsetmek, hem yukarıda yer verilen yorumları tamamlaması, hem de çalışmanın genel anlamını aydınlatması bakımından büyük önem

taşımaktadır. David West, Heidegger'in ontolojisinin belli bir durum içinde konumlanmış 'Dasein'ını, Descartes'ın 'ben'ine benzer bir ayrılık ve tecrit edilmişlik içinde düşünmenin imkansızlığının altını çizerek, filozofun şu sözlerini aktarır:

“Dünya içinde varlık, temelde ve sürekli bütün olan bir yapıdır. Orada olma olarak Dasein, dünyadan ayrılamazdır ve dolayısıyla, o özü itibariyle 'dünya içinde varlık'tır. Bir sonuç olarak dünyanın tıpkı 'Dasein'in dünyadan ayrılamaz olması gibi, bilinçli varlık düşüncesinden ayrılmaz olduğunu görmek de aynı ölçüde önem taşır. Aynı şekilde 'Dasein', temelde 'ötekilerle birlikte varlık'tır. Dünya ile olan ilk ilişkimiz, işle seçkinleşen pratik ilişkisiye eğer, bu takdirde el altındaki alet ya da ürünlerle karşılaşmalarımız da, bu ürünlerin kendileri için yapıldığı ya da kullanmakta olduğumuz malzemeleri sağlayan, başkalarıyla karşılaşırız. Dünya daima ötekilerle paylaştığım bir dünyadır” (1998:144).

Barbara Bolt ise Heidegger'in varlığa dair, dünyadan ayrı düşünülemez terimine, sanatı ve sanatçı bakış açısını gündelik hayat deneyimleriyle yorumladığı bir inceleme sunar. Bolt'a göre, varoluşumuzu tanımlayan şey sadece düşünceye indirgenemez, aksine onun dünyaya karşı aldığımız tavrı ve dünyadaki edimlerimizi de, yani hem diğer insanlarla hem de diğer varlıklarla kurduğumuz ilişkileri ve onlarla nasıl etkileşim halinde olduğumuzu da kapsaması gerekir. İnsan olmanın ne anlama geldiğini dünyaya objektif bir şekilde bakarak değil, ancak şeylerle kurduğumuz bu ilişkilerle kavrayabileceğimizi ifade eden Bolt bunun, sanat hakkındaki düşüncelerimiz açısından da çok büyük öneme sahip olduğunu özellikle vurgular (2013).

Yukarıda söz edilen düşünürler, ben, ruh ya da kendiliğe dair açıklamalarıyla, varlık ve yine diğer ilişkiler içinde varlığın varlığı sorgulamalarının da gerekliliğini anımsatırlar. Bu sebeple öteki kavramı da, kimliğin sanatla ilişkisini sorgulamayı amaçlayan bu çalışmanın kilit noktalarından biridir. Çünkü Barbara Bolt'un deyişiyle “Hayat kim ve ne olduğumuza ilişkin soru ve kuşkularla doludur” (2013:14).

2.2 Kimlikte Öznenin Yorumu

Descartes'ın 17. yüzyılda ortaya attığı 'Cogito ergo Sum' yani 'Düşünüyorum Öyleyse Varım' önermesi, felsefenin sınırlarını aşarak, sanat, bilim, ekonomi, politika gibi hayatın hemen hemen tüm alanlarına yayılmış ve bu alanlarda yaşanan gelişmelerin de başlıca şekillendiricisi olmuştur. Descartes'ın bu dünya yorumu, bilinci merkeze alıp, diğer herşeyin sadece ve sadece yine bu bilinç içinde var olabildiğini işaret eder. Diğer bir deyişle, dünya ile kendisi arasında keskin bir sınır çizer ve insanı özneleştirirken, etrafındaki her şeyi nesne yerine koyar. Batıda başlayan Aydınlanma ve modernleşme hareketlerinin, insanı her şeyin ölçüsü olarak addetmesi, tüm ideolojisini bu yönde kurması ve özneye tanıdığı imtiyazlar, kavrama dair tartışmaların da giderek derinleşmesine yol açmıştır. Zizek'e göre, ontolojik açıdan tutarlı bir evrende ilk çatlağı oluşturan Descartes'tı ve mutlak kesinliği daracak 'düşünüyorum' alanına indirgemek, kısa bir süre de olsa, benim arkamda ve bana hükmeden ve benim gerçeklik olarak algıladığım şeylerin iplerini elinde tutan Şeytani Deha - Dr. Frankenstein'dan Blade Runner'daki Tyrell'a varıncaya kadar, yapay insan yaratan Bilim İnsanı -Yaratıcı prototipi- hipotezini gündeme getirir (2011). Gerçekten de, gerek edebiyat gerek sinema tarihi Dr. Caligari'nin Odası'ndan, en popüler sinema örneklerinden Matrix'e kadar, 'insan' bir yaratıcıya yönelik eserlerle doludur. Dolayısıyla bu önermenin (cogito ergo sum), esasen insanın tanrılaşması fikrini de ilan etmiş olduğu düşünülebilir.

Yine Zizek'le devam edersek, düşünüre göre Descartes, bilincini '*res cogitans*' yani 'düşünen öz'e indirgemek yoluyla gerçeklik dokusunda açtığı keşiği diker ve özbilinçliliğin özsel paradokslarını yalnızca Kant tam olarak dile getirir. Kant'ın 'aşkınsal dönüş'ünün açıkça belirttiği şey ise özneyi, varlığın büyük zinciri içinde, evrenin bütününe konumlandırmanın olanaksızlığıdır. Kant'a göre Descartes, varsayılan bilincin yanılmasına kanmaktadır.

Descartes'in vardığı yanlış sonuca göre; bir nesnenin her bir tasarımına eşlik eden içi boş 'düşünüyorum'dan, elimize düşünen ve kendi düşünme kapasitesi dahilinde kendi kendisine saydam olacak olumlu bir görüngüsel varlık, yani düşünen öz geçer. Zizek burada, Descartes'in hatasının, tam olarak, deneyimsel gerçekliği, gerçek-olanaksız biçimindeki mantıksal yapıyla karıştırması olduğunu belirtir (2011). Öznel olanın yanıltıcılığı sebebiyle, gerçeğin kendisi olarak insan bilinci, çok da güvenilir bir kaynak sayılmayabilir. Kant'ın Descartes'a yönelik eleştirisi de bu doğrultudadır. Öte yandan West'in açıklamasıyla Kant, bilgi ya da eylemin öznesinin zorunlu ve ezeli-ebedi (aşkın) yanlarını belirleme iddiasıyla ortaya çıkar fakat ahlaki açıdan eylemin biricik sorumlusu olarak tasavvur ettiği özneyi rasyonelleşmiş birey statüsüne yükselterek sınırlandırır. Hegel ise, Kant'ın ebedi-ezeli çıkarımından tatmin olmayıp, özneyi tarihselleştirerek kolektifleştirmek ister. Marx ile birlikte, insanlığın kendi kendisini tarihsel olarak yaratması öyküsüne paralel bir anlatı olarak, Hegel'in zaten tarihselleştirdiği özne bu defa da maddeselleştirilir. West'in vurgu yaptığı nokta ise, bu yaklaşımların hiçbirinde öznenin insan-merkezcilikten koparılamadığı gerçeğidir (1998).

Öte yandan Heidegger, insan bilincini her şeyin odağına koyan bakışı eleştirir, çünkü ona göre felsefenin başlangıç noktası varlık problemidir. Ona göre bu yaklaşım, hem dünyanın hem de insanın yanlış tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Bir önceki bölümde de yer verilen 'Dasein' -dünya içinde varlık tanımı- insanın dış dünyadan ayrı bir bilinç olarak değil, aksine ontolojik olarak onunla birlikte düşünür. Diğer her şeyin varoluşu, bu bilincin iradesiyle anlamlı kılındığı için, insan onları nesneleştirir (2004). İşte Heidegger, bu dualist görüşün tam karşısında yer aldığını şu sözlerle ifade eder:

“Biz daima belirli bir geleneğin içine 'fırlatılırız' ve ancak başkaları aracılığı ile kendilik bilgimize ulaşırız. Birisinin-kendi-varlığı ancak başkalarıyla -birlikteki- varlıktan dolayı mümkündür. Çünkü günlük-sıradan 'Dasein'in 'kim' olduğu sorusunun cevabı 'ben kendim'de değil, fakat 'onlar'dadır, sıradan 'Dasein'in kimliği otantik olmayan 'onlar'

alanında bulunur. Ancak, varoluşsal kaygı insanı onlar alanından çekip kendi özgün kimliğine getirir, özgür-varlık olarak varoluşunu belirler” (2004 290-291).

Levinas da yine Heidegger gibi, dualist yaklaşımı, başkalarıyla olan etkileşimi ön plana çıkararak eleştirir. O'na göre özneyi biçimlendiren, aklımızı bedenimizde var kılan ve bizi akıl/beden ayırımının ötesinde özne kılan, başkasını kendimizde eritemememiz, başkasının sonsuzluğudur ve başkasıyla yakın olmak, kişinin kendi kapasitesinden fazlasını kapsamaması, düşünülmüş olan içeriği her an parçalamak, içkin olanın bariyerlerini geçmek,yani kendimizde içermeyeceğimizi kendimizde içermemiz demektir (2010).

Modernleşme hareketlerinin genel ilkesi olan bireyselleşme ve aklın hakimiyeti, her şeye karşı tek yönlü ve sınırlı bakışlar gelişmesine sebep olmuştur. Foucault, sistemlerin, bağımlı hale getirdiği özneyi ve elbette onu yücelten ideolojileri, cepheden hedef alarak, bu konunun en iyi, iktidar ilişkileri içinde ele alınabileceğini savunur.

“Foucault’ya göre öznesi olarak tanıtıldığımız deneyimlerin kurulmasını gerçekleştiren söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin merkezinde bir iktidar alanı vardır. Örneğin deliliğin bir hakikat oyununa sokulmasının nedeni on yedinci yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan ve iktidar kurumlarıyla yakın ilişki içinde olan kapatma pratiklerinde ve bu pratiklerin nüfus ve üretim süreçleriyle ilişkisinde aranmalıdır. Ama bu analiz sonucunda ortaya çıkan iktidar anlayışı geleneksel siyaset teorilerinde rastladığımız negatif iktidar anlayışlarından çok farklıdır. Foucault’nun hukuki-söylemsel (juridico-discursive) model olarak tanımladığı geleneksel model iktidarı bir hükümlanlık (souverainete), yasa, yasaklama ve itaat sistemi içinde tasarımlar. Oysa Foucault, on yedinci yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarına hukuksal-söylemsel modelin iktidar göremediği yeni bir iktidar biçiminin hakim olduğunu söyler. Negatif ve sınırlayıcı olan ve hükümlanın yaşama hakkı üzerinde söz sahibi olmasıyla tanımlanan hukuksal-söylemsel modelin iktidar anlayışının tersine, bu yeni iktidar biçimi üretken, yaşamı desteklemeye, yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil arttırmaya yönelik, yani pozitifdir. Bu yüzden Foucault bu yeni iktidarı ‘biyo-iktidar’ olarak adlandırır” (Keskin 2011:16).

Foucault, biyo-iktidar ile modern devletin, bireylerin hayatlarını yeniden üretmeye ve denetlemeye giriştiğini söyler. Bu denetimle o, özneyi ve kimliği özgürleştirmekten çok, sadece ideolojik söylemsel olarak kurmaya çalışır. Bunu başarabilmek için de bireyi

gövdesinden (bedeninden) yakalayarak gövdesi üzerinden yönetmeye çalır (2011). Burada

Foucault'nun kendi ifadesine yer verirsek;

“Günümüzün siyasi, etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılmaktan olan bu tür bireyselliği reddederek, yeni öznellik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumundayız” (2011:66).

Düşünür, bireyi kategorize eden, bireyselliğiyle belirleyerek kimliğine bağlayan, ona hem kendisinin, hem başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yarası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eden bu iktidar biçiminin altını çizer. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün Foucault’ya göre iki anlamı vardır; denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin eder (2011). West, Foucault için öznenin iki anlamının da, birbirini tamamlayan özneleştirme ve nesneleştirme süreçlerine tekabül ettiğini öne sürer. Modern öznenin inşasına, bununla birlikte hermeneutik pratikler de tamamlayıcı bir biçimde katılır. Dolayısıyla, gerek Katolik günah çıkarma hücreleri, ve gerekse Freudcu psikanaliz, yorumlama pratiğinin kendilerinin otorite ve düzene tabi kılınışlarında sorumluluk almaya hazırlanmış çağdaş öznelerin zuhurunda oynadığı rolün manidar örnekleridir (1998).

Foucault’nun araştırmalarının temelini özneleşme süreci oluşturur. Bu özneleşme süreci, iktidar tarafından tabi kılınmayı içerir. Özne olma süreci kişiler arasında kurulan ilişkiler vasıtasıyla oluşur. Bu da, kişinin başkalarının denetiminde olmasına ve karşılıklı bağımlılığa neden olur. Bunun yanı sıra, özne bu ilişkisellikler içerisinde geliştirdiği vicdan ve öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanır. Bu süreç içerisinde kadın ve erkek olma, kişiler arasında bir denetim ve bağımlılık ilişkisi kurar. Kendi hakkında da bir vicdan ve öz bilgi oluşturur. Bu

vicdan ve öz bilgi sayesinde başkalarına olan tabiyetini olumlar ve tanır (2011). Ayrıca düşünürü göre, belli bir iktidar biçiminden söz edebilmemiz için, belli kişilerin başkaları üzerinde iktidar uyguladığını varsaymak zorundayızdır. İktidar ancak ilişkiler üzerinden ve vasıtasıyla kurulabilir ve iktidarın işleyişi sadece bireysel ya da kolektif, taraflar arasındaki bir ilişki değildir, aynı zaman da bazılarının üzerindeki iktidar kipidir. Foucault bu noktada, yalnızca birilerinin başkalarına uyguladığı bir iktidar biçimi olduğunu öne sürer. Dolayısıyla iktidar, kalıcı yapılara dayanan bir dağılık imkanlar alanına kaydolmuş olsa bile sadece edimde vardır. Foucault, iktidarı, mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesi olarak niteler ve onun, eyleyen öznelerin davranışlarının kaydolduğu imkan alanı üzerinde yer aldığını belirtir. İktidar; kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır veya zorlaştırır, genişletir ya da sınırlar, aşağı yukarı muhtemel hale getirir; uç noktada kısıtlar ya da mutlak olarak engeller; ancak eylemde buldukları ya da bulunabilecekleri ölçüde eyleyen özne ya da özneler üzerinde eylemde bulunma biçimidir. Foucault bu durumu, başka eylemler üzerindeki bir eylem kümesi diye şeklinde yorumlar (2011).

Denilebilir ki, Foucault için iktidar kavramı, klasik anlamda bir tahakküm biçiminin ötesindedir ve toplumdaki her kişi, özne olarak hem bu iktidarı elinde bulunduran yani uygulayan, hem de iktidarın uygulandığı taraftır. Kişilerin öznellikleri de sadece yine bu iktidar ilişkileri dahilinde kurulabilir, bu ilişkiler haricinde bir öznellik mümkün olamaz.

Judith Butler ise, iktidarla özne arasındaki bu paradoksal ilişkiye daha farklı bir açıklama getirerek, Foucault'nun kuramına da eleştirel bir bakış sunar. Butler'a göre, iktidarı özneye baskı kuran, özneyi madun eden, onu aşağı bir düzeye indirip daha düşük bir düzene yerleştiren bir şey gibi düşünmeye alışkınımızdır. Ne var ki, Foucault'nun izinden giderek iktidarı öznenin kurucusu, varoluş koşulu ve onun arzusunun yörüngesi olarak anlarsak,

Butler o zaman iktidarın yalnızca karşı koyduğumuz değil, aynı zamanda varoluşumuz için güçlü bir şekilde bağlı olduğumuz, varlığımızın içinde barındırdığımız ve sakladığımız bir şey olacağını söyler. Ancak bu noktada Butler, böyle bir anlayışın ortaya koymakta yetersiz bir nokta bulunduğunu belirtir; bu şartları kabul eden ‘biz’ kendi varlığımız için onlara göbekten bağlanmışızdır. Dolayısıyla Butler, tabiyetin kesinlikle kendi seçimimiz olmayan, ama paradoksal bir şekilde failliğimizi açığa çıkarıp sürdüren bir söyleme olan bu temel bağımlılıktan oluştuğunu ileri sürer. Bu noktada tabiyet sadece iktidar tarafından madun bırakılma sürecini değil, aynı zamanda özne olma sürecini de ifade eder. Düşünüre göre, hem Althusser’ci anlamda bir çağırma, hem de Foucault’cu anlamda söylemsel bir üretkenlik dolayısıyla özne, iktidara ilksel bir boyun eğişle yaşama başlar. Öte yandan Butler, Foucault’nun, böyle bir formülasyondaki ikircikliliği tespit ettiğini fakat öznenin nasıl boyun eğerek oluştuğuna ilişkin özel mekanizmaları açıklayacak ayrıntılara girmediğini ifade eder. Böylelikle Foucault’nun, teorisinde bütün bir psişe alanına büyük ölçüde değinilmemiş olur ve iktidarın madun kılma ve üretme biçimindeki çifte değeri açıklanmaz. Bu nedenle Butler, bu fazlaca üzerinde durulmayan psişe alanını araştırır (2005).

İktidar ve özne arasındaki tabiyete dayalı ilişkiye, Foucault’dan daha önce, Hegel’in ‘Efendi-Köle’ ye dair düşüncelerinde rastlamak mümkündür. Judith Butler, Hegel’in ‘Tinlin Görüngübilimi’ adlı eserinde kölenin özgürlüğe yaklaşmasının ve hayal kırıklığına uğraticı bir ‘mutsuz bilince’ ulaşmasının izini sürdüğünü belirterek, başlangıçta köleye ‘dışsal’ gibi görünen efendinin, kölenin kendi vicdanı olarak tekrar ortaya çıkması durumundan bahseder. Hegel, oluşan mutsuz bilincin, kölenin kendi kendini suçlaması olduğunu ve bunun, efendinin şekil değiştirip psişik gerçekliğe bürünmesiyle meydana geldiğini söyler. Butler burada, özbilincin ısrarcı gövdeselliğini ıslah etme arayışında olan kendini aşağılamaların, kara vicdanın kurulmasını üstlendiğine dikkat çeker. O’na göre, kendi kendine düşman kesilen bu

bilinç figürü, Nietzsche'nin 'Ahlakın Soykütüğü' adlı eserinde de görülebilir. Özellikle baskı ve düzenlemenin birbirine örtüşmüş vicdan ve karavicdan olgularını nasıl biçimlendirdiğini, kara vicdanın öznenin oluşum, kalıcılık ve süreğenliğine temel teşkil ettiği saptamasının önemini vurgular. Neticede bu durumların her birinde Butler'a göre, başlangıçta özneye dışsal gibi görünen, baskı yapan ve ona boyun eğmeye zorlayan iktidar, öznenin özkimliğini kuran psişik bir biçim kazanır (2005).

'Efendi-köle' ilişkisini iktidar-psişe perspektifinden incelersek, Butler, Hegel'de 'Köle'nin kendisini apaçık dışsal olan 'Efendi'den, salt çeşitli norm ve ideallere tabi bir dünyada bulunmak için kurtarmasına dikkat çeker. Hegel'in betimlediği özköleleştirimin permütasyonları, bedeni, inkar edilmesi, küçük düşürülmesi ya da etik bir talebin madunu olması gereken bir şey gibi görmektedir. Özgürlüğü tanınmasıyla beraber, özneyi saran dehşet, aynı anda etik normların üretilmesine ve kölenin yaşamının bedensel koşullarının aşağılanmasına yol açar gibi görünür (2005). Butler, Hegel'de bedenini, her zaman ve yalnızca dolaylı olarak bilincin örtüsü, konumu ya da özgüllüğü olarak tanımlandığını söyler. Bu açıdan bakıldığında, köle, emeği ile efendinin varlığının maddi koşullarını sağlayan araçsal bir beden gibi ortaya çıkar ve kölenin maddi ürünleri hem kendisinin maduniyetini, hem de efendisinin tahakkümünü yansıtır. Efendi hem kölenin araçsal beden statüsündeki maduniyetine, hem de gerçekte kölenin bedeninin, efendinin bedeni olmasına gereksinim duyar. Fakat kölenin, efendinin bedeni olması süreci öyle gerçekleştirir ki, efendi projeksiyon adı verilen bir üretime girerek köleyi üretirken, kendi etkinliğini unutturur ya da inkar eder. Butler, köleye efendisi tarafından dayatılan emri, "sen benim için beden ol, ama sen olan bu beden benim olduğunu bana söyleme" formülasyonu ile açıklar. Bu şekilde, köle efendiye ait nesnelere üzerinde emek harcar ve emeği, hem de ürünleri, başlangıçtan beri kendisine ait değilmiş gibi varsayılarak elinden alınır. Köle, emeğini ve ürünlerini onlara verebilme

ihhtimalini doğmadan 6nce vermiştir, zira bunlar asla k6leye ait değildir. Bununla birlikte Butler, k6lenin kendisini efendisinin yerine koyduğu bu s6zleşmenin 6nem kazandığını ve yerine koyma ediminin k6lenin kurduğu Şey olduğu kadar, k6leyi de kuran Şey olarak ger6ekleştiğini belirtir (2005).

Zizek, Hegel'in disiplin pratiklerine y6nelik a6ıklamalarının, Foucault'nunkilere 6st6n olduğunu ve bunun sebebinin, 6zne-iktidar ilişkisinde, 6znenin neden ve nasıl kendini, bile isteye tabi kıldığının cevabını vermesi olduğunu s6yler. Zizek, Hegel'in cevabının en y6ce efendi olan 6l6m korkusu olduğunun altını 6izer. Bu g6r6ře g6re, v6cudun varlığı doğal 6r6r6me s6recine tabi olduğu i6in -ki bu durumda ondan kurtulmak ya da onu yadsımak da olduk6a zordur- yapılabilecek tek Şey negativiteyi v6cuda getirmektir (2012).

“Kendi bedenimi direkt olarak yadsımak yerine, kendi bedeni varoluşumu bedenimin m6tamadi bir negatifleşimi, tabiyeti, aşağılanışı, disiplini olarak yaşarım... Bu anlamda, kurucu disiplinin hayatı, i6imdeki o aşırı hayatsal t6z6 etkisizleştirme, kendi hayatımı zaten 6l6ym6ř6m gibi yaşama ve bana kendimi canlı hissettiren arzuyu bertaraf etme 6abasından oluşur. Beni nihai Şekilde tahakk6m6 altına alarak ezen Efendi'ye dair o pozitif fiğ6r, aslında en mutlak Efendi olan 6l6m'6n radikal negativitesinin yerine ge6miştir” (2012:135).

Zizek'e g6re bu durum, t6m hayatını Efendi'sinin 6leceği, artık en nihayetinde t6m6yle canlı olabileceği o anın beklentisiyle ge6iren takıntılı nevroklikliğin i6ine d6řt6đ6 darboğazı a6ıklar. Efendi fiilen 6ld6đ6nde bunun yarattığı etki doğal olarak beklenilenin tam tersidir, yani takıntılı nevroitik, fiiliyattaki Efendi'sinin ardında yatmakta olan mutlak Efendi'yle, 6l6m'6n boşluğuyla y6zy6ze gelir (2012).

Burada hem Butler'ın hem de Zizek'in bahsettiği Hegel'in 'Efendi-k6le' diyalektiğine uygun olabilecek bir 6rnek ise Jean Genet'nin 'Hizmet6iler' (1947) adlı oyunudur. Oyunun ilk sahnesinde, olduk6a Őık bir yatak odasında, g6zel ve zarıf bir hanım ve giyinmesine yardım eden hizmet6isi Claire g6r6l6r. Hanım son derece kendini beğenmiş ve kibirliyken, hizmet6isi

de itaatkar ve ezik görünür. Ancak ilginç bir şekilde, her ikisi de konuşurlarken birbirlerine karşı iğneleyici hatta hakaret içeren cümleler sarfederler. Bu sırada aniden bir saatin alarmı çalar, sahne değişir ve az önce evin hanımı olarak görülen kişinin aslında yine bir hizmetçi olduğu farkedilir. İki hizmetçi, hanımları evde yokken hep oynadıkları ‘Hizmetçi ve Hanımı’ oyununu oynamaktadırlar. Hanım’ın rolündeki hizmetçinin adı Claire, Claire rolündeki hizmetçinin adı da Solange’dır. Claire hanımını kibar ve iyi huylu olmak bir yana oldukça kötücül ve zalim bir karakterle ifade eder, hatta kibar ve merhametli göstermekten kaçınır, çünkü hizmetçi oluşu yüzünden yaşadığı utanç, Hanım’ı canavar gibi canlandırmasına sebep olur. Esasında, Hanım’ın her daim nazik ve merhametli oluşu hizmetçilerinde bir aşağılık duygusu ve eziklik yaratır. Hanımları evde yokken sırayla onun kılığına girer ve oyunları itaatkarlık ve başkaldırıyla devam eder. Bu arada Hanım’ın sevgilisi olan adam (Beyefendi), hakkında polise isimsiz mektuplar gönderip, attıkları iftiralarla onu tutuklatmışlardır. Oyun esnasında gelen bir telefonla Beyefendi’nin serbest bırakıldığını öğrenip paniğe kapılırlar; çünkü adamı ihbar edenin onlar olduğu ortaya çıkacaktır. Böylece Hanım’ın çayına zehir katarak onu öldürmeye karar verirler. Beyefendi’nin bırakıldığı haberini Hanım’dan saklamaya çalışırlarken, içlerinden biri bu haberi yanlışlıkla ağzından kaçıır ve tam zehirli çayı içecekken, Hanım fincanı bırakır ve sevgilisine kavuşmak için aceleyle evden çıkar. Yalnız kalan hizmetçiler oyunu oynamaya devam ederler. Claire yine Hanım rolündedir ve hizmetçiden Hanım için hazırlanan çayı vermesini ister ve çayı içip Hanım’ın kılığında ölür. Oyunda, hizmetçi ve hanım rollerinin değişimi ve ilişkisi, kölenin emeği ile efendinin varlığının maddi koşullarını sağlayan araçsal bir beden gibi ortaya çıkışını hatırlatır. Daha önceden değinildiği gibi, efendi hem kölenin araçsal beden statüsündeki maduniyetine, hem de gerçekte kölenin bedeninin, efendinin bedeni olmasına gereksinim duyar. Bu durumda Butler’ın da söz ettiği, kölenin kendisini efendinin yerine koyduğu bir sözleşmeyi açığa çıkarır. Hizmetçilerin oynadığı oyun bu diyalektiğin somutlaştığı anlardan biridir. Aynı

şekilde Zizek'in Hegel'e değinişi anımsamak gerekirse; Zizek, kölenin bedeninden kurtulamayacağı ve hep bu köleliğe bağımlı kalacağından ötürü oluşan mutsuz bilincin, efendinin ölümüne duyulan arzuyu tetiklediğini belirtir. Köle özgürlüğünü ve canlılığını ancak efendisinin ölümüyle kazanabilir. Denilebilir ki, oyunda hizmetçilerin gerçek hanımı öldürme girişimleri yine bu istençle meydana gelir. Oyunun sonunda hanımın yerine geçerek, zehirli çayı içen Claire'in ölümü de bu arzunun bir yansıması olabilir.

2.2.1 Kimlikte Özne ve Söylem Üzerine: Althusser, Lacan, Foucault ve Butler

Foucault, 'Hapishanenin Doğuşu'nda ruh ve beden ilişkisi üzerine yaptığı yorumda, bize sözü edilen ve özgürleştirmeye davet edilen insanın, çoktan beri bizatihi kendinden daha derin bir tabi kılmanın sonucu olduğunu belirtir. Düşünür, insanda ikamet eden ruhun ise onu iktidarın beden üzerinde uyguladığı egemenlik içinde bir parça olan varoluşa taşımakta olduğunu söyler. Bu durumda ruh, Foucault'nun iddiasına göre, siyasal anatominin sonucu ve aleti olarak bedenin hapishanesidir (2001).

Judith Butler, Foucault'nun bu önermesindeki özneleşme sürecini ve kimliklerin söylemsel üretimini inceler. Ona göre, eğer söylem bireyi tutarlı addeden, bütünselleştiren ve tamamen istila eden düzenleyici bir ilke sağlayıp yürürlüğe koyarak kimliği üretiyorsa, o halde kimlik, bütünselleştirici olduğu ölçüde tam da bedeni hapseden ruh gibi faaliyette bulunur. Bunun üzerine düşünür, önermedeki ruhun hangi anlamda mahkumun kendisinden çok daha derin bir konumda olduğunu sorgular. Konuya berraklık kazandırmak adına, Foucault'nun hapsolunan çerçeve diye tarif ettiği ruhu psikanalitik anlamdaki psişe ile karşılaştırmanın doğru olacağı kanısına varır. Butler için, psişede öznenin ideali üstbenin bir anlamda 'ben'i ölçmek üzere danıştığı ben idealine karşılık gelir. Lacan'ın bu ideali öznenin sembolik alandaki 'konum' u

olarak yeniden tanımladığını belirterek, bunun özneyi dil ve oradan hareketle kültürel anlaşılabilirlik şeması içinde kuran bir norm olduğunu söyler. Yani bu özne, daima bir bedel karşılığında oluşur ve öznelere kuran normatif talebe direnen ne varsa bilinçdışında kalır. Dolayısıyla Butler, bilinçdışını içeren psişenin, öznenin çok farklı olduğunu ve bu psişenin kesin bir ifadeyle tutarlı bir kimlikle yaşamak ve tutarlı bir özne halini almak için söylemsel talebin hapsedici etkilerini aşan bir şey olduğunu ileri sürer.

Bu sebeple Butler'ın psişesi, Foucault'nun normalleştirici söylemler dediği düzenlemeye direnen şeydir. Söylemlerin bedeni ruh içine hapsedmeleri, bedeni ideal çerçevede içinde göstermeleri ve bu ölçüde de psişe nosyonunu dışsal olarak çerçeveleyip normalleştiren bir ideale indirgemelerine dikkat çekerek, Foucault'cu hareketin, psişeyi Lacan'cı sembolüğün tek yanlı etkisi altında kalmış gibi gördüğünü düşünür. Ruhun dışsal ve bedeni hapseden bir çerçeve dönüştürülmesi Butler'ın tanımıyla, adeta bedenin içselliğini boşaltır ve böylece bu içerisini disiplinci iktidarın tek taraflı tek taraflı etkileri için kolay işlenebilir bir yüzey haline getirir (2005).

Söylem ve özne arasında biçimlendirici olduğu var sayılan bu bağ, bilindiği gibi, dilin yapısalcılar tarafından incelenmesiyle gündeme gelmiştir. Dilbilimci Ferdinand de Saussure'le başlayan çalışmalar, felsefeden psikanalize geniş bir ilgi uyandırmıştır. Burada Foucault ve onu eleştiren Butler'dan biraz daha geriye uzanıp, Lacan'ın söyleme dair fikirlerine de yer vermek gerekir. Sözen'e göre, Lacan, söylem ile düşünmeyi aynı şey olarak görür. Söylem, bir anlama olduğu kadar, konuşmanın da karakterini verir. Özne ve dil ancak, ötekiler referans alınırsa açıklanabilecek konulardır. Kişilikleri, benlikleri yaratan söylemlerdir. Ayrıca, bir söylem, açıklamak veya anlamak isteniyorsa, yapılması gereken semboller, simgeler dünyasına nüfuz etmektir. (1999). Bowie, Saussure'ün ortaya attığı

‘Gösterge’ sistemini yakın mercek altına alarak inceleyen Lacan’ın, bu iki bileşenli sistemde gösterenin, gösterilen üzerinde kurduğu tahakkümü ele alışından söz eder. Lacan’a göre, gösteren basitçe kendiyle sınırlı olmayıp, gösterilen üzerinde etkin, sömürgeleştiren bir güce sahiptir. Gösterileni önce görüp, önce davranır, onun alanına girer. Saussure’ün şemasında, gösterilenin cebirsel çizginin altına yerleştirilmesi, basitçe topografik olmanın ötesinde, ahlaken bir aşağı olma konumuna da çekilir. O edilgendir, hükmedilendir (2007).

Bowie’ye göre, Lacan’ın anlatımı göstergenin iki bileşeni arasında denge kurar gibi görünse de, esas vurguyu daima konuşan yaratıkları esaret altında tutan bu söz dizgesinin gücüne yapar. Dolayısıyla Lacan’ın göstereni öyle sıradan bir teknik terim olmamakla birlikte, tüm diğer terimlerin içine göç ederek onlara güç veren ve görevlerini yerine getirmelerini sağlayan bir itkidir (2007). Burada Althusser’in ‘Çağırma’ kuramını anımsamak gerekli olabilir. Bu kurama göre yine söylem, öznenin kurulumunu gerçekleştiren yegane ögedir. Althusser, öznelerin toplumsal pratiklerle ideolojiye eklemendiği ve ideolojinin bu özneler üzerinden yeniden üretildiği düşüncesini benimser. O’na göre ideoloji, öznelerin toplumsal pratiklerinde, günlük yaşamlarında kendisini var eder (2004). Althusser, ideolojinin bilinçdışı bir yapılanma olduğu görüşünü öne sürer. Düşünürü göre, ideoloji, elbette bir temsil sistemidir, fakat bu temsiller, çoğu zaman bilinçle alakasızdır. Bunlar çoğu zaman imgelerdir, kimi zaman kavramlardır, ama öncelikle insanların büyük çoğunluğuna, onların bilincinden geçmeden, kendilerini yapılar olarak dayatırlar (2002).

Althusser'in öznenin ideolojik oluşumunu çağırma, adlandırma gibi terimlere dayandırması ve insanı özne yapanın bu çağrı veya adlandırmaya cevap vermesi şeklindeki değerlendirmesi, Judith Butler'in yorumuyla daha güncel olarak burada ele alınabilir:

“Öyle görünüyor ki çoğunlukla Althusser, bu toplumsal talebin aslında adlandırdığı özne türlerini ürettiğine inanmıştır. Düşünür sokakta, ‘Hey sen oradaki!’ diye bağırın polis

örneğini verir; bu çağrının, gönderme yaptığı ve yer verdiği kişiyi önemli ölçüde oluşturduğu sonucuna varır. Althusser'in de ısrar ettiği gibi bu performatif adlandırma çabası , gönderme yapılan kişiyi hayata geçirmeye yalnızca *kalkışabilir*: Her zaman belli bir *yanlış tanıma* riski mevcuttur. Eğer kişi özneyi üretme çabasını yanlış tanırsa, üretim sekteye uğrar. Seslenen kişi çağrıyı duymaz, yanlış anlar, başka tarafa döner, başka bir ada yanıt verir, böylece kendisine gönderme yapılmadığında ısrar eder. Aslında imgelem alanı Althusser tarafından tam da yanlış tanımayı mümkün kılan alan ile sınırlandırılır” (2005:93).

Butler bu noktada, adın bir özel ad olmayıp toplumsal bir kategori, dolayısıyla pek çok farklı ve çatışmalı tarzda yorumlanabilecek bir gösteren olması durumunda, bu dinamik çağırma ve yanlış tanımanın kazanacağı gücün göz önünde bulundurulmasını ister. Ona göre, eğer bu ad çağrılıyorsa, çoğu zaman yanıtlamaya ya da nasıl yanıtlanacağına ilişkin bir tereddüt yaşanır. Çünkü mesele Butler’ın bakışıyla , adın performe ettiği zamansal bütünselleştirmenin siyaseten etkinleştirici mi yoksa felce uğraticı mı olduğu, bu özel seslenmenin performe ettiği kimliğin bütünselleştirici indirgenişinin dışta bırakma eyleminin siyaseten stratejik mi yoksa geriletici mi olduğu ya da eğer felce uğraticı ve gerileticiyse, bir başka yola olanak tanıyıp tanımadığıdır (2005).

İlk kısımda Lewis Carroll’ın ‘Aynanın İçinden’ adlı eserinden verilen örneklere burada da devam edilebilir. Alice, aynadan geçerek ulaştığı, pek çok anlamda bizimkinden farklı ve ‘tersine işleyen’ bu evrende, çiçeklerin, eşyaların hatta tüm canlı ve cansızların konuşabildiğine şahit olur. Bir Tatarcık böceği ile arasında böcek isimleri üzerine başlayan diyalog, yukarıda bahsedilen söylem kuramlarına ilişkin anlamlar içerir:

“İstersen, bazılarının adlarını sayabilirim.” diye açıkladı Alice.”

“Yani adlarını biliyorlar mı diyorsun? ” dedi Tatarcık rasgele.

“Bilip bilmediklerini bilmiyorum.”

“Peki kendilerine seslenildiğinde anlamıyorlarsa bir ad taşımalarının ne yararı var? ”

“Onlara yararı yok tabii” dedi Alice, “ama herhalde bu adları koyanlara yararı dokunuyordur. Dokunmasaydı, her şeye neden bir ad takılıydı ki? ”

“Herhalde adsız kalmak istemezsin, değil mi? ”

“İstemem tabii,”dedi Alice kaygıyla.”

“Yine de bilmem ki,”dedi Tatarcık umursamazca, “evine adsız dönmen

ne hoş olurdu düşünsene! Sözelimi dadın seni çağırarak olsa, 'Gel buraya....' derdi., sonunu getiremezdi, çünkü sesleneceği bir adın olmazdı, sen de derse gitmek zorunda kalmazdın böylelikle.”

“Bunun işe yarayacağını sanmam,” dedi Alice. “Dadım bana bu yüzden derse girmeme izin vermezdi. Adımı anımsayamazsa, 'Buyrun küçük hanım, ' derdi, hizmetçilerin dediği gibi.” “Buyrun deyince sen de buyurmazdın, olur biterdi.” dedi Tatarcık (2001:46).

Burada Lacan’ın ifadesine başvurulursa:

“Konuşurken, peşinde olduğum şey ötekinin cevabıdır. Beni bir özne olarak kuran şey benim sorumdur. Öteki tarafından tanınmak için sadece ne olacağının muhasebesinden çıkacağı şeyi söylerim. Onu bulmak için, onun bana karşılık vermek için benimsemesi ya da reddetmesi gereken bir isimle çağırırım onu” (Bowie, 2007:82).

Butler ise, belli tür çağırımların kimlik kazandırdığı anlaşılırsa, bu çağırımların kimliği incitme yoluyla oluşturabileceğinden söz eder. Ancak bu demek değildir ki böylesi bir kimlik, kimlik olarak kaldığı sürece daima ve sonsuza dek kendi incinmesine dayanacaktır. Butler’a göre, bu noktada yeniden anlamlandırma ihtimalleri tekrar işleyecek, öznenin oluşumunun ve yeniden oluşumunun, onsuz başarılı olamayacağı tabiyete yönelik tutkulu bağı bozacaktır (2005).

Bu bölümde yer verilen kuramların ardından denilebilir ki, öznenin oluşumu, kimlik kavramının birebir bağlı olduğu bir konudur. Descartes’ın, bilinç dışında şeylerin varlık gösteremeyeceğini söylemesiyle sınırları çizilen özne, hem modern hem çağdaş düşünürler ya da sanatçılarca ele alınmış, merkezi sallanarak, her alanda masaya yatırılmıştır. Öznenin çözülmesine ilişkin süreçbirlikte, kimlik de aynı ölçüde farklı boyutlar kazanmıştır. Kimliğin nasıl meydana geldiğini, ideolojiler tarafından var edilen bir yönlendirme mi, yoksa kendiliğinden kurulabilen bir olgu mu olduğu üzerine yapılan çeşitli yorumlara ise ‘Kimlik Politikaları’ başlığı altında bakılacaktır.

2.3 Kimlik Politikaları

Hiroshi Teshigahara'nın 1966 yapımı filmi 'Bir Başkasının Yüzü' (Tanin No Kao), kaza ve savaş sebebiyle yüzlerinin eski görünümünü kaybetmiş iki ayrı insanın, toplum dışına itilme ve dışlanma korkusuyla çepeçevre kuşatılmış varoluş hikayesini eş zamanlı olarak anlatır.

Önceden çevresinde saygın bir iş adamı olarak bilinen Okuyama, bir iş kazası sonucunda artık insanların gözünde bir ucube olduğunu düşündüğü için, bütünüyle yanıp deforme olmuş yüzünü sargılarla gizlemeye çalışmaktadır. Her ne kadar etraftan dış görünüşün önemli olmadığına dair telkin edici sözler duysa da, karısının bile ondan gözlerini ondan kaçırması, sohbet etmek için bile göz göze gelmeyeceği yerlere oturması ona apaçık acı vermektedir.

Artık o, değişmiş hatta bununla birlikte sanki giderek görünmez olmaya başlamıştır. Derken gittiği psikiyatrist, ona gerçeğinden farksız görünen organik bir maske yapmayı önerir. Sahip olacağı bu yeni yüzüyle artık istediği herhangi biri olabilecek, ondan tiksinen bakışlar olmaksızın hayatına devam edebilecek ve en önemlisi de hem karşı hem de toplumdan intikam alabilecektir. Ancak bu maske zamanla yüzüne yapışarak, dış dünyaya karşı tek bir yüz ve tek bir kimlik oluşturarak onun trajik sonunu da hazırlayacaktır. Diğer hikaye ise, 2.

Dünya Savaşı'nın yıkıcı izini yüzünün yarısında sonsuza dek taşımak zorunda kalan genç bir hemşireyi anlatır. Kamera ilk olarak yüzünün hasar görmemiş güzel yarısına odaklanırken, bir anda hasarlı yarıya döndüğünde içimizi de bir dehşet kaplar. Bu aynı zaman da kızın da yaşadığı dehşettir ve sahip olunan bir güzel öbürü ise deforme olmuş iki yüz, esasında toplumun da ikiye bölünmüşlüğü simgeler. Zaferi arzulararak girilen savaş ve yenilgi sonrasında kendisini yok eden toplum. Her iki kahraman da, yenilgilerini, hayal kırıklıklarını yeni kimlikler arayarak unutmaya uğraşır. Eğer başkası olabilirlerse, onları bir hilkat garibesini gibi gören toplumun içine, yeni kimlikleriyle tekrar dahil olabilecek ve dışlanmadan,

ötekileştirilmeden varlıklarını sürdürebileceklerdir.



2.3 Hiroshi Teshigahara, Bir Başkasının Yüzü, 1966

Kimlik, etnik, ulusal, cinsel, toplumsal, dinsel vb., sahip olunan pek çok farklı boyutuyla incelenen bir kavramdır ve bu boyutlarla birlikte taşıdığı anlamlar da yine değişkenlik göstermektedir. Yukarıda bahsedilen ‘Bir Başkasının Yüzü’ filminde, hissedilen anlam, bir kalkan veya savunma alanı olarak kimliği işaret ederken, günlük hayatımızda da bu anlam kimliğe çok yakın durmaktadır. O kimi zaman, olunan şeyden kaçış, kimi zaman bölen, kimi zaman bütünleştiren, kimi zaman bir denetim aracı, kimi zaman da bastırılan sesi yükselten bir güç noktasıdır. Fakat bunların hepsinde ortak olan anlam, onun esasında bir varoluş biçimini temsil etmesidir. Bu sebeple geçmişten bugüne, onu sınırları keskin bir çerçevede tanımlama, betimleme çalışmaları başarıya ulaşamamıştır. Mesela Amin Maalouf, ‘Ölümcül Kimlikler’ adlı denemesinde bu konuda yapılan sınıflandırmalara karşı çıkarak, her kişinin kimliğinin resmi kayıtlarda görünenlerle sınırlı olmayan; din, aile, ulus, etnik köken, meslek grubu ve sosyal çevre gibi birçok öğeden oluştuğunu söyler. Yazara göre, bu öğelerin

her birine çok sayıda bireyde rastlamak mümkün olsa bile, iki farklı insanda aynı oranda benzer bir yapıya rastlamak da mümkün olamaz (2012).

Buradan hareketle denilebilir ki, kimlik aynı zamanda benliği dış dünyaya sunma görevini de üstlenir. Benliğin dışarı çıkmasını sağlayan bir pencere, ya da ifadesini aktarım aracı olarak da yorumlanabilir. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta vardır, o da önceki bölümlerde incelenen modernleşme hareketleri üzerinden yapılan özneye dair yorumlamalardır. Özellikle Foucault'nun konuya dair görüşlerini hatırlamak gerekli olabilir:

“Bireyin kimliği, arzuları, bedeni ve ruhunun şekillendirildiği ve oluşturduğu politik teknolojilerin bir etkisi olarak yorumlanır. Disiplin bireyleri yapar; bireyleri hem kendi nesnelere, hem de kendi uygulamalarının araçları olarak gören bir iktidarın özgül tekniğidir disiplin. Disiplinin nihai amacı ve etkisi normalleştirme, toplumsal ve psikolojik rahatsızlıkların ortadan kaldırılmasıdır, zihinlerin ve bedenlerin yeniden şekillendirilmesi aracılığıyla işe yarar ve uysal öznelerin üretilmesidir”(Best ve Kellner 2001:68).

Öznenin içi boşaltıldıkça benliğin de içi aynı oranda boş kalır. Dolayısıyla kimliğin bir benlik temsili olduğu yorumuna tekrar bakıldığında, modernleşme hareketleriyle başlayan bu sürecin varoluşsal sınırları da kısıtladığını anımsamak önemlidir.

Meltem Ahıska'ya göre, toplumsallaşmış mekanizmalar sayesinde, benliğin temsili olarak kimlik benlikten apayrı bir ifade olarak kurulabilmektedir; temsil ettiği benliğin çelişkilerini, dinamiklerini gizleyerek. Kimlik, bambaşka bir düzeyde kendi özerkliğini ilan etmiş bir alan içinde tanımlanır, konumlanır ve temsil ettiği şeyle ilişkisi koptukça kendine yabancılaşma, kendini yenileme dinamiğinden uzaklaştırılmış, yapılmış bitmiş bir nesne olarak sunulur.

Dolayısıyla birey için öngörülen psikolojik dinamikler, kimlik örtüsü altında çoğunlukla görünmez kalır. Miller'ın bireyin nesneleşmesi (kendine yabancılaşma ve yeniden özümseme süreci) olarak tanımladığı öznellik ile nesnellik arasındaki etkileşime de değinen Ahıska, bu etkileşimin kimlik düzeyinde nasıl işlediğinin de sorun olmaktan çıktığını belirtir. Burada en

dikkat çekici tespit ise, yapılan bu tanımlama şeklinin, kimliği kamusal ve politik bir birime dönüştürürken, benliği de kamusalıktan ve politikadan yalıtmasıdır. Buna bağlı olarak, kimlik öznelleşir, benlik de nesnelleşirken, ironik bir biçimde, benlik nesnellikten, kimlik de öznellikten giderek geri çekilir. Diğer bir deyişle, kimlik giderek kamusallaşır, benlik ise özelleşir. Yazar, bunların bir neticesi olarak, toplumsal ifade alanında, öznelliğin kendi içindeki ötekiyi, dolayısıyla toplumsal ilişkililiği bastırdığını, nesnelliğin ise tümüyle ötekileştirildiğini ileri sürer (Ahıska 1996).

Bastırılıp, susturulan ve giderek kamusalıktan çekilmeye zorlanan seslerin en fazla saldırıya uğrayan aidiyetler olduğunu öne süren Maalouf'a göre, kişilerin esasında bu sindirilmeler sonucu oluşan aidiyetlere sarıldıklarını ve kendilerini en çok bunlarla tanımlama eğiliminde olduklarını söyler. Bu aidiyetler kimi zaman savunacak güç bulunamadığında gizlenir, bu durumda kişinin içinin derinliklerinde kalır, gölgeye sinip ödeme saatini bekler; ama ister sahip çıkılsın ister izlensin, ister fazla açık etmeden ya da gürültüyle ilan edilsin, özdeşleşilen kimlik o olur. O zaman söz konusu aidiyet- renk, din, dil, sınıf - bütün kimliği istila eder. Dolayısıyla onu paylaşanlar dayanışma içinde olduklarını hissederler, birbirlerini benzerler, birbirlerini harekete geçirirler, birbirlerine karşılıklı cesaret verirler, 'Karşı Taraftakiler'e cephe alırlar. Onlar için 'kimliğini kabul etmek' zorunlu bir cesaret eylemi, kurtarıcı bir eylem haline gelir (2012). O halde burada bahsedilen zorunlu cesaret eylemlerinin, kimliğin bir savunma mekanizmasına dönüşerek sahiplenilmesi sonucunda oluştuğunu akıllara getirebilir. Öteki, istenmediği ya da varlığından rahatsızlık duyulan yerlerden çekilmek zorunda bırakılır ancak, bu durum, onun da kendisini dışlayıp, sürenlere karşı bir 'ötekilik' bakışı geliştirmesi anlamına da gelebilir. Yaptırım, tehdit ve şiddetle beslenen düşmanca duygular, Levinas'ın sözünü ettiği 'ben'in 'başka' karşısındaki sonsuz sorumluluğuna oldukça uzak bir noktada durur.

2.3.1 Ötekilik ve Yabancılık Üzerine

Aydınlanma ve Modernite öznesi tutsak edilmiş kimlikler dayatırken, belirlenen normlar dışında kalanlar ise bu şekilde ‘düşman’ ya da ‘öteki’ ilan edilmişlerdir. Özel olanla toplumsal olan arasına da net bir çizgi çekildiği için, otorite tarafından ‘ehlileştirilemeyenler’ -ki bunlar kadın, eşcinsel, deli, engelli, suçlular gibi marjinalleştirilen kimliklere sahip kimselerdir- toplumsal yaşamdan uzaklaşıp, kendileri için belirlenmiş 'özel' alanlara yerleşmek zorunda kalırlar ve bu da, ötekileştirilmenin hazin sonuçlarından biridir. Foucault, sonradan makaleleştirilen ‘Delilik ve Toplum’ başlıklı seminerinde, dört tip dışlama sisteminden bahseder ve bunların sonuncusu olan ‘Oyun Karşısında İşleyen Sistem’den bahsetmek, burada özellikle konuya uygun düşebilir. Bu dışlama sistemine göre, her toplumda oyun ya da bayram mahiyetinde bir şeyler olduğu gibi, oyun karşısında diğerleriyle aynı konumu paylaşmayan kişiler de her zaman mevcuttur: Bunlar , Foucault'ya göre, oyundan dışlanmışlardır ya da oyun oynayabilecek durumda değildirler veyahut oyunun lideri ya da tersine oyunun nesnelere veya kurbanları olmak gibi özel bir konumları vardır (2012). Burada Foucault’nun konuya dair verdiği açıklayıcı bir örneğe bakılırsa: “Günah keçisi gibi bir oyun ya da törende, bir anlamda hem oyunun parçası olan hem de oyundan dışlanan biri vardır, günah keçisi odur; yani oyun nedeniyle kentten kovulacak kişi odur” (2012:217). Farklı olan sürülür. Tıpkı bölümün başında yer verilen ‘Bir Başkasının Yüzü’ filmindeki iki ana karakter gibi, sınır dışı edilir. Yüzünü kaybeden Okuyama, maskesi sayesinde kendisini unutmak istercesine dışlayan topluma tekrar dahil olur, üstelik yeni bir kimlikle, ona ne yazık ki ölümü getiren bir hikaye ile. Ya da genç hemşire, onu bu görüntüsü ve dolayısıyla kimliği ile bir türlü benimsemek istemeyen, ona hiçbir insani duygu ile yaklaşmayan toplumda daha fazla barınamaz ve bu itilmişlik onu intihara sürükler.

1972'deki intiharına kadar Diane Arbus, en 'ücradakileri' en 'ehlileştirilememişleri' fotoğrafladı. Ancak, onun çektiği siyah-beyaz fotoğraflarda, yapışık ikizler, transeksüeller, eşcinseller, cüceler, devler, nüdistler, asla ahlaki bir bakış açısıyla yer almazlar ve dolayısıyla bakan kişide bir acıma duygusu da uyandırmazlar. Sontag'a göre, Arbus'un cepheden pozunu çarpıcı kılan şey, O'nun konularının aslında kendilerini fotoğraf makinasına böylesine sevimlilik ve ustalıkla pek öyle kolay teslim edecek insanlara benzememeleridir. Bu yüzden Sontag, Arbus'un fotoğraflarında cepheden görünüşün, aynı zamanda en canlı biçimiyle konuyla kurulan bir işbirliğini akla getirdiğini söyler (1993:51).



2.4 Travesti Partisi, Diane Arbus, 1970

Gerçekten de Arbus, toplum dışına itilmiş bu insanları tek tek bulur ve onlarla dostluklar geliştirir. Onları acınası, zavallı kimseler olarak göstermek istemez çünkü ahlaki bir yargıdan uzak bakmak istediğini belirtir. Bu sebeple onlara poz verir hem de dimdik, gözünü bakandan kaçırmadan. Sontag, bu fotoğrafların -korkunç olanı kabul edişleriyle- uzaklık üzerine, ayrıcalık üzerine, izleyicinin bakması istenen şeyin gerçekten de 'öteki' olduğu

duygusu üzerine kurulu olduğu için hem utangaç, hem de fesat olan bir naiflik önerdiğini öne sürer (1993:47).

Yine Sontag'a göre, oldukça varlıklı bir aileden gelen ve hayatında hiçbir zorluk yaşamadığını söyleyen sanatçı, bu ayrıcalıklı olma duygusunu zayıflatma, güvende olmaya karşı duyduğu öfkeyi, fotoğraflarında kendisinden oldukça 'farklı' insanları konu ederek açığa vurur ve ayrıca O'nun intihar etmiş olması fotoğraflarının röntgenci değil içten, soğuk değil sevecen olduğunu garantiler gibidir. İntihar fotoğraflarının O'na zarar verdiğini kanıtlamak istercesine bu fotoğrafları daha yıkıcı hale getirmiştir (1993:52).



2.5 Eddie Carmel "Yahudi Devi", Diane Arbus, 1970

Diane Arbus'un olabildiğince önyargısız yaklaşımı, kendinden farklı olanı görmezden gelmeye gerçek bir tezat oluşturur. Öteki, kimliğin konumlandırılmasında belirleyici bir role sahiptir çünkü kimliğin toplumsal ilişkilerle şekillendiğini de hatırlatır.

Derrida, her kimliğin kendisinin ötekisi olduğunu söyler. Düşünür, kişinin kendisini tanımlarken, kendisiyle benzeşenlerden bir kimlik kategorisi oluşturduğunu ve bunun ayrılmaktan ve özdeşlikten kaynaklandığını söyler. Öte yandan farkında olmadan bu tanım yapılırken, kendinden farklı bir kimlikte bütünleştirildiğini ve bu ikinci kimliğin de ayrılık ve mütakabiliyetten, farklı bir deyişle kişinin kendini karşısındakine göre konumlandırmasından kaynaklandığını ifade eder. Ancak bu ikinci tarz kimlik tanımlamasında hayati öneme sahip bir nokta vardır. Eğer kimlik sadece ötekilik üzerine kurgulanır, öteki yadsınır, göz ardı edilir ve farklılık çizgisi provokatif ve düşmanca çizgilerle çizilirse, bu tanım ötekini yok etmeye, inkara, aşağılamaya ve çatışmaya yol açar. Derrida, bu durumun kimlik tanımlamasıyla ilgili iki gerçekliği açıkça ortaya koyduğunu söyler. Bunlardan birincisinde kültürler, genelde kendi olumsuzluklarını ve kötülüklerini öteki olarak kabul ettikleri kimliklere hamlederek, yansıtma içgüdüleriyle kendilerini temize çıkartmaya çalışırlar. İkincisi ise, kimlik tanımlamalarının hem kapsayıcı hem de dışlayıcı karakterini yansıttığı gerçeğidir. Bu açıdan, tanımlayan, benzer parametrelere vurgu yaparak kendisiyle özdeş kabul ettiklerine kucak açarken farklı gördüklerini dışlar ve ötekileştirir (2003).

Derrida'nın kimlik tanımlamasına ilişkin yukarıda bahsettiği iki gerçeklikten biri olan yansıtma iç güdüsüyle kendini temize çıkartma eylemi, Freud'un 1919 yılında kaleme aldığı 'Tekinsizlik' (Unheimlich) adlı makalesinde bu terime yönelik yorumuyla desteklenebilir. Tekinsizlik, esasen uzun süredir bilinen ve aşına olanı tuhaf bir biçimde yeniden harekete geçiren yabancılaşma fenomeni olarak tanımlar. Buna göre 'yabancı' benliklerimizin en çok ket vurulmuş kısmıdır; tarifsiz olduğu için, yabancıyı ancak dışsallaştırarak ötekine yansıtabiliriz. Birisi bize ne kadar yabancıysa, bilinçdışımızın kara bulutlarına da o kadar yakındır (Freud 1919).

Julia Kristeva'nın, 'Strangers to Ourselves' başlıklı yazısının çıkış noktası, yine Freud'a ait bu psikanalitik terimdir. Kristeva 'Yabancı' yı şöyle tanımlar:

“Genzimi tıkayan bir hınç, saydamlığı bulutlandıran kara melek, mat, derinliği kestirilemez bir itki. Nefretin ve ötekinin imgesi olan yabancı, ne klanlara özgü aldırışsızlığımızın romantik kurbanıdır, ne de polise müdahale ederek onun bütün illetlerine yol açan dışarıklı. Ne hareket halinde mahşet, ne de grubu yatıştırmak uğruna anında tasfiye edilmesi gereken hasım. Yabancı tuhaf bir şekilde bizim içimizde yaşar: Kimliğimizin gizli yüzü, barınağımızı enkaza çeviren mekan, anlayış ve akrabalığın tökezlediği zamandır. Onu kendi içimizde tanımakla, ondan kendisi olduğu için tiksinken kurtuluruz. 'Biz' i bir sorun haline getiren, hatta belki de olanaksız kılan bir semptom. Yabancı, kendi farklılığının bilinci ortaya çıkınca devreye girer ve hepimiz, kendimizin de bağlara ve cemaatlere yatkın olmayan yabancılar olduğumuzu teslim ettiğimizde kaybolur” (Kristeva 1997).

Kristeva yabancıların, en vahşi insan gruplarında yok edilmesi gereken bir düşmanken, dinsel ve ahlaki kurguların kapsamında, onları kabullendiği ölçüde 'bilge'lerin, 'adil olanlar'ın ya da 'yerliler'in kardeşliğine özümsenebilecek farklı bir insan halini aldığını ifade eder. Bu kabullenişin Stoacılık'ta, Yahudilik'te, Hıristiyanlık'ta ve hatta Aydınlanma'nın hümanizminde farklı biçimler aldığını, ancak her halükarda yabancı düşmanlığına karşı sahici bir siper oluşturduğunu belirten Kristeva, bugün yabancıların sunduğu sorunun şiddet derecesini, dinsel ve ahlaki kurguların geçirdiği krizle ilişkilendirir. O'na göre, toplumların sunduğu ötekliğe yönelik sindirme çözümünün arkasında yalnızca ulusal ve ahlaki sebepler değil, aynı zamanda özne ve aşılması olan farklılığı konusunda son derece kıskanç olan çağdaş bireyin kabullenme zorluğu da bulunur (Kristeva 1997).

'Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar' isimli kitabında Richard Kearney, kötülüğün yabancılaşma, kötünün de yabancılık olduğunu ve bunun, kutsal kitapların en eski hikayelerinde geçtiğini söyler. Yazara göre, erken Batı düşüncesi, iyiyi özkimlik ve aynılık kavramları ile eşit saydığından beri, kötülük deneyimi de çoğu zaman dışsallığa ilişkin kavramlar ile ilişkilendirilmiştir. Ötekilik, hemen hemen her zaman, ruhun saf birliğini lekeleyen bir yabancılaşma bağlamında ele alınmıştır. Dışsallığa karşı önyargı, çağdaş

dünyamızda da hiçbir şekilde ortadan kalkmamıştır. Kearney, aşına olmayana kötü yaftası yapıştırıp paranoyayı kaşıyan bir yığın popüler medya anlatısı ile karşılaştığını ve böyle masalların, ötekinin düşman, yabancının günah keçisi, muhalifin şeytan olduğu fikrini bir kez daha pekiştirdiğini öne sürer. Bu başkalığı kolektif kimliğe yönelik bir tehdit olarak şeytanlaştırma eğilimi, istilacı düşmanlarla ilgili isterik hikayelerde hemen ortaya çıkan unsurdur. Böylelikle Kearney, ulusal güvenliğe yönelik herhangi bir tehditin düşmanlıkla karşılandığını ve bunun modern tarihte mükerrer bir olgu olduğunu, örneklerinin ise Auschwitz, göstermelik Sovyet duruşmaları ve gulaglar, Mao'nun kültür devrimi ve Tiananmen Meydanı, Mc Carthy'nin kara listeleri, Reagan'ın Yıldız Savaşları, Küba'ya uygulanan ambargo ve Afganistan'da patlayan bombalarla sınırlı kalmadığını söyler. Ayrıca, siyasi topluluklarını 'yabancı virüsler'den korumaya kararlı olan çoğu ulus-devletin, düşmanlarını patolojikleştirmenin yollarını aradığını ve tehditkar bir yabancı ile karşı karşıya kaldıklarında en iyi savunma biçimi olarak saldırıyı benimsediklerini ifade eder (2012).

Kearney, düşmanını patolojikleştirmeye uğraşan ulus-devlet üzerine yorumlarına devam edilirse, O'na göre, kimliğe ilişkin Batılı söylemlerin çoğu, 'biz' den olmayan bir ötekinin bilinçdışı projeksiyonu üzerine kuruludur. Siyasetin kolektif düzeyinde bu, kendine yabancı bir düşman ile karşıtlık içinde tanımlayan seçilmiş bir 'ulus' ya da 'halk' kılığına bürünür. Yazarın buna gösterdiği delil ise, Yunanlar ile Barbarlar, Yahudi olmayanlarla Yahudiler, Haçlılar ile Hıristiyan olmayanlar, Aryanlar ile Aryan olmayanlar arasındaki eski husumettir. Böyle yaftaların medeni uluslarda da görüldüğünü, mesela İngilizlerin sömürgeci amaçları doğrultusunda kendilerini seçilmiş 'halk' (gens) addederek, 'halk-olmayan' (de-gens) diye nitelendirdikleri İrlandalılarla karşıtlık içinde tanımladığını ileri sürer. Saf olanı pis olandan ayırmaya yönelik bu stratejiye, sonraları Afrika, Asya ve Amerika'daki denizaşırı sömürgelerin tabi ırkları söz konusu olduğunda da başvurmuşlardır. İngilizler, Fransız ve

Amerikan devrimlerinin soyut haklarına da o ‘devredilemez miras’, ‘atalarından yadigar haklara’ dayanarak karşı çıkmıştır. Kearney bu noktada, bağımsız Amerika’nın da, özgürleştirici retoriğine rağmen, köleleri ve kıtanın yerlilerini - ve daha sonra komünistleri- yaftalayıp yeni bulduğu günah keçileri ilan ettiğini belirtir (2012).

François Bayart içinse, modernliğin milliyetçilik, din gibi geriye dönük tanımları, kimlik stratejilerini potansiyel olarak totaliter kılar. Öncelikle özgün olarak hayal edilen kültürlerin, radikal bir şekilde farklı oldukları düşünülen komşu kültürlerle karşıtlık içinde tanımlandığını söyleyen Bayart, sonra bu varsayılan ötekiliğin mantıksal sonuç olarak hızla bir etnik arındırma işlemine dönüşen dışlama ilkesi getirdiği için bu durumun ortaya çıktığını düşünür. Böylece kültürlerarası alışveriş, bir yabancılaşma, bir öz kaybı, hatta bir kirlenme gibi yaşanır. Üstelik hayali kültür, Bayart’ın belirttiğine göre, kendisine bağlı olmaları beklenen kişilere taşınmaları buyurulan, gerektiğinde zorla kabul ettirilen, bir kimlik seti denilebilecek basitleştirilmiş bir kimlik tayin eder. Düşünür, Bosna ve Büyük Göller Afrikası’ndaki katliamların korkunç mantığının da yine bu olduğunu öne sürer (1999).

Özselliği ön planda tutan bu siyasi bakış açısını, Meltem Ahıska, Edward Said’in ‘Oryantalizm’ adlı çalışmasına yer vererek inceler. Bu anlatıya göre, Batılı uzmanlar Doğu’yu özelleştirip, nesneleştirir. Batılı devletlerin Doğu’yu ele geçirmeye, kendilerine tabi kılmaya yönelik iktidarlarına eşlik eden bir bilgi alanı ve simgeleştirme olarak Oryantalizm, Doğu’yu bir nesne olarak kurar ve bu nesneleşmiş dünyayı özsel bir dizi nitelikte betimler. Doğu dünyası geridir, tuhaftır, kayıtsız bir sessizlikle, bir kadının kendini erkeğe teslim edişi gibi ele geçirilmeye hazırdır. Ahıska, Said’in bu durumu yaratılmış bir iktidar söylemi olarak yorumladığını ve elbette Doğu’daki gerçekliğe hiçbir şekilde tekabül etmediğini belirtir. Batılı kimliğin, Doğulu olmayan her şey olarak tanımlandığı Oryantalist görüşte, Batı ne kadar akıl,

ilerleme ve medeniyeti simgeliyorsa, Doğu da yoklukla özdeşleşir. Ancak yine de Doğu'da olan ve anlamlandırılmayan, tercüme edilemeyen her türlü 'garabet' Batı'nın içini gıcıklayacaktır. Ahıska bunun, Said'e göre esasında, kaybedilmiş olana duyulan arzu, denetim altına alınmamış bedenün gücü, hizaya sokulmamış duyguların coşkunluğu, toplumsal olarak bastırılmamış doğanın başıbuyrukluğuna duyulan hayranlık ve özlem olduğunu belirtir ve bu nitelikler bir yandan dehşet ve iğrenme duyguları uyandırırken, bir yandan bir tür çekicilik teşkil etmektedir (Ahıska1996).

Baskı altına alınmamış, denetimsiz ve özgür bedenini aslında içten içe geri almayı arzulayan modern öznenin, bunun geri dönüşsüzlüğünün ve imkansızlığının öfkesini, belki de ötekileştirerek yansıtma eğiliminde olabilir. Ortaçağ cadı avlarının çoğunlukla, zamanın mutlak iktidarı olan kiliseye karşı pagan kimliklerini koruyan kişileri hedef alması yine bu sebeplerle açıklanamaz mı? ya da Antik Çağ'da Yunanistan'a Ortadoğu'dan gelmiş şarap ve mistisizm tanrısı olarak adlandırılan 'Dionysos' (Bacchus) kültü, Batılı medeniyete göre öyle tuhaf ve uçarı karşılanır ki, onun bir büyücü olduğunu düşünürler. Bu tanrının zafer alaylarında, ona eşlik eden, 'Bakkhalar' adı verilen kadınlardan söz edilir. Yarı çıplak bedenleriyle doğayla bir olan bu kadınların, üstün bir güçle önlerine gelen vahşi hayvanları parçaladıkları anlatılır. Dionysos dinini benimsemiş kadınlar kendilerinden geçtikleri zaman 'Mainas' (çıldırma, taşkın bir coşkuya kapılmak) diye isimlendirilirler. Zaten Bakkha adı Yunanca 'iakhe' çılgılık kökünden türemiş olup çılgınlık atalar anlamına gelmektedir (Erhat 2002:86). Dionysos'un Doğulu bir tanrı olduğunu göz önünde bulundurulduğunda, bunlar yine Batı'ya ait söylemler olarak değerlendirilebilir. Bu anlatıların kaynağı, Said'in sözünü ettiği kaybedilene, hizaya sokulamamış olana, denetimle işlenmemiş bedene duyulan arzudur diye düşünülebilir.

Nietzsche de, 'Dionysos Dityrambosları' adlı eserinde bu denetimsizliği yüceltirken, Avrupalı, Batılı bakış açısını şu sözlerle yerer: "Hop! Kükreyelim bir kez daha, şöyle ahlaklıca kükreyelim, kükreyelim ahlaklı bir aslan gibi çölün kızlarının önünde! Çünkü erdem ulumaları, ey sevgili kızlar, her şeyden çok tutkusudur Avrupalının, açlığıdır Avrupalının!" (2003:39).

Nesneleştirilen, üzerinde hakimiyet kurulmaya çalışılan farklı varlık, ötekileştirilirken, bu noktada da yine ötekinin dışlanmışlığı üzerinden bir kimlik yaratma ortaya çıkmaktadır. Kimliklerimizi her ne kadar , ötekiye ciddi bir şekilde gereksinim duyarak oluşturuyor olsak da bu durum, klasik bir iyi- kötü ikililiğini de hep ardından sürüklemektedir. Ötekinin bir tehdit olarak, dualist bakış açısıyla görülmesinden yola çıkarak Derrida'nın 'Konuksever/mez-lik' makalesinde bu sözcüğü nasıl ele aldığına da bakmak, burada duruma uygun düşebilir. Derrida'ya , göre 'Hospitality' Latince kökenli, kökeni sorun yaratan ve sorunlu bir sözcüktür; kendi çelişmesini kendisinin bir parçası olarak taşıyan bir sözcüktür. Karşısını, kendi bedeninde, kendisinin çelişkisi olarak barındırdığı ve misafir istememe yani konuksevmezliği (hostility) içinde parazit olarak barındıran sözcüktür (2012).

Kearney'nin , Derrida ve Levinas gibi düşünürlerin çizilen bu kanunlara ve sözcüğün dayattığı anlama yönelik açıklaması ise oldukça önemlidir:

"Düşünürler, ısrarla kanunun ötesinde bir şeyler olduğunu ileri sürerler. O şey adalettir. Ve adalet daha fazlasını, yabancıya karşı misafirperverliği gerektirir. Bu argümana göre misafirperlik ancak iyi ötekiler ile kötü ötekiler, yani kötücül düşman (hostis) ile iyicil ev sahibi (hostis) arasında ayırım yapılmadığı zaman gerçekten adildir" (2012).

Derrida, konukluğun elbette bir hak, ödev, yasa olduğunu, yabancı ötekinin dost olarak ağırlanmasının gerekliliği üzerinde durur, ancak bunun koşulunun, ev sahibinin (host'un), kabul eden veya barındıran ya da iltica hakkı verenin patron, evin efendisi olarak kalması,

kendi evinde kendi otoritesini koruması, kendini koruması, kendine bakana bakması ve onu koruması dahilinde gerçek olabileceğini belirtir. Dolayısıyla konukluk yasasını evin yasası, kendi evinin yasası, yerin yasası olarak, sunulan konukseverliğin kendisinin yerinin sınırlarını çizen ve onun üzerinde otoritesini koruyan, otoritenin doğruluğunu koruyan, korumanın yani doğruluğun yeri olarak kalan ve sunulan armağanı sınırlayan ve bu sınırlamayı, yani kendi evinde kendi olmayı, ödülün ve konukseverliğin koşulu yapan özdeşlik olarak tanımlar (2012).

Bu kanunu Kearney ise şöyle özetler:

“Konukseverlik kanunları her ev sahibine kimi eve alacağını, kimi dışarda bırakacağını değerlendirip seçme hakkı, yani ayrımcılık yapma hakkı tanır. Böyle bir ayrımcılık eve girmeden önce her ziyaretçinin kendini tanıtmayı gerektirir. Ve bu kimlik saptama süreci-konukseverlik kanunu açısından mecburi olan süreç- en azından belli düzeyde şiddet içerir” (2012:91).

Kanun, Derrida'ya göre insanseverlik değil, fakat bir haktır ve konukluk, bir yabancıya bir başkasının toprağına varışında, ondan düşman muamelesi görmeme hakkıdır. O kimse, eğer mahvı anlamına gelmeyecekse yabancıyı geri gönderebilir; ama yabancıya, yerinde barışçıl olarak durduğu sürece düşmanca davranamaz. Derrida bu kanunun, aynı zamanda yabancıya isteyebileceği bir kalma hakkı olmadığını (bu ancak onu bir süre için ev halkından biri haline getirecek bir sözleşme ile olabilirdi), fakat bir ziyaret hakkı olduğunu belirtir. Bu da yeryüzünün ortak mülkiyet hakkı nedeniyle bütün insanlara ait olan kendini topluma sunma hakkıdır. Düşünür, yeryüzü yuvarlak olduğu için, insanların sonsuz olarak dağılamayacağını, birbirlerine tahammül etmek zorunda olduklarını ve hiç kimsenin yeryüzündeki bir yer üzerinde başkasına göre daha fazla hak sahibi olamayacağını ileri sürer(2012).

“Derrida, adil bir konukseverliğin -meçhul biri olan mutlak ötekiye kapılarını açan konukseverliğin- önemi üzerinde durur. O'na göre işte bu noktada konukseverlik kanununu yürürlükten kaldırırız. Mutlak ötekiyi ayıran şey, ayırt edici bir özelliğe, yani bir isme veya

özel isme sahip olmamasıdır. Bu ötekinin hak ettiği mutlak ve koşulsuz konukseverlik, kanunlar, sözleşmeler, görevler ve antlaşmalarla düzenlenen günlük teamüllerden bir kopuşa işaret eder” (Kearney 2012:92).

Haneke'nin 1997 yapımı 'Funny Games' filmi, Derrida'nın mutlak konukseverlik/mutlak ötekilik kanununda belirttiği ziyaret hakkı, evin efendisi olarak kalmak, otoriteyi sahiplenmek, ayrımcılık üzerine ilerler. Filmde Anna, George ve çocukları tatil için gittikleri göl kıyısındaki lüks yazlıklarına yerleşirlerken kapı çalar. Gelen beyaz eldivenli, tamamen beyaz giyinmiş Peter adlı yabancı, kapıyı açan Anna'ya komşuların onu dört yumurta almak üzere gönderdiğini söyler. Anna, bu temiz giyimli, nazik, ona kendi sınıfındanmış gibi görünen genci içeri buyur edip, yumurtaları vermekte bir sakınca görmez. Ancak bilindiği üzere, yumurtalar kırılır ve Peter yenilerini isteyince Anna gönülsüz bir şekilde dört yumurta daha verir. Bu yumurtaları da kırınca, Peter kendisini kontrol etmeye gelen ve tıpkı onun gibi bembeyaz giyinmiş arkadaşı Paul ile birlikte Anna'dan tekrar yumurta ister. Bu sefer Anna hem yumurta vermez hem de onlardan evden gitmelerini ister. Bu sırada gelen evin babası da duruma müdahale etmeye çalışınca gayet sakin başlayan filmde gerilim ve şiddet ortaya çıkmaya başlar; George'un Paul'e attığı tokat ve yumurta vermek istemeyişleri yüzünden bu iki 'yabancı', aileyi nezaketsiz davranmakla suçlar ve onları cezalandırmaya girişirler. Evlerini işgal edip, onlara ait bu alanı kontrol altına alarak, evin mutlak otoritesini de yıkarlar. Derrida'nın bahsettiği ayrımcılık, düzgün giyimleri, hal ve hareketleriyle kendileri gibi görünen iki tanınmayan yabancıların evin sınırları içine tedirginlik uyandırmadan buyur edilmesinde görülebilir. Buradaki Derrida'cı kimlik saptama süreci yani konukseverlik kanunu açısından mecburi olan süreç, şiddet içerir. Zayıf ve savunmasız ev sahipleri (host), kendi mekanlarında birer rehineye (hostage) dönüşürler. Sözcük, barındırdığı çelişkiyle filmde oldukça dolaysız görselleşir. Burada ne adil bir konukseverlik bulunur ne de adil bir ziyaret hakkı.



2.6 Funny Games, 1997

Filmde öteki ya da Levinas'ın deyişiyile başka, aynı görüldüğü için, onlara benzediği için içeri alınmıştır. Hem Levinas hem Derrida bir tahammülden bahsederler ve ancak bu tahammül ile dünya herkes için eşit olabilir diye düşünürler. Benzer şekilde Laclau da, tam bir özgürleşimin gerçek bir ötekiyi gerektirdiğini- yani, herhangi bir 'aynı' figürüne indirgenemeyecek bir ötekiyi gerektirdiğini söyler. Laclau'a göre, eğer özgürleşimde esas olan eylem, yalnızca baskıcı sistemin içsel bir farklılaşmasının ürünüyse, ortada bir kopuş, gerçek bir özgürleşim de olamaz (2012).

Heidegger'in 'Dasein'ı, başkalarıyla birlikte varolmayı bilmesi gereken varlıktır ve bu varlığın temelinde 'Dert' (Sorge) bulunur. Barabara Bolt'un yaklaşımıyla konuya bakılacak olursa:

“Heidegger'e göre hayatımıza anlam veren ve bize yön gösteren şey, kendimizi, başka insanları ve başka şeyleri dert etmemiz, kendimiz ve onlar için endişelenmemizdir. Dert etmek bu durumda, insanın kendisinin, başkalarının ve dünyadaki şeylerin sorumluluğunu alması anlamına gelir” (2013:27).

Bolt'a göre, düşünürün bilincin anlamaktan türediği ve anlamının da dünya içindeki eylemliliğimize dayandığı tezi, Kartezyen bilince radikal bir alternatif oluşturur. Anlamak bir şeyleri ele almaktan, dünyaya fırlatılmış olmaktan ve şeylerle uğraşmaktan gelen dert etmedir. Dolayısıyla dert etmekten kaynaklanan ilişkilerin, bilen bir özne ile bilinen bir nesne arasındaki ilişkiyle bir ilgisi yoktur, tam tersine bu ilişkiler, dünya-içinde-varolmaktan ve şeylerle uğraşmaktan doğar. Bu noktada Bolt, fırlatılmışlığımızın, Kartezyen düşüncenin mesafeliliğini, perspektifini, duygusuzluğunu ve tefekkürünü anlamsız hale getirdiğini ileri sürer (2013).

Foucault'nun sözünü ettiği iktidar ilişkilerinin, bireye özne olma bilincini dayatması, onun dünyadaki diğer varlıkları nesneleştirmesiyle sonuçlanır ve kişi 'dünya içinde varlık' olup 'başka' ile yaşamayı bilemez, hatta onu ötekileştirir. Onda denetim elde etmeyi, onu hüküm altına almayı arzular. Bu durumda Laclau'un bahsettiği 'Gerçek Özgürleşim' in de meydana gelmesi olanaksız gibi görünür.

Öteki, günlük hayat pratikleri içinde en önemli yerde konumlandığı gibi bu çalışmanın da belirleyici etkenlerinden biridir. Özellikle ele alınacak çağdaş sanatçıların üretim süreçlerine ve yapıtlarına yönelik incelemelerin yapılacağı bölümde, ötekinin, sanatçıların kimlik inşasında oynadığı etkin rol üzerinde durulacaktır. Böylece "Dünya içinde varlık" olarak sanatçıların, ötekiyle, çevreleriyle sağladıkları etkileşim yoluyla beden ve kimliğin denetimini eylemsel stratejilere dayanarak nasıl sorguladıkları hakkında da ipuçları elde edilebilir.

3. BEDENİN EYLEMSELLİĞİNDE SANAT VE SAHNELENEN KİMLİK

Bu bölüm, çağdaş sanatta kimliği, iktidar-toplum ve beden üçgeninde incelerken eylemselliği de, varolan denetim mekanizmalarına karşı bir direniş noktası olarak ele almayı hedefleyerek şu soruları sorar: “Bedensel özgürleşme nasıl mümkün kılınabilir?”, “Beden ve kimlik üzerindeki kuşatma hangi yollarla kaldırabilir?”. Bu çalışma kapsamında her iki soruya da aranan yanıtlar, hiç kuşkusuz toplumların tarihinde nesneleştirilen özne ve dolayısıyla kimliğin, bedensel ele geçiriliş ile ilişkisi üzerine bir incelemeyi gerektirmektedir.

Aydınlanma Dönemi'nden günümüze, bedenin denetlenme biçimlerini, Foucault ve Baudrillard'ın panoptikon kavramına dair görüşlerine başvurarak araştırmak mümkündür. İlâveten, Bourdieu, Foucault ve Butler'ın kimlik ve bedenin dönüştürülebilirliği üzerine düşüncelerini incelemek, çağdaş sanatta beden ve kimliğin eylemselliğini sorgulayabilmek açısından oldukça önemlidir. Bu noktada sanatsal üretim yöntemlerinden bahsedilecek Joseph Beuys, Marina Abramoviç, Orlan ve Sophie Calle gibi sanatçıların kontrol ve gözetime yönelik mücadeleleri nasıl ele aldıkları araştırılacaktır. Dolayısıyla kendi hayatlarını, bedenlerini, sanatlarının hem öznesi hem de nesnesi haline getiren bu sanatçıların, eylemleri sırasındaki varoluş biçimlerine de eğilen bir yaklaşım söz konusudur. Ayrıca bu durum, yapıtların içinden doğan bir kimlik sorgulamasını da olanaklı hale getirebilir.

Bireysel ve sosyal hayat arasındaki sınırların zorlandığı noktada, sanat ve hayat arasındaki sınırlar da sanatçıların yapıtlarında aynı ölçüde zorlanarak görünmez hale gelir. İki menzil arası mesafe bu iç içe geçmeyle gitgide kısalırken, dünya ile etkileşim halindeki bedensel

eylemlerle, sanat hayatın içinde erir.

3.1 Dışlanan Beden

Kartezyen düşünce sisteminin kurucusu Descartes, felsefesinde zihin ve beden ayrımını öyle benimsemiştir ki, O'na göre zihin insanı diğer canlılardan farklı kılan ve dolayısıyla yüceltilmesi gereken bir olgu iken, beden ise sadece acıyı, aşırılığı ve tüm zafiyeti içinde barındıran bir tür makine olmaktan ileri gidememiştir. Hatta bedeni mekanikleştiren, zayıflıkların kaynağı addeden düşünür, bu bakış açısıyla, öldüğünde vücudunun ve kafasının ayrı ayrı gömülmesini talep etmiştir. Tüm Aydınlanma dönemi ve onun bir uzantısı olarak ortaya çıkan modernizmde bu dualist yaklaşım her alana gölgesini düşürmüş ve sürekli empoze edilen bireyselleşme sonucunda insanlar kendilerini hem birbirlerinden hem de başka varlıklardan ayrı tutmaya başlamıştır. Gelişen bireysellik algısı ile kişi ile bedeni arasında mesafe girmiş ve en nihayetinde beden-ten, utanılması gereken, taşkınlıkları denetlenmesi gereken bir nesne halini almıştır.

Çabuklu, ilksel topluluklarda insan derisinin yerkürenin derisinden, kabuğundan henüz kopmamış olduğu zamana dikkati çekerken, yerliler için derinin, üzerinde yaşadıkları bir toprak parçası olduğunu ve beden-doğa arasındaki sınırların belirsizliğine canlılarla ölümler arasındaki sınırların belirsizliğinin eşlik ettiğini belirtir. Yazara göre, bu toplulukların evreninde henüz 'bireysel kişilik' ve dolayısıyla modern beden algısı yoktur. Beden kalınlığını, hacmini, doluluğunu diğer kabile üyeleri ile birlikte kolektif bir varoluş hali içinde kazanmaktadır; diğer bir deyişle doğaya ve diğer insanlara karışmış, onların içinde erimiştir. Yerliler bedenlerinin, derilerinin, dış yüzeylerinin farkında değildirler ve bu durum ancak sömürgeci Batı ile karşılaştıklarında trajik bir değişimle gerçekleşecektir (2004).

Modernist bakış, bedeni bir tekinsizlikler dünyası olarak damgalar ve ahlak kurallarını yine beden üzerinden tanımlar. Beden korkulması gereken her türlü ahlaksızlığın ve huzursuzluğun kaynağıdır, kontrol altına alınması, daha düzenli ve ahlaklı bir dünya için kesinlikle kaçınılmazdır. İkelik, ilkel kültürler Hıristiyan öğretilerinde nasıl şeytanla özdeşleştirilerek ötekileştirildiyse, bu yeni çağda da bilim, akıl-beden karşıtlığı aynı ötekileştirmeyi yaratmıştır. Norbert Elias, ‘Uygarlık Süreci’ adlı kitabında medenileşen Batı dünyasında, sofra adabı, oturup kalkma, esneme, hapşırma, konuşma gibi pek çok bedensel, fizyolojik özelliğin ahlak kurallarına göre nasıl dönüştürüldüğünü anlatır. Güdülerin kontrol edilme biçimlerinin yaygınlaşması ve nezih bir salon toplumu yaratma çabasıyla, gelişen uygarlığın, saldırganlık ve cinsel güdülere ket vurulması gerektiğine olan inancından bahseder. Elias’a göre modern çağ ‘medeni’ insanı her türlü içgüdüsel tepkisini dizgileyebilen, hayvanların aksine, anlık hazlardan daha yüksek idealler uğruna vazgeçebilen insan olarak tanımlamıştır. Bu sebeple bedenin ehlileştirilmesi son derece önemlidir. Yazar bu dönemde çocukların davranışları ve ruhsal yapıları ile yetişkinlerin davranışları ve ruhsal yapıları arasındaki mesafenin giderek açıldığını belirtirken, bir çocuğun duygulanım ve bilinç yapısı ile uygar olmayan ilkel halkların duygulanım ve bilinç yapıları arasında bir benzerlik bulunduğunu söyler (2007).

Bedene atfedilen ideal özellikler, sosyal hayatta bireylerin günlük beden pratiklerini denetlemelerini de zorunlu kılmış ve oluşan yeni beden algısı kimliği, normal ve normal olmayan olarak yine bir ikiliğe sürüklemiştir. Bedensel sakatlığa sahip olanlar, akıl hastaları, kadınlar, suçlular, yaşlılar ve niceleri dışlanarak, toplum dışına itilen istenmeyen kimseler olma durumuyla karşı karşıya kalmışlardır. Örneğin yaşlılar eski bedensel güçlerini, güzellikleri kaybettikleri için sosyal yaşamdan uzaklaşmak zorunda bırakılmıştır. Çabuklu’ya göre, modern dönem yaşlılardan yaşlı gibi davranmalarını bekleyip, gençler gibi davrandıkları

takdirde onları ayıpladığını ve onları 'eksik üretici' oldukları için dışladıklarından söz eder. Modernlik doğal zorunluluğu, engellenemeyen, ürkütücü yaşlanmayı disiplinler, katı çalışmayla mümkün olduğunca ertelemek, yeraltına itmek istemektedir (2013).

Oscar Wilde ünlü eseri Dorian Gray'ın Portresi'nde, kendine has nüktedanlığıyla yaşlanma fobisi yüzünden ebedi gençlik ve güzelliği arzulayan genç bir adamı anlatır. Yaptırıldığı portreye bakarak güzelliğini bir gün yitireceği için büyük hüzne kapılan Dorian, kendisinin yerine resminin yaşlanmasını diler ve bu dilek gerçekleşir. Ancak portre genç adamın işlediği her günahla işaretlenir ve bu günahlar birer yaşlanma, çirkinleşme belirtisi şeklinde resme yansır. Ruhunu şeytana sattığı için bedeni asla yaşlanmaz fakat iç dünyası giderek çirkinleşir (2008).

Öznenin bölünmesi sonucunda zihinden uzaklaştırılan beden, sadece bir dış yüzeye indirgenirken, dönemin gelişen bilimsel disiplinlerinin ana konularından biri olarak nesneleştirilme süreci de pekiştirilmeye devam etmiştir. Kişiliği 'id-ego-süperego' şeklinde üç bölüme ayıran psikanalitik yaklaşımın kurucusu Freud, ben'in her şeyden önce bedensel olduğunu, bedenin duyuşsal verisiyle zihinde oluşan bilinci ve bu bilincin oluşturduğu davranışlardaki anlam yansımalarını vurguladığını söylese de (2001) kuramlarının temelinde yatan kartezyen özne algısı sebebiyle kimi çağdaş düşünürler tarafından sıkça eleştirilmiştir. Malcolm Bowie, 'Lacan' adlı kitabında teorisyenin, Freud'un insan öznesinin bölünüşünü ortaya koyduğuna dair görüşlerini şöyle aktarır: "Freud, klasik psikolojiden bütünleşik bir kendilik görüşü alıp benimsemek şöyle dursun, insan zihnini açıkça kendi içinde bölünmüş ve ihtilafli bulmuştur" (2007, 28).

Lacan gibi Foucault da bu kişilik teorisinin özneyi, bedeni parçalayan yanından ötürü

eleştirirken ego ve süperegonun, kişinin toplumsal yaşantısında otonom bir yargı ve kontrol sistemini geliştirip beslediğini, hatta süperegonun adeta bir iktidar mekanizması gibi çalıştığını öne sürer. Freud'un 'id' adını verdiği kişiliğin ilkel, yalnızca güdülerle hareket eden kısmını da içeren eleştirisinde ise Foucault, bu kuramın özneyi salt cinsel bir söylem olarak kurduğunu belirtir (2012).

İkinci bölümde Foucault'nun Yunan felsefesinde yer alan 'Kendine Dikkat Etmek' uygulamasından bahsederken, bu uygulamanın ruhla ilgilenip onu gerçek anlamda özgürleştirebilmek için en başta bedeni tanımayı şart koştuğu göze çarpar (2003). Freud'un kişilik kuramının içerdiği dualist anlam ile bu felsefedeki beden ve ruhun ayrılmaz bütünlüğü oldukça zıt iki yerde konumlanır. Ruhuyla ilgilenen kişi, bedenini de bu sayede daha iyi tanıyıp, sistemin dayattığı beden algısından bağımsızlaşarak, bir bütünsellik içinde denetimini kendi iradesiyle sağlayacaktır.

Öte yandan modernizmin bireyi özgürleştirmek adına kavramın içini giderek boşaltırken bedene biçtiği rol üzerinde durmaya devam etmek, çalışmanın kapsamı açısından önemini sürdürmektedir. Bu dönemin birey ve beden üzerindeki etkilerini inceleyen Foucault, on sekizinci yüzyılın özgürleşme hareketlerini 'güvenlik bölgelerinin yerleştirilmesi' olarak ele alır ve bu sebeple araştırmalarını daha çok toplumun ötekileştirdiği kimseler üzerinde gerçekleştirir. Kapitalist bir toplumun işleyişi için, on sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başına kadar uygulanan ağır, etkili, sabit ve titiz bir kuşatma türünün gerekliliğine olan yaygın inançtan söz eden Foucault, okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, konutlarda, ailelerde rastlanan bu korkunç disipline edici rejimlerin yine aynı kuşatma anlayışının yansıması olduğunu belirtir (2012). Altmışlı yıllardan itibaren bu sıkı disiplin, stratejisini değiştirerek değişen çağa daha uygun ve daha yumuşak bir anlayış geliştirmiştir. Değişimin

ve yeni iktidar politikalarının bedeni ve kimliği dönüştürme süreçlerine daha yakından bakabilmek adına bu yeni sistemin öncülü olan ‘panoptikon’ kavramını anımsamak oldukça önemli görünmektedir.

3.2 Kuşatılan Beden: Panoptikon ve Panoptik Bakışın Sonu

Beden, tarihsel süreçler içerisinde gerek iktidar gerekse de ona bağlı kurumlar tarafından şekillendirilirken, mekan-beden ilişkisi göz ardı edilemeyecek denli mühimdir. Foucault, modern iktidarın bireyi çepeçevre kuşatarak bir denetim ve gözetim toplum yarattığını savunur (2001). Baş döndürücü iktisadi hızıyla bu yeni dönem, birey üzerindeki ağır yaptırımları, cezalandırmaları hafifletmek istemiş, günün şartlarına daha uygun gelen yeni toplumsal düzenlemeler getirmiştir. Tüm bunlar iktidarın sahip olduğu ekonomik gücü sürdürmesi için kaçınılmaz hale gelmiş, kitleleri kontrol etmenin de daha az maliyetli ve daha etkili yolları aranmaya başlamıştır. Mevcut kurumlar revize edilirken yeni mekansal tasarımlara gereksinim duyulmuş, Aydınlanma geleneğinin bir uzantısı olarak ‘karanlık’ ve ‘izbe’ her noktaya adeta savaş açılmıştır.

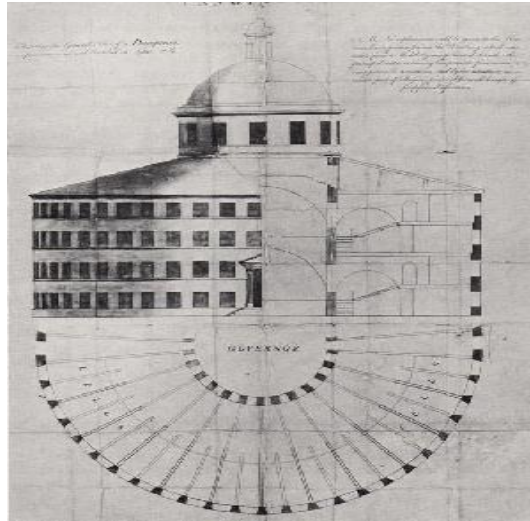
Foucault, ceza muhakeme sorunlarını incelerken, hapisanelerin yeniden düzenlenmesine yönelik tüm büyük projelerin ardında, on sekizinci yüzyılda Jeremy Bentham’ın tasarladığı ‘panoptikon’ modelinin bulunduğunu saptar. Panoptikon yani ‘tam görünüm’ gerçek anlamda bir ‘görünürlük’ projesidir. Bu yeni hapisane modelinin tasarımı ise şöyledir; çevrede halka şeklinde bir bina, ortada bir kule; kulede açılmış olan geniş pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Bu hücrelerin iki penceresi vardır: biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine denk düşer; diğeri dışarı bakarak ışığın bir baştan bir başa hücreyi katetmesini sağlar. Bu durumda merkezi kuleye bir gözlemci yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir

hasta, bir mahkum, bir işçi ya da bir öğrenci kapatmak yeterlidir. Önden ışıklandırma sayesinde, karanlıkta kalan kuleden çevre hücrelerdeki esirlerin küçük silüetleri görülebilir. Düşünür, bu durumda bilindik eski tip zindan modelinin tersine çevrildiğini, hücrenin apaydınlık halinin karanlıkta duran bir gözcünün bakışıyla daha iyi yakalanacağını söyler (2012).

Hapishanenin Doğuşu'nda Foucault, iktidarın, toplumsal ortamda gözetim, denetim ve disiplin altına alamadığı bireyleri, toplumdan ayırıştırarak kapatma yoluyla cezalandırdığı ve bu şekilde disipline ettiğini söyler (2001).

O'na göre: “ Kapatmak, -ışığı yoksun bırakmak ve saklamak- tersyüz edilmektedir; bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır” (2001:296)

Üstelik bu tip bir yapıda, kuledeki gözetmenin aydınlatılmış hücrelerdeki suçluları ne zaman ve ne kadar gözetlediği bilinemediğinden, suçlular sürekli bir gözetlenme hissiyle hareket edeceklerdir. Böylece suçluların davranışları hem gözetlenerek denetim altına alınacak hem de disipline edilebilecektir (2001).

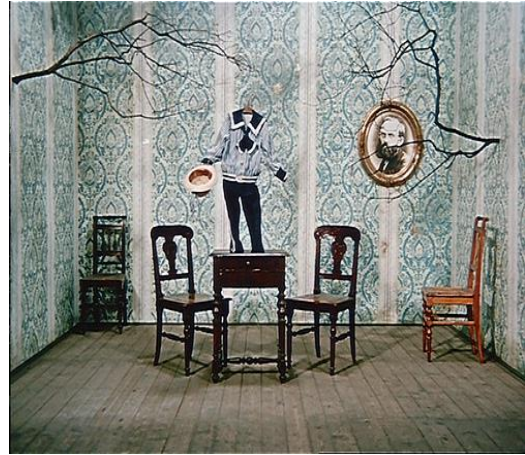


3.1 Jeremy Bentham'a ait Panoptikon tasarımı,1787

Düşünür, böylelikle doktorların, ceza hukukçularının, sanayicilerin, eğitimcilerin aradıkları şeyi Bentham'ın onlara sunduğunu söyler. Bentham, gözetleme sorunlarını çözmeye uygun bir iktidar teknolojisi bulmuştur. Bu yeni optik prosedür, iktidarın rahat ve kolay işletilmesine yönelik bir yarar olarak görülüp, on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren kullanılmaya başlamıştır. Ancak Foucault, bu sistemin işleyiş şekli ile ilgili başka bir gerçeği de es geçmemek gerektiğini düşünür. O'na göre hapishaneler, yasadışılıklarla mücadele etmek için ceza hukukunun sağladığı araçlar değil, aksine yasadışılıklar alanını yeniden düzenlemenin, yasadışılıklar ekonomisinin dağılımını yeniden yapmanın, belli bir suça eğilimliliği yaratmanın araçlarıdır. O halde denilebilir ki , hapishane suça eğilimli kişilerin imal edildiği mekanlardır. Dahası, hapishaneden çıkan kişi bir daha asla eski 'lekesiz' hayatına geri dönemeyecek ve yaşadığı sürece damgalanmış olacaktır. Ait olduğu topluluktan dışlanması ile birlikte tekrar suç işlemeye meyilli bir yapı geliştirecek ve belki de iktidardaki sınıfın yararlandığı bir yığın yasadışı faaliyet için kullanılabilir hale gelecektir (2012).

'Büyük Kapatılma' adlı kitabında Foucault, gözetimin, iktidarın birey üzerinden bilgi sağlamanın bir yolu olduğunu yazar. Bu bilgi, bireylerin gözetlenmesinden sınıflandırılmasından, kaydedilmelerinden ve davranışlarının karşılaştırmalarının analizinden doğar. Böylece üzerinde iktidar uygulanan bireyler, ya kendilerinin oluşturduğu ve yeni normlara göre biriktirilecek olan bilginin elde edildiği yerdir, ya da denetim biçimlerine imkân tanıyacak bir bilginin nesnelidir (2007). Bir bilgi nesnesi olarak birey, çocukluğundan itibaren tüm bedensel faaliyetleri ile gerek aile gerekse de okullar tarafından denetim altına alınmaktadır. Foucault'nun okulun yalnızca okuma yazma, öğrenme mekanı olmadığına, aksine bir dayatmanın mekanı olduğuna dair görüşünü hatırlamakta fayda vardır (2012).

Burada Çek sinemacı Jan Švankmajer'in 'Jabberwocky' (1971) adlı kısa animasyonu, konuya uygun düşen bir örnek olabilir. Lewis Carroll'un aynı adlı şiirinden yola çıkarak stop-motion tekniğiyle çektiği bu animasyonda Švankmajer, canlı çocuklar yerine oyuncak bebekler kullanır. Bir oda içindeki oyuncak bebekler, ilk başta çocukluğa özgü bir masumiyetle gösterilirken, bir anda hareketlenen sahne ile bu masumiyetlerini hızla yitirirler. Tıpkı bir doğum anı gibi, daha küçük bebekler, büyük bebeklerin vücudunu delerek çıkarlar ve oradan kıyma makinesine girip, sonra ütülenip, küçük bir tencerede parçalarına ayrılmış ve kötürümleştirilmiş halde pişirilirler. Švankmajer, okul çağından hatta doğumdan itibaren tektipleştirilen bireyleri göstermek ister. Tüm bunlar olup biterken, duvarda asılı bir resimdeki iktidar figürü olan 'baba' onları gözetler. Pasifize edilmiş bedenleriyle kız çocuklarına doğurgan ve domestik olmaları aşılırken, erkek çocuklarının da dayatılan bu kimlik edinimiyle bedensizleştiği görülür. Filmde, erkek çocuklarının bir bedeni bile yoktur; sadece erilliği çağrıştıran içi boş denizci kıyafetiyle canlandırılırlar. Üstelik savaş oyuncaklarıyla oynadıkları sahnelerde, giydirilmiş militarist kimlik ve bireyselleşme baskısı vurgulanır. Jabberwocky, kısaca beden ve kimliklerimizin bize ait olmadığına yönelik pek çok metafor barındırır. Ayrıca, sürekli izleyen babanın disipline edici gözü de, sağlanmak istenen denetimi garanti altına alır.



3.2 Jan Švankmajer , Jabberwocky, 1971

Toplumun daha iyi gözetlenebilmesi ve bedenlerin daha etkin bir şekilde kontrol altına alınması, tüm hayatı hedeflenen iktisadi üretime göre düzenlenmeye başlamıştır. Foucault, 'Biyo-iktidar' modelinin bunu sağladığı kanısındadır. İkinci bölümde de değinilen bu iktidar biçimi, diğerine kıyasla daha sevecen ve yumuşaktır. Bedene yönelik cezai uygulamalar uzun vadede artık faydasız görülerek, bu tarz yaptırımlar yürürlükten kalkmaya başlamış, birey ve daha doğrusu beden değerlendirilmiştir.

Bedene hakim olma ya da beden bilinci Foucault'nun belirttiğine göre ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir. Jimnastik idmanları kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi; tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde, sağlıklı beden üzerinde biyo-iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışma ile insanı kendi bedenini arzulamaya götüren hattadır. Ancak burada Foucault, bir noktayı vurgular; O'na göre iktidar bu etkiyi yaratır yaratmaz, bizzat iktidarın bu kazanımıyla aynı hatta, iktidara karşı bedenin talep edilmesi, ekonomiye karşı sağlığın talep edilmesi, cinselliğin, evliliğin, erdemini ahlaki normalarına karşı zevkin talep edilmesi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar ve iktidarın güçlenmesine neden olmuş olan şey, aynı anda, saldırıya uğrar. İktidar bedenin içinde mesafe katetmiştir fakat, kendini aynı zamanda bedenin içinde saldırıya uğramış olarak bulur. Foucault, toplumsal beden kurumlarının serbest ilişki ya da kürtaj fikri karşısında duydukları paniği hatırlatır ancak bu noktada iktidarın kararsızlık gösterdiğine dair oluşabilecek yanlış bir algıya karşı okuyucusunu uyarmak ister; aslında iktidar sadece geri çekilip, yer değiştirir ya da başka bir yeri kuşatır ancak tahakküm arzusu için savaşmaya devam eder (2012).

Günümüze yönelik değerlendirmelerinde Foucault aynı zamanda insanların artık tüketim tarafından kuşatıldığını ifade ederek, 19. yüzyılda olduğu gibi, bir başka biçimde de olsa, insanların kendilerini gün boyu çalışmaya, fazla mesai yapmaya, işe bağlı kalmaya zorlayan

(bir ev, mobilya... satın almışlarsa) bir borç sistemi içine sürekli kapatıldığını ileri sürer (2007). Gözetleme sistemleri Bentham'ın prensibinden bu yana artık herkesin kendi kendine, kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği bir duruma dönüşmüştür. Hedeflenen kitlesel kontrol gerçek bir başarıya ulaşmış, hiç bir bedensel yaptırıma gerek kalmamıştır. Öte yandan bedenin bakımının gerekliliği, sağlıklı bir yaşam için formüller, genç kalma sırları televizyondan, internete her mecrada sürekli yer almaktadır.

Postmodern kuramcı Baudrillard ise Foucault'nun sözünü ettiği tüketim tarafından kuşatılmakta olan bedenin, tüketilen şeyler arasındaki en güzel ve en dikkat çekici nesne olduğunu söyler. O'na göre, özgürleşme adı altında reklamda, modada, kitle kültüründe görülen beden bir kurtuluş nesnesine dönüştürülmüş, hem sermaye hem fikir düzeyinde bilinçli bir kuşatma altına alınmıştır. Güzellik ve sağlık yine ön planda yer alırken, statü olarak çok önemli görülen bedenin korunması adeta zorunlu hale getirilmiştir. Düşünür kısacası tüketilen her şeyin içinde 'tüketen ve tüketilen' bir bedenin de olduğunu belirtir. Dolayısıyla tüketim toplumunun bir özgürleştirme yanılgısı sunmasının en önemli sebebinin bedeni kendi yararına denetim altına almak olduğu düşünülebilir (2010).

Baudrillard'ın çağımızda bir tüketim nesnesi olarak bedeni ele alışıyla, sonraki başlıklarda sanatta bedenin dönüşümünün irdelenmesi arasında bir paralellik yakalamak olasıdır. Yine daha sonra detaylı şekilde incelenecek, Marina Abramoviç'in 'Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı' isimli yapıtı bu duruma örnek gösterilebilir. Abramoviç bu performansını, özellikle kadın bedeninin, görsel sanatlar veya gündelik yaşamdaki kurgularına, her daim güzelliğini sergileme zorunluluğuna bir cevap olarak gerçekleştirmiştir.

Tekrar Baudrillard'a dönecek olursak; 'Simulakrlar ve Simulasyon' isimli kitabındaki 'Panoptiğin Sonu' başlıklı yazısında, düşünür, 1971'de bir Amerikan televizyonunun yedi ay boyunca yayınladığı bir programı konu alır. Tipik bir Amerikan ailesi olan 'Loud'ların günlük hayatı bütünüyle ve kesintisiz olarak 300 saat naklen verilmiştir. Bugünkü 'Big Brother' ya da 'Biri Bizi Gözetliyor' 'Survivor' tarzı televizyon programlarının atası sayılan 'An American Family', izleyenlere 'el değmemiş' bir hikaye gibi sunulmuştur. Ancak Baudrillard burada bir gerçeklik sorgulaması yaparak şu soruyu sorar : "Söz konusu olan şey, bu ailenin hakikati midir yoksa televizyonunki mi?" (2011:53). Soruya düşünürün verdiği yanıt ise, Loud'ların hakikatinin televizyonun hakikati olduğu yönündedir. Dolayısıyla bir gerçeklikten bahsedebilmek artık mümkün olamaz.

Baudrillard'a göre bu panoptik sistemin sonu olur, çünkü televizyon hakikati görebilen yegane göz değildir. Bilinen ideal denetim düzeninin despotik bakışı tersyüz edilerek bakan ile bakılan arasındaki ilişki farklılaşmış, hapsedme ve gözaltı sisteminden aktifle pasifin yok edildiği bir caydırma sistemine geçilmiştir. Bundan böyle model ya da bakışa boyun eğme zorunluluğunun ortadan kalktığını belirten Baudrillard artık hem modelin hem de çoğunluğunun izleyenler olduğunu vurgular (2011). Bu şekilde kişiler, kendi kendilerinin modeli olarak bedenlerine ait tanımları, sınırları kendileri belirlemeye başlarlar. Ancak gerçek olanla olmayan arasındaki sınır şeffaflaştığı için bu doğal olarak bir sapma yaratmaktadır.

Baudrillard bu durumu şöyle açıklar:

"Haber sizsiniz, toplumsal sizsiniz, söz sizin vs. bu tersine çevirme yüzünden model, iktidar, bakış ve 'medium'a özgü sürecin herhangi bir anını belirleyebilmek imkansızlaşmıştır çünkü bunu yaptığınız anda zaten karşı tarafa geçmiş oluyorsunuz "(2011:54).

Baudrillard, panoptikonun sonunu ilan etmiş olsa bile, aslında hem Foucault hem de kendisi görünürlüğün ve bedensel kuşatmanın dönüşümlerine eğilmişlerdir. Her iki düşünür de bireyleştirme ve özgürleştirme fikirlerinin yanılığındaki insanın, tüm mecralarda yapılan

sistemli bedensel kuşatmaya maruz kalışına dikkati çekmiştir. Bir sonraki başlık ise bu kuşatmayı ortadan kaldıracak bir direnme alanı olarak bedeni ve eylemsel bir kimliği araştıracaktır.

3.3 Direnen Beden ve Eyleyen Kimlik

Tüm çağlar boyunca iktidarların en çok üzerinde durdukları nokta bedenin disipline edilmesi ve sürekli kontrol altında tutulması olmuştur. Üstelik değişen zamana göre hem taktiklerini yenilemeleri, hem tüm mimari yapıların fonksiyonlarını yine bu konu dahilinde düzenlemeleri diğer bir değişle daha etkin denetim yolları aramaları esasında özgürleşebilecek, kendi iradesinin tek hakimi olabilecek beden ile ilgili duydukları korkudan ileri gelmektedir. O halde belki de beden gerçek başkaldırının ve direnişin yegane bağımsız alanıdır diye düşünülebilir.

Çalışmada bu noktaya kadar tahakküm konusunda görüşlerine başvuru Foucault, kimi kuramcıya göre özneleri iktidarın aciz ve pasif kurbanları olarak gösterdiği için sıkça eleştirilmiştir. Buna karşılık Best ve Kellner, eleştirenlerin, düşünürün iktidarın olumsal ve kırılabilir doğasına verdiği önemi ve çalışmalarında iktidara edimsel direnişleri betimlediği yerleri yeterince gözlemleyemediklerini dile getirirler (2011). Yazarlara göre Foucault her ne kadar iktidarın her yerde hazır ve nazır olarak her şeye muktedirliğini vurgulamış da olsa, aslında karşı çıkışların ve mücadelelerin de varlığını inkar etmemiştir (2011). Yazarlar burada Foucault'nun şu sözlerini anımsatırlar: “Bir yerde iktidar ilişkisi ortaya çıkar çıkmaz, orada direniş imkanı da belirir. İktidarın kapanına sıkışıp kalmayız asla. İktidarın üzerimizdeki pençesini belirli koşullarda ve kesin bir stratejiye göre gevşetip değişikliğe uğratabiliriz” (2011:76).

Kimlik ve bedenın akışkan bir yapıya sahip olduğunu savunan başka bir düşünür ise Pierre Bourdieu'dür. Beden ve kimliğe ilişkin geliştirdiği 'habitus' kuramıyla Bourdieu, bedenlerin sınıfların eğilimlerini yansıtmada bir araç görevi üstlendiklerini söyler. Yani bedenler hem bireylerin kültürel kapitalinin sergilenmesine olanak sağlayan bir sahne hem de bireyler arası sınıfsal ayrımları ortaya çıkarmaya yarayan güç gösterilerinin sergilendiği alanlardır.

Düşünüre göre, habitustan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus toplumsallaşmış bir öznelliktir; yani toplumsal olanın bedenlerde inşa edilmesiyle ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabılır algı, beğeni ve eylem şeması sistemleridir (2012).

Sınıfsal bir konseptte, içselleştirilmiş eğilimler halinde ve eyleyicilerinin içinde yapısal bir mekanizma olarak düşünülebilecek bu kavram, Bourdieu'ye göre, belli durumlarda yapılması gereken şeye ilişkin bir tür pratiklik duygusu; eyleyicilerinin karşılaştıkları olaylarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji ilkesidir (2012). Tarihin bir ürünü olarak habitus, Bourdieu'nün görüşüyle, tarih tarafından üretilmiş tasarımlarla uyumlu bir şekilde kişisel ve kolektif pratikleri meydana getirir. Böylece pratiklerin 'doğruluğunu' ve zaman içinde kalıcılığını garanti altına alma eğiliminde olarak, her bedende algı, düşünce ve eylem olarak yerleşen geçmiş deneyimlerin aktif varlığını belirler. Ayrıca Bourdieu, öznelerin, gerçekte bir 'pratik kavrayışla', yani tercihlerden (beğeni, zevk), kalıcı bilişsel yapılardan (ki bunlar temelde nesnel yapıların katılaştırılmalarının bir ürünüdür) ve koşulların algılanışı ve koşullara verilecek yanıtları yönlendiren eylem kalıplarından oluşan edinilmiş bir sistemle donatılmış, eyleyen eyleyiciler olduklarını söyler (2006).

Eğer düşünür için habitustan söz etmek, öznenin kendisini, bedenini, içinde doğup büyüdüğü kültüre ya da sınıfa ait söylemler, tarihsellik gibi değişkenlerle kurması ise, bedenın de hem

seçimleri hem eğilimleri sebebiyle, tekrarlarla meydana gelen bir eylemsellik yaratabileceği düşünülebilir. Buradaki en mühim nokta Bourdieu'nün bu kavramı asla sabit olarak tanımlamamasıdır. Bu noktada düşünürün kendi ifadesine başvurursak:

“Habitus, kimi zaman düşünüldüğü gibi bir kader değildir. Tarihin ürünü olduğundan, sürekli olarak yeni deneyimlerle karşı karşıya gelen ve durmaksızın onlardan etkilenen, açık bir yatkınlıklar sistemidir. Sistem dayanıklıdır, ama sarsılmaz değildir” (2012:126).

Judith Butler da beden ve kimlik algısının doğallığını, sabitliğini sorgulayan düşünürlerden biridir. O'nun teorisindeki performatif boyut, Bourdieu tarafından yorumlanan habitus kavramıyla paralellikler taşır ki Butler, performatifliğin ritüel boyutunun, Bourdieu'nün bu kavramıyla birebir bağlantılı olduğunu kitabını yazmayı bitirdikten sonra keşfettiğini söyler. Her iki kuramda da ortak olan yapılar, bir özcülük eleştirisi meydana getirirler. Her ikisi de oyun, taklit ve doğaçlama yoluyla kimliklere akışkanlık ve yaratıcılık sunan bakışlar geliştirirler.

Butler için, kimlik kategorileri -ister baskıcı yapıların normalleştirici kategorileri, isterse bu baskıyı özgürleştirici bir damarla tanınmamanın odaklaşma noktaları olsun- düzenleyici rejimlerin enstrümanları olmaya eğilimlidir (2007). Düşünür, toplumsal kimliklerin bir tür mekanikleşmiş tekrara dayandığını söyler. O'na göre kimlikler, ritüelleşmiş pratiklerin tekrarlarına dayanarak inşa edilir. Toplumsal cinsiyetin bir olgu olmadığını ileri süren Butler, muhtelif toplumsal cinsiyet edimlerinin toplumsal cinsiyet fikrini yarattığını belirtir. Bu açıdan toplumsal cinsiyet, eylemlerin kaynağındaki kararlı bir kimlik olarak değil, zaman içerisinde zayıf bir inşayla kurulan, edimlerin stilize tekrarı üzerinden tesis edilen bir kimlik olarak tasavvur edilmelidir.

Bu noktadan yola çıkan Butler, kimlikleri parodi yoluyla altüst etmeyi gündeme getirirken, performans kuramı da, tekrarın yıkıcılığı ve yeni formlar ortaya çıkarıcı özelliğini bir taktik olarak benimser. Düşünür, kimliklerin performatif özellikler taşıdığını, bu sebeple de sabit veya özsel olmaktan çok olumsal olduğunu ifade eder. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyetin biyolojik olarak değil de toplumsal olarak belirlenmesinin esasında bir özgürlük alanı oluşturduğunu söyler. Bu yolla, tekrara dayalı iktidar yapılarının dayattığı kimlikler güncellenilerek normdan sapmalar yaratılıp, eski kimlik kategorileri kesintiye uğrattılır ve yeni kimlik kategorileri inşa edilebilir. İlâveten Butler, erkeklik ve dişilik parodisi yoluyla toplumsal cinsiyet ikiliğini zayıflatmanın ve bir cinsiyetler çokluğu elde etmenin de mümkün olduğunu belirtir (2012).

Tekrar Foucault'ya dönecek olursak Bourdieu ve Butler'ın görüşleriyle kesişimler yakalamak mümkündür. Foucault'ya göre, öznesi olduğumuz deneyimlerle oluşan hakikatlerin sorunsallaştırma yoluyla tarihsel olarak kurulmuş olduklarını görebilmenin, yani kendimizin tarihsel bir ontolojisini yapabilmeyenin çok önemli bir sonucu vardır; o da, bu hakikatlerin olumsal olduğu, çizdikleri sınırların aşılabilir olmadığını ve bu sınırların dayattığı bireysellik ve kimliğin dönüştürülebilir olmasıdır (2011).

Buradaki en dikkat çekici nokta ise kuşkusuz vurgulanan olumsallık ve hem kimliğin hem de bedeninin dönüştürülebilir olması düşüncesidir. Aynı şekilde habitusun da eyleycilerine bir tür özgürlük alanı sağlayarak, baskılara, zorunluluklara entegre olmayı ve belirli bir alanda, yaratıcı olmayı da mümkün kılması Bourdieu tarafından ortaya atılmıştır. Butler ise, Foucault gibi kimliğin olumsal olduğunu savunurken, performans teorisinin temeline taklit ve parodiyi yerleştirerek, toplumsal olarak belirlenen kimlikleri bu yolla yapıbozuma uğratmayı hedefler.

Öte yandan her üç düşünür de, sistemin sarsılmaz olmadığı yönündeki fikirlerinde ortaklaşırlar. Daha önceden de bahsedildiği gibi Foucault, Benlik Teknolojileri'nde bedene ve ruha verilecek önemin kişinin özgürleşme sürecinin başlangıcı olarak belirlemiştir. Bu durumda kuşatmanın sabit konumunu yitirmesi, kişinin kendi ruhu ve bedenini gerçek anlamda tanıyarak denetimi ele almasına bağlıdır diye düşünülebilir. Böylelikle kimlikler, hapsedilen pasif alanlardan çıkarak aktifleşirler. Başkalarıyla daha doğrusu çevreyle olan etkileşim, soyutlanan kabuklardan-bedenlerden kurtulmayı ve dünyaya dair bir pratiklik duygusu kazanmayı sağlayabilir. Bu düşüncenin en yakın tarihli örneğini ise 'Gezi Parkı Eylemleri'nde gözlemleyebilmek mümkündür.

Judith Butler'ın 'Müttefik Bedenler ve Sokağın Siyaseti' başlıklı makalesine değinerek, sürmekte olan bu eylemler sırasında oluşan kolektif üretimle de kesişim noktaları yakalanabilir. Butler, bedenlerin birbirleriyle ve mekanla olan ilişkiselliğini bu yazısında şöyle dile getirir:

“ Öncelikle, özgür hareket etme ve toplanma talebini, başkalarıyla birlikte hareket edip bir araya gelmeden harekete geçirmek mümkün değildir. İkincisi, meydanla sokak yalnızca eylemin maddi destekleri değildir; kendileri de öne sürülecek herhangi bir kamusal ve bedensel eylem kuramının parçasıdır. İnsan eylemi çeşitli desteklere bağımlıdır - insan eylemi her zaman destekli eylemdir. Ancak kamusal toplantılar söz konusu olduğunda, neyin kamusal alan olacağıyla ilgili mücadelenin yanısıra bizlerin, bedenlerimizin dünya üzerindeki temel desteklenme biçimleriyle ilgili bir mücadele olduğunu da açıkça görürüz - haklarından mahrum edilme, yok edilme, terk edilme karşısı bir mücadele” (Butler 2012:29).

Butler'ın görüşleri, Taksim'den başlayarak ülke çapında büyük bir kitlesellik kazanan 'Duran Adam' eylemleriyle de yorumlanabilir. Nitekim, özgürce hareket etme ve toplanma talebinin ortaya konulduğu bu eylem, yapıldığı ilk saatlerde tek bir kişinin eylemiyken, başkalarının katılımıyla desteklenmiştir. Dolayısıyla, bireysellikten anonimliğe evrilen aktivist bedeni doğurmuştur. Bir performans sanatçısının, sanatsal yaratımdan beslenerek başlattığı ancak git gide kolektifleşen bir eylem biçimine dönüşmüştür. Bu şekilde, eylemselliğin, hayat ve sanat

arasında başka bir beden, direnen bir beden meydana getirdiğini söylemek de mümkündür. Beden ve kimliği eylemsellikle dönüştürme girişimleri, bir sonraki başlıkta örnek olarak ele alınacak çağdaş sanatçıların yapıtlarında da önemli ölçüde yer tutarken, bedenin bir direniş merkezi haline gelmesi yine bu yapıtların oluşum sürecinde gözlemlenebilir.



3.3 Duran Adam Eylemi, Taksim, Haziran 2013

3.4 Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kimliğin Eylemsel İnşası

Önceki başlıkta, pasifize edilmiş beden ve kimliklerin, eylemsellik yardımıyla kabuklarını kırarak aktifleşmelerinin olası yolları üzerinde durulmuştu; buradan hareketle performatif yapıda bir kimliğin, topluma kodlanmış bedensel itaatkarlığı reddederek, beden algısında bir dönüşüm yaratmak istediği düşünülebilir. Bu bakış bireyselleşmenin keskin sınırlarını aşmayı ve dünya ile sürekli bir etkileşim halinde olmayı hedeflerken, bütünleşik bir beden ve kimlik algısını da gündeme taşımıştır. Buradan hareketle denilebilir ki modernizmin kontrolündeki bedene yönelik eleştiri ve tepkiler, yirminci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte kendini gösteren yeni politik ve düşün ortamında gelişirken, çağdaş sanat hareketleri üzerinde ciddi etkiler yaratarak, bu alanda büyük değişimlerin önünü açmıştır. Özne-nesne ayrımı güden geleneksel sanatın üretim anlayışına karşı durarak, bu dualizmi yapıtlarında bedenlerini sanatlarının ana

malzemesi haline getirerek aşmaya uğraşan sanatçılar yeni bakış açıları ve pratikler deneyimlemeye başlamışlardır. Beden artık temsili olmayan, yaşayan ve sürekli eylem halinde olan etkin bedendir; gerek doğaçlama gerekse de planlı gösterilerle veya fotoğraf, video, bilgisayar gibi mediumlarla yaratılan işlerde, artık o hem özne hem de nesnedir.

Öte yandan belirtmek gerekir ki ortaya çıkan yapıtlarda toplumun tutarlı yapısı, kimliklerin verili ve sabit konumu ya da bedenin tutsaklığı sanatçılar tarafından sürekli eleştirilirken, merkezsizleştirilmiş özne anlayışı etrafında şekillenen bir üretim de göze çarpmaktadır. Böylelikle bedenin özgürleşmesi, kendi diline, özgün ifadesine kavuşabilmesi adına sanatçının kimliği de yapıtlarındaki eylemsellikle beraber her defasında yeniden kurgulanan bir sahneye dönüşmektedir. Bu noktada Heidegger'in sanatçıyı bir geçiş yoluna benzettiğine dair görüşünü anımsamak gerekli görünmektedir. Heidegger'e göre sanatçının sorumluluğu sanatı varmak üzere yola koymaktır ve sanat bir kez yola koyulduktan sonra, sanatçı işe kıyasla önemini yitirmektedir (Bolt 2013:110). Bu durumda sanatçı, kendi bedenini bir enstrümana dönüştürürken yolun kendisi olmuş, meydana gelen iş de kimliği ile bütünleşik bir duruma evrilmiştir. Sanatçıların, bedenlerini üretimlerinin ana malzemesi, aracı haline getirmeleri ve eylemsellik yoluyla hem gündelik hayatın kanıksanmış söylemlerini, hem de geleneksel bağlamda sanata, sanatçıya dair tanımları irdelemeleri kaçınılmaz olarak sanatla yaşam arasındaki sınırların da zorlanmasına sebep olmuştur.

Heidegger'in yukarıdaki benzetmesine son derece uygun düşen bir örnek olarak irdenelebilecek çağdaş sanatçı Joseph Beuys ise yapıtlarının sahip olduğu sıradışı eylemsel stratejilerle, yaşam ve sanat arasındaki uzlaşmaz gibi görünen sınırları neredeyse görünmez kılar; sanatı varmak üzere yola koyar hatta yolun ta kendisi olur. Ahu Antmen, Beuys'un,

sanatın iyileştirici gücüne ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine olan inancından söz eder:

“Birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felseyeye uzanan ilgi alanlarından beslendiği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır. ‘Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır’ (1965) ve ‘Amerika Beni Seviyor, Ben de Amerika'yı’ (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder. 1968 olaylarından sonra giderek daha fazla politik bir kimlik kazanan Beuys’un Berlin’de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürme eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını gözler önüne serer” (2009:206-207).



3.4 Joseph Beuys, 'Amerika Beni Seviyor, Ben de Amerika'yı', 1974

Beuys’un beden ve ruh bütünlüğünü yaptığı eylemlerle kimliksel bir ifadeye dökmesi de bir o kadar önemlidir. 1 Mayıs gösterileri sırasında son derece hayatın içinden bir tavırla çöpçülere yardım için düzenlediği eylem, bir sanatçı olarak politik kimliğini de vurgular, üstelik herhangi bir partinin safında yer almadan. Beuys’un bu eylemindeki esas amaç, özgürlüğün herkesin sahip olması gereken bir hak olduğunu ifade etmektir. Bu performans, çalışmada daha önceden işlenen ‘Direnen Beden ve Eyleyen Kimlik’ başlığında yer verilmiş Gezi Parkı Eylemleri ile bir benzerlik taşıyor olabilir; eylemciler gece parkta çöpleri toplarken elbette yaptıkları şeyin sanat olduğunu düşünerek hareket etmemişlerdir, ancak anonimleşen ve

kitlelere yayılan bu hareket, aktivist bir bedeni de ortaya koymuştur. Eylemler özgürlük arayışı ile hayatın içindeki sanatın ta kendisine dönüşmüştür.



3.5 Joseph Beuys, 1 Mayıs 1972

Beuys, 1973 yılında kaleme aldığı 'Saha Kimliğini Arıyorum' isimli makalesinde, Harrison ve Wood'un yer verdiği gibi hiyerarşisiz bir toplumsal organizma içinde 'doğrudan demokrasi' kavramını ele almıştır. Sanat ve sanatla bağlantılı etkinliklerin, sanatın artık tek evrimci-devrimci güç olduğunun kanıtı olabileceğini savunan Beuys, sadece sanatın, kısır bir toplumsal sistemin baskıcı etkilerini dağıtabileceğini düşünür. O'na göre, 'bir sanat eseri olarak sosyal bir organizma' inşa edebilmek adına sanat, dağıtılmalı, yıkılmalıdır. Öte yandan Beuys, bu en modern sanat disiplinin yani 'Sosyal Heykel / Sosyal Mimari'nin, ancak herkesin bir yaratıcı, heykeltıraş ya da sosyal organizmanın mimarı olması durumunda meyvelerini vermeye başlayacağını belirtir. Sanatçının bu görüşü 'Her insan bir sanatçıdır' sözünün de çıkış noktası olarak alınabilir (2011).

Beuys'un benimsediği sanat görüşünün odak noktasında dünya ile bütünleşik olma arzusunun itkisiyle, sanatın sınırlarını doğrudan hayatın içinde harmanlayıp günlük yaşantının bir parçası haline getirmek bulunur. Eylemlerinde çoğu çağdaş sanatçı gibi yerleşik sanat anlayışına cesurca meydan okur. Ancak dönemin akımları dahilinde Beuys'u kategorize etmeyi zorlaştıran unsur ise tüm yaşamı sanat olarak deneyimlemeye yönelmesi ve bu doğrultuda sanatın hayatı dönüştürebileceğine olan inancıdır. Bu durumun her insanın parçası olduğu bir üretim anlayışı sayesinde sağlanabileceğini savunur. Eylemsellik ise sanatçı için bu kapıyı açan anahtardır ve meydana getirdiği yapıtlarda kimliğine dair en belirgin izler performansları sırasında ortaya çıkar. Bireyselleşmenin tutsak ettiği bedenin özgürleşmesini sağlayan itici gücü, eserlerinde yine bedeninin eylem anındaki varoluşunda bulur.

Joseph Beuys, hayatın her alanıyla bütünleşik bir sanatsal üretimin iyileştirici olduğunu savunurken, dünya ile sağlanan etkileşimin bu üretim biçiminin doğal bir parçası olarak ortaya çıkması da kaçınılmaz görünmektedir. 1960'lardan itibaren sanatçılar, bedenin denetim ve gözetimden bağımsızlaşmasını merkeze alırken, yapıtlarında izleyici ile etkileşimi ön plana çıkaran performatif yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Bu noktada önceki paragraflarda bahsi geçen 'etkileşim' kavramı üzerinde durmak, beden ve kimliğin yapıtlardaki eylemsel ifadesini gözlemleyebilmek adına gereklidir. Nicolas Bourriaud, 'İlişkisel Estetik' adını verdiği teorisinde, sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimi inceler. Bu teoriye göre sanat bir karşılaşma halidir ve yeni formlara sahip sanat yapıtları, karşılıklı üretimi ön plana alarak dünya ile etkin bir ilişki kuran ve zıtlık barındırmayan bir birlikte var olma durumunu mümkün kılar. Dolayısıyla, üretime geçilen andan başlayarak yapıtlar, sanatçı ve izleyicinin ortak varoluşunu simgeler bir biçimde oluşurlar. Bourriaud, yapıtlarını bu yolla ortaya koyan sanatçıların, hem toplumsallık anları hem de toplumsallık üreten nesnelere yarattıklarını söyler (2005). Düşünürün ortak varolma kıstasıyla sanatçı ve izleyici etkileşimine yaptığı vurgunun,

daha önceden bahsedilen Heidegger'in hep beraber varolma meselesini ele alışıyla kesiştiği de düşünülebilir; çünkü bu varoluş biçimi, kendi Dasein'ını başkalarının varlığında tümüyle eritmeyi öngörür (2013). Yeni bakışlar keşfeden sanatçıların yaratma süreçleri ve ürünleri de bu düşüncelerle paralellik göstererek, izleyicinin aktif katılımını önceler.

Yapıtlarında, Bourriaud'nun sözünü ettiği izleyici ile sağlanan etkileşim yoluyla toplumsallık anları yaratmayı başaran Marina Abramoviç ise burada üzerinde durulması gereken başka bir sanatçıdır. Bedenin sınırlarını, bir kadın ya da sanatçı olarak kimliğinin varoluşunu, performansları esnasından kendini yaralayarak ya da uzun saatler boyunca hiç kıpırdamadan durup bilinç durumundan bilinçsiz duruma geçerek sorgulayan Abramoviç'in, izleyici ile etkileşimi ne denli önemseydiğini şu satırlarda görebilmek mümkündür:

“Sarsıntı yaratmakla hiç ilgilenmedim. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu asla tek başıma yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız” (Yılmaz 2006:299).

Abramoviç, izleyicinin yapıtlara katılımını üretiminin ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirmektedir. Bu yaklaşım 1974 senesinde gerçekleştirdiği 'Rhythm 0' isimli performansının odak noktasında durur. Peggy Phelan'ın ifadesiyle dönemin en zorlu performanslarından biri olan 'Rhythm 0' sırasında sanatçı, mekandaki masanın üzerinde bulunan jilet, içi dolu bir silah, parfüm şişesi, ruj, palaroid fotoğraf makinesi, gül gibi 72 adet nesneyi izleyicilerinden kendi bedeni üzerinde kullanmalarını ister. Kendisi gösteri boyunca bedenini, tamamen pasif ve müdahalelere açık bir nesne gibi sunacaktır. Ne var ki sanatçının, iradesini bütünüyle seyircisine teslim ettiğini bildirmesi, yapılan müdahalelerin de dozajının artmasına sebep olur. Bu noktada Phelan, izleyicilerin koruyanlar ve kışkırtanlar olarak iki farklı karakterdeki gruplara ayrıldığını söyler. Kullanılan tehlikeli nesnelere Abramoviç'in vücudunda kesikler, yarıklar açıldıkça bazı kişiler performansın bitmesi gerektiğini söylerken

diğerleri daha kışkırtıcı adımlar atarlar. Ancak acı içinde gözleri yaşaran sanatçı tüm sorumluluğu üzerine almıştır ve performansını bitirdiğinde bunun beden üzerine bir araştırma olduğunu söyler (2004).



3.6 Marina Abramoviç, Rhythm 0, 1974



3.7 Marina Abramoviç, Rhythm 0, 1974

Rhythm 0 sırasında fiziksel mesafe bütünüyle sıfırlanır. İzleyici ile etkileşim burada aynı zamanda, bedenın acıya, şiddete dayanabilirliğini her eyleminde uç noktalarda deneyimlemeye çalışan sanatçının yapıtına da en büyük katkıyı yapmış gibi görünmektedir. Bedeniyle, sanatsal yaratısının hem öznesi hem nesnesi durumuna gelirken, Mehmet Yılmaz, Abramoviç için bedenın, özel olmakla birlikte hareket halindeki bir bölge olduğunu söyler. Yazar, sanatçının, ister çıplak olsun ister giyinik, yaptığı gösterilerde beden üzerine düşünüp yazmadığını ancak bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olmaya ve bedenini yapmaya karar veren bir kadın olduğunu ifade eder (2006).

Performansları esnasında bedensel acıyı tüm tehlikesi ve yalınlığı ile sunan sanatçı, tam bir trans haline geçerek, ölümlle yaşam arasında dolaşır. Yapıtları bedenini kontrol edebilme, bağımsızlaştırma, topluma kodlanmış kimlikleri aşındırmaya yönelik eylemler olduğu söylenebilir. Özellikle kadının sosyal yaşamdaki yerinin, güzel ve bakımlı olma zorunluluğunun ya da görsel sanatlardaki temsil biçimlerinin kanıksanmışlığını aşındırmak istediği ‘Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı’ adlı 1975 tarihli işinden bahsetmek burada mühim görünmektedir. Yılmaz'ın bu gösteriye önemli ölçüde yer veren anlatımıyla devam edilebilir:

“Abramoviç, seyircilerin karşısında, makyajlı ve çıplak bir halde kısa bir süre bekler, yoğunlaşır. Sonra, sağ elindeki metal fırçayla ve sol elindeki metal tarakla saçını sağlı sollu taramaya başlar. Tarama işini yaparken bir yandan da sürekli ‘Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı’, ‘Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı...’ diye söylenir. Sonra birden bire saldırganlaşıp, saçına ve yüzüne zarar verinceye kadar bir saat boyunca devam eder. Kendine yaptığı bunca eziyet, Batı kültüründeki en temel korkulardan biri olan acı korkusunu kafasından atma ve dolayısıyla kendi bedenindeki varoluşu yakalama düşüncesinin yansımasıdır” (2006:301).



3.8 Marina Abramoviç, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı
Güzel Olmalı, 1975

Abramoviç gibi bedenini eylemlerinin odağına oturtan diğer sanatçıların, sanata yaklaşımları, Lea Vergine'nin, 'Dil Olarak Beden' adlı makalesindeki açıklamasında da gözlemlenebilir. Vergine'e göre kesintisiz hareketin, deneyin ve büyük bir enerji harcamasının bütün eylemciliğiyle, ısrar ve tekrarlarla, beden her parçasının işlevini, her anını, bütün ihtimallerini nefes kesici bir çözümlemeyle devamlı bir sürecin merkezine yerleştiren sanatçılar, bedenden ve bedenin araştırılmasından çıkabilecek benlik bilgisinin bütün olasılıklarıyla tanışmak isterler. Beden dünyaya tekrar doğma hakkı elde etmek için aşırı bir çabayla çırılçıplak kalır (Vergine 2011:955).

Beden üzerinden yaratılmış tabular, Vergine'nin yukarıda sözünü ettiği bedenin araştırılmasına yönelik eylemlerle sanatçılar tarafından aşılma istenir. Kimlik olgusu bu durumda benliğe dair edinilen bilgiyle farklı boyutlar kazanmaya başlar. Kimi sanatçıya göre, sanatsal ifade biçimlerini özgürleştirebilmek, bedenin ve kimliğin o zamana dek varolmuş tanımlardan arınabilmesi ile gerçekleşecektir. Dolayısıyla, bireyselleşmiş bedene karşı bir tavır ile yola çıkan sanatçıların pratikleri, kendi bedenini sahiplenme, makro ya da mikro

iktidarların maskesini düşürme üzerine kurulur. Bu sebeple, dünyadan soyutlanmadan başkalarıyla ortak bir üretim anlayışı benimsenir. Dualist algıya karşı bir tavırla, sanatçı-izleyici ikililiği de interaktivite ile aşılmak istenir.

Abramoviç gibi Orlan da, topluma kodlanmış kimlik yapılarını, özellikle de kadın bedeni üzerinden üretilmekte olan arzu politikalarını, erkek egemen toplumun geleneksel estetik algısında derin yarılmalar yaratarak dönüştürmeyi hedefleyen bir sanatçıdır. 1977'den başlayarak gerçekleştirdiği eylemlerine 'Carnal Art' yani 'Etsel Sanat' adını vererek bir dizi estetik cerrahi ameliyatla yüzünü ve bedenini yeni baştan biçimlendirmeyi amaçlar. Her operasyonla kendini yeniden kurgulayan sanatçının bu yaklaşımında daha sonraki paragraflarda da değinilecek bir kimlik sorgulaması da göze çarpmaktadır.

Orlan, estetik kaygılar gütmeyen tam aksi istikametine durarak esasında bir yapboza çevirdiği bedeni ve yüzüyle tüketim toplumunun güzellik algısını sarsmak ister.

Bedenine yaptığı müdahaleler Marina Abramoviç, Yves Klein ya da Chris Burden gibi performans sanatçılarıyla benzerlik gösterse de, çok önemli bir özellik bu sanatçılardan ayrılır. Bahsi geçen sanatçıların yapıtlarını gerçekleştirirken paylaştıkları ortak anlayış, modernitenin denetim ve kontrol altına alarak sınırlarını ihlal ettiği gövdenin, acı ve şiddet eşiklerinden geçerek özgürlüğünü elde etmesidir. Bu şekilde ölüm korkusu, dünya gerçeklerinden kopukluk yenilebilir olacaktır. Orlan ise yine gövdesini kendi istediği özgürlükte biçimlendirmeyi güderken, bu sanatçıların aksine operasyonlarda anesteziye başvurarak acıyı bedeninden uzaklaştırır.



3.9 Orlan, Le Baiser de l'artiste, 1977

Kubilay Akman, Orlan hakkında yazdığı makalede sanatçının acı kavramına bakış açısına yer verir:

“Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenın figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan’a göre vücut ‘değiştirilmiş bir hazır yapıım’ olmalıdır. Buradaki acı ‘body art’ın tersine bir kurtuluş ya da arınma anlamına gelmez. Herhangi bir ‘plastik’ sonuca ulaşma amacı da taşımayan ‘Carnal Art’, daha çok insan vücutunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasıındadır. Bu uğraş, Hıristiyan geleneklerine ve onun beden hakkındaki görüşlerine karşı bir zıtlık içermektedir. Çünkü Orlan bedenini dile dönüştürmekte ve Hıristiyanlığın ‘bedeni beden yapan sözdür’ geleneğini kendi ifadesi ile ‘sözü söz yapan bedendir’ şeklinde ters yüz etmektedir. Ses, Orlan’da değişmeden kalan tek şeydir. Meşhur ‘acı içinde doğdun’ sözünü anakronik bir saçmalık olarak niteleyen Orlan’ın sanatında, ‘Yaşasın Morfin!’ sloganından da anlaşılacağı gibi lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acının üstesinden gelmek mümkün” (2006: 179).

Sanatçı acıyı hissetmemek için morfini kutsar. ‘Operasyon Tiyatrosu’ olarak nitelendirdiği ameliyatları bir gösteriye dönüştürürken kendisiyle beraber tüm ameliyat ekibi de özel olarak tasarlanmış kıyafetler giyer ve Orlan ameliyatın içeriği ile bağlantılı felsefi, psikanalitik ya da

edebi metinler okur. Ayrıca başvurduğu lokal anestezi yöntemiyle operasyon boyunca bilinci bütünüyle açıktır ve kaydedilen performanslar canlı olarak uydu yoluyla dünyanın pek çok yerindeki galeride gösterilir. Sanatçı bu şekilde izleyicisiyle iletişim kurar. Ancak bu noktada performansların, izleyiciler için hiç de kolay geçmediğini belirtmek gerek. Kathy Davis bu izleyicilerin çoğunun videonun ortalarında galeri mekanını terkettiğini hatta rahatsızlık verecek nitelikteki kesme-biçme görüntüleri sebebiyle bazı kişilerin düşüp bayılmaya varan reaksiyonlar gösterdiğini belirtir. Yazar, Orlan'ın izleyenlerden onlara çektirdiği acı için özür dileyerek başladığı performanslarda gerçek niyetin tam da bu olduğunu söyler: Orlan için sanatın sosyal bir işlevi olabilmesi için saldırganlık, yıkım ve rahatsızlık içermesi gerekir. O'na göre bu yolla hem sanatçı hem de izleyici kendini rahatsız hissedecek ve sorgulamaya başlayacaktır (1997).



3.10 Orlan, Ameliyat Edilmiş Lacan, 1991



3.11 Orlan, Omnipresence, 1993

Sanatçının 1990'larda 'Aziz Orlan'ın Yeniden Doğuşu' adını vererek ortaya koyduğu bu performanslar, izleyiciyi irkiltip, dehşete sürükleyerek amacına fazlasıyla ulaşır. Öte yandan belirtmek gerekir ki, Orlan'ın yüzünde ve bedeninde oluşan kesilmeler, açılmalarla başlayan yeniden yapılandırma girişimleri herkesin gözü önünde cereyan ederken , bir kimlik dönüşümüne de şahit olunur. İzleyenlerle etkileşimi canlı tutmayı amaçlayan sanatçı, meydana getirdiği yapıtlarda yaşadığı bu kimliksel dönüşüme herkesi ortak etmek ister.

Orlan'ın hedefinde alışlagelmiş estetik algıya göre biçimlenen kadın bedenini ve dolayısıyla kimliğini gerçek bir yapıbozuma uğratmak vardır. Judith Butler'ın parodi yoluyla verili kimliklerin yıkılabileceğine dair teorisiyle Orlan'ın birer parodi gibi sunduğu performansları arasında oldukça çarpıcı bir kesişim olduğu düşünülebilir. Sanatçı kimliğini de ameliyat masasında kesip biçtirip, başka görünümlere bürünerek yeni ve farklı varoluşlar elde eder. En radikal biçimiyle gerçekleşen bu dönüşümler, sosyal dengelere doğrudan yapılmış saldırılar gibidir.

Örnek vererek devam etmek gerekirse, Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçerek yaptırdığı ameliyattan bahsedilebilir. Orlan bu performansında da bir arzu nesnesi olan kadın bedenine veya dişiliği kadının sahip

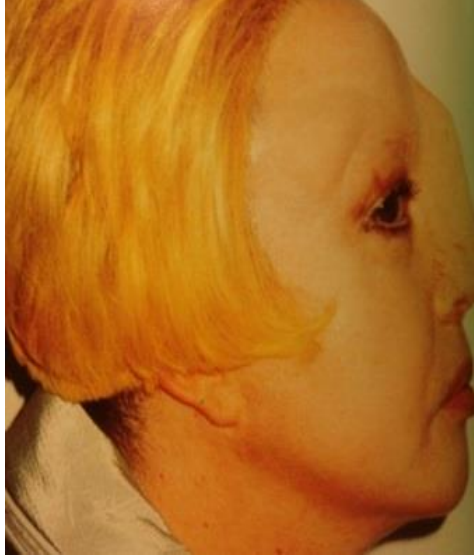
olması gereken kimliksel bir özellik olarak gören erkek bakışına yaptığı eleştiriyi ortaya koyar. Kubilay Akman, sanatçının cerrhaların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdiğini belirtir. Akman'a göre Orlan'ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan'da Zeuxis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir (2006).



3.12 Orlan, Aziz Orlan'ın Yeniden Doğuşu, 1990

Kathy Davis ise bu ideal güzellik normlarından yararlanmasına rağmen sanatçının seçtiği bu mitolojik figürlere hiç mi hiç benzemek gibi bir motivasyonu olmadığını söyler. Yazara göre Orlan, operasyonları güzel olmak adına yapmaz hatta geçirdiği bu dönüşümlerle eski halinden çok daha 'çirkin' olarak nitelendirilebilecek bir hale bürünür. Örneğin alnının neredeyse ortalarından başlayan bir burun yaptırarak olabilecek en büyük buruna sahip olmak istemesi

Davis için kesinlikle anti estetik bir girişimdir. Ancak yazar, Orlan'a baktığımız zaman hayal gücümüzü kullanarak istediğimiz insana ya da kimliğe bürünebileceğimizi hatırlatan bir hisse kapılabileceğimizi belirtir (1997).



3.13 Orlan, En Büyük Burun, 1998

Tekrar Davis'e kulak verilecek olursa, yazar, sanatçının yapıtlarının kimlik sorununu keşfetmeye yönelik eylemler olduğunu söyler. O'nun kim olduğunu tanımlamak zordur çünkü kimliği sürekli bir akışkanlık içindedir. Öte yandan bu yöndeki projeleri hep radikal bir içeriğe sahiptir; bunun nedeni ise Orlan'ın farklı kimlikleri deneyimleyebilmek adına cerrahi yollara başvurmasıdır. Irk kavramını sorgulayarak 'Eğer cildimin rengini beyazdan siyaha dönüştürsem ne olur?' diye sorar. Aynı şekilde sabit bir kategori olarak cinsiyeti de reddeder ve transseksüel kadın hareketlerinden yana bir kadın olduğunu ifade eder. Ancak Davis, sanatçının kimliksel transformasyonlarının akışkan karakterinin, cinsiyet değiştirme ameliyatları gibi bir kalıcılık içermediğini düşünür. Bu noktada yazar, Orlan'ın sanatının postmodern feminist teoriye katkı sağladığını belirtirken, yapıtlarında biçimlenen kimliğin, parçalanmışlığını, çoğulluğunu veya değişkenliğini de postmodern bir kutsama olarak nitelendirir (1997).

Öte yandan Orlan'ın sanatındaki bu performatif tutum, meydana gelen yapıtlarda kimliği gözlemleyebilmeyi olanaklı hale getirirken, geçmişinin ve şimdinin izlerini sürebilmenin de alternatif bir yolunu yaratır. Bu noktada bir başka önemli noktanın da üzerinde durmak gerekebilir: panoptikon'un anlatıldığı bölümde, Foucault ve Baudrillard'ın gözetim toplumuna dair görüşlerini anımsayarak 'görünürlüğün' aslında bir tuzak oluşu üzerinde durulmuştu. Orlan'ın yüzünde ve bedeninde gerçekleşen dönüşümleri kadın öznenin kuruluşunun bir eleştirisi olarak yorumlayabilmek mümkünken, yapılan operasyonların da 'görünür' olmayı kontrol etmeye yönelik girişimler olduğu akla gelebilir. Bedenine yönelik eylemleriyle Orlan, kimliğini, kim olması gerektiğini belirleyen sınırları ortadan kaldırarak görünürlüğün tuzaklarından , toplumsal normlardan sakınır ve kendi özgür varoluş yollarını araştırır.

Ayrıca sanatçının eylemleri, 'Direnen Beden ve Eyleyen Kimlik' başlığında sosyal hayatta kimlik kavramının değişmez, durağan yapısına yönelik algıya karşı sunulan olumsuzluk, eylemsellik gibi fikirlerle bir paralellik içererek, sistemin düşünüldüğü kadar sarsılmaz olmayabileceği kanısını desteklemektedir.

Şimdi yapıtlarına yer verilecek sanatçı Sophie Calle da, geliştirdiği gözetleme, takip etme, ikizleşme gibi sanatsal pratiklerle, kimliğin performatif yapısını deneyimlerken, gözetim sahasının hapsindeki bedeni de kurtarmayı hedefleyen yapıtlar meydana getirir. Öncelikle belirtmek gerekir ki Calle, Beuys, Abramoviç ya da Orlan gibi yapıtların izleyiciler önünde gerçekleştirildiği bir eylem stratejisi gütmeyiz. O'nun yapıtlarındaki performatif tutum, izleyenlere fotoğraf ve yazı yoluyla ulaştırılır. Bu açıdan Calle, eylemlerin oluş anına birebir tanıklık imkanı vermez ancak, belgelediği işlerdeki merak uyandırıcı yapıyla, izleyiciyi içine çeken bir etkileşim anının doğmasına olanak sağlar. Sanatçının, insanların birbirleriyle kurduğu ilişkilerin işleyiş biçimini büyük bir ilgiyle araştırmaya girişmesi, O'nu giderek

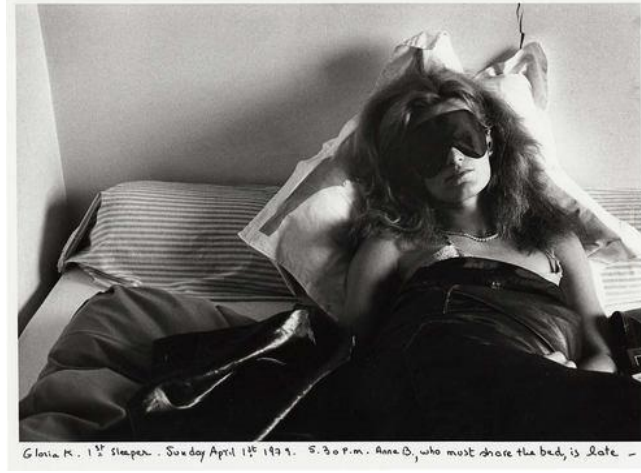
perçinlenen voyöristik bir arzuya sürüklerken, takip etme ve edilme, gözetleme ve teşhir etme arasındaki ince sınırlarda dolaşmasını sağlar. Böylece taklit etme, kılık değiştirme, bir gölgeymişçesine saklanarak hareket etme gibi yöntemlerle eylemlerini belgeler.

Ayrıca bu yöntemler, beslendiği en büyük kaynak olan gündelik hayatı, macera ve sırlarla dolu bir deneyim alanına dönüştürür. Başkalarının hayatlarını fotoğraflayıp yazıya dökerken, kendi hayatını da bolca ayrıntıyla yapıtlarına konu etmekten kaçınmaz. Dolayısıyla, işlerinin hem öznesi hem de nesnesi olur ve kimliğini meydana gelen bu işlerde var eder. Bu şekilde sanatçının, hayatını sürüp giden bir performansa çevirdiği düşünülebilir.

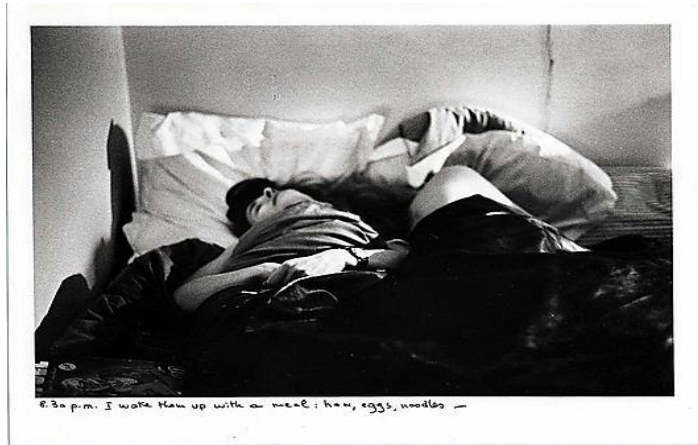
Görünürlük, Orlan tarafından geçirdiği ameliyatlara sürekli sorgulanan bir konuyken Sophie Calle’ın da benzer bir tutum içinde olduğunu belirtmek gerekir. Calle için görünürlük son derece dikkatle yaklaşılması gereken bir kavramdır ve bu noktada sanatçı görünür olmayı kontrol etme ve kendini bir başkasının denetimine bırakma eylemleri arasındaki çizgide gezinir. Beden üzerinde kurulan tahakkümü daha iyi anlayabilmek adına ‘izleyen’ olduğu kadar ‘izlenen’ olmayı da deneyimlemek ister. Bununla birlikte kılık değiştirme, bir başkasına dönüşme, takip ya da saklanma stratejileri Orlan’inkilerden farklı olsa da her iki sanatçının görünürlüğe sundukları eleştiri ya da kimliğe çizilen sınırları reddedişleri sanatsal hedeflerinin benzeştiği noktalarıdır.

Öte yandan, Sophie Calle’ın takip stratejisiyle hayatlarını araştırdığı kimselerin peşine düşerken tam bir dedektif gibi davranması, bu kimselerin mahremiyetlerinin ihlali ile sonuçlanır. Barbara Hess, bu durumun nedenlerinin sanatçının biyografisinde yattığını belirtir. Yedi yıllık bir süreden sonra 1979’da Paris’e dönen Calle, şehri kendine yabancılaşmış bulur. Yazar, eski çevresi ve alışkanlıklarına da uzak kalan Calle’ın, insanlarla ilişki kurabileceği durumlar ve olaylar yarattığını ve kurulan ilişkilerde mesafe ve yakınlığın doğasını

deneyimlediğini söyler. Buna örnek olabilecek ilk çalışması 'Uyuyanlar'da, sanatçı, çoğunu tanımadığı insanları evine davet edip, yatağında vardiyalı olarak sekiz gün boyunca uyumalarını ister. Bu seanslar sırasında da onlarla rüyaları, uyuma alışkanlıkları, içine düştükleri tuhaf durumlar hakkında röportajlar yapıp, izinleriyle fotoğraflarını çekerek dokuz günü her saatiyle belgeler. Ortaya 200 karelik siyah beyaz fotoğraflar ve kaydedilmiş konuşmaların bulunduğu metinler çıkar (2001:72). Calle burada, gerçekleştirdiği performansına dışarıdan insanları bizzat çağırarak, onları yaratım sürecinin parçası haline getirir ve gündelik yaşamı sergilenebilir kılar. Böylece hayat sanatın içine, sanat da hayatın içine karışır.



3.14 Sophie Calle, Uyuyanlar, 1979



3.15 Sophie Calle, Uyuyanlar, 1979

Uyuyanlar, Calle'in, çalışmalarına konu olan kimselerden izin alarak fotoğraflarını çektiği ender işlerinden biridir. 1979'dan 1980'e kadar, sanatçı yine aynı ruh halinin yarattığı itki ile, yabancı gibi hissettiği şehirdeki yalnızlığını unutmak ve hayata karışabilmek adına sokaklarda insanların peşine takılır. 1993'te Bice Curiger'in kendisiyle yaptığı röportajda, Sophie Calle, o zamanlar içine düştüğü bunalımdan kurtulmanın yollarını ararken, dışarıda rastgele seçtiği kimseleri takip etmenin, hayatına tekrar anlam katabileceği gibi bir fikre kapıldığını söyler. Metro istasyonlarında, alışverişte onları hem takip edip, hem fotoğraflayarak, hareketlerini günlüğündeki sayfalara detaylarıyla dökecektir. Sanatçının kendi benliğinde hissettiği mevcut olamama hali, O'nu, bu yabancıların hayatlarına tıpkı bir ajan veya gölge gibi sızıp, her gittikleri yerde habersiz şekilde kendilerine eşlik etmesine, eylemlerini kopyalayıp, kendisini onlarla özdeşleştirmesine iter. Ancak bu durum, Calle'a göre olumsuz bir sonuç içermez; aksine kendi içsel yolculuğuna bir anlam katarak, dünyadaki varlığını yeniden hissetmesinin bir yolu olur (Curiger 1993).

Bir seneye yakın devam ettiği bu takip eylemlerinde biriktirdiği belgeler, sonradan 'Paris Gölgeleleri' (1979) adını verdiği yapıtında yer alır (Curiger 1993). Kendi deyimiyle, 'eksik' hissettiği benliğini, izlediği kişilerin hayatları, alışkanlıkları ile bütünleme çabasına girer. Sanatçının bu açıklamaları, çalışmanın ilk bölümünde incelenen Lewis Carroll'ın 'Aynanın İçinden' isimli eseriyle Lacan'ın Ayna Evresi teorisi arasında kurulan bağlantıyı düşündürür. Parçalanmış hissettiği benliğini bütünleme çabasının, Lacan'ın İmgesel Düzeninde işlediği çocuğun ayna ile kurduğu ilişkiyle paralellikler taşıdığı düşünülebilir. Hatta sanatçının Paris Gölgeleleri ve Carroll'un en ünlü eseri 'Alice Harikalar Diyarında' (1865) arasında da bir bağlantı ortaya çıkarılabilir: Alice'in durmadan takip ettiği, ve O'nu diğer tarafa ulaştırıp böylece bedensel-ruhsal birliğini sağlamasına aracılık eden 'Beyaz tavşan'ın, Calle'in bu

işinde, yolda rastgele seçip ısrarla peşinden gittiği kişilerin her biri olduğunu akla getirebilir.



3.16 Sophie Calle, Paris Gölgeleeri, 1979

Dolayısıyla, ilk ‘takip’ işi olarak nitelendirilen bu çalışmasının temelinde de, yine bedensel ve ruhsal bütünlüğe erişme güdüsünün bulunması mümkün görünür. Sophie Calle’ın bu işi, Vito Acconci’nin denetim meselesini sorguladığı ‘Takip Oyunu’ (1969) isimli yapıtıyla da örtüşen noktalara sahiptir. Acconci, tıpkı Calle gibi sokakta herhangi bir kimsenin peşi sıra giderek, gerçekleştirdiği eylemlerini fotoğraf ile belgeler. Fotoğraflarda Calle’ınkilerden farklı olarak, kendisi de görünmektedir, ancak yine de, bu iki işin de çıkış noktası birbiriyle benzerlik gösterir.



3.17 Vito Acconci, Takip Oyunu, 1969

Acconci, performansını şu notlarla anlatır:

“1-Takip edecek biri gereklidir.

2-Kendimi diğer kişiye eklerim (kontrolü ona veririm, kendimi kontrol etmem).

3-Öznesel/Boyun eğen bir ilişki söz konusudur. 4-Etrafta olmanın/gezinmenin bir yoludur. 5-Mekan dışı/zaman dışı olmak; kendime ait zamanım ve mekanım bir başkası tarafından ele geçirilir” (Jp McMahon 2013).

Burada Acconci'nin dile getirdiği maddeler, eylemlerinin amacını gösterirken, takip etmenin; bir başkasının bedeninde tüm sorumluluklardan arınmak, takip edilen kişiyle tek kişi olmak, kendini onun iradesine bırakmak ya da onun kimliğinde kendini kaybetmek gibi anlamlar taşıyabileceği de düşünülebilir ki; bu konu sonraki paragraflarda tartışılmaya devam edecektir.

'Venedik Süiti' (1980) ise, tüm bu takip ve gözetleme pratiklerinin sınırlarını daha da genişleterek meydana çıkardığı işidir. Paris Gölgelelerinden farkı ise burada artık rastgele seçilen kişilerin takip edilmesi yerine, sanatçının önceden belirlediği tek bir kişinin eylemlerini kendi eylemleriyle birleştirerek konu etmesidir.



3.18 Sophie Calle, Venedik Süiti, 1980

Jean Baudrillard ile ortak eseri ‘Sophie Calle. Suite Venitienne. Jean Baudrillard. Please

Follow Me.’nin giriş cümlesinde sanatçı bu durumu şu cümlelerle anlatır:

“Aylarca yabancıları sokakta takip ettim. Beni özellikle ilgilendirdikleri için değil, sadece onları takip etmenin bana keyif vermesinden ötürü. Haberleri olmadan fotoğraflarını çektim, hareketlerini not aldım ve sonra izlerini kaybederek onları unuttum. 1980’in Ocak ayında, Paris sokaklarında sonrasında izini kaybettiğim bir adamı takip ettim. Oldukça tesadüfi bir şekilde, o günün akşamı bir açılıшта aynı adamla tanıştım. Sohbetimiz sırasında, bana Venedik’e bir gezi yapmayı planladığını söyledi” (1988:3).

O zamana dek, özellikle seçmediği kişilerin takibini yaparken, bu karşılaşma sanatçının, tarzında da bir değişiklik yaratır ve bir şekilde Henri B. isimli bu adamın seyahat planını ele geçirdikten sonra onunla yaklaşık aynı tarihlerde Venedik’te bulunur. Venedik’e ilk geldiği andan itibaren Henri B.’yi bulmaya çalışır. Esasında açılıştaki diyalogları sırasında adamın kalmayı planladığı otelin adını duyar, ancak hafızası onu yanılttığı için aklında kalan isimde bir oteli bulamaz ve bir kaç gün boyunca rehberden tek tek tüm otelleri arayarak yerini tespit etmeye uğraşır. Sonunda yerini kesinleştirdiği zaman, otelinin civarına konuşlanır ve 18 Şubat günü günlerdir aradığı Henri B.’ye kavuşur. Öte yandan adamın onu farketmesini engellemek için peruk, güneş gözlüğü ve büyük bir şapka ile kendisini gizler. Daha sonrasında Calle, sokak sokak meydan meydan Henri B.’yi her adımında izlemeye başlar ve aldığı notlarda bu işin ona aşktan bile daha çok heyecan verdiğini belirtir (1988).



3.19 Sophie Calle, Venedik Süiti, 1980

Henri B.'nin rotasyonu artık Calle'in da rotasyonu olmuştur. Calle sadece bu rotasyonu kopyalamakla kalmaz, Henri B.'nin her hareketini aynen tekrarlar; örneğin çektiği fotoğraflarda bile adamın çektiği fotoğrafları yinelemeye uğraşır. Buradaki amacı O'nun gözünden dünyayı görebilmektir. Bu noktada Baudrillard, 'Please Follow Me' başlıklı yazısında ilginç bir noktaya değinir; düşünürü göre, başkasının eylemlerini yinelemek ya da onu takip etmek bir baştan çıkarma ve kayboluşu beraberinde getirir. Calle'in şehir içinde, sürekli tekrarlarla yinelediği takip eylemi, yani durmaksızın bir başkasının hareketlerini kopyalaması 'sonsuz bir aynalama' yaratarak, orijinalin kaybolmasına neden olur. Dolayısıyla bir başkasının adımlarını izlemek, güzergahını çalmak, varlıksal bir ele geçirilişe dönüşür. Bu durumda Calle, bir özne olarak silinmiş olur (1988). O halde sanatçı, her ne kadar kişiler arası mesafeyi kontrol etme ya da kendi denetimini üstlenme gibi amaçlar gütsede takip eyleminin doğası gereği çok kolay tersine çevrilebilir bir durumla karşı karşıya kalmaktan kurtulamaz diye düşünülebilir. Calle, Henri B.'yi izlerken, başına gelebilecek en kötü şeyin, deşifre olmak olduğunu söyler. Nitekim bu durum sanatçıya göre, takibin bütün büyüsünü bozarak durumu sıradanlaştırır. Henri B.'ye yakalandığı gün de ciddi bir endişeye kapılır, çünkü adam onu tanır ve takip etmeye başlar; yani eylem tersine çevrilir.



3.20 Sophie Calle, Venedik Süiti, 1980

Baudrillard ise, takip etme eyleminin, her zaman takip edilmeye dönüşebilecek bir risk taşıdığını ileri sürer. Farketme anı sonrasında, birden değişen dengelerle, kontrol bütünüyle daha önceden takip edilenin eline geçer. Düşünürü göre, sanatçının kendini gizleme pratiği, bu sürprizi de peşi sıra sürükler, tersine çevirmenin mümkün kılınabilmesi adına takip edilebilmek için önce takip etmek gerekir (1988).

Ayrıca, Venedik takibi bu açıdan, Sürrealist akımın öncülerinden Andre Breton'un 'Nadja' adlı eseriyle de kesişimler gösterebilir; Carlson Sürrealistlerin, bilinçaltında olan biteni açığa çıkarıp ifade etmenin bir yolu olarak bedensel eylemlere duydukları ilgiden söz eder (2004). Allison H. Fong, Andre Breton'un 1924'te yayınladığı manifestoda yer alan ruhsal otomatizm kavramının hayali bir evrenden çıkarak kamusal alana nasıl ulaştığını anlatır. Bu anlatıya göre 'Errance' adı verilen amaçsız gezinti kavramını ortaya atan sanatçılardan Breton, Aragon, Morise ve Vitrac, bilinçle denetlenen gerçekliğin mekanlarına bilinçdışını sızdırabilmek için rastgele seçtikleri Blois köyünden başladıkları yürüyüşlerine birkaç gün boyunca devam etmişlerdir (2012). Errance, Breton'un Nadja isminde bir kadını takip ettiği eserinde de öne çıkan bir kavramdır. Uzun süren takip süreci sayfalara aktarılırken, sanatçının bedensel eylemleri de bu yazının belirleyicisi olmuştur (2002).

Eserinde Breton da Sophie Calle gibi, eylemlerinin açığa çıkmaması için, takip ettiği Nadja ile arasına her zaman belli bir uzaklık koymaya çalışır. Calle da Henri B.'ye yakalanmamak için kılık değiştirir ya da onunla göz göze gelebileceği anlarda kafasını başka yerlere çevirir, yüzünü göstermemeye dikkat eder. Takip ile en sonunda varılan yer ise eylemlerin iki eserde de temellük edilmesi olur. Gözetleme ve takip eylemlerinin paradoksal doğası Sevim Burak'ın 'Pencere' öyküsünde de işlenir. Öyküyü anlatan kadın, karşı apartmanın terasında intihar etmek üzere olduğunu düşündüğü başka bir kadını perdesindeki delikten gözetlemeye

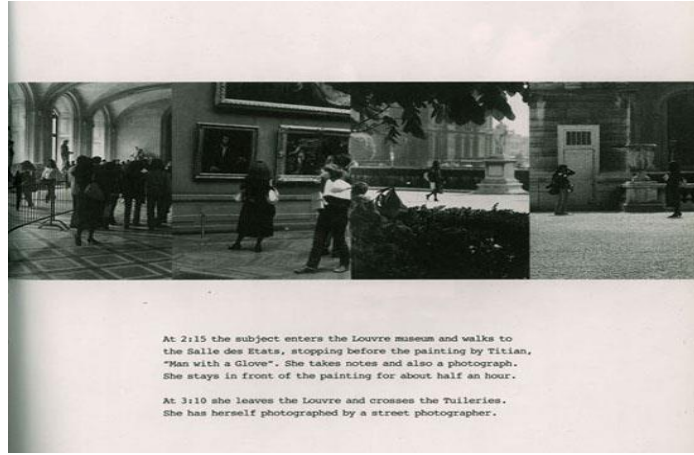
başlar. 2 gün boyunca kadının bütün yaptıklarını durmadan izleyen kadın, bir süre sonra terastaki kadın tarafından farkedildiğini anlar. Buradan sonra eylem ters bir ilerleyiş gösterir ve sanki gözetlenen artık gözetleyen üzerinde bir üstünlük kurmuş gibidir. Bu üstünlük hikayenin sonunda aşağı atlayıp ölen kişinin penceredeki kadın olmasıyla sonuçlanır (2004).

Tekrar Sophie Calle'a dönecek olursak, sanatçının 1981 tarihli 'Gölge' isimli yapıtıyla devam edebiliriz. Hess, yine takip pratiğinden yararlanan bu çalışmada, sanatçının, annesinden kendi hareketlerini bir günlüğüne takip edecek özel bir dedektif tutmasını istediğini yazar. Elbette dedektif, bunun planlı bir performans olduğunu bilmez ve bu şekilde bir gün boyunca Calle, O'nu gittiği her yere gölgesi gibi sürükler. İşi daha da ilginçleştiren başka bir nokta ise sanatçının bir arkadaşının da bu sırada dedektifi izlemesidir. Ortaya çok katmanlı bir izleme-izlenme eylemi çıkar. Yazar, Calle ile dedektif arasındaki ilişkiyi, sanatçının şu sözleriyle aktarır: "Özel dedektifin hayatına sızdım, onun benim hareketlerim üzerindeki etkisi olduğu kadar benim de onunkiler üzerinde etkim var" (2001:73). Hess bu açıklamadan yola çıkarak, dedektifin, iplerin kendi elinde olduğunu düşünmüş olabileceğini, fakat bu baştan çıkarma oyununda iplerin daha çok Calle'ın elinde bulunduğu yorumunu getirir; çünkü rotasyonu hep kendisi belirler, sevdiği parklara, kafelere gider ve bu arada dedektifin ruh halini merak ederek notlarına, bu 'ortak' günden memnun kalıp kalmadığını soran bir cümle yazar (2001).



3.21 Dedektifin gözünden; Sophie Calle, Gölge, 1981

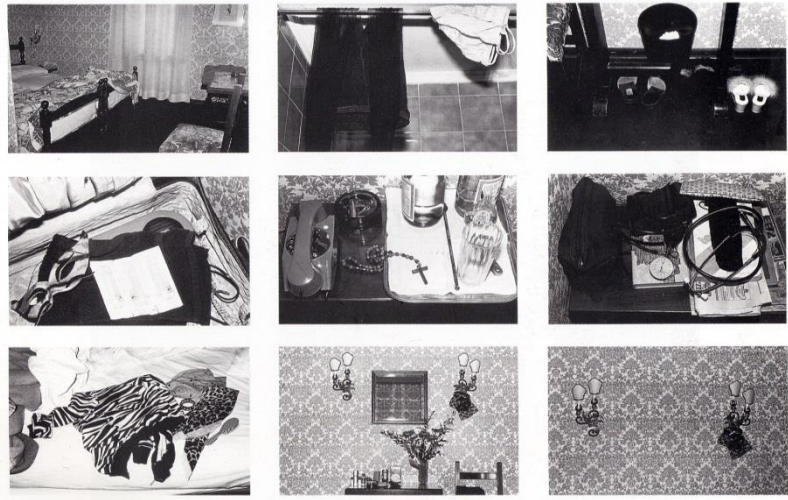
Baudrillard'ın söylediği gibi takip edilebilmek için önce takip etmek gerekir; dedektif bilmeden çapraz bir bakışa tabi tutulur, hem sanatçı hem de sanatçının arkadaşı tarafından eylemleri izlenir. Bakış otoritesinin tersine çevrildiği bu performansta denetleyen kişinin aslında kim olduğuna dair kafalarda bir soru işareti bırakılır çünkü Calle, panoptikon modelindeki pasif izleneni aktifleştirmenin yollarını arar. Bir yandan üç kişi birbirlerinin hayatına sızdığı için eylem de üç farklı kişinin iştiraki ile gerçekleşir. Bu halde karşılıklı etkileşim ile ortak bir yaratım sürecinden bahsebilmek mümkündür. Calle burada da, ötekiyle kurduğu ilişkinin mesafesel varlığını araştırma arzusundadır.



3.22 Dedektifin belgelerinden; Sophie Calle, Gölge, 1981

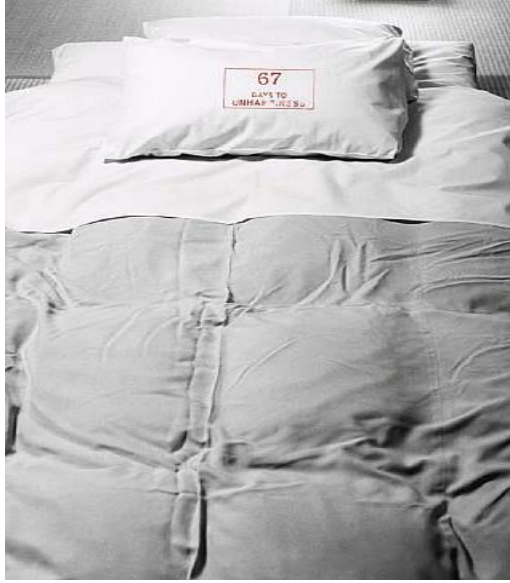
'Gölge'de, Calle'nin kimliği seyircisine iki taraftan yansıtılır; hem kendi notları ve fotoğrafları ile hem de dedektifin gözünden belgelendirilmiş eylemleriyle. Hangisinin daha gerçek olduğu da yine tartışmaya açık bir konudur. Sanatçının yaptığı başka bir gerçeklik sorgulaması ise tekrar gözetleme pratiğiyle meydana getirdiği 'Otel' (1981) isimindeki çalışmasında görülebilir. Kimliğini gizleyerek başka bir isim altında, bir otelde kat hizmetlisi olarak üç haftalığına işe başlayan sanatçı, otelin konukları odalarında yokken, bavullarını, giysilerini, dolaplarını, çöp kutularını, dağınık yataklarını fotoğraflar. Bu insanlara ait mekanları ve eşyaları incelerken, onların hayatlarına ilişkin bilgileri de not defterine kaydeder. Hess'e göre

Calle bu şekilde, orada bulunmayışı yani bir yokluğu da belgelemiş olur (2001). Biz izleyiciler, sadece O'nun aktardıklarını görebiliriz, daha doğrusu gerçeklik sanatçının perspektifinden verilir. Burada Calle'ın, mevcudiyet ve gerçeklik kavramlarıyla oynayarak izleyenlerini baştan çıkarıcı bir takip oyununa sürüklediği düşünülebilir; üstelik bu defa da izin almadan, yine bir dedektif gibi çalışıp, tanımadığı kimselerin yaşamlarını gözetleyerek. Seyircisini gerçeklik konusu üzerinden kışkırtırken, onlarla etkileşimi hiç kaybetmeyerek, bu gözetleme oyununa dahil olmalarını ister.



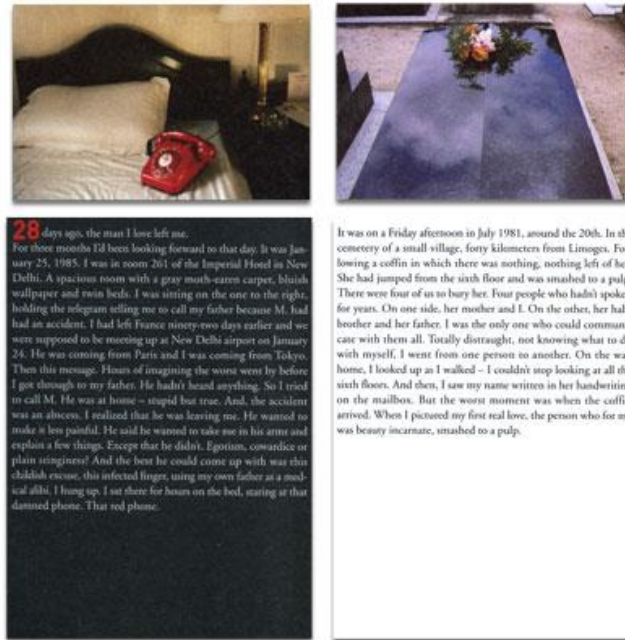
3.23 Sophie Calle, Otel, 1981

Denilebilir ki Sophie Calle, içindeki voyöristik arzuyu izleyenlerine de bulaştırma eğilimiyle, gözetlediği kişilerin yaşam alanlarına, onların hiç haberi olmadan adeta bir hayalet gibi girer. Ancak gözetlenmesini istediği hayat her zaman başka insanlara ait olmayabilir; bazı işlerinde özel hayatından kesitler sunarak teşhirci bir yaklaşımla izleyenleri kendine çeker. 'Enfes Acı' da (1984-2003) sanatçının böyle bir yaklaşımla meydana getirdiği işlerden biridir. Bolt'un anlatımıyla bu yapıt, Calle'ın bir terk edilme deneyimini belgeler. Fotoğraflar, uçak biletleri, aşk mektupları, sohbetlerden akılda kalmış konuşma parçacıklarıyla sanatçı, bize yiten bir aşkın mahrem portresini sunar (2013).



3.24 "Mutsuzluğa 67 Gün Kala"; Sophie Calle, Enfes Acı, 1984-2003

Yaşadığı bu üzüntü verici deneyimden sonra Calle, tanıdığı ya da tanımadığı insanlara hayatlarında onlara en acı veren olayın ne olduğunu sormaya başlar; O'na göre bu şekilde kendi acısını hafifleterek ondan kurtulacaktır.

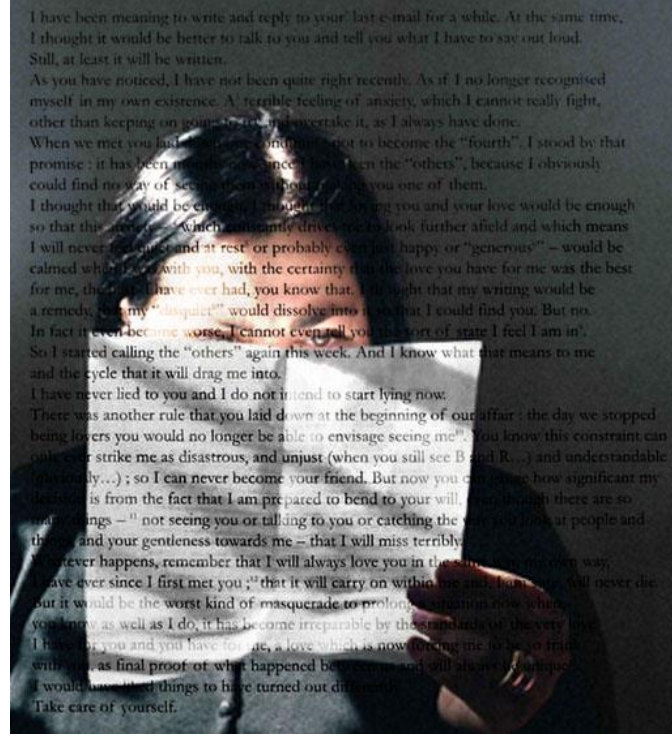


3.25 Sophie Calle, Enfes Acı, 1984-2003

Yaşadığı tüm mahrem duygular, yine metinleri ve fotoğrafları aracılığıyla sergilendiğinde ise, izleyiciler de sanatçının çektiği acıyı tüm detaylarıyla öğrenir hatta bunun da ötesinde günlüklerden aktarılan bir hayatı gözetlemiş olurlar. Bu tıpkı birinin günlüğünü ele geçirip onu gizlice okumak gibi yorumlanabilir. Günlük tutmanın doğası, kendini gizleme ve ifşa etme isteklerinin arasında, karmaşık bir duygu durumu barındırdığı için, Calle da izleyiciye kendi hayatına açılan bir pencereyi bilerek aralamış gibidir.

Benzer bir şekilde, 2007 Venedik Bienali'nde sergilenen 'Kendine İyi Bak' isimli yapıtında da Calle, tekrar bir terk edilme hikayesini konu alır. Barbara Bolt, sanatçının eski sevgilisi G.'nin yolladığı özel bir e-posta üzerine 107 kadının yaptığı birbirinden farklı yorumların herkesin şahitliğine sunulduğunu belirtir. Calle, Kendine İyi Bak projesinin ortaya çıkış sebebinin, G. tarafından sadece bir e-postayla terk edilmesinden duyduğu acı ve üzüntüden ileri geldiğini, Bolt'a göre açıkyüreklilikle ifade eder. Dolayısıyla bu yapıt da, kalpsiz ve acımasız bir ayrılık ile baş etmesinin bir yolu haline gelir (2013).

Sanatçı aynı yöntemi Enfes Acı'da da uygulamış, kendi acısını untabilmek için farklı insanlara ulaşıp onların hayatlarındaki en üzüntü verici deneyimleri sormuştu. Bu projesinde ise, ismini vermediği sevgilisinin gönderdiği e-postanın tamamını herkesle paylaşan Calle, yine kendi mahremini gözler önüne sererek, seyircilerinden bu deneyime tanıklık etmelerini ister.



3.26 G.'nin e-postasını yorumlayan kadınlardan biri;

Sophie Calle, Kendine İyi Bak, 2007

Barbara Bolt, projede yer alan 107 kadının, Fado şarkıcılığından suç bilimciliğine, tarih uzmanlığından dansçılığa, palyaçoluktan avukatlığa çok çeşitli meslek gruplarından olduğunu ve Sophie Calle'in bu kadınlardan e-postayı kendi mesleki uzmanlıklarına göre yorumlamalarını istediğini söyler. Bunun üzerine yanıtlar ise sanatçıya, video, dans, körler alfabetisiyle yazılmış bir metin, parodi, Fado ağıdı, resim gibi çok farklı yollarla ulaşmıştır; diğer bir deyişle kadınlar, kültürel yapılarına, sahip oldukları sosyal statülere ve hayat deneyimlerine bağlı gelişen cevaplar vermişlerdir (2013). Meydana çıkan eser de, gerçek bir işbirliği niteliğindedir.



3.27 Bir dansçının yorumuyla; Sophie Calle,
Kendine İyi Bak, 2007

Bu noktada Nicolas Bourriaud'nun, 'İlişkisel Estetik'te, sanatçı hakkında yaptığı yorumdan bahsetmek gerekli görünmektedir; Bourriaud'ya göre, Sophie Calle bireysel ya da toplu buluşmalara zemin hazırlayan türde eserler veren bir sanatçıdır. Düşünür, Calle'nin işlerinin çoğunun, birtakım yabancılarla olan karşılaşmalarını anlatmaya dayandığını ve bu durumun, O'nu, karşısına çıkan insanlarla işbirliği yaparak, varolan deneyimler üzerine kurulu bir biyografi çalışmasına yönlendirdiğini belirtir (2005).

Yaşadığı kişisel deneyimleri sergileme yoluna giden Calle'nin, 1999 tarihli bir yapıtı ise kimlik, gerçeklik, denetim ve bakış meselelerini dikkat çekici bir biçimde daha geniş boyutlara taşır. O'nu bu kez harekete geçiren Paul Auster'ın 'Leviathan' isimindeki eseri olur. Auster, kitabında Calle'dan esinlenerek Maria Turner adında bir karakter yaratır ve bu karakter pek çok alışkanlığı ve hayatı yaşama biçimiyle Sophie Calle'a ikizi kadar benzer:

“Maria bir sanatçıydı, ancak yaptığı işin genelde sanat diye tanımlanan nesnelere yaratmakla ilgisi yoktu. Kimi onu fotoğrafçı olarak tanımlıyor, kimi yazar olarak görüyordu, fakat bu tanımların hiçbiri onun yapısını tam olarak yansıtmıyordu. Yaptıkları böyle bir tanıma oturmayacak kadar çılgın, fazlasıyla dürtülere ve özel durumlara bağlıydı. Aklına bir şey takar, projeler yapar, ortaya galerilerde sergilenebilecek şeyler çıkarırdı, ama bunlar sanat

yapma isteğinden çok, saplantılarını, tutkularını içinden atma isteğinden kaynaklanırdı” (2012:78).

Kitabı okuyan Calle ise, Maria’nın kimliğini tüm eylemleriyle kopyalamak istediğini yazara bildirir. Böylece ortaya Auster ve Calle’in ortak bir çalışması olan ‘Double Game’ çıkar.



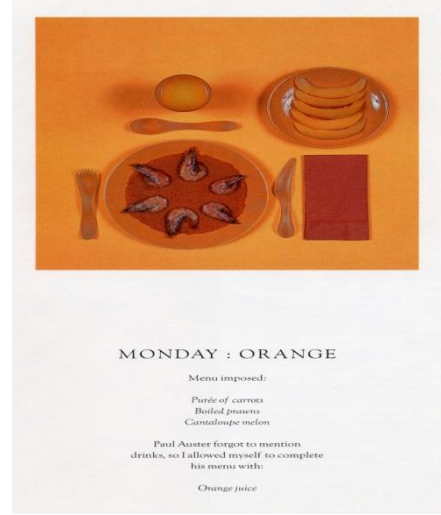
3.28 Sophie Calle, Paul Auster, Double Game, 1999

Double Game’in ilk metninde Calle, Auster’ın O’na, gerçeği ve kurguyu bu derece birbiri içinde eritebildiği için teşekkür ettiğini söyleyerek, kurgusal karakter Maria’nın kendisiyle benzeşen yönlerini anlatır. Maria’da tıpkı Calle gibi günlük hayatını bir ritüeller dizisine çevirmiştir; yılın belli günleri birilerine isimsiz olarak gönderdiği doğumgünü hediyeleri, dedektifliğe soyunarak insanları takip etmesi, projeleri için otellerde hizmetçi olarak çalışması gibi. Öte yandan Calle’da kendi kimliğine, Auster’ın yarattığı karaktere hayalinden eklediği bazı alışkanlıkları dahil etmek ister; giyim tarzı, kromatik diyet adını verdiği her gün başka renkte yiyecek tüketme alışkanlığı gibi (2008).

SUNDAY :

ORANGE, RED, WHITE,
GREEN, YELLOW, & PINK

Lots were drawn for the menus and everybody acquitted themselves conscientiously, if without enthusiasm, at their task. Personally, I preferred not to eat; novels are all very well but not necessarily so very delectable if you live them to the letter.



3.29 Sophie Calle, Paul Auster, Double Game, 1999

Bu şekilde sanatçı, yerleşik ve sabit kimlik algısını da kesintiye uğratmayı başararak, kimliğin akışkan ve performatif doğasını da tekrar akla getirmiş olur. Sanatçı hayatını bir süre Maria gibi yaşar ve bu performansı sırasında sanatın, yaşam alanına olduğu gibi nüfuz etmesini sağlar. Ancak bu arada, kendisinden esinlenilerek yaratılan kurgusal bir karakteri, kimliğinde var etmesi yine Baudrillard'ın bahsettiği gibi 'sonsuz bir aynalama' eylemi meydana getirir; orijinal olan taklit edilenin içinde silinerek kaybolur. Böylelikle sanatçı, seyircisine yine bir gerçeklik kırılmasını işaret eder; hangisi gerçek olandır? Sophie mi yoksa Maria mı?

Öte yandan, Baudrillard, Calle'in bu eylem esnasında dünyadaki varlığını sildiğini söylerken, gerçeğe hayalin bu denli birbirine karışması bir tekinsizlik hissi doğuruyor olabilir mi? Eski Germen inancına göre eğer kişi, 'Doppelgänger' adı verilen ikiziyle karşılaşır, bu durumun o kişiye mutlaka ölüm getireceği düşünülürdü. Sophie Calle da sanal ikizi Maria ile bir kitabın sayfalarında karşılaşır, onun hayatını kendi hayatına adapte ettiğinde sembolik bir ölüm (özne olarak siliniş) gerçekleşmiş olabilir. Bu noktada, daha önceden bahsi geçen Freud'un 'Tekinsizlik' kavramı üzerinde tekrar durmak gerekir. Freud, tekinsizliği, aşına olunan bir şeyin içindeki rahatsız edici yabancılaşma olarak tanımlarken 'Doppelgänger' yani ikiz

meselesini de inceler. O'na göre, oyuncak bebekler, robotlar, ayna görüntüsü, gölge ya da birbirinin tıpa tıp ikizi olma halleri tekinsizlik hissine sebep olur; çünkü hangisinin gerçek hangisinin sahte olduğu muğlaktır. İkiz olgusunun Freud'a göre en önemli işlevlerinden biri, egonun sorumluluğunu taşımak istemediği duygu ve düşüncelerin, bir başka benliğin yani ikizin üstüne yıkılmasıdır. Suçluluk duygusu, bir taraftan şiddetli bir ölüm korkusu tarafından beslenir. Bunun sonucunda kişinin kendini cezalandırması, hatta intiharı bile söz konusu olabilir (1919).

Buradan hareketle denilebilir ki, özellikle 19. yüzyıl edebiyatında sıkça rastlanan, kahramanın kendisini takip eden ikizini öldürme eylemi, bir tür intihar girişimidir. Buna en uygun düşen örneklerden biri ise Poe'nun 'William Wilson' (1839) adlı hikayesidir. 20. yüzyıl sinema örneklerinden birçoğuna da ilham vermiş olan hikayede, William Wilson adındaki anlatıcı, çocukluk yıllarından beri aynı isim ve tıpatıp aynı görüntü ile kendisini takip eden 'diğer' William Wilson'la büyük bir çekişme içindedir. Kendisini her adımda izleyen bu ikiz, William ne zaman bir sahtekarlık ya da kötülük peşinde olsa birden ortaya çıkıp işini bozduğu için ondan ölesiye nefret eder. Bir balodaki son karşılaşmalarında ise oradaki varlığını farkeder farketmez öfkeden deliye dönüp, O'nu odalardan birine sürükleyerek kılıcını göğsüne defalarca saplar. İkizi can çekişirken, o sırada odada bir değişim olur ve William'ın önünde büyük bir ayna belirir; aynadaki, her yeri kanlar içindeki kendi görüntüsüdür. Ölmekte olan ikiz şöyle der: "Sen bende varoluyordun. Ben ölürken bu görüntüye, kendi görüntüne bak ve kendini nasıl tamamen öldürdüğünü gör" (2002:365). Hikayedeki ikizin ölümüyle, anlatıcı da onunla aynı kaderi paylaşır ve bu şekilde varlığı dünyadan silinir.

Freud, ikizleşme olgusuna bölünen benlik üzerinden bir yaklaşım sunmuş, Baudrillard ise öznenin tekrarlar ve aynalama eylemiyle silindiğini savunmuştur. Her iki düşüncede de

ruhsal-bedensel bütünlük tehdit altındadır. Sophie Calle, kendini, Maria'ya teslim ettiğinde kişisel denetimi de aslında bu varolmayan ikize geçmiş olur. Jalal Toufic, 'An Uneasy Essay on the Dead in Film' adlı yazısında, ikizleşme konusuna değinirken, aynı yolu izleyerek, benzeriyle karşılaşan kişinin aynadaki görüntüsünü ya da ismini kaybedeceğini söyler. Bu bakımdan ikiz, dünyadan mahrum bırakılışı vücuda getirir ve olası bir karşılaşma metruklaşma deneyimi ile sonuçlanır. Toufic vampirlerin ayna görüntüsü olmaması söylencesinden yola çıkarak tekinsizliği ve ölümlle eşdeğer olan silinmeyi vurgular (2003).

Toufic'in sözünü ettiği metruklaşma deneyimi Ingmar Bergman'ın ünlü filmi 'Persona'da (1966) iki kadın karakter arasındaki özdeşleşim sürecinde de yaşanır. Film kısaca gözden geçirilmeden önce 'Persona' kelimesinin üzerinde de durmak gerekir: Persona, Latince 'maske' anlamına gelirken (Oxford Latin Dictionary 1995:101), bu anlam, günlük kullanımda bir aktör tarafından canlandırılan 'karakter' olarak kullanılmaktadır . Bir dış yüzey olarak persona, filmde de tıpkı bir maske gibi gerçek olanı gizler. Sıkıntılarından kaçmak adına etrafiyle iletişimi keserek sessizliğe bürünen bir aktrist ile ona bakan hemşirenin birbirlerini nasıl tamamladıkları, birbirlerinden nasıl uzaklaştıkları, güçlü hemşire-zayıf hasta düşüncesinin bizi nasıl yanılttığı gözler önüne serilir. Filmin afişlerinden birinde iki kadının suratı da bir puzzle parçası olarak bize sunulur ki, konu hakkındaki en büyük ipucunu belki de bu afiş vermektedir.



3.30 Ingmar Bergman, *Persona*, 1966

Personanın bir anlamının maske olduğu düşünülecek olursa, birlikte geçirdikleri sürede birbirlerine ait sırların ifşa oluşuyla, her iki kadının da, maskelerinin düştüğü söylenebilir. Ayrıca filmde rollerin değişmeye başlaması hemşirenin, “Benim hep çok iyi bir dinleyici olduğumu söylerler, ne garip burada hep ben konuşuyorum” cümlesiyle özetlenir. Dolayısıyla Bergman’ın, kimlik arayışı içinde bir kimlik kaybından bahsettiği düşünülebilir. İsimleri, görüntüleri birbirleri içinde eriyen, ikizleşen özneler, varlıksal denetimlerini yitirirler. Aynı durum Calle’ın Maria’ya öykünmesi için de, Poe’nun ya da Sevim Burak’ın hikayesindeki karakterler için de geçerlidir; taklit edilen karakter, orijinali ele geçirir.

Öznenin silinmesi-varlıksal denetim, Sophie Calle’ın takip, taklit üzerinden araştırdığı işlerine yansırken, Gillian Wearing’in ‘Albüm’ (2003) isimli yapıtında da konuya dair paralel bakışlar yakalamak mümkündür. Aile üyelerinin ve kendisinin, gerçeğe yakın silikon maskelerini yapan Wearing, daha sonra bu maskeleri takarak poz verir. Ortaya portrelerden oluşan bir fotoğraf serisi çıkar. Zuckerman’a göre, maskelerin yüzeyi doğal olmayan bir pürüzsüzlükte iken, göz çukurlarının kusurlu hizası, yapaylıklarını ifşa eder. Esasında bunların hepsi,

sanatçının, aile üyelerini canlandırarak onların kimliklerine büründüğü oto-portrelerdir (2012).



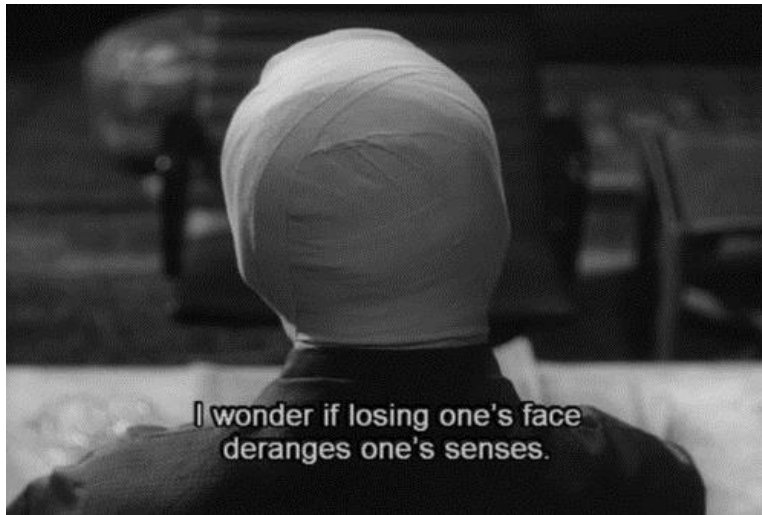
3.31 Güncel ve çocukluk haliyle; Gillian Wearing,
Albüm, 2003

Ayrıca çocukluk, gençlik ve güncel hallerinin de maskesini yapan Wearing, tekinsiz bir ikizleşme de yaratmış olur. Bu eylem, Sophie Calle'ın yapıtlarında olduğu gibi iki yönlü bir okumayı mümkün kılar; Wearing tüm ailesinin ya da kendisinin cansız yüzlerini kopyalayıp, farklı personalar oluştururken, bu eylemin içinde kendini yitirir. Öte yandan, bu kişilerin yerine geçmesi, kendisine başka bir deri ya da kimlik yaratma eğilimine de işaret ediyor gibidir. Böylelikle, sabit kimlik algısını provokatif bir biçimde sarstığı düşünülebilir. Bu noktada önceki paragraflarda incelenen Orlan'ın cerrahi operasyonlarla yüzünde gerçekleştirdiği değişimleri anımsamanın tam yeridir. Elbette Orlan'ın yeni bir kimlik yaratma yöntemi Wearing ya da Calle ile kıyaslanınca çok daha radikaldir. Ancak operasyonlar her seferinde bir önceki Orlan'ı siler; böylelikle sanatçı öznesel silinmeyi deneyimler ve kazandığı yeni görünümle bir başkasına dönüşür.



3.32 Annesi Jean Wearing olarak; Gillian Wearing,
Albüm, 2003

Gillian Wearing ya da Orlan'ın kimliğe yönelik yaklaşımları, aynı zamanda, ilk bölümde bahsedilen 'Bir Başkasının Yüzü' filmdeki erkek kahraman Okuyama'nın kimlik arayışını çağırıştırır. Hatırlanacağı üzere, Okuyama da, yeni bir kimlik ve hayat arzusunda tıpkı gerçek gibi görünen bir maske yaptırmış, fakat sonrasında bu maskenin esiri olmuştu.



3.33 "Hiroshi Teshigahara, Bir Başkasının Yüzü, 1966"

Bahsi geçen sanatçıların yapıtlarındaki eylemsel pratikler, kimliklerinin, hayatlarının birer sahneye dönüşmesini sağlar. Yaratım süreci içinde, dışarıdan, yani ötekiden hatta izleyiciden kopmama çabası dikkati çeken önemli bir noktadır. İzleyici de tıpkı sanatçı gibi aktifleşebilir, söz sahibi olabilir ve sonuç olarak yapıta bir katkıda bulunabilir. Ötekinin rolü etkileşimlerle kimliklerimiz üzerinde nasıl şekillendirici bir role sahipse, buradaki sanatçıların yapıtları ve doğal olarak kimlikleri üzerinde de aynı etkiye sahiptir.

4. SONUÇ

Giriş bölümünde de bahsedildiği gibi, kimlik, politikadan felsefeye, psikanalizden sanata hayatın her alanında tartışılan bir kavram olduğu için, bu çalışma dahilinde de kapsamlı bir araştırmayı gerektirmiştir. Bu sebeple, üretim sürecinde kimliklerini yapıtlarıyla birlikte inşa eden sanatçıların varoluş sorgulamaları üzerine daha etkin bir inceleme yapabilmek için, çağdaş kuramcıların meseleyi ele alış biçimlerine değinmek çalışmanın ilerleyişi adına kaçınılmaz olmuştur. Ayrıca, sanatçıları ve yapıtlarını, çeşitli kuramlarla, ya da sinema ve edebiyattan örneklerle bir arada değerlendirmek, disiplinlerarası bir çalışma yöntemini de mümkün kılmıştır.

Kimlik, Farklılık, Karşıtlık bölümünde, modernizmin böldüğü ve bireyselleşmeye ittiği öznenin, kendi dışındaki varlıkları ötekileştirmesinin doğurduğu çatışmaların, kimlik politikalarını ne yönde etkilediği gündeme getirilirken tekrar hatırlamak gerekir ki; ötekileştirme ilk olarak kişinin kendi bedenine yabancılaşması, ardından da dünyadan kopmasıyla sonuçlanan bir modernite ürünüdür. Dolayısıyla ikililikler üzerine kurulan dünya, durmadan yeni zıtlaşmaları beslemiş ve kimlik kategorileri yine bu zıtlıklara dayanarak

üretimiştir. Öte yandan, çevresinden soyutlanmış, ben ve öteki karşıtlığındaki birey algısı, elbette modern dönemin sanat anlayışına da yansımış, bireysel üretim ön plana çıkmıştır.

Duyguyu dışlayıp, aklın hakimiyetini teşvik eden mekanikleşmiş dünya ve sınırlandırılan insan hayatı, Heidegger'den Levinas'a, Foucault'dan Derrida'ya pek çok düşünürün tepkisini çekerek, araştırmalarının da başlıca konusu olmuştur. Bireyselliğine bağlanan özneye yönelik, onu merkezinden edecek fikirler ortaya koyan bu düşünürler, ötekileştirmeyi de eleştirerek, bölünmüş benlik algısına farklı alternatifler sunmuşlardır. Öteki, ben'in varolabilmesi için en önemli unsur olarak yorumlanmış, aynılaştırmaya şiddetle karşı çıkılıp, farklılıkların benimsenmesi gerekliliği üzerinde durulmuştur. Ötekiyi konuksever bir biçimde aşılmaz sınırlardan içeri davet eden bu yaklaşımlar, dolayısıyla dünya ile yeniden bir olmayı önermişlerdir. Bu durum sanatta da yeni bakış açılarını doğurarak, bireysel üretim yöntemlerinin rafa kaldırıldığı, seyircisiyle ortak yaratım sürecini benimseyen, sanat-hayat ayrımını aşmaya çalışan sanatçı kimliğini ortaya çıkarmıştır. Heidegger ve Bourriaud'nun hep beraber var olma kıstasıyla ele aldıkları dünya ile etkileşimli üretim, ortak varoluşu da vurgulamıştır.

Yabancılaşma ve ötekileştirmenin kişinin kendi bedeniyle arasına giren mesafeyle başladığı düşünülecek olursa, bu mesafeyi katetmenin yolunun da yine kişinin bedenini, çevresiyle sağladığı ilişkisellik üzerinden tanımasıyla mümkün olabileceği sonucuna varılabilir. Böylece sınıflandırılmaya maruz kalmış kimlikler özgürleşebilir, hatta sistem tarafından kuşatılmış bedenler de kendi denetimlerini elde edebilirler.

Bu açıdan konuya yaklaşımları, yöntemleri açısından farklılıklar gösterebilir de Beuys, Abramoviç, Orlan ya da Sophie Calle'in yapıtlarında denetim ve gözetim mefhumlarını

sorgulamaları, çalışma kapsamında Foucault ve Baudrillard'ın meseleye dair kuramlarını araştırmayı gerekli hale getirmiştir. Örneğin Orlan cerrahi operasyonlarla görünürlüğü tuzaklarını deşifre ederken Calle, bedensel denetimini gözetleyen ve gözetlenen arasındaki çift bakışlı, döngüsel ilişki ile anlamaya çalışır ve dolayısıyla üretim süreci içinde kontrol eden olduğu kadar kontrol edilen taraf olmak ister. Ayrıca, kendi varoluşlarını, insanlarla sağladıkları ilişkisellikten yola çıkarak keşfeden sanatçılar, yapıtlarında seyircilerini harekete geçiren kışkırtıcı eylemlere başvururlar.

Öte yandan, kimliğin eylemsel yollarla dönüştürülebilir olduğu konusunda görüşler ortaya koyan Pierre Bourdieu ve Judith Butler'dan yararlanmak, yine söz konusu sanatçıların yaratım süreçlerinde meydana gelen kimlik inşasını anlayabilmek adına oldukça büyük bir öneme sahiptir; çünkü sanatçılar bazı örneklerde incelendiği gibi yerleşik kimlik algısıyla oynayan tutumlarla da hareket ederler. Mesela Calle, kurgu karakter Maria Turner'a dönüşerek, hayatını bu karakter olarak yaşar, parodiden faydalanarak yeni bir kimlik ortaya çıkarır ve sabit olanı sarsar.

Bu çalışma içinde incelenen sanatçılar, kimliğin, kimlik sahibi üzerinde yaptığı baskıyı, bedenlerinin tek hakimi olarak ya da sabit sınıflandırmaları reddederek ortadan kaldırmayı hedeflerler. Üstelik eylemlerinde, izleyiciyi içine çekildiği yalıtılmış kabuklardan, deriden kurtarma isteği öne çıkarken, izole edilmiş kimliklere özgürlüklerini kazanma uğruna direniş yollarını işaret ederler. O halde denilebilir ki sanatçılar, mesafesiz bir gösteri hedefledikleri yaratım süreci içinde, ötekinin yani izleyicinin katkısının ne denli önemli olduğunun bilincinde yapıtlarını meydana getirirlerken, kimliklerini de ortaya çıkan etkileşim sayesinde var ederler ve bu noktada eylemsel stratejileriyle, hayatı sanatla karıştırırken, kendi hayatlarını da akıp giden performanslara çevirirler.

KAYNAKLAR

- Ahıska, M. 1996. "Kimlik Kavramı Üstüne Fragmanlar." *Defterdergisi.wordpress.com*.
- Erişim Tarihi: Ocak 2013 <http://defterdergisi.wordpress.com/>.
- Akman, K. 2006. "Orlan: Kırılan Ten". *Cogito* 44-45
- Althusser, L. 2002. *Marx İçin*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. 2004. *Sanat Üzerine Yazılar*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Antmen, A. 2009. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Auster, P. 2012. *Leviathan*. S. Selvi (Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Bal, M. 2006. "İktidarın Felsefesinden Yeni Bir Etik Tavra". *Felsefelogos* 30(8): 147-159.
- Baudrillard, J. 2010. *Tüketim Toplumu*. H. Deliçay, F. Keskin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. 2011. *Simülakrlar ve Simülasyon*. O. Adanır (Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayart, F. 1999. *Kimlik Yanılsaması*. M. Moralı (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Best, S., ve Kellner, D. 2011. *Postmodern Teori*. M. Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bolt, B. 2013. *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. M. Özbank (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bourdieu, P. 2006. *Pratik Nedenler*. H. U. Tanrıöver(Çev.). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P., ve Wacquant L. 2012. *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. N. Ökten (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourriaud, N. 2005. *İlişkisel Estetik*. S.Özen (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bowie, M. 2007. *Lacan*. V.P. Şener (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Breton, A. 2002. *Nadja*. İ. Yergüz (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Burak, S. 2004. *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- Butler, J. 2005. *İktidarın Psikik Yaşamı*. F. Tütüncü (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Butler, J. 2007. *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma*. O. Akinhay (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Butler, J. 2012a. *Cinsiyet Belası*. B. Ertür. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. 2012b. "Müttefik Bedenler ve Sokağın Siyaseti". *Cogito* 68-69:28-51
- Calle, S. ve Baudrillard, J. 1988. *Sophie Calle.Suite Venitienne. Jean Baudrillard. Please Follow Me*. Seattle: Bay Press.
- Calle, S., ve Auster, P. 2008. "Double Game." *The Everyday* içinde (s. 192-194) der. Johnstone, S. Cambridge: The MIT Press.
- Carlson. M. 2004. *Performance*. New York: Routledge.
- Carroll, L. 2001. *Aynanın İçinden*. T. Uyar (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Curiger, B. 1993. "Sophie Calle and Bice Curiger, in Conversation." Sounds.bl.uk. Erişim tarihi: Mayıs 2013
<http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/ICA-talks/024M-C0095X0828XX-0100V0>
- Çabuklu, Y. 2004. *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Kitap
- Çabuklu, Y. 2012. *Kültürün Karanlığı*. İstanbul: Paloma Yayınevi.
- Davis, K. 1997. *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*. London: SAGE publications Ltd.
- Derrida, J. 2003. *Öteki Hedef*. M. Başaran (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Derrida, J. 2012. "Konuksev(-er/mez-)lik." *Pera Peras Poros* içinde (s. 7-33) der. Sözer, Ö., Keskin, F.Ö. Sözer, F. Keskin (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Elias, N. 2007. *Uygarlık Süreci*. E. Özbek (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınevi
- Erhat, A. 2002. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Fong, A. 2012. Errance: "Wandering and Straying in 20th and 21st Century French and Francophone Literature." *Brown.edu*. Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:297647>.
- Foucault, M. 2001. *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Foucault, M., Gutman, H., ve Hutton, P.H. 2003. *Kendini Bilmek*. G. Ç. Güven (Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

- Foucault, M. 2005. *Büyük Kapatılm*. I. Ergüden, F. Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. 2011. *Özne ve İktidar*. I. Ergüden, O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. 2012. *İktidarın Gözü*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. 1919. "The Uncanny". *Web.mit.edu*.
Erişim Tarihi: Şubat 2013 <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.
- Harrison, C., ve Wood, P. 2011. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Heidegger, M. 2004. *Varlık ve Zaman*. A. Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hess, B. 2001. "The Art Of Observation." *Women Artists* içinde (s.72-73) der. U. Grosenick. Köln: Taschen.
- Kearney, R. 2012. *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. B. Özkul (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keskin, F. 2011. "Sunuş: Özne ve İktidar." *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kristeva, J. 1997. "Yabancı İçin Tokkata ve Füg." *Defterdergisi.wordpress.com*.
Erişim Tarihi: Ocak 2013 <http://defterdergisi.wordpress.com/>.
- Laclau, E. 2012. *Evrensellik, Küresellik ve Özgürleşme*. E. Başer (Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Levinas, E. 2010. *Sonsuza Tanıklık*. Z. Direk, E. Gökyaran (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Maalouf, A. 2012. *Ölümcül Kimlikler*. A. Bora (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- McMahon, Jp. 2013. "Vito Acconci's Following Piece." *Smarthistory.khanacademy.org*.
Erişim tarihi: Mart 2013 <http://smarthistory.khanacademy.org/conceptual-artacconci-following-piece.html>
- Nietzsche, F. 2003. *Dioynsos Dityrambosları*. O. Aruoba (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Oxford Latin Dictionary. 1995. Kent: Oxford University Press.
- Phelan, P. 2004. "On Seeing the Invisible: Marina Abramovic's The House With the Ocean View". *Live: Art and Performance* içinde (s.16-27) der. A. Heathfield. New York: Tate Publishing.
- Poe, E. A. 2002. *Bütün Hikayeleri*. D. Körpe (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Sontag, S. 1993. *Fotoğraf Üzerine*. R. Akçakaya (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Sözen, E. 1999. *Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Toufic, J. 2003. “(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film.” *JalalToufic.com*. Erişim tarihi: Şubat 2013 <http://www.jalaltoufic.com/downloads.htm>
- Vergine, L. 2011. “Dil Olarak Beden”. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s.953-957) der. C. Harrison, P.Wood . İstanbul: Küre Yayınları.
- West, D. 1998. *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. A. Cevizci (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wilde, O. 2008. *The Picture Of Dorian Gray*. Kent: Oxford University Press.
- Yılmaz, M. 2006. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zizek, S. 2011. *Olumsuzla Oyalanma*. H. Gür (Çev.). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Zizek, S. 2012. *Gıdıklanan Özne*. Ş. Can (Çev.). Ankara: Epos Yayınları.