

baha görkem yalım

bulunmamışlara anıt
2021

sehpa sistemi, bebek arabası, alçı,
alüminyum, çiçek düzenlemesi
değişke boyutlarda

hatırlamanın ufuneti
2021

tek kanal renkli sessiz video, sürekli tekrar
44' 47"

PROTOCOLINEMA & poşe

ProtoZine'in bu sayısı, Protocinema'nın Yükselen Kütatör Serisi (PECS) 2021 kapsamında küratörlüğünü Alper Turan'ın yaptığı ve Poşe Artist Run Space ile ortaklaşa sunulan Göze Parmak sergisine eşlik ediyor. Göze Parmak, Baha Görkem Yalım, Cansu Yıldiran, Dorian Sarı ile İstanbul Queer Art Collective (Tuna Erdem & Seda Ergül)'in yeni üretimlerini bir araya getiriyor.

Sergi tarihleri: 25 Şubat – 26 Mart 2021

Ziyaret Saatleri: Salı-Cuma 13:00-19:00

Mekan: poşe Sanatçı İnisiyatifi, Bereketzade, Hacı Ali Sk.
No.8 Daire 6, Beyoğlu, İstanbul

cansu yıldiran

mugâlatâ
2021

4 adet folyo baskı: 178 x 140 cm, 120 x 80 cm,
80 x 55 cm, 120 x 80 cm

5 adet fine art baskı: 30 x 20 cm, 30 x 20 cm,
30 x 20 cm, 36 x 30 cm, 50 x 31 cm

2015 yılında başlatılan **Protocinema Yükselen Kütatör Serisi (PECS)**, yaparak öğrenmeye dayanan profesyonel eğitim sağlayan bir mentorluk programıdır. **Alper Turan**'a Protocinema Yükselen Kütatör Serisi 2021 kapsamında mentörlük eden isimler: **David J. Getsy**, Goldabelle McComb Finn Sanat Tarihi Profesörü, School of the Art Institute of Chicago; **Krist Gruijthuisen**, Direktör, Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin; **Maura Reilly**, Bağımsız Kütatör ve **Mari Spirito**, Direktör, Kütatör, Protocinema, İstanbul, New York.

dorian sarı

look

2020

tekrar eden video sesi
3'30"

Destekçiler: Charlotte Feng Ford, Suzanne Egeran; anonim destekçiler: the Swiss Arts Council Pro Helvetia; Empire Project (İstanbul), Öktem Aykut Galeri (İstanbul) ve Wilde Galerisi (İsviçre)'nin izniyle. Bu proje Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu tarafından desteklenmektedir.

isimsiz

2020

düdük

4 x 2 x 1.5 cm

ben, ben, ben, ben

2021

balon

değişken boyutlarda

isimsiz (sen, ben, içerişi, dışarışı)

2020

kemer

değişken boyutlarda
(3 adet)



Kingdom of the Netherlands

swiss arts council

prohelvetia



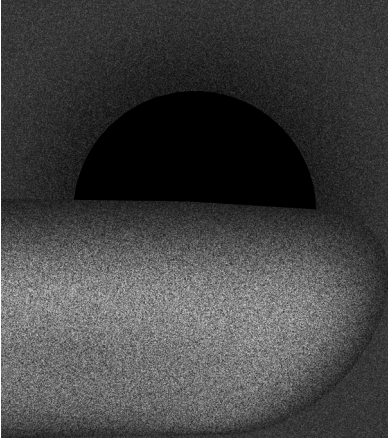
THE
Cowles
Charitable
Trust

601Artspace

istanbul queer art collective

direktiflere uymak zorunda değilsiniz
2021

6 performans direktifi ve
karışık malzeme yerleştirme



göze parmak
alper turan

Baskı; sokaklarda bir kedi, homoseksüel kedisiz

heteroseksüel sırıtmayan akıllarda bir sırtıdır.

Guy Hocquenghem,
Screwball Asses,
1973

Her şey gri iken, ışık ve su damlası arasında

Türkiye’de kuir varoluşa karşı nefret söylemi, hedef gösterme, toplumsal baskı ve gündelik şiddet yeni meseleler değil. Ancak COVID-19 salgının başlamasından bu yana LGBTI+ hareketin ve toplumsal görünürlüğünün hükümetin oklarına giderek daha çok hedef olduğu aşikar.

Son bir yılda LGBTI+’lar sıklıkla devlet makamları tarafından “büyük haramın faili”, “Batı komplo-sunun işbirlikçisi”, “genç dimağların zehri”, “yeni nesillerin felaketi”, “pedofili”, “ahlaksız” ve “do-ğa-dışı” olarak anıldılar. Benzer şekilde, düne göre kamuoyunca artık çok daha iyi bilinen LGBTI+ görünürlük sembollerinin saptanmasıyla görsel rejimde işleyen bir LGBTI+ avı sürmekte. Devlet zihniyeti, bulaşıcı potansiyeli sebebiyle her türlü kamusal kuir görünürlüğü, hetero-patriyarkaya ve aile ahlakına karşı bir tehdit olarak görerek, kamuoyunu sterilize etmek adına LGBTI+’ları yüzeyden silmeye çalışır.

Sürmekte olan Boğaziçi eylemleri sırasında kam-püste yer alan sanat sergisini düzenleyen öğrenci kolektifinin açık çağrısıyla anonim bir şekilde sunulan gökkuşağı bayraklı bir sanat eseri, toplumsal “duyarlılığı” zedeledi. Dört köşesinde gökkuşağı bayrakları olan bu anonim poster, mitolojik bir karakter olan yarı kadın yarı yılan Şahmeran’ı Mekke’deki İslam’ın en kutsal yeri Kâbe’nin üzerine yerleştirmişti. Sözde, “toplumun değerlerine hakaret” eden, “çirkin bir saldırı” olarak yüksek

makamlarca hedef gösterilen bu eser, polisin protestocu öğrencilere karşı orantısız güç kullanmasını, öğrenci odalarına polis baskınları düzenlenip gökkuşağı bayraklarının ele geçirilmesini ve sergiyi düzenleyen kişilerin tutuklanmasını meşrulaştırdı. Tutuklamalar kampüs içi ve dışında daha büyük ve öfkeli ayaklanmaları tetiklerken, üniversite direnişi ülke çapında bir protestoya dönüştü. Protestolar sırasında her gün yüksek makamlar tarafından yeni fobik bir açıklama gelmeye devam ediyor: “LGBT sapkınları”, “teröristler”, “vandallar”, “LGBT mi? Yok öyle bir şey”, “Lezbiyenlerin mezbiyenlerin laflarına bakmayalım”, “LGBT denilen şey; değerlerimize uymayan, bu topraklarla uyuşmayan Batı’nın bize sunduğu bir olay. Bizim geçmişimizde LGBT diye bir şey var mı?” Bu metni şu an Şubat 2021’de yazarken, “LGBT” muhtemelen ilk kez bu denli geniş çapta bir sıcak gündem haline geldi. Belki de şimdiye kadar ilk kez Türkiye’deki LGBTI+ topluluğu yasadışı bir örgüt, bir terörist grubu olarak anılmış; gökkuşağı bayrağı ise ilk kez bir suç kanıtı olmuş, patlamaya hazır bir kültür savaşı alametine indirgenip “haka-ret eden” bir görsel olarak kriminalize edilmiştir.

Muzır figürler ve çamur renkler

Göze Parmak sergisi, Türkiye hükümetinin kuir varoluşa karşı görsel düzlemde sürdürdüğü baskı politikalarına *estetik* tepkiler üretme dürtüsünden doğdu. İktidarın paranoyak ve saldırgan eylemlerinin nasıl gittikçe daha çok görsel, temsili ve sembolik formlar üzerinden kuir bireylere yöneldiğini

ve sansür mekanizmalarının, kuir imajlara karşı ikonoklastik bir biçimde çalışmalarını sürdürdüklerini görmek boğucu ve korkutucu, ama bir o kadar da ilgi çekici. Bugün Türkiye’deki yetkililer için politik kuirlerin en tanıdık soyut ikonu olan gökkuşağı bayrağı, kamu gözünde ne kadar görünür ve tanımlanabilir bir sembol haline geldiyse, aynı oranda açık bir hedefe de dönüştü. Sadece yedi renkli bayrak değil, pembe flamingo da son dönemde görsel olarak sansüre uğramış, tek boynuzlu at da eşcinsellik propagandası olarak görülmüştür.

Devletin uyguladığı bu müdahalelerin; etimiz, vücudumuz, ruhumuz ve psişemizde, estetiğin ötesinde, somut bir şekilde hissedildiğini unutmadan, bir format ve araç olarak görsellikleri sorgulayan serginin öncelikle görselliğe karşı yapılan saldırıları alt etmek için bir davetiye, görünürlüğün ötesindeki ve görünmezliğin öncesindeki alanı hissetmeye ve etüt etmeye yönelik bir acil çağrı olduğunu söyleyebiliriz. Sergi; kuir kavramının, temsiliyet ve anlaşılabilirliğin ötesinde bir mevzide olduğunu, henüz ifade edilmemiş ve daima ufukta görünen, sürekli bir oluş halinde bulunduğunu savunana kuir teorisyenlerin izinden giderek, aktivizme için görünürlük siyaseti ve sanatın gizlenme yöntemleri arasındaki potansiyeli araştırıyor. Şizoid iktidar; kamuoyu yüzeyini kuir mikrolardan kurtarmak amacıyla sembolleri yanlış yorumlamayı, biçimleri hedef göstermeyi, renkleri yanıltmayı ve indeksleri yanlış tanımlamayı takıntı haline getirmişken gözle görülmez kuir potansiyelin bulaşıcılığı, tehdit edici bir şekilde artmaya devam ediyor; bu yüzden korkmakta haklılar. *Göze Parmak*; hedef gösterilemeyen, sansürlenmeyen, sapkın, yasadışı, suçlu olarak deşifre edilemeyen kuir pozisyonların, jestlerin, biçim ve görsellerin minik stratejik bir keşfi.

Göze Parmak, gözü görmeyen güce misilleme yaparak değil, işaret etmeyen bir (orta) parmak göstererek mücadele etmeyi öneriyor. Serginin adı aynı zamanda derin yorumlara izin vermeyen, fazla dolaysız ve bariz olan sanat eserlerini eleştirirken Türkçede kullanılan “kör göze parmak sokmak” sözüne gönderme yapar. Bu tabire göre, mesajı fazla açık olan sanat eseri başarısızdır, odanın ortasındaki fili kaideye koymaya benzer. Bu sözü o kadar sık duyuruz ki “iyi sanat, kendini mükemmel bir şekilde gizleyebilen sanattır”, görüşünün Türkiye’de fikir birliğine kavuştuğunu söyleyebiliriz. Sanat, öyle ya da böyle, bir miktar soyutlama içermelidir bu görüşe göre. Ne kadar çok, o kadar iyi. Neden? Bu görüşün temelinde, (kalın zarlı ve nüfus edilemez ama aynı zamanda gözenekli olması şart olan) sanatı (doğ-

rudan, dolaysız, acı ve çirkin gerçeklerden ibaret olan) hayattan ayırmayı bilinçsizce zorunlu tutmak mı yatıyor? Bunun sebebi sanata, o mükemmel soyutlanmış halinde; şeylerin alıştığımız kavramlara, araçlara, görüşlere evrilemediği fakat daima tercüme edilemeyen bir şeyler sunan bir ütopyanın kanıtı olma sorumluluğu yüklüyor olmamızdan mı? Veya gizlenmeyi o denli içselleştirdikten sonra sanatın da sınırlı ve şifreli bir güvenli alanın dışına çıkmasını istemediğimizden mi?

Bu sergi ilk başta sadece davet edilmiş sanatçıların evrenlerine iletilmiş basit bir retorik sorudan ibaretti. Amacım ise sanatçıları radikal bir şekilde sınırlandırmak, baskıcıyı ve sansür otoriterliğini taklit ederek onlara otoriter talimatlar vermek, sanatçıları baskı stratejilerini benimsemeye, baskının ötesinde var olabilecek ve hareket edebilecek yeni görsel gösterenleri yaratmak adına bu baskı stratejilerini temellük etmeye yöneltmekti.

Sansür memurunun sesini taklit ederek, sanatçıların elektronik postalarına iletilmiş küratöryel otoriter önerilerim doğrultusunda bu sergide:

renk olmamalı **figür olmamalı**

Devlet gökkuşağı imajlarını ve yedi doğal rengin bir araya gelmesini yasaklamaya çalışırken, benim önerim bundan da sertti: Sanatçılara renk kullanmaktan kaçınmaları talebinde bulundum. Ama ne demek bu? Renk olmayan nedir ki? Siyah, beyaz, gri tonları mı? Ya da ‘gey’ renklerin dışında kalan renkler mi? Siyah-beyazın ciddi, modernist ve ırkçı ikiliğinin tuzağına düşmemek adına, gökkuşağının tüm renklerini bir palet üzerinde karıştırdıktan sonra ortaya çıkan grimsi çamursu tonları hayal ederek oluşan bu “renk olmasın” talebi, “çamursu renkler dışında renk olmamalı” ya da “gökkuşağı renkleri olmamalı” tercümesine kavuştu.

Sergideki renk skalası ağırlıklı olarak siyah, beyaz ve aradaki tonlardan ibaret olsa da, renk yasağıma sanatçılardan itirazlar geldi. Sanatçılar (isyancılar) ile ben (otorite) arasındaki en ilgi çekici tartışma, iki sanatçı (Baha Gökrem Yalım ve IQAC) çalışmalarına bitki veya çiçek eklemek istediklerinde olmuştur. İki sanatçının bu ortak jesti renklere yapılan sansüre baş etmenin mükemmel örneği oldu – sonuçta kim çiçeğin taç yaprağını siyah bant ile kapatabilir ki? Canlı renkli çiçekler yerine renksiz, neredeyse solmuş, kuru çiçek ve bitkileri seçmeyi ve yerleştirmeyi

konuştuk, hatta çiçekleri siyah ve beyaza boyamayı bile düşündük. Böylesi bir müdahale fazla sert ve saldırganca olurdu. Bitkileri olduğu gibi, *doğal*, kendi renklerinde bırakmaya karar verdik.

“Figür olmamalı” düsturuna geldiğimizde ise, kuir politikalarının öncelikle beden politikası olduğunu, kuir varlığına yapılan her saldırının bedeni hedef aldığını göz önünde bulundurduğumuzda, “figür olmamalı” ile ima ettiğim şey aslında beden figürünün olmaması.

Beden soyutlandığı zaman saldırının yöneldiği hedef de yok olur. Eğer beden bir hayalete veya galakside minik bir noktaya dönüşürse, kimin gücü bedeni hedeflemeye yeter? Veya bedenin sınırları genişleyip bütün uzay boşluğunu doldurursa nişan tahtasının nerede olduğunu kim bilebilir? Bu kasıtlı görünmezlik stratejisinde, bir kuir bedeninin temsili olabilecek herhangi bir beden görseline sergide yer vermemek, kuire bir şekil vermemek amacını da taşıyordu.

Sergi için mentörlerimden biri olmayı kabul eden Prof. David Getsy’nin sıkı takipçisi olarak, “figür olmamalı” diktesini, onun çalışmalarından esinlenerek önerdim. David, kuir soyutlama ve bunun stratejik kullanımları üzerine geliştirdiği tezlerinde bu kavramları, gözetime ve denetlemeye karşı bir mücadele modeli; okunabilir formların indirgemeci görsel tüketiciliğine karşı bir direniş; hem sanatçı hem izleyici için beden, arzu ve bedenleşme formlarına ilişkin şekil ve bağlamlarının farklı biçimlerde yorumlanabilmesi adına güçlü bir potansiyel olarak ele alır¹. Bu tezleri takip ederek, kendi pratiklerinde halihazırda soyutlama ve figürsüzleştirme üzerine çalışmakta olan iki sanatçı (**Baha Gökem Yalım** ve **Dorian Sarı**) ile bunun antitezi olarak neredeyse her zaman figür, görünürlük veya bedensel varlık sınırları üzerine çalışmış olan diğer iki sanatçı (**Cansu Yıldırım** ve **Istanbul Queer Art Collective**) ile iletişime geçtim. Pratiklerindeki farklılıklara rağmen davet edilen tüm sanatçılar bu ‘figürsüzlük’ çağırma direniş gösterdiler ve ‘saf soyutlama’ fikrini çöktürdüler. Bazıları tepkisel bir şekilde hem kendilerinin hem de başkalarının beden parçalarını görselleştirdi ve kullandı; kimileri bedenin varlığını ve çeşitli şekillerini ima eden figürler yarattı; kimileri ise bedensel etkileşimi esas alan projeler tasarladı.

Kartezyen ayrımın ötesinde, sanat saf zihinsel bir eylem olarak düşünülemez. Sanat; libidinal yoğunluğa sahip, sanatçının bedeni üzerinden doğrudan bir üretim olmadığında bile bedensel etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkan bir eylem biçimi olduğuna göre, bu sergi için de sanatçılardan beden izlerini taşımayan işler beklemek nafile olurdu. Sanatçılar, beden ve figürü üzerindeki yasağı ihlal etmek için çeşitli yöntem ve öneriler geliştirseler de, bazen sansürü kabul edip onun sınırları içinde gezinerek, bazen sadece soyutlamada var olabilecek çoklu duyulanımlarla yüklü evrenler yaratarak soyutlama üzerine kendi formülasyonlarını oluşturdular. Beden, sergideki her işte yer alsada hiçbir zaman tam olarak görünmeden, hedef gösterilmeyecek bir şekilde ve spesifik bir bedene işaret etmeden bir beden çokluğu olarak soyutlandı.

Süreç boyunca, şahit olduğum en şaşırtıcı şey, bu dört sanatçının, ya soyutlanmış işlevselliklerine ya da şifreli anlam, kullanım ve biçimlerine odaklanma yoluyla objelere yaptıkları yatırımda müzakereye vardıklarını görmek oldu. Birkaç tartışmamızda, kendimizi şunu sorgularken bulduk:

Obje bir figür müdür? Yoksa bir soyutlama mıdır? İkisinin arası olsun.

David’in de belirttiği gibi kuir soyutlama, “diğer tüm soyutlamalar gibi saf değildir (ve olmak zorunda değildir)” ve “görsel soyutlama ile temsile dayalı pratiklerin arasında melezlik dereceleri vardır”.² Soyutlamaya “uçkuruna gevşek ve saf olmayan” bir biçimde başvuran sanatçıların eserleriyle beraber sergi, soyutlama fikrinin kendisinin soyutlanmasına dönüştü. Sergiyi “soyut” olarak nitelendirmekteki ısrarımın sebebi, katılan sanatçıların temsiliyet ve temsiliyet değerleriyle çatışma içinde olmaları. Söz konusu sanat işleri sergide gösterilen *nihai* halleriyle belli bir ölçüde temsil nitelikleri taşısa da bu niteliklerden arınmak baskın bir çaba oldu. Bu çabanın temelinde bedeni, kimliği ve

¹ David Getsy, “Ten Queer Theses on Abstraction,” *Queer*
² a.g.e

fenomenolojik eşkali silmeye yönelik bir niyet var. Form arayışı içerisinde olan ve fikirleri süblimleştir-mekle ilgilenen kavramsallığın aksine soyutlama; özünde gizleme, süzgeçten geçirme, indirgeme, baskılama ve hatta resmileştirme özelliklerini barındıran bir şiddet eylemidir. Bu şiddet eylemi, bu sergi özelinde, baskılama yöntemlerinin temellük edilmesi fikriyle iç içedir.

Zamanımızın belki de en belirgin meselesi olan izolasyon kavramıyla soyutlamanın sıkı bağları da, sergiyi hazırlarken üzerinde durduğumuz bir nokta oldu. İngilizcede birine ‘soyutlanmış’ dediğimiz-de, o kişiyi “uzaklaşmış”, “düşüncelere dalmış”, “kendi dünyasında” olarak tasvir ederiz. Türkçede bir şeyden/yerden “soyutlanmış” kişi, o şeyden “izole edilmiş” anlamına gelir. Sergi, bireysellik çağrışımlarının önüne geçmek adına başka bir yolda iletişim kuramayacak olanları bir araya getirmek üzere soyutlama kavramına başvurur. Soyutlama-da buluşmayı bir hayatta kalma hali olarak teorize etmenin yanı sıra, sergi pratik anlamda izolasyona karşı gelecek bir yöntem belirler. *Göze Parmak*, pan-demi sürecinde ve ötesinde sergi yapmayı mümkün kılma amacıyla gerekli pratik yöntemler izledi. Sergiye davet edilen sanatçılar, Londra, Amsterdam, Basel ve İstanbul gibi, Avrupa’nın farklı noktalarına dağılmış olduklarından eserlerini uzaktan yarat-maları talep edildi. Onlar kendi projelerini kendi stüdyolarında tasarladı, biz ise onları Protocinema ve poşe ekipleriyle, dostumuz Can Küçük ile beraber İstanbul’da ürettik. Bu şekilde, izolasyon zamanında fikirlerin dolaşmasının, forma dönüşmesinin ve duruş sergilemesinin yollarını bulmuş olduk.

LOOK!

Zilin potansiyel sesi dışında, *Göze Parmak* sergisinin sesi muhtemelen bu nidadır. Daireye girdiğiniz an, bu sesin arkadan bir yerden cınladığını duyarsınız. Bu **Dorian Sarı**’nın sesidir. Sürekli başa dönen bir öneri, bir davet, bir talep, bir çağrı, bir emir, bir alarm, bir haykırış, bir çığlık, bir yalvarış ve bir duadır. *Bak!* Sanatçının, toplumun göz ardı ettiği

veya geçiştirdiği düşünülen noktaları işaret ettiği veya etmesi gerektiği düşünülür; sanatçı, her zaman avantgardtır, toplumun önünde durmalı ve gözle görülmeyenleri yansıtan bir ayna olmalıdır. Peki ya sanatçının gücü artık işaret parmağını kaldırmak için yeterli değilse? Ya işaret etmek yeterli değilse? Ya da işaret etmek, hedef göstermeye dönüşüyorsa? İşaret edilen obje kayıp, gizli, görünmez, yok olmuş veya her şeyi kadir, her yerde ve panoptik ise ne olur? O zaman işaret etme eylemi neye dönüşür? Bu ses bir şeyi değil, kendini işaret eder; ileteni ve alıcı-sı, işaret edilen obje gibi, belirsizdir. Bu ses çalışma-sı, Dorian’ın kameraya bakıp ...’yı işaret ettiği video işinin kasıtlı bir şekilde sansürlenmiş, daraltılmış ve kesilmiş versiyonudur...

”Bak!” nidasını tekrarlayan orijinal video ilk başta, Göze Parmak sergisiyle Şubat 2021’de eş zaman-lı olarak Cenevre Uluslararası Kızılhaç ve Kızılay Müzesi’nde açılacak olan *Concerné-e-s*⁵ adlı grup ser-gisinde gösterilmek üzere üretildi. Kızılhaç Müzesi, savaş mahkumlarının bağlı olduğu eşyalardan örgüt posterlerine kadar geniş seçkisi ile 150 yıldır süren uluslararası “insani yardım faaliyetleri” tarihini belgelemeye adanmış bir kurum. “Tarafsızlık” ilke-sini rehber edinen Kızılhaç, en şiddetli çatışmalarda bile tarafsızlığı meşrulaştırdığı için (kimilerine göre, Kızılhaç’ın savaşta daha “tahammül edilebilir” hale getirmesi savaş olgusunu kalıcılaştırır⁶) ve iddia ettiği tarafsızlığın şaibeliği konusunda eleş-tirilmektedir. 1877-1878 Rus-Türk Savaşı sırasında, Osmanlı yetkilileri ambulansların üzerinde bulunan Hristiyan sembolünün Müslüman askerlerin “duy-gularını incittiği” mazeretiyle kızılhaç sembolünün değiştirilmesini talep etmiş ve yerine “kızılay” amblemini kullanmak için uluslararası komiteden izin almışlardır⁷. O zamandan sonra Osmanlı Kızı-layı, Müslüman ülkelerde öncülük etmeye devam etmiştir. Bugünkü Türk Kızılayı, kamu skandalları, çocuk istismarı, kara para aklama ve homofobik nefret söylemleriyle bilinir. Haziran 2020’de, tam Onur Günü’nde Türkiye Kızılay Derneği Başkanı’nın attığı tweeti hatırlayalım:

İnsanlık onurunu çiğnetmeyeceğiz. Fıtratı ve çocuklarımızın ruh sağlığını koruyacağız. Sağlıklı yaradılışı bozan ve iletişim gücü ile anormali normal gibi gösterip pedofilik hayalleri çağdaşlık

⁴ Türkçesi:

⁵ Türkçesi:

⁶ Jonathan Benthall, “The Red Cross and Red Crescent Jordan,” *British Journal of Middle Eastern Studies* 24, no.2

⁷ a.g.e

BAK

İlgililer/Endişeliler

Movement and Islamic Societies, with Special Reference to (1997): 157 – 177.

diye gencecik zihinlere zerk eden her kim olursa olsun mücadele edeceğiz.

Cumhurbaşkanlığı iletişim başkanı, onu desteklemek için Twitter'da

"LGBT propagandası ifade özgürlüğüne ciddi bir tehdit oluşturuyor"

dedi ve ekledi

"Susmayacağız"

Popülist sağın, manipülatif bir şekilde baskılananın dilini benimsemesi ve kullanması artık şaşırtıcı değil. Peki onların diliyle onları manipüle edebilmek mümkün mü? Pek sayılmaz. Ama halen manipüle edebiliriz. Bu çalışmada Dorian, baskıcının dilini kullanmaktan ziyade baskı olgusunu benimseyip kendini radikal bir şekilde videodan siler. Dorian; video çalışmasını ikiye bölüp sessiz videoyu Cenevre'deki Uluslararası Kızılhaç ve Kızılay Müzesi'ndeki sergide, videosuz sesi ise İstanbul'daki *Göze Parmak* sergisinde göstererek iki mekan, iki bağlam ve iki duruş arasında, işaret parmağı Cenevre'den İstanbul'a uzanır ve sonra da sesi tekrar buradan oraya yankılanırcasına bir köprü kurar. Nereye bakmak? Kime bakmak? Türkiye Kızılay Derneği Başkanı bakarken neyi görür? Ve son olarak, birbirimize nasıl bakarız?

Sansürü manipüle etmek adına Dorian kendini hayaletleştirir, yüzünü siler, görsel düzlemde sansürü kabul etse de ortama musallat olan susturulamaz sesiyle direnmeye devam eder. Bakışımızın nesnesi ni, hedef gösterme potansiyeline sahip gözleri-mizden saklayıp sanatçının 'işaret etme' sorumluluğundan sıyrır ve hedefini görünmez kılarak saldırıyı alt eder. Bunu yaparken bize şöyle der:

BAK!

**VE
DİKKAT
ET**

Direktiflere uymak zorunda değilsiniz!

Bu cümle, kurucu üyeleri Seda Ergül ve Tuna Erdem'den oluşan *Istanbul Queer Art Collective*'in direktif bazlı performatif enstalasyonunun başlığı ve özetleyici talimatı. Kolektif, sanatsal stratejilerini "agresif görünürlük" olarak tanımlar ve çoğunlukla drag olarak baskın bir bedensel mevcudiyetle performanslar gerçekleştirir. Ne var ki, ne agresifliği ne de görünürlüğü teşvik eden bu sergiye IQAC'i davet ederken, bu iki konsepti altüst etmeyi ve kolektifi agresif görünürlük veya pasif görünürlük üzerine deney yapmaya teşvik etmeyi amaçlıyordum. Bir başka deyişle bu sergi; Tuna Erdem ve Seda Ergül'ün sıkı takipçileri ve uygulayıcıları oldukları Renate Lorenz'in toplumsal cinsiyet, beden ve bunların ifadelerindeki normatif ikilikle, bu ikiliği yeniden üretmeden 'drag'i tanımlamak için kullandığı 'radikal drag' kavramından uzaklaşmaya bir davetti. Bunun yerine Kolektif, Renate'nin ortaya attığı başka bir kavram olan 'insan bedeni göstermeden, bunun yerine bedene referans verecek objeler, durumlar ve izler kullanmayı' ifade eden 'soyut drag' kavramı üzerinden deney yapacaktı⁸. Beden göstermeden⁹ beden imajı sunmak yerine IQAC, sıradan objeleri drag kılığına sokar ve sergiye gelenlerin bedenlerini, gündelik kullanımları sırasında kuir kösnül potansiyeller vaat eden bu objelere el atmaları için teşvik eder. Nihayetinde Kolektif, objenin tuhaflığını daha da tuhaflaştırarak "kuir objeler"¹⁰ elde eder.

⁸ Renate Lorenz, *Queer Art: A Freak Theory*, vol. 2

⁹ Bedenin namevcudiyeti, hem herhangi bir beden ve desteklenmemesine hem de sanatçıları uzaktan katılmaya bulunuyor.

¹⁰ Timothy Morton, 'Queer Objects', *Ecology Without Nature*, <http://ecologywithoutnature.blogspot.ca>

(London: Transcript Verlag, 2014).

figürünün serginin kavramsal çerçevesince

davet etmemizi gerektiren mevcut kısıtlayıcı koşullara atıfta

Son Erişim:15 Mart Salı, 2011.

/2011/03/queer-objects.html

Koridor boyunca uzanan bir raf üzerinde bulunan ve birbirini takip eden bir veya bir grup objeye eşlik eden altı performatif direktif, izleyiciyi (katılımcıyı, muhatabı veya partneri) performanstaki beden yokluğunu telafi etmeye yönelir; ancak, başlığını da belirttiği gibi, mevcut objelerle dokunsal etkileşimde bulunmalarını mecbur bırakmaz. Her talimat, objelerin zaten her zaman sahip olduğu kuir kapasitelerin tatmin edilmesinin beklentisi içinde olsa da, Kolektif'in incelikli bir şekilde hatırlattığı gibi, bu eylemin gerçekleşmesi zorunlu değildir. Performatif (veya anti-performatif) ana başlığın verdiği izinle direktiflere uyarak, eylemleri tekrarlayarak ve objelerin basit kullanımlarında gizli libidinal dinamikleri keşfederek meydana gelebilecek fiziksel tatmin, sapıklığın transandantal ve zihinsel bir egzersizine de dönüşebilir. Böylece objeler ve performansın kendisiyle ortaya çıkabilen cinsel hareketler soyutlaşır ama evcilleşmez.

Performansı oluşturan altı sekansta; bir resepsiyon zili, bir düzine paslanmış gümüş oymalı kaşık, kül ve pamuk dolu kâse, bir fesleğen ve bir halka, oyun hamuru, grinin farklı tonlarında yedi renkli pastel ve boş kağıtlarla bir şişe kolonya bulunmaktadır. Acayip bir seçki. Potansiyel bir alarm aracı ve görsel olarak memeyi çağrıştıran, “aslında her zaman orada olması gereken birini, şans eseri orada değilse bile bir koşu geliverecek birini çağırma”¹⁰ için kullanılan, otel resepsiyonlarında sık sık rastlandığı gibi yine tam girişte bulunan bu zil; ses, obje ve beden ile oynayarak bu üçünün birbirleriyle iletişimini sorgular. İkinci sekans, eskiden gazetelerde yayımlanan ve günümüzde ise internette popüler olan, geleneksel “ev hanımları için pratik tavsiyeler”den birini teşkil eder ve izleyicinin paslanmış kaşıkları kül ile ovup parlatmasını ister. Bu iki kirli, alakasız, gri materyali birbirine sürtmekten ibaret olan simyamsı eylem, gümüşü küllerinden doğmuşçasına parlatma potansiyeline sahip. Bu simyaya girişen izleyicinin ellerinin kirlenecek olması her ne kadar olası ve aslında arzulanabilir olsa da, renksiz grilerden parlak bir gri oluşturma jesti ve fikrinin kendisi, serginin esası olan, bir araya gelerek griden parlak şeyler üretme fikriyle doğrudan bağdaşmaktadır. Benzer bir tepki, izleyiciden fesleğene dokunması istenirken de meydana gelir. Bu sefer okşama, hem havada hem parmakların üzerinde güzel bir kokunun kalacağını vaat eder. Sanatçılar, oyun hamuru ve ona eşlik eden talimatla, izleyiciyi şut sağlam veya handjob (Türkiye’de geniş kapsamda kuirlerin kullandığı gizli kuir dil olan Lubuncada *köftelemek*)

gibi spesifik, tekrarlanan ve bedeni çalıştıran bir hareketi yapmaya, çiğ köfte yağurmaya davet eder, hareketin sonunda çentikli bir fallik form ortaya çıkacaktır. Yedi gri tonu içeren pastel boya ile Kolektif, izleyicinin yine ellerini kirleterek ve her zamanki renkleri eksik olsa da, monokrom olmayan ve nihayetinde hayal etmesi imkansız olmayan bir gökkuşağı çizmesini ister. Bu eylemlerin sonunda bugünlerde çok daha sık kullanılarak tarihinin en verimli zamanını geçiren geleneksel bir objeyle karşı karşıya kalırız. Son eylem olarak izleyiciden –herkesin yapması gerektiği gibi– ellerini dezenfekte etmeleri ve gözle görülmüz ama cinsel ve muhtemelen enfekte olmuş el yüzeylerini temizlemeleri beklenir. Burada Tuna ve Seda bizden 80’lerden iki kadını, Müjde ve Selin’i hatırlamamızı ister. Bu direktif, artık piyasada olmayan ama döneminin popüler kolonya markası Fuar Kolonya’nın, cinsel özgürlüğün ikonik yüzü ve bedeni Müjde Ar’nın oynadığı 1980’den bir televizyon reklamına referans verir. Reklamda Müjde Ar’nın aşırı cinselleştirilmiş bedeni, denizin vahşi dalgalarından çıkar ve zıplayan memeleriyle kameraya doğru koşarak kolonya şişesine ulaşır. TRT (Türk Radyo Televizyon Kurumu) Müjde’nin **gözlerini** fazla müstehcen bulup reklamı yayından kaldırır ve bu olay markanın iflasına neden olur. Ancak, Tuna ve Seda’nın kolektif hafızalarında reklam biraz farklı; onlara göre reklam Fuar kolonyaları için değil, hala piyasada olan, ismini bir kadın isminden alan Selin adlı kolonya markası içindi. Kolektif, Müjde ve Selin’i eşleştirerek 80’lerin reklamını kuir bir açıdan yeniden okur ve kolonya objesine kuir cinsel bir bakış açısı getirir.

Bireysel, tarihsel, kültürel ve aynı zamanda dilsel anlamlarla yüklü (sanatçılar bu objelere veya bu objelerle yapılan eylemlere Türkçede verilen adların telaffuzları veya akılda çağrıştırdıkları zihin-imajlarıyla ortaya çıkan libidinal ekonomiyle de ilgilenir) olan objelerin soyutlanmış cinsel angajmanlar sunmaları dışında bu performatif enstalasyon bir bütün olarak içinden geçtiğimiz dönemi gözden geçirmeyi önerir.

Kırılğanlıkları ve eşitsizlikleri keskinleştiren ve devam etmekte olan pandemi, hem Türkiye’de hem de ötesinde kuir öznelere karşısına hayatı zorluklar çıkarıyor. Türkiye gibi kuir karşıtı bir çok devlet bu krizi, sapkın damgasını vurdukları bireyleri disipline etme fırsatı olarak kullanmakta. Üstelik, daha geniş anlamda dünya çapında pandemiye karşı alınan önlemlere bakıldığında yapılan mevzuat



açmasına rağmen, *Direktiflere Uymak Zorunda Değilsiniz!* yine de 'tehlikeli' bir alan yaratmayı başarır; bu alanda bulunacağınız herhangi bir etkileşimde:

SORUMLULUK SİZE AİTTİR.

Soyutlama olarak tercüme

ların hane halkı, aile ve bireysel ilişkiler üzerine genel-geçer ve normatif görüşler üzerine kurulu olduğunu görmek korkutucudur. Örneğin, kural koyucuların tüm insanların monogamik olduğunu veya heteronormatif monogamik ilişkiler içinde olduğunu varsaydıklarını görmek şaşırtıcı. Büyük resme bakıldığında, monogami sınırları dışında kalan diğer tüm seksüelliklerin aslında dünya çapında yasak olduğu bir dönemden geçiyoruz. Bu durum, başka bir pandeminin ilk yıllarını hatırlatıyor.

Tuna ve Seda'ya göre, *Direktiflere Uymak Zorunda Değilsiniz!* işinde eksik bir direktif var: "Derek Jarman'ın *At Your Own Risk*'ini (*Sorumluluk Size Aittir*) okuyun!". Bu iş ile IQAC, görünürlikle ilgili süregelen pratiğinin sınırlarını genişletmiş olsa da, 'agresif' tavrını korumayı başarır. İzleyiciyi sosyal mesafe ve izolasyonun şart olduğu ve bedenlerin etkileşimde bulunamadığı bir dönemde risk almaya ve DOKUNMAYA davet eder. Bu aynı zamanda devletlerin, varlığını kabul edip harekete geçmelerinin yıllar aldığı ilk AIDS pandemisi dönemindeki risk, sorumluluk ve bakım üzerine düşünmeye de davettir. YILLAR süren sessizlik, ölüm ve belirsizlik...Ve bunun karşısındaki öz örgütlenme, ortak sorumluluk ve müzakere edilen risk. AIDS pandemisi halen sürüyor. Aşısı veya kesin olarak tedavi eden bir ilacı hala yok.

Bulaşıcı olma potansiyeline sahip objelerle etkileşimde bulunmaya zorlamadan, direktiflerin mental soyutlamalarını kabul etmesine ve deneyimlemeye

Sessiz bir ekran bizi ilk odada karşılar ve bizi kendi kriptik evrenine çağırır. Bu, medyumunu belirli bir formda kristalize etmeyi reddeden ve şeylerin oldukları gibi tezahür etmelerine izin veren **Baha Gökem Yalım**'ın hareketli imaj biçiminde kendini gösteren, hem aktif tercüme süreci hem de bu tercümenin sonucu. Ele aldığı konular çeşitli olsa da modernleşme ve patriarşinin dolaylı eleştirileri olarak işleyen, şiirsel olarak yüklü dikey/yatay alegoriler, Gökem'in pratiğinde sık sık başvurduğu formlar. Çalışmalarına sıklıkla şiir, kurgu ve akademik yorumla iç içe geçen metinler eşlik ediyor. Gökem bu sergi için çalışmaya, yazdığı bir şiirle başladı; erken dönem anılarının şiirsel bir montajı olarak tasvir edilebilecek mahrem ve canlı bir metin olan *Hatırlamanın Ufuneti*'ni sözel dilin ötesinde başka bir iletişim sistemi arayışıyla bir el koreografisine dönüştürdü.

Hatırlamanın Ufuneti bir metin. Peki bu metin nasıl okunmalı? Okunmak istemeyen bir metin bu. Tercüme eylemi her ne kadar bilgiyi, hikayeyi ve duygulanımı yayma amacı taşısa da tercüme etmek, çevirilen çalışmanın içine neyin dahil olup olmayaacağı konusunda güç ve kontrol uygulamak demek. Benjamin'e göre tercümenin "alıcısı" bulanık bir konsepti tayin etmektedir; her "tercüme", iletişim biçimlerindeki yabancılıkla uzlaşmaktır¹².

*Çevirilemez*in alanını “kuir alan,” “kaynak ve hedef diller arasında, düz anlam, düz çeviri ve kolay çevirilebilirlik gibi tüm normatif fikirlere meydan okuyan” yıkıcı bir karşılaşma alanı olarak ele aldığımızda; Görkem’in çevirisi, yaratmış olduğu ve sadece çeviri eylemi sırasında bir varlığa kavuşabilecek (metinsel) bedeniyle bir karşılaşma.¹³

Tercümenin şiddetini iki katına çıkaran ve tercümeyle ontolojik bir şekilde iç içe geçmiş olan soyutlama formunda ellere dönüşen kelimelerle, Görkem’in (öz)tercümesi, kendi metnini kasten kontrol eder ve hem metinsel bedeni, hem de seyirci/okuyucuyu sınırlar. Görkem, şiirin orijinal verisiyonu hakkında ne bir ipucu verir ne de bağlamını açık eder; ancak sanatçının, eseri deşifre etmeyi arzulayan okuyucuya yardım etmemesi ve onu tatmin etmemesinin altında yatan bir mesaj vardır. Yıllardır sorulup durulan sorular: “Anlatılan kimin hikayesi?” “Konuşulan kimin dili?” Ve türevleri... “Kimin arzu ve acıları ancak soyutlanarak dile gelebilir?” “Kimin kelimeleri eyleme dönüşmelidir?” Görkem, bizi iktidarın iletişim yollarından çıkıp yeni, bedensel yollar üretmeye davet eder. Nazikçe ve sessizce onların dilini – yani ellerin, söylenmemişlerin ve baskılananların dilini – öğrenmemiz istenir. Ve bu temel bir direktifle başlar: *BAK!* mümkünse, temas edebilen gözler ve parmaklarla. Konuşmayan bir metni ve çeviride kaybolanları barındırması dışında *Hatırlamanın Ufuneti* aynı zamanda metodolojik bir öneridir: pratik bir video, soyutlamanın tarifi, el diline bir giriş dersi.

Ekstrem bir soyutlama metodu kullanılarak yapılan bu tercüme işinde Görkem sembolik alanı jestlere çevirir ve bu şekilde zihin ve bedeni, ikili düşünce zihniyeti temelinde birbirinden ayrı tutulması gerektiği dayatılan iki varlığı bir araya getirir. Şiirin ellere aktarılması onu daha az şiirsel yapmasa da, hali hazırda okunabilir ve erişilebilir bir formu daha az okunabilir ve erişilebilir olması için başka bir forma soyutlamak ancak belirli bir miktar şiddetle mümkün olabilir, ki soyutlamanın yarattığı bu şiddet tercüme esasında kaybolan anlamları daha da şiddetlendirir. Sanatçının elleri şiirsel metni bedenleştirip okunabilir hale getirirken video, eş zamanlı bir şekilde ardında bıraktığı kayıpları anlatır.

Bu kayıplar, önünde sanatçının şiiri el dansına dönüştürdüğünü izlediğimiz videonun sabit arka planında netleşir. Arka planda gördüğümüz, bir Hollanda Altın Çağı ressamının, “çolak elli” Jan Asselijn’in 1650 civarında yaptığı yağlı boya kuğu resmi olan *Tehdit Altındaki Kuğu’nun* (Fl. *De bedreigde zwaan*) hasar görmüş versiyonudur. Eserin öznesi olan gerçek boyutunda resmedilen kuğu, gerçek boyutunda resmedilmemiş ve küçük kafası ancak resmin en sol köşesinde görünen köpeğe karşı yuvasını korumaktadır, kuğu ve köpek arasındaki boyut farkı saldırgan ile sillemleneci arasında görsel bir dengesizlik yaratır, kuğunun defansif öfkesini vurgular. *Kuğu Gölü’*ndeki gece prenses, gündüz kuğu olan Odette’in trans-insan kabiliyetiyle, kadının insandan ziyade bir kuğu ile çiftleşirken resmedilmesinin daha kabul edilebilir olduğu 15. ve 16. yüzyılın görsellerinde cinselleştirilmesiyle ve diğer birçok kuş türü gibi eşcinsel ilişki kurma yatkınlıkları sayesinde kavuştuğu ün ile kuğu, hali hazırda kuir bir hayvan sayılmaktadır.¹⁴ Görkem, tehdit altındaki kuğu öznesini kesip çıkarmakla kuir görseli sansürler; fakat aynı zamanda köpeği de resimden çıkararak çatışma, saldırı ve tehdidin önünü hepten keser. Bizi rengarenk göğün ıssızlığı ile beraber tehdit edici bir şekilde yüzeye hakim olan beyaz boşlukla, şiddetin iziyle baş başa bırakır.

Sergiye katılan sanatçılar arasında küratöryel sınırlandırmalarını en çok aşan Görkem oldu. Video su kuğu figürünü silip arka plandaki boşluğu öne çıkarır; beden figürü olarak elleri kullanır ama bu da kabul edilebilir, zira eller hem cinsiyete dair bir yargı uyandırmayacak kadar kimliksizdir hem de sergi adı saldırganı karşı elle tutulabilir bir silah olarak zaten elleri öne sürer. Bununla beraber, Görkem’in renk kullanımı, serginin bütünlüğünü bozacağı düşüncesiyle beni endişelendiriyordu. Yine de o, türlü ısrarlarım karşı cevaplarıyla beni ikna etmeyi başardı. Renkler önceden var olmuş, *doğal* ve kendisi tarafından üretilmemiş olduğunda onları soldurmak Görkem’e acımasızca geldi.

Jan Asselijn tarafından resmedilmiş gökyüzünü kendi renkleriyle bırakmak özellikle önemliydi. Resim sanatını İtalya’da ustalaştırmış olan ve hayatının geri kalanında yaptığı resimlerde İtalya’da geçirdiği zamanın izlerinin okunduğu Jan, eserlerine İtalya’da deneyimmediği renkleri katar – öyle ki,

¹³ William J. Spurlin, ‘Introduction: The Gender and Queer Literature Studies 51,

¹⁴ Lütfen bu tuhaf bir şekilde hem kalbi ısitan hem de “Avusturya’daki Eşcinsel Kuğular, Evlat Edindikleri Plastik https://www.sciencealert.com/gay-swans-austria-attacked-people

Politics of Translation: New Approaches’, *Comparative* no. 2 (2014): 201–214 paramparça eden 2018 yılına ait habere göz atın: Bardağı Korumak İçin İnsanlara Saldırdı.” –protect-adopted-baby-plastic-cup-homosexual-animals.

Amsterdam'ın soğuk göklerini boyarken bile sıcak Akdeniz renklerini kullanmaktan çekinmez. Renkleri aklında tutarak, onları ezberleyerek, dünyada her yerde aynı ve bir tek olduğu sanılan gökyüzünü taklit etmek, Jan'ın hepimizin örnek alabileceği umut dolu bir jestidir. Gök karanlıktan renklerini nasıl görebiliriz? Renkleri nasıl akılda tutar, bir fırsat bulduğumuzda onları nasıl kullanabiliriz? Bir başka göğü nasıl hayal edebiliriz?

Bir destek yapısı: bulunmamışlara anıt

Hatırlamanın Ufuneti'ni gösteren ekranın kendisi sanki odadan büyük ve odanın taşıyabileceğinden daha ağır gibi hissettirmekte. Bu his aynı zamanda Baha Görkem Yalım'ın ikinci çalışması olan ve aynı odada bulunan *Bulunmamışlara Anıt* için de geçerli. Tıpkı *Tehdit Altındaki Kuğu*'daki gerçek boyutunda resmedilmiş kuğunun resim alanında yarattığı etki gibi bu iki çalışma da sergi alanında bir oryantasyon (yönelim) bozukluğu hissi yaratır. Bir hata. Yanlış dekore edilmiş bir oda. Sığamayan, alana özgün ve alanla alakalı olmayan, olamayan objeler. Uzaıylılar.

Bulunmamışlara Anıt varoluşunun nedenini açığa vurmayan bir enstalasyon, bir ritüelin kaydı. *Hatırlamanın Ufuneti* gibi, izleyicinin bilinmezlikten / belirsizlikten zevk alarak işin içine dalmasına müsaade eder ve ona ipucu vermekten kaçınır. Bir sanat işini analiz etmenin veya "anlamlandırmanın onunla kurulacak tek (veya en iyi ya da en doğru) yol olmadığını"¹⁵ iddia ederek, bu formda bedenleşen opaklık, tercüme edilemezlik ve anlaşılma alanı ve eserin kendisiyle karşılaşma anını kuirleştirmek adına tuhaf bir potansiyel yaratır. Bu kuir potansiyel, karşılaşmayı türlü olasılıklara gebe bırakır.

Bulunmamışlara Anıt, yere değmeyen, havada asılı bir anıttır. Kökensiz ve asılsız. Hantal kılığının aksine neredeyse hareketli ve koşmaya hazır hal-

dedir. Görkem'in pratiğinde tekrar eden bir mesele olan destek yapısı, birbirlerine bağlanan objelerin oluşturduğu bu tertibatta kendini dışa vurur. Enstalasyonun bileşenleri olan, yararlılığı, kullanışlılığı ve temsil yetiği özelliklerinden arınmış arka-plan tripodu, bebek arabası, kolon, çiçekler ve onları saran alüminyum, odanın tavanı ve tabanı gibi enstalasyonu oluşturan parçalar, zar zor sabit duruyor gibi görünse de, birbirine tutunur, birbirini tutar ve desteklemeye başlar.

Her bir objenin birbirine tutunmasını, birbirini taşımasını ve ayakta tutmasını sağlayan bu ilginç destek sistemi, desteğin komünal yapıları konusunda düşünmemiz için bize model olur. Birbirimizi nasıl destekleriz? Birbirimize nasıl tutunuruz? Birbirimize tutunmamızı sağlayan mafsallar nelerdir? Beraber nasıl dururuz? Ne kadar sıkı tutunuruz? Ne kadar dik, düz, normatif? Peki kuirce tutunmak nasıl bir şey? Bir başka açıdan baktığımızda bu mafsallar aynı zamanda sınırlar, en kırılgan noktalar, savunmasızlıklarımızın hatlarıdır. Bu yüzden, tıpkı soyutlamada olduğu gibi, bir yapı olarak destek de içinde fitri bir şiddet formunu taşır. Birbirimizi nasıl sıkıştırırız? Birbirimize nasıl yükleniriz? Birbirimizin üzerine nasıl basarız?

Bu enstalasyonda, arka plan tripodu illüzyon yaratan yeşil perde, bebek arabası ise bebeği taşıma işlevini görmez. Beden ya da çoklu bedenler, burada bir alegori kurmaz. Tabansız bir kolon, gizemsiz bir monolit, kırılmış bir dikilitaş soyutlanmış dönüşür. Kendisinden başka, temelsizliğinden başka bir şeye atıfta bulunmayan bir anıt oluşturur. Benim için bu anıt, dünyanın her yerindeki tüm muhafazakar kesimin ortak argümanını; yani kuirlerin sadece var olmakla kötü etkileyeceği yeni nesilleri, genç dimağları ve toplumun geleceğini temsil eder. "Soyut seks"¹⁶, "kısır/verimsiz fütürizm"¹⁷ ve "bebek yüzünün faşizmini"¹⁸ sıkıştıran bir bloktur.

Türk hükümetinin geçen yıl boyunca bebek yüzündeki faşizmi nasıl kullandığını kısaca hatırlayalım: Yerel eğitim yetkilileri, çocukları eşcinseller yapacağından korkarak çocukların gökkuşağı çizmelerini yasakladı. Türkiye'de bir tekstil devi ürünlerinde "LGBT algısı yaratan temalardan kaçınma" bahane-

¹⁵ Baha Görkem Yalım ile

¹⁶ Travis Jeppesen'a göre "... sikiş de soyutlamadır. Na-Katolik formları böyledir." "Queer Abstraction (Or How to Be a Mousse Magazine,

¹⁷ Lee Edelman, *No future: Queer Theory and the Death Drive*,

¹⁸ "bebek yüzünün faşizmi" ... bizi (doğurgan bebeğe takmasını dilediği yüz ne olursa olsun,

Lee Edelman, *No future: Queer Theory and the Death Drive*,

çevrimiçi sohbetimizden, Ocak 2021.

sikişin, doğurganlık güdüsünde olmayan sikişin tüm Pervert with No Body). Some Notes Toward a Probability", Sayı 66, 2019

Duke University Press, 2004.

fütürizmin radikal bir formu olarak) siyasetin bu egemenin otoritesine boyun eğdirmektedir..." Duke University Press, 2004.

siyle gökkuşağı, tek boynuzlu at ve diğer sembollerin kullanımını durdurdu. Türkiye Ticaret Bakanlığı, gökkuşaklı Onur bayraklarının çocukların gelişimi üzerinde olumsuz etkiler bırakacağı gerekçesiyle LGBTI+, Onur ve gökkuşağı temalı tüm ürünlerin on sekiz yaş altı müşterilere satılmasını yasakladı.

Baskı formları: düdük, (sen, ben, içerisi, dışarısı), ben, ben, ben, ben, ben

Sıklıkla heykel, video ve performans formunu alan çoklu anlatılarında **Dorian Sarı**, zorlamaya maruz bırakılan, tabi tutulan ve baskıya direnen vücutları sahnelemek için ritüelimsi pratiklere yönelir. Bedeni soyutlayarak sunan duygusal / minimalist heykellerine karşın, video işlerinde tek bir birey veya o bireyin deneyimine değil, kolektifleri ve kolektiviteleri işaret eden insan bedenlerini (çoğunlukla kendi bedenini) kullanır. *Look!* işinde beden formunu videosundan silip, kendisini sırf bir sese indirgemesinin aksine, sergide sunduğu heykellerde, mevcut olmasa bile bedeni tuhaf bir şekilde karşımıza yeniden çıkarır. Sergi öncesi konuşma ve tartışmalarımızda ne zaman figürsüzlüğü talep etsem, Dorian bedeni çağrıştıran bir figür önerdi. Bu figürler, bedenin yokluğunu taklit eden veya izlerini taşıyan objeler halinde zuhur etti. İstanbul Queer Art Collective'in objelerine nazaran Dorian'ın yarattığı objeler faydasal bir özellik taşımaz, benzeri bir fiziksel etkileşim beklemeyiz. Ancak, her iki sanatçı da objelerin sunduğu potansiyellerini kendi yollarıyla başkalaştırır ve açığa çıkarırlar. Yine IQAC'in ham hazır nesnelerinden farklı olarak, Dorian objelerini, onlara dahil olan yeni bileşen ve jestlerle birlikte baskı formlarına dönüştürür. Soyutlanmış bu baskı şekilleri, tam da bu soyutlama süreci içerisindeyken endekslerini, tespit edilebilir ve okunabilir pozisyonlarını kaybedip iktidarı kandıracak şekilde baskılayan ve baskılanan arasında belirsizlik yaratır. Böylece bu baskı biçimleri, hem baskı eylemlerini hem de baskılananın vaziyetlerini kurnazca imler.

Odanın en uzak köşesinde neredeyse gizleyerek yerleştirilmiş küçük siyah bir düdük... uyarmak ve denetlemek için kullanılan bu alet, iki karşıt taraf

için de elzem olan çift amaçlı bir obje: bir yandan polisin ve bekçinin ağzında korkutur ve uyarır, öte yandan çığlığın sesi kendini duyurmaya yetmediği bir yerde acil durum çağrısı için kullanılır. Bu ikiliğe uygun şekilde, baskılayanın öfkesini, emrini ve zapt edişini; baskılananın da öfkesini, ayaklanmasını, mücadeleci çığlığını gösterecek şekilde düdüğün ağzı erimiştir. Her iki taraf için de düdük işe yaramaz hale gelmiştir. Sesin duyulması engellenmiş, yakıcı söz sertleşmiş ve katılaştırmış durumdadır.

Cumbanın içine sıkıştırılmış büyük siyah bir yarıttık... Ağırlığı yüzünden uçamayan bir balon. Binanın ön duvarlarından dışarıya bakan ve odada çıkıntı yapan cumbalı pencereler, evin mekansal uzantısını oluşturur. Biçimsel olarak kişisel alanı kamusal alana taşıyarak genişletir ve iç-dış arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. Alışılmadık şekilde hareketsiz olan balon da cumba gibi içerisi ve dışarı arasında bir eşiktir. İçindeki ve dışındaki havanın sınırı ve dengesiyle objeleşir. Düdük gibi, o da iki karşıt tarafı temsil eder. Baskılanmış arzularla, patlamak üzere olan öfkeyle, evle sokağın eşliğinde, içindeki yasak renklerini serbest bırakmayı ve dışarı saçmayı bekleyen, kabinin büyük bir hareketle çıkmış bir deridir. Aynı zamanda korku, önyargı, yasaklar ve şiddetle dolu, içindeki karanlığıyla kişisel alanı domine edecek, dışarıdan içeriye atılan bir bombadır.

Fıtratı gereği güvenlik ve kontrolden başka bir şeyi çağırmayan kemerin, bu objeler arasında bir istisna olarak, özgürleşmeyle alakası yoktur. O kıyafetleri tutar ve genitalyayı kilitler. Kemer, bedensel cezanın kolay silahıdır; derhal ulaşılabilir ve anlık kullanılabilirliğiyle adeta çok kullanışlı bir disiplin aletidir; hafifliği ve sertliğiyle deriyi acı verir. Fakat bu sefer Dorian, potansiyelini belirsizleştirmek adına obje ile oynar ve ona şekil verir. Bu içi boş kemer; havaya, hayalet ve asla kavrayamayacağı görünmezliğe bile saldıran orantısız ve sizoid kontrol eylemlerini mi taklit ediyor? Yoksa öznesi evrende buharlaşıp dağıldığında işleyemeyen kontrol politikalarının iktidarsızlığını mı kanıtlıyor?

Rahatsız edici bir şekilde somut ama yine de görünmez bir boşluk

Cansu Yıldırım, ağırlıklı olarak portrelerle çalışan, özneyi merkeze alarak, kendisine bakan insanların

gözlerinin içine bakarken yakaladığı anı sunan bir fotoğrafçı. “Kişisel bir habercilik hissini, manzara, doğa, natürmort ve performatif çalışmalarla birleş-tiren samimi portreler” yaratıyor, “itirafçı ve iliş-kisel iç gözlemi”, “kendiliğindenlik ve anarşist ihlal duygusu” ile birleştiriyor. Her zaman gerçek hayat-ta. Cansu’nun portreleri bir yabancıнын bakışlarını taşıyor, kimliğin sınırlarını zorlarken, “aidiyet duygusu arayan bir keşfin” peşinden gidiyor. Buna rağmen, marjinal ötekilerin fotoğraflarıyla kendi güvenli alanlarını keşfedip belgelediği *Barnak/Kafes* serisi Cansu’yu fotoğraflarının Batı dünyasında nasıl bir paket içinde yayınlanıp tüketildiğini sorgulama-ya itti. O drag kraliçelerinin yanaklarındaki gözyaş-larından çok kuir sevinç ve umut anlarını paylaşıyor olsa da, Türkiye dışındaki bakış portrelerindeki acıyı ve sefaleti görmekle ilgileniyordu. Buna suç ortağı olmamaya karar vererek son serisi *Fathom*’da (2020), “Türkiye gibi bir coğrafyada kuir olmanın bahset-me telaşının sadece yüzey olduğunu varsayarak,” daha derinlerdeki kuirlik deneyimlerini keşfetmeye yöneldi. Bu seri aynı zamanda bir foto muhabirinin ceketini giymeyi isteyip istemediğine karar vermesi için de bir deneme oldu.

Cansu’yla sergi için konuşmaya başladığımızda o, kuire, masal aleminde mekansız bedenler, yara-tıklar, var olmayan karakterler, garip mutantlar olarak baktığı *Fathom* projesini henüz tamamlamış ve sergilemişti. Cansu’yu sergiye davet ederken onun özneleri görünür kulan portreler, kodlanabilir bedenler, tanımlanabilir yüzler olarak paylaştığını, kendisinin de sorgulamakta olduğu ‘belgeleme’ pra-tiğine meydan okumak istedim. Ve Cansu, küratör-yel önerimde dikte ettiğim ‘kasıtlı sansür’ üzerinde deneyler yapmayı kabul ederek, sergi için farklı konularda ve dönemlerde üretilmiş fotoğraflardan bir seri hazırladı. Bu fotoğrafları bir araya getiren şey, bu sefer görüşü desteklemeyen, aksine her şeye kadrlılığıyla, hem görüntüyü hem de kimlikleri gizleyen ışık kullanımıydı. Bazı fotoğraflarda Cansu, iktidarın en yaygın manipülasyon tekniklerinden birini temellük edip efektler uyguladı, ışığı baskın-laştırdı, hatta aşırılaştırdı, fotoğrafın öznesini sol-durdu. Bir bakıma, zalimin kurgu masasına oturdu ve kendi imajını ihlal etti. Bazı fotoğraflar için ise, görüntüyü harici bir efektle bozması gerekmiyordu; flaş, spot veya fener yardımıyla, fotoğraf öznelerini çekim anında aşırı pozlamayla yok etti.

Cansu’nun ışık müdahalesi şiddetin ışığını, *denetle-yenin* kör edici ışığını taklit ediyor. Bu, fotoğrafçının veya öznenin bakışından gelen ışık değil, müfettiş-ten gelen şiddetli ışık. İzleyiciler olarak serideki her fotoğrafta baskın bir ışık görsek de bu ışığın (*photo*) yazısı (*graph*) değil, baskının yazısıdır. Bu baskı yazısı, tam da görmeye hakkımız olanı görmemizi engelleyen şey. Bu aşılmaz ışık, fotoğrafik öznelerle biz izleyiciler arasında kabul edilmiş teması yok eder. Onun yüzünden öznenin bakışıyla izleyicilerin bakışları asla karşılaşmaz, görüş hatlarımız asla çakışmaz.

Cansu’nun adapte ettiği bu ‘kasıtlı’ sansürün bir sonucu olarak bakışı (gaze) engelleme hali, en çok da, poposunu sıyrarak toplumda mahrem sayılan delikleri isyankar bir şekilde ortaya çıkaran kişinin bedenini gösteren fotoğrafta kendini gösterir. Öznenin kasten gösterme, sunma, bedeninden zevk alma iradesine karşı çıkarak Cansu, muhtemel de-liklerin, başka bir deyişle, diğer gözlerin üzerine göz kamaştırıcı bir ışık topu, parlayan bir güneş koyar. Cansu, vajına ve rektumun gözünü açmasına izin vermez, hem izleyicinin bakışını hem de fotoğrafik imgeyi engelleyerek görüntüyü hadım eder. Kara delikleri kamuoyuna göstermenin hem cesur hem de tehditkar etkisini yitiren görüntü böylece başarısız bir protestoya dönüşür, ancak tam da bu başarısız oluş, bu engellenmiş protestoyla, Cansu bize sansür-rün kökenini hatırlatır.

Cansu, aşırı ışık ile korkutucu karanlık, siyah ile beyaz arasında oluşan bu serisinde denetlenen ancak tanınamayan kuir öznelerin hiper-görünür-lükleriyle uğraşır. Bir müfettişin ham ve inceleyen ışığıyla pratik yaparken göz kamaştırıcı ve parıldayan fotoğraflar üretir. Bazı fotoğraflarda, bedenler ve beden parçaları net ve rahatsız edici bir şekilde belirgindir, ancak Cansu’nun odaklandığı herhan-gi bir insana bir yüz atfetmek imkansızdır. Canlı olmayan nesnelere yöneldiği diğer fotoğraflarda da onları bir o kadar kolay anlaşılabilir veya kolaylıkla tanımlanamaz hale getirir. Cansu, canlı ve cansız nesnelere bakarken, bir şeyleri tanımlamaktaki telaşımızı sorgular. Bu bir sokak lambası mı? Bu bir lolipop pankart mı? Bu bir sokak tabelası mı? Bu bir palyaço mu? Bir drag mı? Bu bir erkek mi? Lolipopta ne yazıyor? Bu bir elma mı? Bu, ilk günaha bir refe-rans mı? Bu bir kadın kıç mı? Bu bir erkek kıç mı?

²⁰ Tom Seymour’un Cansu’nun çalışmalarını yazdığı, ‘Give me shelter’ başlıklı makalesinden. 30 Temmuz 2019. <https://www.1854.photography/>

²¹ a.g.e

²² Sanatçının TAPA sergi

shelter’ başlıklı makalesinden. 30 Temmuz 2019. 2019/07/give-me-shelter/ Son erişim: 04 Şubat 2021.

katalogundaki metninden.

Cansu, bir siyah bant kullanarak ya da buzlayarak değil, fotoğraflarını ışıklandırarak sansürlüyor. Bu aşırırı-pozlayan sansür Cansu için iki şekilde işliyor. Hem hiçbir şey göremeyecek kadar kör olan zalimin gözlerini temellük ediyor, hem de stratejik bir şekilde fotoğrafik özneleri hedef alınamaz hale getirmek için kullanılıyor. Ayakta duran bir grup insanı gösteren fotoğraf, sadece birkaç gün önce, 1 şubat 2021'de, Boğaziçi direnişinin kampüs dışındaki ilk protestosu sırasında, öğrencilerin *hakaret eden* eser nedeniyle tutuklamalarından bir gün sonra çekildi. Serideki diğer fotoğraflar gibi Cansu burada da yüzleri ve kişileri değil, bölünmez bir grubu, dirençli bir kolektiflik anını gösteriyor ve bunu yaparken fotoğrafı belirsiz, anlaşılmaz bir hale getiriyor. İlk bakışta, bu fotoğrafın bir sokak partisinde, bir kutlama veya herhangi bir sokak etkinliği sırasında da çekilmiş olabileceğini düşünebiliriz; fotoğrafta ne bayrak, pankart ne de polis ve şiddet görüyoruz. Cansu, bu jestiyle, içinde bulunduğumuz günlerin şiddetini işaretlerken, protestoların kutlamaya dönüştüğü bir gelecek hayal etme ihtimalini de bize bırakıyor.

işler

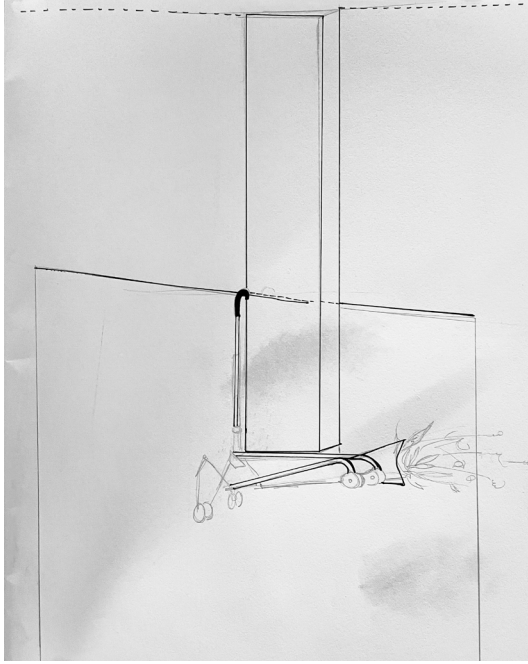
alper turan
şubat 2021



baha görkem yalım
hatırlamanın ufuneti, 2021
tek kanal renkli sessiz video, sürekli tekrar
44 '47"



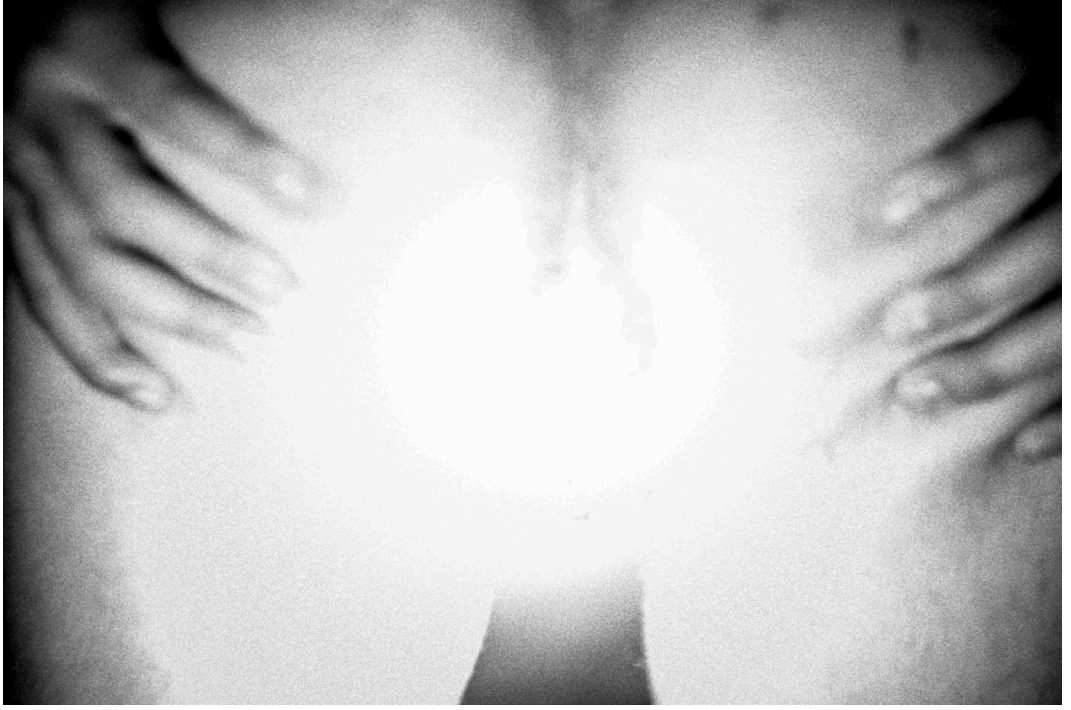
baha görkem yalım
hatırlamanın ufuneti, 2021
tek kanal renkli sessiz video, sürekli tekrar
44' 47"



baha görkem yalım
bulunmamışlara anıt, 2021
sehpa sistemi, bebek arabası, alçı,
alüminyum, çiçek düzenlemesi
değişken boyutlarda



baha görkem yalım
bulunmamışlara anıt, 2021
sehpa sistemi, bebek arabası, alçı,
alüminyum, çiçek düzenlemesi
değişken boyutlarda



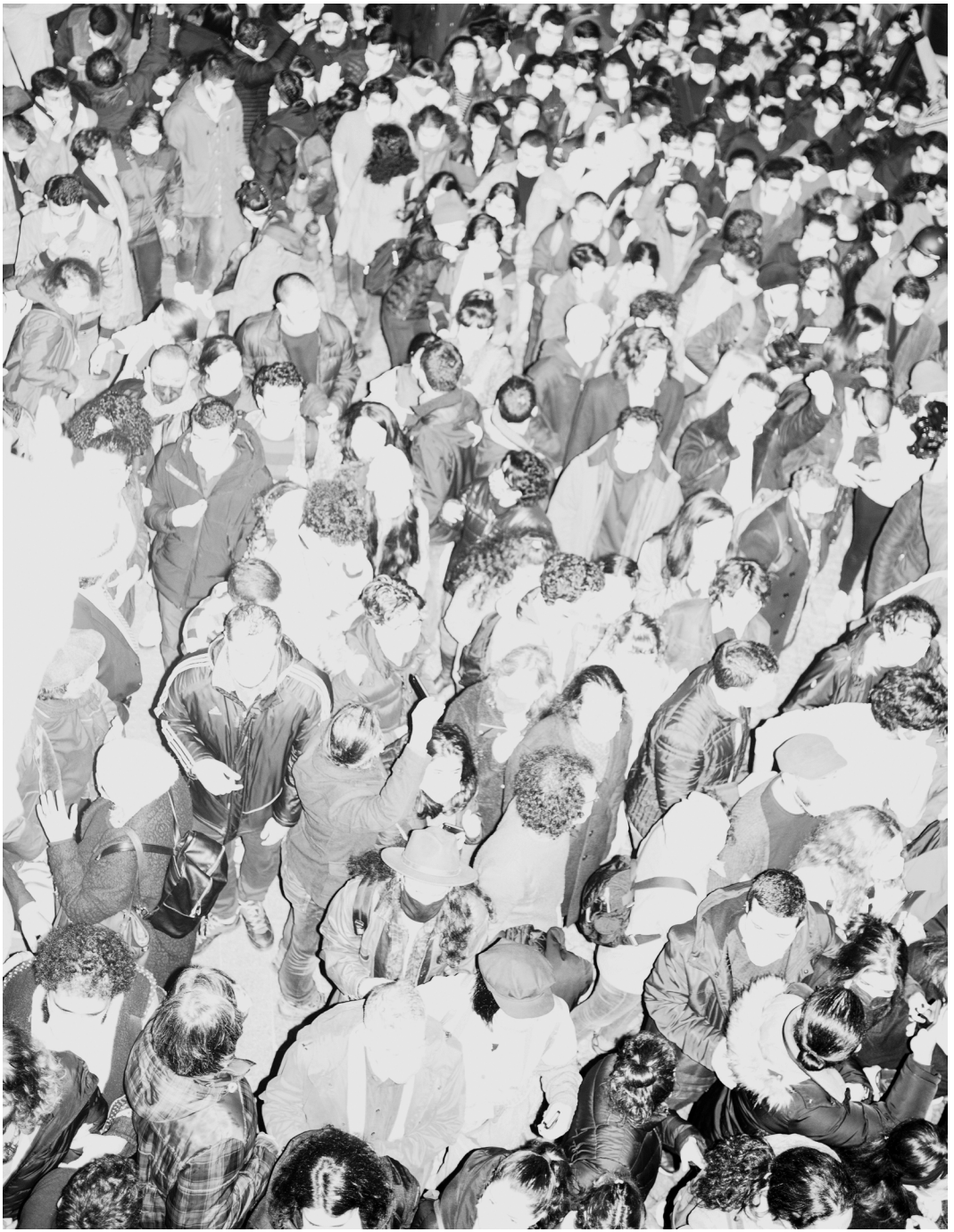
cansu yıldırın
mugâlatâ serisinden, 2021
fine art baskı
30 x 20 cm



cansu yıldırım
*mugâla*ta serisinden, 2021
fine art baskı
30 x 20 cm



cansu yıldırım
mugâlatâ serisinden, 2021
folyo baskı
120 x 80 cm



cansu yıldırın
mugâlata serisinden, 2021
folyo baskı
178 x 140 cm



dorian sarı
isimsiz, 2020
düdük
4 x 2 x 1.5 cm



dorian sarı
isimsiz (sen, ben, içerisi, dışarı), 2020
kemer
değişken boyutlarda
(3 adet)



dorian sari
look, 2020
tekrar eden video sesi
3'30"

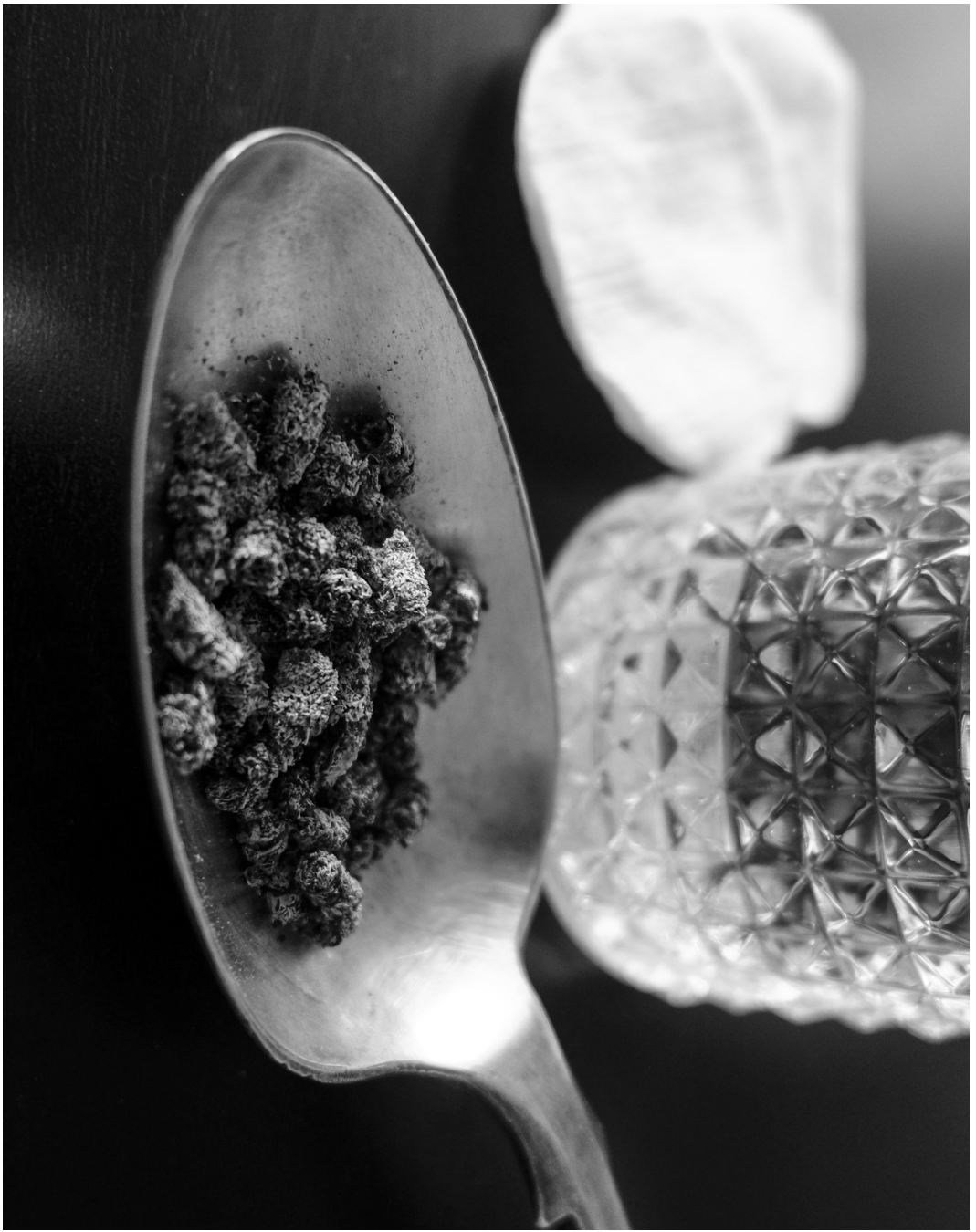


dorian sari
ben, ben, ben, ben, 2020
balon
değişken boyutlarda
fotoğraf: jonas haenggi



istanbul queer art collective
direktiflere uymak zorunda değilsiniz, 2021
6 performans direktifi ve
karışık malzeme yerleştirme

fotoğraf: eda sancakdar



istanbul queer art collective
direktiflere uymak zorunda değilsiniz, 2021
6 performans direktifi ve
karışık malzeme yerleştirme

fotoğraf: eda sancakdar

Zili çalın.

Kaşıklardan birini parlatın.

Fesleğenden koku çıkarın.

Bir adet çiğ köfte yapın.

Gökkuşağı çizin.

*Ellerinizi dezenfekte ederken
80'lerden iki kadını
Selin ile Müjde'yi düşünün.*



istanbul queer art collective
direktiflere uymak zorunda değilsiniz, 2021
6 performans direktifi ve
karışık malzeme yerleştirme

fotoğraf: suzan özel

Baha Görkem Yalim, <http://bahagorkemyalim.com/>;
Cansu Yildiran, <https://www.cansuyildiran.com/>
Dorian Sarı, <https://www.doriansari.co/>;
Istanbul Queer Art Collective,
<https://www.istanbulqueerartcollective.co.uk/bio>

Görsel Tasarım: Can Kk

Türkçe eviri: Vladislav İvanovski (Willie Ray), Alper Turan

Türkçe Düzelti & Son Okuma: Zeynep Berik

İngilizce Düzelti & Son Okuma: Nick Stenner, Linda Lyshol

Video Dökümantasyonu: Beril Ece Güler, Nazlı Khoshkhabar

Fotoğraf: Zeynep Fırat

Teşekkürler David J. Getsy, Krist Gruijthuijsen, Maura Reilly, Astrid Mania, İpek Ulusoy Akgl, Can Kk, Hale Tenger, Suzan zel, Barış ktem, Slavs and Tatars

Protocinema, İstanbul, New York ve ötesinde me-kana-duyarlı sanat projeleri sipariş eden ve sunan kültürler arası, misyon odaklı bir sanat organizasyonu-dur. Herkesin erişebileceği, en yüksek sanatsal kalitede bağlama-özgü projeler üretir. Protocinema, sergiler, kamusal programlar ve mentörlük yoluyla farklı bölgeler arasında, çeşitliliği anlamak ve empati uyandırmak üzere çalışır. 2011 yılında Mari Spirito tarafından kurulan Protocinema, kar amacı gütmeyen bir 501 (c) 3 kuruluudur, "tuğla ve harç" içermez, proje ürettiği bölgeler hem küresel sorunlara hem de sahadaki değişen koşullara yanıt verecek şekilde farklılık gösterir. protocinema.org

poe Sanatçı İnisiyatifi, 2018 baharında tasarlanan bağımsız ve kar amacı gütmeyen bir alan. Ortaya çıkışında hareket etme ve bir araya gelme arzusu yatıyor. Farklı disiplinlerin ve deneyimlerin, üretimin ve düşüncenin farklı biçimlerinin birbirleriyle konuştuğu fiziksel ve zihinsel bir alan. poe, denemekten ve başarısız olmaktan, birbirinden bir şeyler öğrenmekten çekinmiyor ve üretim süreçlerinin nihai üretim kadar önemli olduğunu savunuyor. Kısa süreli sergiler ve halka açık programların yanı sıra uzun vadeli araştırmalar da yapmakta. pose-hello.com

Daha fazlası için: Ela Perşembe, ela@protocinema.org, +90531 923 3778; Mari Spirito, mari@protocinema.org, +1917 660 7332; Larissa Araz, larissa.araz@gmail.com, +90532 724 2433.