

## Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri / Hasan Bülent Kahraman

1.

Performans sanatının iki temelinden söz edilebilir. Bunların ilki bizatihi performansın öznesi olan bedendir. İkincisi de bedenin içinde yer aldığı mekan. İkincisinden başlayalım.

Bedenin içinde yer aldığı mekan sadece uzam da dediğimiz ve üç hatta dört boyutlu uzayın kapsayıcılığı ile sınırlı değildir. Yani beden salt uzayla ve onun bir parçası olan noktasal, her insan için algılanma boyutları sınırlı olan bir uzamla kısıtlı sayılamaz. Kuşkusuz öyledir. Hepimiz bir mekanın içinde yer alıyoruz.

Wittgenstein'dan etkilenerek söyleyecek olursak mekanımızın sınırları bilincimizin/dünyamızın dolayısıyla fizik bedenimizin de sınırlarıdır. Bunu söylediğim zaman zaten benim mekanla önce özdeşleştirmiş, sonra da kısıtlamış oluyorum. Sınırları dışına çıkılamayan bir mekan bedenin olanaklarını da belirliyor. Kaldı ki, fiziksel gücü açısından bakıldığında beden zaten uzayın sığınağı içinde son derecede kısıtlıdır. Uzayın asıl aşıldığı yer zihindir. Mekanın belli bir dönemden başlayarak peyzajla bu nedenden ötürür yer değiştirir.

Ne var ki, beden-uzam kısıtlı ilişkisi sadece bu kadarla kalmaz. Bir mekan olarak ele alındığında bedeni asıl sonlandıran öge onun derisidir. Bedenin gerçek mekanı, içinde yer aldığı uzamsal parça, uzamsal somut olamaz. Uzaysal, uzamsal mekan bedenden çok zihinsel bir şeydir. Bachelard'ın getirdiği önemli saptamalardan birisi buydu. Oysa, deridir bedene hem kendi gerçeğini kazandıran hem de onun nerede başlayıp nerede bittiğini gösteren. Bedenin gerçek sınırları ve kılıfıdır, deri. Beden diye tanımlanabilecek ne varsa derinin *içinde* saklanır. Bir kaptır deri, son kertede. İçeride doldurulmuş, ötesine geçmenin olanağı olmayan bir ögedir derinin örttüğü beden. O nedenle deri ve onun içine yerleşmiş olan gövde kendisiyle bağlıdır. Üstünde meydana gelecek en küçük bir çatlak derinin içindekileri sızdırmaya başlayacaktır, çünkü, sınırları aşılmış olacaktır, derinin.

Öte yandan deri, bir aldatma unsurudur. Bir Rönesans düşünürünün söylediği gibi insanın bütün güzelliği deridedir. Sanılanın tersine derisiyle kalmış bir insan *çıplak* değildir. Tam tersine, o haliyle insan en çekici giysiye bürünmüştür. Çıplak bedenin bir erotik nesne olarak çekiciliğini yaratan tamamen derinin kendisidir. Asıl çıplaklık derinin çıkarılmasıyla, soyulmasıyla başlar. Bu çıplaklık, gerçek olanıdır, gerçek olduğu için de dayanılmazdır. Kasların, yağların, damarların, lenflerin sardığı o çıplak bedeni değil, derinin örttüğü, gizlediği, sınırladığı bedeni biliyor ve tanıyoruz.

Buradan tekrar bedene ve onun performansı sınırlamasına dönelim.

Gövdenin fizik gerçeği ortada yoksa eğer bir performanstan söz edilemez.

Performansı bedenin ontolojisi tayin eder. Ne var ki, bedenin kendiliğindenliği, tek başına bir fiziksel mekanda duruşu performansı gerçekleştirmez. Performans, bedenle mekan arasında, bilincin belirlediği ama bazen de bilincin bedenin gerçekliğine teslim olduğu, fakat her durumda kurgulanmış bir müdahaledir. Bu haliyle de performans bedenin fizik sınırıyla mekanın fiziksel sınırlamaları arasında bir gerilimdir. Performans bu sınırlamaları bir üst anlatıyla aşma kaygısıdır, öte yandan. Bir başkaldırıdır; aksi takdirde bir performanstan söz etmek mümkün olmazdı. Performans bir müdahaledir, bir tepkidir. Aynı zamanda bir sınır çizme, ve belki çizdiği sınırı da aşma çabasıdır performans. Fakat neredeyse tersinden denebilecek biçimde: sınırsızlaştırmayı zorlayarak sınırın varlığını vurgulamak ve bunu fizik mekan ve derinin örttüğü bedenle gerçekleştirmek.

Şimdi birkaç noktayı derinleştirelim.

Öncelikle performans bir edim ve dolayısıyla da bir sürece tekabül ediyor. 1980'lerden beri gerek söylemin gerekse kimliklerin tanımlanmasında ve irdelenmesinde başvurulan ana kavramlardan birisi performans. Ne var ki, performans bu yanıyla eylemekten (*act*) ayrılan bir şey. Eylemek, Elizabeth Grosz'un belirttiği gibi öznesiz olabilir. Fakat performans her durumda bir özneye bağlanmak zorundadır. Özneye bağlandığı ölçüde de bir nesneyi belirleyecektir. Tekil, soyut bir performans söz konusu değildir. Bunu söylediğimiz anda performans kavramının sınırlarına geliyoruz. Çünkü, performans, Batı epistememesinin üzerine oturduğu ikili karşıtlıklardan birisini anımsayarak tanımlayacak olursak daha *otantik* bir gerçeklik ve süreçle hem örtüşebilir hem de sürtüşebilir. Deneyimleme süreci ile Nesnel olduğu kadar da öznel de vekalet verir. Oysa özellikle kimlik oluşturma sürecinde, Butler'ın getirdiği büyük tartışma ve katkıdan sonra biliyoruz ki, esas olan *performativitedir*. Yani eylemenin eylemsel oluşu. Öylelikle de *öznelliği*.

Böylesi bir tanım bizi açıkça modern kimlik anlayışının ve o bağlamda da modern sanatın sonuna eriştiriyor. Kant, kimliği nesnel, değişmez ve nötr maddeyle bağımlı, onunla özdeş olarak tanımlıyordu. Bu, aşkınsal, dolayısıyla zaman ve mekan bağımsız (*immune*) bir kimliğin belirlenmesiydi. Oysa, performativitenin ve onun bir parçası saydığım performansın en önemli özelliği başından sonuna kadar siyasal oluşudur. Eylediğimiz anda, eylemek için karar verdiğimizde sadece bir kurguyu gerçekleştirmekle kalmıyoruz. Aynı zamanda siyasal bir adım atıyoruz. Kimliklerimiz eğer performatif bir gerçeklikse o takdirde siyasal bir boyut da taşıyacak demektir. Eser Selen'in sergisinin ilk katmanını bu gizli gönderi oluşturuyor. Eylemsel bir eylemi gerçekleştiren, *performatif* bir devinim içinde bulunan ve öylelikle de müdahale eden bir kurgular bütünü bu sergi.

2.

Eser Selen bu sergiyle birlikte üç temel olguyu hem birbirinden ayırıştırıyor, hem de onları birbiriyle keşiştiriyor. Beden, mekan ve bedenın kendisine ait ama daima dışarıyla bir hesaplaşma anlamı taşıyan içsel, bağıl olguları. Buna mukabil serginin belkemiğini meydana getiren ana ögenin bedenle sınırlar(ı) arasındaki etkileşim olduğunu belirtmek gerekir. Üstelik Selen bunu çok karmaşık bir yapı içinde ortaya koyuyor.

Hala geçerliliğini koruyan bir soruyla başlıyor Selen: bedenın bütünlüğü içsel midir yoksa dışsal mı? Bu sorunun yanıtlanması için iki ayrı düzlemi kullanıyor. Birinci düzlemde kökleri elbette Oldenburg'da olan yumuşak heykellerden hareket ediyor. Ne var ki, Oldenburg'un 'pop ikonografisinden' çok uzak bir biçimde, hatta ona kafa tutarak, yumuşak heykelleri insan bedeninin parçaları olarak kurguluyor. Kopmuş, kendi haline bırakılmış, 'bağlamından' ayrıldığı için anlamını yitirmiş bu parçalara hala 'beden' denebilir mi? Hatta beden parçası denebilir mi?

O zaman Selen'in getirdiği bir yanıtın değil ama hiç değilse bir imden söz edilebilir: beden ancak kendi sınırlarıyla bir anlam taşır. Sınır, bedenın tanımı ve bütünlüğü söz konusu olduğunda o derecede anlamsız bir olgu değildir. Bu, bedenın en çok 'kınııldığı' gerçeğe (yani sınırlılığa) karşı bir tepki olarak okunabilir: bedenın gerçeği *kendisinde* saklıdır. Nitekim, birinci sergi mekanında yer alan, iyice deforme edilmiş beden görüntüleri bu sınırın görsel düzeydeki ifadesiyle ilgilidir.

Beden, ilk aşamada da son aşamada da bir *görüntü* ögesidir, bakan için. Bakan kişi, karşıdaki bedeni fizik olarak yani et ve kemik olarak değil görüntü olarak algılar. Eten kemiğin fiziksel gerçeği de bu görüntünün içinden değerlendirilir. Çünkü, et ve kemik olarak algılama bir fizik müdahaleyi gerektirir; en basitinden dokunmayı. *Yumuşak* kavramı bu yanıyla dokunma duygusuna bir gönderme. Bir bedene *dokunmak* ise

semantik olarak cinselliğe açılır. Gündelik dilde ve örtük olarak söylenmek gerektiğinde cinsel birleşme için kullanılan kavramdır, *dokunmak*. Ama aynı zamanda *hüzünlenmek*, *duygulanmak*, belki hepsinden önemlisi *rahatsız olmak*, *bir şeyin rahatsızlık*, *zarar vermesi* anlamlarına da geliyor. Öyleyse dokunmak sadece yumuşaklığın salgıladığı olumlu anlamlara değil, daha da önemlisi cinsellikle bütünleşmiş huzursuz edici, tepki uyandıran kavramlara da dönük bir im burada. Nitekim serginin biraz sonra çözümleyeceğimiz diğer katmanları da bu algılamayı pekiştirecek nitelikte. Burada şuna da değinelim: cinsellik dokunmayla görselliğin bileşimidir. Bedenin ya yokluğunda ama görüntü olarak ya da fiziksel olarak ve varlığında gerçekleştirilmeyen bir cinsellikten söz edilemez. Cinsellik varsa beden vardır ve tersi elbette. Bedeni içermeyen bir tek cinsel ilişki edimi veya tahayyülü söz konusu değildir. Selen çok karmaşık bir göndermeler ağı içinde bu gerçeğe birkaç katmanda vurgu yapmaktadır. Şimdi onlara geçelim.

3.

Karşımızda koparılmış ve bir hayli deforme edilmiş beden parçaları var. Oysa biz bedeni bütün olarak tanıyoruz. Herhangi bir beden parçasının bütününden koparılması halinde tanınması bir yana bize *iğrenç* geleceği aşikardır: etrafımızda gördüğümüz kopmuş, yani bedenden ayrılmış bir kolun, bacağın ürkütücülüğü. Oysa daha derinlemesine bakıldığında bu gerçeğin daha farklı yönleri olduğunu biliyoruz. Lacan, bedenin bütünlüğünü *ortopedik bütünlük* olarak tanımlıyordu ve bunun *ayna evresinde* ortaya çıktığını vurguluyordu. Çocuk kendi bedeni içinde koordinasyon eksiklikleri gibi nedenlerden ötürü bedenini bütün olarak değil, *parçalanmış beden*, koparılmış, eksik, yetersiz beden olarak algılamaktadır. Ancak aynada gördüğü kendi imgesiyle bir *bütün* olarak algıladığı anne imgesinin üst üste çakıştırılması sonucunda *ortopedik bütünlüğe* ulaşacaktır. Gene de bedenin parçalanması bir korku ögesi olarak rüyalarda yer alacaktır. Giderek bir nevroza dönüşmesi halinde bölünmüş bireylik şekline bürünebilecektir.

Selen'in ortaya koyduğu beden parçaları ilk elde bu Lacancı geçişi bize çağırıyor. Dolayısıyla başlangıçta değindiğim üzere bir performativite olarak politik çağrışımları bir biri ardınca açmaya başlıyor. Bu kamtmanları ve süreçleri *parçalanmış beden* olgusu üstünde düşünen Feminist kuramın içinden tanımlamak mümkün. Her şeyden önce, Butler, bedeni verili bir gerçeklikten öte *bir oluş kipi* (*mode of becoming*) diye açıklıyordu. Bunun önemi şuradaydı: beden olmaksızın ben, bireylik, kimlik ve benzeri kavramlar olamayacaktı. Bu durumda, Selen'in getirdiği parçalanmışlık, feminist perspektiften bakıldığında bir kimlik sorunsalı olarak okunabilir, öncelikle. Sadece bununla da kalmaz. Çünkü, parçalanma olgusunu başka bir anlam kuşatması içinden irdeleyebiliriz ki, o yaklaşım da bizi *'malullük-sakatlık'* (*disabled*) kavramının eşğine getirecektir.

Gene Butler'ın, Ellen Samuels'in saptamasıyla söyleyecek olursak, en tanınmış yapıtlarında açıkça sözcük olarak yer almamakla birlikte bu kavramın özel bir ağırlık taşıdığını biliyoruz. Malullük (sakatlık) fiziksel bir durum olmanın ötesinde özellikle kadınlık için kullanılan bir kavram. Kadın, kültürel olarak yetersiz, eksik görülen bir olgu: *'eksik etek'*. Bu anlamda malullük ister istemez kadınlığa bir göndermede bulunuyor. Bununla birlikte, asıl düğüm noktası çok daha başka bir yerde atılıyor. Freudgil analize göre kadınlığın en kritik noktasını meydana getiren olgu penis kıskançlığıdır. Bu kompleksin odak noktasını da *fallus* meydana getirir. (Lacan'ın *'fallusun gösterimi'* (*signification of phallus*) kavramını anımsayalım.) Gene Lacan'ın saptamasıyla söyleyecek olursak bu 'gerçek kimlik' dediğimiz olgu ve onun cinsiyet olarak bir alt kategoriye indirgenmesi sadece *olmakla* ilgili değildir. Aynı zamanda

*sahip olmak* da sorunun bir başka ve belki de daha önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Ayrıca da fallusun sahiplenilmesi Ötekine bağımlıdır. Dolayısıyla cinsiyet farklılaşması dediğimiz olgu aslında bir mülkiyet, bir sahiplenme olgusudur. Bu perspektiften baktığımızda Selen bedenleri parçaladığında ve mekana çok güçlükle algılanan beden görüntüleri eklediğinde aslında *sahip olmak* dolayısıyla da *cinsiyet ayrımı* temeline oturmuş bir kimlik tanımına da karşı çıkıyor. Bakıldığında beden olduğu belirsiz ama sadece bir bedene ait olduğunu sezdiren, öylelikle de kadına mı erkeğe mi ait olduğunu belirsiz hale getiren bu parçalar giderek Freudgil analizin temel unsuru olan *penis kıskançlığına* bir cevap mahiyet taşıyor. Daha da ilginç şu: sökülmüş (*deconstructed*) bu bedenler eğer cinsiyet (ayrımı) meselesini bir ölçüde ortadan kaldırmışsa o takdirde kadınlık durumunun kastrasyon kompleksinden arınmışlığına da bir göndermede bulunuyor demektir, gene Butlercı bir okumayla. Çünkü, Butler, son kertede bu 'kompleks'in ve 'korkunun' sökülmüş (dönüştürülmüş) bedenler aracılığıyla transfer edilebileceğini vurguluyordu. Şimdi, Selen, bedenleri parçalayarak bu korku ve kompleksin kadın ve erkekten eşzamanlı olarak dışlanmasına kimlik temelli bir önermede bulunmaktadır. Kaldı ki, kastrasyon korkusu Lacan'a göre Ayna Evresine bir dönüştür ki, Selen'in ortaya getirdiği parçalanmış bedenlerin ne ifade ettiği bu bağlamda daha iyi anlaşılabilir.

4.

Serginin ikinci bölümünü iç içe geçmiş iki olgu hazırlıyor: bunların ilki bir performans. Selen, uzağa fırlattığı bir nesneyle birlikte koşmaya başlıyor. Bu, başlangıçta değindiğimiz beden-mekan-performans üçlüsüne bir müdahaledir. Ama bunun ötesinde Selen, performansının ikinci aşamasında yerde yuvarlanmaya koyuluyor. Yerde yuvarlanması bedenin çok ilginç, hatta çarpıcı bir biçimde öteki anlamlarına bir müdahale içeriyor. Bu anlamların ne olabileceğine dair ip ucu ise birbirine ustalıkla bağlanmış ikinci performansın içinden çıkıyor.

İkinci performansta Selen çok ilginç bir sorunsalla uğraşılıyor: kir! Nedir kir? Kir diye kabul ettiğimiz şeylerin neler olduğunu biliyoruz. Beden söz konusu olduğunda, onların başında dışkı geliyor. Adı üstünde dışlamakla ilgili bir şey bu. Bir kırı bedenden uzaklaştırmanın mantığını yansıtıyor. Bununla birlikte kir dediğimiz şey özünde mekanla/doğayla/fizikle karşılıklı bir etkileşim. Doğanın bir katkısı kir bize/bedene. Doğa getirip kirini üstümüze yerleştiriyor, örtüyor. Fakat onu kazıyıp atıyoruz. Bu, kendimizi temizlediğimiz her an eksilttiğimiz anlamına geliyor. Kendimizi ufalıyoruz, kendimizi kendimizden soyuyoruz, derimize müdahale ediyoruz. Kirden arınmak aslında kendimizden soyunmak demek. Bu dışkı için de böyle. Ne var ki, doğanın mantığı daha farklı işliyor. Bir çevrim içinde kırı bize geri gönderiyor, ama şöyle ama böyle.

Öte yandan kirlilik bilinci yani temizlenmek insanın sürekli olarak derisiyle ilişki halinde olması demek. Onun, yani derisi dışında insanın bedeninde dokunduğu ikinci bir organı yok. Kaldı ki, temizlenmek, bugünkü anlamıyla 19. yüzyılda ortaya çıkmış bir şey. Viktorya ahlakının getirdiği 'kapanma'nın, yani bedenden uzaklaşmanın ve onu sınırlamanın bir uzantısı temizlenmek. Temizlenen beden *sterilleştirilen* kendisinden uzaklaştırılan, 'koparılan' bir bedendir. Bunu, Kartezyen beden bilinç (veya ruh) ayrımının en nihai aşaması olarak görmek mümkün. Rasyonun ebedi hükümlerine karşı çıkan Marquis de Sade'in katman *performansının* bir bölümünü de bedenin kırı, kir diye bildiğimiz olgulardan doğan kokular üstüne kurması bu nedenle 'sapkınlık' kavramının çok ötesinde bir anlamı içeriyor.

5.

Selen yerde sürüklendiği zaman, yeryüzünün tozunu üstüne bedenine topluyor. 'Kendisini kirletiyor' denebilir bu sürece veya 'kirleniyor'. Bir anlamda doğallığa bir gönderme bu. Doğayla bütünleşmeye, özdeşleşmeye, belki uzlaşmaya doğru bir açılım. Ama ben burada daha semantik bir yorum denemek istiyorum: halk dilinde ve kadın sözlüğünde 'kirlenmek' iki ayrı anlama geliyor. Birincisi adet görmenin adıdır kirlenmek. İkincisi, kirlenmek, bir kadının kirlenmesi onun namusuyla ilgili bir sorun yaşaması anlamına gelir. Namusuna onun iradesi dışında bir müdahaledir, bir sızma eylemidir bir kadının kirletilmesi/kirlenmesi. Selen, performansın sonunda yüzüne geçirdiği bir maskeyle bir köşeye kıvrılıyor.

Bu, hangi anlamı tetiklerse tetiklesin gizlenmenin göndermede bulunduğu deriyle (kirlenen ve saklayan daima deridir) belki de bir kadınlık halinin içinden algılanan bir dünyaya bilinç altı bir tepki diye görülebilir. Çünkü, bir kere adet görmek anlamında kirlenmek doğaldır. Gene de doğa dışı diye kabul edilir; kirlenildiği için yıkanılır, temizlenilir. Öte yandan 'namus' bağlamındaki kirlenme ise bizi çok ilginç bir noktaya taşıyabilir. Batı metafiziğinde kirlenmiş olan kadınla yani fahişeyle ermiş/azize olan kadın arasındaki geçiş biliniyor. Bu, kirin bir öte anlatı olarak da, bir metafor olarak da, dinsel yananlamına çarpıcı bir göndermedir bu sergide; belki çok *gizli* ve *örtük* ama öyle!

Bir nokta daha var: Sarte, Giacometti'nin heykellerini tanımlarken, o ince, uzun, boşlukta yapayalnız, kırgın ve kırılğan duran yapıtları anlatmak için ilginç bir benzetmede bulunmuş ve 'evrenin tozunu üstlerinde taşıyorlar' demişti. Toz: yani kirin ilk/sel hallerinden birisi. Evrenin en indirgenmiş hali. Sartre bununla, yani toz kavramıyla kozmik bir göndermede bulunmuştu. Ama ilginç olanı varoluşsal bir pozisyonu açıklamak için toz ve kozmik olguları yan yana getirmesiydi. (Varoluşsal olanla kozmik olan arasında zihinsel olarak her zaman bir ilişkililikten söz edilebilir.) Yukarıda değindiğim gibi kirin doğanın getirdiği, kendisine ait bir olgu olduğunu, kirlenmenin bir doğa/llık durumu olduğunu belirtiyordu.

Toz, mekanın en ilginç olgusuydu çünkü. Görünmezdi. Mekanın içindeydi ama onun en özgür haline tekabül ederdi. Tozun hayatı ise (uçmak, konmak, bir yerde birikmek) performansın en özgül koşullarından birisiydi. Selen, 'tozlanarak', her performansın bünyesinde gizli olarak barındırdığı varoluşsallığa çarpıcı bir vurguda bulunuyor. Yeniden performansla donecek olursak burada ilginç olan performansla hayatın kir bağlamında kesişmesi. Hayatta yaşıyoruz ve her anlamda hayat üstümüzde bir kir tabakası olarak kalıyor (her anlamda). Sonra ondan kurtulmaya çalışıyoruz. Ama ardımızda bir kir izi var. Bizi hayata başlayan en önemli şey belki de. Burada da yerde sürünen beden performansın kirini yere bırakıyor ve bu bir kısır döngü olarak devam ediyor, bir sarmal olarak. Yeri temizleyen bedenle ona kırpıntılar ve o görünmeyen izi bırakan kişi aynı. Belki de bir kir olarak performans yani hayat her şeyin özü.

Performansın önemli olgularından birisi, sonunda, Selen'in kafasına geçirdiği ve kendisini/yüzünü tanınmaz hale getirdiği maske. Hatta bu maskeyle birlikte Selen'in neredeyse korkunç ve itici (*abject*) bir görüntü ürettiğini söylemek mümkün. Bu, akla hemen bir *groteskleşmeyi* getiriyor. Bütün groteskte olduğu üzere olağan dışı bir yaratık imgesi çıkıyor ortaya: canavarımsı. Donna Haraway grotesk ve canavarımsı üstüne yaptığı çalışmada bu görüntülerin, imgelerin süreç temelli paradigmaları (*process based paradigms*) dönüştürdüğünü, en azından ona bir başkaldırı oluşturduğunu vurguluyordu.

Yaptığı çözümlemede, Haraway, canavarımsının imgeleşmesinde *eklemlenmenin* (*articulation*) *temsilden* (*representation*) önde geldiğini öne sürmekteydi. Bunun

nedeni şuydu: temsil etmek daima nesne/özne uzamında kilitli kalır oysa eklemlemek kimliğin yeni gidimli konfigürasyonlarına (*new discursive configurations of identity*) bir olanak hazırlayabilir. Kaldı ki, seerginin ilk katmanında yer alan parçalanmış beden kavramının uyandırdığı iğrenç (*abject*) göndermesiyle bu defa bütünleşmiş fakat tanınmazlaştırılmış bedenin yarattığı ürkünçlük arasında parçalanma-bütün, tanıdık olma-yabancılaşma bağlamında bir geçişlilik açıkça ortaya çıkıyor. Bu anlamda 'kirlenme' kavramından başlayan Selen'in tıpkı alt katta yer alan yerleştirmesinde olduğu gibi yeni bir 'konfigürasyon' önermesiyle ortaya çıkması sadece performativitenin sınırlarında değil politik olanın ve Kant-ötesi bir muhakemenin sınırlarında da önemli bir duruştur.

6.

Nitekim performansın üçüncü evresi Selen'in irdelediğimiz projeksiyonuyla yan yana yer alan ikinci performans-projeksiyonudur: bir kuklayla, bir kukla-bebekle ilişkisidir. Bebek, dış(kı)lamanın bir halidir, kendisinin de belirttiği gibi, ama, bebek nedir? Bir mimesis demek yanlış değil bebeğe; aynı şekilde bebek performatif bir şey. Hatta yeryüzündeki belki de en ilginç performanstır büyümek yani bebeklik hali. Sürekli olarak kendi sınırlarının dışına taşmak, verili olan içsel mekanı zorlamak ve aşmaktır, büyümek, bebeklikten kurtulma hali. Bu bebeğin 'sahibi' için de geçerlidir: o da onun büyüme evresinde kendisinden, kendisine ait bir şeyden yıllara varan bir süreç içinde uzaklaşmaktadır. Bu, *dışlamanın* sürmesidir. Bir genişlemedir söz konusu olan. Bedene yapılan tek gerçek müdahale büyümektir. Büyümesi için (performans!) bedenle 'uğraşılır': yedirilir, içirilir, beslenir, yeni giysilere sarılır beden. Kaldı ki, bu dönemi bir oyun olarak nitelendirmek de yanlış değil. Oyun ise performansın özel olmasa da özgül bir halidir.

Ama biraz daha fazlasıyla: bu performansın görüntüsünde veya görüntü olarak bu performansta bir önceki görüntü süreciyle çok ilginç biçimde örtüşen bir olgu var. İlk performansta yerde sürünen beden geliyor ve çoğu kez ekranın sağ alt kösesinden çıkıyordu. Kendisini sürükleyerek ve sürüklenerek. Diğer performansta da bir doğumdan söz ediliyor. Dışkılamayla doğumun özdeşliğindenç Ama tek baina doğum nedir? Bacğından veya kafasından çekilen bir bedenin Heideggerci bir boşluğa atılması değil mi? Ya da doğum süreci tam da bu parça parça sürünmek, sürüklenmek eylemi olarak görülmemeli mi? Kuşkusuz bir şeyle birlikte: Bataille haklıydı, bok bir metmorfozdu, Selen de haklı doğum da bir metmorfozdu, üstelik çok carpıcı bir noktada. Dışımızdayken temiz ama içimizdeyken kirli veya tersi içimizdeyken temiz ve dışımızdayken kirli.

7.

Serginin son evresini ise her şeyin neredeyse bir sentezi sayılabilecek bir kurgu hazırlıyor. Selen mekana yerleştirdiği bir döşemenin üstüne onunla tümleşmiş ama gene parçalanmış, gene yumuşak bir beden 'kakmıştır'. Bedenle mekan tümleşmiş durumdadır. Fakat ilginç olanı bedenin gene bütüncül değil parçalanmış olması, bir gönderme, bir çağrışım olarak algılanması, gene mekanla ama 'yer/döşeme' olarak mekanla bütünleşmesidir. Daha önceki performansında denediği yerin tozunu üstüne alarak ve kirlenerek mekanla bütünleşmeye bu defa başka bir düzeyde müdahale ediyor. Bedenin en ilksel halinde mekanla bütünleşmesi. Selen, gene semantik düzeyde bakılacak olursa yer yani toprakla varoluşu bütünleştiren bir mistisizme de bu yoldan önemli bir müdahalede bulunuyor. Kaldı ki, daha önceki çalışmalarında bu durum, bedenin bir kılıf içine sarılarak kendi varlığından dışlanma çabasını içeriyordu. Selen, sarındığı bir kılıfın içinde deviniyor ve çok zengin göndermeleri olan bir

performansla doğum öncesine, rahim içi yaşama, orada yerleşik varlığın dışarı çıkma çabasına vurgu yapıyordu. Bu aynı zamanda kendi kalıbının, derisinin dışına çıkamayan insanın onu aşma çabasının başarı ve başarısızlığını, yani sınır şartlarını yoklamaktı.

Heidegger dünyaya atılmışlıktan söz ediyordu ve Sartre varlıkla öz arasında bir öncelik-sonralık ilişkisi arıyordu. İki olgunun kat yerini, yukarıda değindiğimiz Lacancı parçalanmışlık duygusu meydana getiriyor ve beden söz konusu olduğu yerde varoluşçu bir sınamayla ve bir tarihselle yüz yüze gelmemek olanaksızdır. Ama öncemli olan sorun bedenin özenlikte başlayıp biten tarihinin tarih öncesi nedir sorusudur. Henüz buna verdiğimiz ciddi bir yanıt yok. Çünkü Kartezyen akıl bize sadece tarihsel olanın üstünde durmayı ve düşünmeyi öğretmiş durumda. Dolayısıyla hiçbir zaman parçayı değil daima bütünü, hiçbir zaman öncekini değil daima sonrakini algılıyoruz. Bu bir koşullandırılma. O arada sonrakinin öncekini içerdiğini asla fark etmiyoruz. Bunun varoluşsal plandaki göndermelerinin önemini de algılamaktan aciz değilsek bile uzağız.

Bunu düşündüğümüz zaman serginin kendi içindeki bütünlüğünü de kavrayabiliyoruz artık: parçalanmış bedenle başlayan, dışlama/kir ekseninde devam eden, bebek ekseninde açılan sergi sonunda şuraya *eklemliyor*. Bedenin kendisine ait olan dünyası kendi bilincinden öncedir. Rahimde başlayan ve kucakta devam eden benlik-beden-bilinç oluşturma süreci sonunda bir parçalanma ile kendi gerçekliğini temellendirir. Elimizde tuttuğumuz ve bir bütün olarak tanıdığımız, parçalanmasından korktuğumuz, parçalanmış halinden ürktüğümüz, onu iğrenç diye nitelendirdiğimiz beden aslında parçalanmış bir olgudur. Kimlik ve cinsiyet bu parçalılığın somut halidir. Sorun bu *eksikliğin* giderilip giderilemeyeceğidir. Nihai bütünleşmenin neyle ve nerede olacağı meçhuldür ve bütün bir hayat belki de bütünleşmeye dönük bir arzunun, dolayısıyla da insanın bizatihi kendi bedenini bir arzu nesnesi haline getirmesinin sarmal ve karmaşık bir serüvendir. O anlamda beden dediğimiz olgunun belki de tek gerçekliği onun imgesidir. Selen'in müdahalesi de odur: bir *aporia* olarak beden; kendisine mahkum ve imkansızca kendisinde sonlu!

Parker, Andrew, Eve Kosofsky Sedgwick, and English Institute. *Performativity and Performance, Essays from the English Institute*. New York: Routledge, 1995. S. 1-18.

Lacan, Jacques. *Ecrits : A Selection: [the First General Selection in English from the Work of Europe's Major Freudian Psychoanalyst]* Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977. S. 1-2; 4-5.

Butler, Judith. "Variations on Sex and Gender", *The Judith Butler Reader*. Butler, Judith, and Sara Salih. (Eds.) Malden, MA: Blackwell Pub., 2004. S. 612.

Samuels, Ellen. "Critical Divides: Judith Butler's Body Theory and the Question of Disability" in *NWSA Journal* 14.3 (2002). S. 58-76.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. S. 282.

A.g.y., 285.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993. S. 85.

Haraway, Donna. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others" *Cultural Studies*. Treichler, Paula A., Cary Nelson, and Lawrence Grossberg (Eds.) New York: Routledge, 1992. S. 22-23.

## **AKBANK SANAT**

28 Aralık 2005 - 28 Ocak 2006

Sanatçı: Eser Selen

Küratör: Hasan Bülent Kahraman