

Cinsiyetli İkilemler: Şükran Moral'ın Üç Performansı

Nazlı Pektaş*

Marmara Üniversitesi

Öz

Feminist sanat hareketinin başladığı 1960'tan bu yana feminist sanatçılar, bedeni merkeze alan sanat pratiklerinde toplumsal, tarihsel ve kültürel meselelere odaklanarak kendi sanat dillerini yaratmaktadır. Bu çerçevede beden başlı başına bir anlatım aracı olarak gündeme gelmektedir. Peki, feminist sanat üretimi içinde kendi bedenini bir özne olarak kurgularken cinselliği vurgulanan seyirlik bir nesne olmak konumundan kaçınmak mümkün müdür? Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ötesinde bir dil üretirken, aynı kalıpları eleştirirken dahi tekrar etmek, sanatçıları ikilemlerle bir duruma düşürür mü? Bu makalede bu sorular feminist ikilemler olarak ele alınmakta ve sanatçı kimliği ile kadın kimliğinin iç içe geçtiği bir kültürel alan olarak sanat dünyasında 1990'lardan bugüne radikal performanslar gerçekleştiren sanatçı Şükran Moral'ın bazı performansları üzerinden tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: performans, feminist ikilem, toplumsal cinsiyet, Şükran Moral, cinsiyet.

* Nazlı Pektaş (Resim, Sanatta Yeterlilik), Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul-Türkiye. E-posta: nazlipektas@gmail.com. ORCID NO: 0000-0002-1816-4690

Gendered Dilemmas: Three Performances by Şükran Moral

Nazlı Pektaş

Marmara University

Abstract

Since the 1960s when the feminist art movement emerged, feminist artists have been focusing on social, historical and cultural issues through the use of the body to produce their own artistic language. In this context, the body emerges as a tool of expression in and of itself. But is it possible to overcome the problem of being objectified as a sexualized female body when that body is positioned at the same time as the subject of feminist art practice? When using certain clichés in the effort to produce a language that transcends traditional gender roles, can the artist fall into a dilemma? This article takes this question as feminist paradox and tackles the art world as a cultural arena where artist and women identities intertwine, through a discussion of some performances by Şükran Moral, a performance artist known for her radical performances since the 1990s.

Keywords: *performance, feminist dilemma, gender, Şükran Moral, sex.*

Giriş

Cinsiyetin ne'liği konusunda Zeynep Direk, *Cinsiyet Farklılığı mı, Toplumsal Cinsiyet mi?* başlıklı makalesinde farklılığı biyolojik alana indiren sorunlu duruma dikkat çeker ve şöyle yazar: "Cinsiyet farklılığı içine atıldığımız olumsal (arzi) bir biyolojik olanak mıdır? Yoksa toplumsal cinsiyet fikrinin ima ettiği gibi, beden şu veya bu biyolojik olanaklara sahip olarak belirmesini koşullayan; bedene toplumsal, tarihsel ve kültürel olarak dayatılan bir takım normlar mı söz konusu edilmelidir? Bu normları biz mi üstleniriz? Burada bir öznenin tercihinden söz edilebilir mi? Yoksa bu normlara boyun eğmek öznenin ortaya çıkışının koşulu mudur? Cinsiyet farklılığının ontolojik statüsünü belirlemek için bu sorulara yanıt vermek gerekir" (Direk, 2014:4). Bu makalede, cinsiyet farklılığı ve toplumsal cinsiyet gibi kavramlar etrafında gündeme gelen sorulara feminist sanatın getirdiği bazı yanıtlar perspektifinden bakılacak, bu çerçevede Şükran Moral'in Bordello performanslarıyla da gündeme getireceğim.



Resim 1. Şükran Moral, Evli, Üç Erkek, 2010



Resim 2. Şükran Moral, Bordello, 1997

Cinsiyetli Bir Dil Yaratmak

Çevremizi kuşatan farklı iktidarlar; anne, baba, öğretmen, eş, iktidar ve bazen “ben” kişisel olanın politikası içinde kimi zaman bedenın sınırlarını çizer, kimi zamansa onu ihlal eder. Performans sanatı içinde 1960’lardan başlayarak feminist sanat üretimi, sanat eserlerinde erkek egemen bakış açısıyla kadın bedeninin bir arzu nesnesine indirgenmesine karşı çıkmış, cinsiyetli bir eleştirel dil yaratmanın yollarını aramıştır. Amerikalı performans sanatçısı ve feminist Carolee Schneeman’ın 1975 yılında yazdığı “2000 Yılında Kadın” isimli makalesi, sanat tarihi profesörü ile girdiği diyalogu anlatırken bir yandan dönemin (aslında hâlâ devam eden) eril bakışı hakkında çarpıcı bir örnek oluşturur; diğer yandan da feminist bakışın biyolojik farklılığı işaretlemekten ziyade dile, kültüre ve kadınlara özgü üretime odaklanan yanını açan bir bakış içerir: “On beş yıl önce Sanat Tarihi profesörüm M.Ö. 1600 yılında Girit’teki duvar resimlerinde ve fildişi yontularda gördüğüm boğa güreşçisi çıplak kadınların, kadınlar tarafından kadınları temsil etmek üzere yapılmış olabileceğini söylemişim. Neolitik bereket tanrıçalarının da kadınlar tarafından, kendilerine hamilelikte ve doğumda uğur olsun diye yapılmış olabileceğini düşündüğümü aktarmışım. Pompeii’deki Gizemler Villası’nın duvar resimlerinde tümüyle kadınlara özgü eylemlere rastlandığını belirtmiş, dolayısıyla kadınlar tarafından yapılmış olamaz mı diye sormuştum. Şoke olmuş, sinirlenmiş ve bu tür fikirleri destekleyecek herhangi bir otorite olmadığını söylemişti. 2000 yılına gelindiğinde, feministler, arkeologlar, etimologlar, Ejiptologlar, biyologlar, ve sosyologlar kadınların kutsal ve işlevsel nesnelerin biçimlerini belirledikleri yolundaki görüşlerimi hiçbir şüpheye yer bırakmaksızın ortaya koyacak, malzemenin ilahi özelliklerini ve pratik anlamda şekil bulmasında kadınların oynadığı rolü gösterebilecekler, kendi dönüşüm ve

üretim alanlarının bir uzantısı olan çömlekçiliğin, mimarinin, astronominin ve ziraat yasalarının gelişiminde kadınların oynadığı rolü belirlemiş olacaklardır.(...)” (Aktaran: Antmen, 2008: 250).

Schneeman'ın kendi öğrencilik deneyiminde de örneklenen durum, Simone de Beauvoir'ın işaret ettiği cinsiyet hiyerarşilerini bire bir yansıtır. Simone de Beauvoir'a göre, tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulları yapılandıran olgu erkek ve kadın arasındaki tahakküm ilişkisi ve kadını “ikinci” konumda tutan hiyerarşidir. Bu durum biyolojik erkek cinsiyeti tarafından değil, toplumsal bir konum olarak erkeklik tarafından yaratılır. Onun birincil hedefi tarihsel “erkek egemenliği”dir. (Direk, 2009:13). Simone de Beauvoir bu tahakkümü şöyle özetler: “[...] insanlık erildir ve erkek kadını kendisi için değil, erkeğe göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez... Erkek kadına referansla değil, kadın erkeğe referansla tanımlanır ve farklılaştırılır. Kadın rastlantısal olandır, özsel olana karşıt özsel olmayandır. Erkek öznedir (ben), mutlak olandır, kadın ise öteki cins'tir” (Beauvoir, 1993:17). Simone de Beauvoir, bunun da ötesinde, “Kadınlar, kendi tasarımlarını yansıtan herhangi bir erkek miti kurmamış oldukları” içindir ki “hâlâ erkeklerin rüyalarıyla rüya görürler” der.

Feminist sanatçılar, kendine özgü bir cinsiyetli dil yaratmanın olanaklarını ve koşullarını tartışmaya açarken kadınlığa dair yeni bir dil, yeni bir imgelem kurmanın yollarını ararlar. Örneğin Amerikalı sanatçı Mary Kelly, “kadın imgeleri” olgusu üzerinde kapsamlı bir şekilde durduğu makalesinde bu konuya değinir: “İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek” başlıklı makalesinde, kadın imgesine dair Jacques Lacan'dan alıntıyla, “Görünür şeyler dünyasında, her şey bir tuzaktır” der. Kelly'ye göre, imgelerin işlevi görüş alanını düzenler. Bu işlev, bazen yüzeylerin ışık aracılığıyla en basit şekilde geometrik bir noktaya bağlanmasıdır, bazen de daha çok bir labirente dönüşür. Kelly'ye göre görmenin alanı aynı zamanda, arzunun alanıdır.(...) Kadınların imgeleri söz konusu olduğundaysa her şey daha da karmaşıklaşır. Kelly'in sözleri, Moral'ın Bordello performansında kendine mal ettiği fahişeyi akla getirir. Moral, fahişeyi kendine mal eder ve arzuyu bedene indirgenen kadınla özdeşleştirerek tekrar eder. Arzuyu kadın bedenini merkeze alarak imgeleyen ve bunu feminist sanatçıların sık sık kullandığı parodik alıntı (kendine mal etme) yöntemiyle icra eden Moral, kadın bedenini ve cinselliğini tüm yapıtlarında olduğu gibi burada da başlıca ifade aracı şeklinde kullanır. Fakat yukarıda da belirttiğim gibi bunu toplumsal cinsiyetin ürettiği kalıplar üzerinden yapar ve dahası eril dille söz yanşına girer.

Sanat-Cinsiyet Düzleminde Şükran Moral'ın Performanslarına Bakmak

Türkiye'de 1990'lı yıllardan itibaren, toplumsal cinsiyetin dayattığı durumlar hem kadın hem de erkek sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Cinselliğin mekânı ve arzunun nesnesi olarak görülen bedeni -kendi bedenini-kullanan pek çok kadın sanatçı, kadın olmak durumu hakkında yorumlar üretmişlerdir. Bu iletişimde özne de bedendir; hiçbir aracı olmadan

kendini ve nesnelere dünyasını dillendirmektedir. Bu noktada Fransız felsefeci Maurice Merleau-Ponty'nin söyledikleri, ilginç bir açılım sağlar:

Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil-ama karıştırmayla narsisizm ile, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir- öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi (Merleau-Ponty, 2003:33-34).

Konuya feminist sanat üretimi açısından baktığımızda, bir yandan "kendi"olmanın koşullarını araştıran diğer yandan erkek egemen zihniyetin yarattığı kadın imgesini türlü yöntemlerle silmeye çalışan üretimlerle karşılaşırız. Fakat zaman zaman düşülen ikilemler bu alandaki sanat üretimlerinin hakikiliğine ya da başka bir deyişlele ediciliğine zarar verir. Belki de burada kilit nokta Merleau-Ponty'nin sözleriyle, "vücudun hem gören, hem de görünür" olması durumudur. Zira gören ve görünür olarak kadın bedeni, kadın sanatçı üretimiyle gözetlenen beden olmanın ötesinde bir gerçeklik taşır. Başka bir deyişle, gözetlenerek egemenin kontrolüne sokulan, disiplin altına alınan kadın bedeninin durumu sorgulanmalıdır. Kişisel olanın politikliği içinde sürdürülen bu üretim kendi dilini yaratmalıdır. Dilin "eril" karakterinin aşınması bedeninin hem özne hem de nesne olduğu performans sanatı içinde, beden ve cinsiyet ihlalleri konusunda çalışan sanatçılar açısından son derece önemlidir. Eril dilin aşınması ise cinsiyetçi söylemin içinde dönüp dolaşan arzu nesnesi bedeninin mahkûm bırakıldığı yerden çıkarılarak özgürleştirilmesiyle mümkün olabilir.

Şükran Moral, Türkiye'de performans sanatını benimseyen ve kendini feminist olarak tanımlayan bir sanatçıdır. Kurulu cinsiyet rejiminin gerçeklerini sansasyonel boyutta tartışmaya açan performansları ile dikkat çeker (Antmen, 2015:101). Bu makalede sözünün edeceğim video-performansları dışında, tellaklarla yarı çıplak yıkandığı ve eğlendiği Hamam (1997)'da Bordello (1997) gibi radikal bir video performanstır ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiği yapıtları arasında yer alır. Moral'ın erkekler gibi bedenini saklamadan çıplaklığını sergilediği *Hamam* dışında Türkiye'de ilk kez lezbiyen ilişkiyi ve kadınların cinsel hazzını performansla dönüştürdüğü *Amemus* (2014) da sanatçının radikal üretimleri arasındadır. Moral Amemus hakkında şu cümleleri kurar:

Bugüne kadarki tüm performanslarımda hep 'tabularla' bir derdim oldu. Düşünceleri saf aklın yerine, eylemdeki bedeninin özgürleştirceğine inanıyorum. Bu noktada önemli tabulardan birisi 'cinsellik'. Cinsellik, iktidarların 'yasakladığı' alanların başında yer alıyor. Örtük olarak masa altına süpürülen 'heteroseksüel' ilişkilerin varlığının yanında, yüz

çevrilen 'gay/lezbijen' ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu (Moral, 2012).

Moral'ın performanslarında cinsiyetten, cinsel olandan ve cinsellikten söz ederken ortaya serdiği tavır Türkiye şartlarında cesaret doludur ve radikal örneklerdir. 1990'lı yıllar Türkiye'de çağdaş sanatın gelişimi için önemli yıllar olsa da performans hep biraz daha geride kalmış bir alan olmuştur. Bu noktadan bakıldığında Moral önemli bir sanatçıdır. Ahu Antmen dönemi ve sanatçısı şu sözlerle değerlendirir:

1990'lı yıllarda Türkiye'de fotoğraf, video, enstalasyon gibi türler giderek yaygınlık kazanmaya başlarken, performans büyük ölçüde çekinceler taşıyan bir alan olarak kalmış, özellikle de çıplak kadın bedeninin eleştirel mesajlar vermek üzere sergilenmesi Türkiye'nin kültürel koşullarından olsa gerek, tercih edilen bir ifade biçimi olmamıştır. Bu nedenle Şükran Moral'ın Jinekoloji Masası (1996), Bordello (1997), Hamam (1997) gibi performansları Türkiye'de kendi döneminin öncü örnekleri olarak dikkat çekmiştir (Antmen, 2011:82).

Lakin sansasyon yaratan Şükran Moral performanslarının, ele aldığı meselelere dokunmak için yeni ve öznel bir dil yaratmaktan uzak olduğu, cinsiyet farkı, cinsel ilişki, namus gibi konular etrafında cinsiyet hakkında çoktan kurulmuş olan cümleleri tekrar ettiği de iddia edilebilir. Moral'ın sanatı, kadının toplumdaki yerini sorgularken, kadına ve marjinalleştirilen alt kültürlere yönelik şiddete odaklanır. Performanslarını çoğu zaman genelev, hamam, akıl hastanesi gibi yerlerde gerçekleştiren sanatçı, bu alanların gerçek işlevini değiştirerek sanat platformlarına çevirmeyi dener. 1990'lı yıllar içinde performans sanatı alanında öncülüğünü ve cesaretini kabul ederek düşünsek bile Moral, toplumsal cinsiyetin egemen kodlarını tekrar ederek sorgulamasını farklı mecralarda tekrar etmiştir. Moral, böylece hem bir feminist olarak ama hem de hegemonik erkekliğin dilini kullanarak, egemen olanın gözünden dünyayı görmeyi nasıl olacağına dair fikirler/görüntüler üretmiştir.

Şükran Moral'ın Evli, Üç Erkek performansında meseleyi tartışmaya açtığı noktayı görünür kılmak adına önemli olacaktır. Sanatçının, 2010 yılında gerçekleştirdiği Evli, Üç Erkek (Resim 4) performansı adından da anlaşılacağı gibi Moral'ın üç erkekle evlenmesini ve yörenin tüm geleneklerinin -çoğunu tersine çevirerek- yerine getirildiği bir düğün merasimini içerir. Mardin'in bir köyünde gerçekleştirilen performansın videosu da aynı yıl düzenlenen Contemporary İstanbul sanat fuarında sergilenmiştir. Moral'ın sıra dışı evlilik performansının feodal düzene karşı ironi yüklü bir dili vardır. Ne ki süslü, müzikli, yapıldığı köyde şenlik havasında geçmiş gibi görünse de bu sözde evlilik eleştiriden çok malum düzenin parodisinden öteye geçemez. Çünkü taşıdığı ironi, parodik alıntı yoluyla meseleyi canlandırmaktan öteye gidememiştir.



Resim 3. Şükran Moral, Evli, Üç Erkekke, 2010



Resim 4. Şükran Moral, Evli, Üç Erkekke, 2010

Bu performansa güncel sanat pratiği içinde ve piyasa şartları altında bir fuarda ya da galeride izleyenlerin gözleriyle bakmak da bizi meselenin çok uzağına taşır. İzlediklerimiz çok eşli erkeklerin dünyasında, kararlı kadın yaşamlarının,

kadın cinayetlerinin, erkek çocuğa verilen önemin ve daha pek çok konunun açmazlarını video süresi boyunca hatırlatmaktan uzaktır. Beyaz gelinliği içinde gelin Şükran'ı ve bellerinde kırmızı bekâret kemerleri ile pantolonlarını indirmiş köy delikanlıları Doğu Anadolu'da hâlâ devam eden çok eşliliğe *Batılı* erkekten de öte *Batılı* kadın gibi bakmaktır. Kanımca en tehlikelisi de budur. Şükran Moral kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu performansı yapmak için köyün ağası ile konuştuğunu ve onun kendisine yardımcı olduğunu belirtmiştir. Düğüne gelen köy halkının karşılaştığı karşısındaki tepkisi ise sadece orayı terk etmek olmuştur (Yüksel, 2014). Burada köy halkından beklenen elbette daha fazlası olamaz. Performans deneyimini yaşayan bu köy halkı töreye başkaldırmış mıdır? Üç kadınla evlenmenin normal olduğu bir yerde, köye gelen bu sanatçı ve ekibi güncel sanatın eleştirel ve başkaldıran politik duruşunu köy halkına okutabilmiş midir? Zira Moral burada, erkeğin güç gösterisine dönüşen çok eşlilik gerçeğini, eril söylemi silmeden/devirmeden hatta meydan okumadan sadece oyuncuların yerlerini değiştirerek tekrar etmekten öteye geçememiştir. Sonuç olarak performansı izleyen sanat izleyicileri olarak bizler, üçüncü sayfa haberleri içinde yer alan çok eşlilik ve bunun sebep olduğu pek çok olayın kaynağını parodi yoluyla izlerken şok mu oluruz? Korkar mıyız? Acır mıyız?

Performans icabı sahte evlilik bizi olası gerçeğin katılığıyla yüzleştirir mi? Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki feodal düzen içindeki çok eşliliğin parodisi olarak gördüğüm bu performans için Judith Butler'in parodi hakkındaki sözlerine burada yer vermek isterim:

Kendi başına parodi altüst edici değildir, kimi türden parodik tekrarları gerçek anlamda sekteye uğratici ve hakikatten belalı kılanın ne olduğunu, ayrıca hangi tekrarların evcilleştirilip kültürel hegemonyanın araçları olarak yeniden dolaşıma sokulmaya elverişli olduklarını kavramanın bir yolu olmalı (...). Hangi bağlamda hangi performans iç-dış ayrımını tersyüz edip bizi toplumsal cinsiyetin kimliğine ve cinselliğine dair psikolojik ön varsayımları köklü bir biçimde yeniden düşünmeye zorlayabilir? Hangi bağlamda hangi performans bizi eril ve dişilin yerini ve istikrarını yeniden değerlendirmeye zorlayabilir? Ayrıca ne tür bir toplumsal cinsiyet performansı doğallaştırılmış kimlik ve arzu kategorilerini yerinden oynatacak bir şekilde bizzat toplumsal cinsiyetin performatifliğini icra ederek göz önüne serebilir? (Butler, 2014: 228)

Butler, yukarıda da alıntılındığı üzere, toplumsal cinsiyeti inşa edilmiş söylemler zinciri olarak kabul eder ve onun üzerinde gerçekleştirilen her şeyi parodi olarak değerlendirir. Bu değerlendirmeyi yaparken, toplumsal cinsiyetin performatif boyutunu açıklamak için drag'a başvurur ve Esther Newton'dan alıntı yapar: "En karmaşık haliyle (drag) "görünüm yanılsamasıdır" diyen çifte bir tersyüz etmedir. Drag şöyle der: (Newton'un tuhaf kişileştirmesiyle) "Benim dış görünümüm değil ama, ama iç (bedenimin içindeki) özüm eril." Aynı anda bir de tam karşıtı olan tersyüz etmeyi simgeleştirir: " Benim dış görünümüm (bedenim, toplumsal cinsiyetim) eril ama 'iç' özüm (kendim)

dişil.” İki hakikat iddiası birbirleriyle çelişir ve böylece tüm toplumsal cinsiyet imlemi icralarını hakikat ve sahtelik söyleminden çıkarırlar (Butler, 2014: 225). Drag ile toplumsal cinsiyet mefhumu sıklıkla parodileştirilerek ele alınır. Feminist kuramda bu iki biçimde olur: Ya kadınların aşağılandığı ya da heteroseksüellik stereotiplerinin eleştirilmeksizin sahiplenilmesinden ibaret oldukları düşünülmüştür. Oysa Butler’a göre, taklit ile orjinal arasındaki ilişki, bu eleştirinin izin verdiğinden fazladır (Butler, 2014: 225-226). Özetle, “Drag toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarır”(Butler, 2014: 226).

Butler, ’a göre heteroseksüellik özgün değildir ve bunu gösterebilmek için kurgulanmış heteroseksüel kimliğin heteroseksüel olmayan çevrelerde çoğaltılışını, toplumsal cinsiyet parodisi olarak adlandırır. Parodi burada özellikle kullanılan bir kelimedir. Çünkü onun için heteroseksüel sistem, gerçekleştirilmesi imkânsız olan cinsel konumları üretir:

Bu imkânsızlık, aslında hâlihazırda hep heteroseksüel olagelmiş bir bilinçdışı cinselliğin karmaşıklığı ve direnişi sayesinde açığa çıkar. Bu anlamda heteroseksüellik, cisimlendirilip somutlaştırılmaları yapıları gereği imkânsız olan normatif cinsel konular sunar, bu konularla, tam ve tutarlı olarak özdeşleşmenin asla başarılamaması ise heteroseksüelliğin zorunlu bir yasa olmanın yanı sıra kaçınılmaz bir komedi olduğunu ortaya çıkarır. Alternatif bir gay/lezbiyen perspektif olarak benim sunmak istediğim görüş bu, yani heteroseksüelliğin hem zorunlu bir sistem hem de bünyesi gereği komedi olarak kavranışı (Butler, 2014:206).

Moral’ın Evli, Üç Erkek performansıyla drag performansları arasındaki ilişki dragların yapılaşma biçimiyle ilgilidir. Bilindiği gibi drag, teatral bir etki bırakmak için karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetleri giyerek bu cinsiyeti taklit etmeyi içeren bir tür gösteridir. Bu performansın drag queen olarak bilinen örneklerinde, performansı sergileyen kişi seyircileri eğlendirmek amacıyla kadın gibi giyinmiş bir erkektir (Aktaran Oralgün, 2016:55). İşte tam da burada gelin olan Moral kadına ait bir giysi içinde fakat üç erkekten evlenmeye kalkışarak, erkek kostümü giymeden erkeğin rolüne girmeyi denemektedir. Drag performanslarının yıkıcı etkisinden uzak bu performans kırmızı kurdeleyi erkeklere takarak bekaretin önemini ve gerekliliğini erkeklerde aramayı denese de bu durumun yol açtığı ağır sonuçlar karşısında sığ kalmaktadır. Butler’ın toplumsal cinsiyeti alt üst eden performatif pratikler olarak gördüğü drag performansları, gibi bir yer değiştirme icrası içine giren Evli, Üç Erkek performansı bu durumun sosyolojik ve psikolojik yansımaları düşünüldüğünde etkisiz bir gösteri olarak hafızda kalmaktadır.

Kimlik kategorisinin yapaylığını sergilemeyi, doğru politikalar eşliğinde kullanılabilirlik önemlidir. Lakin Şükran Moral’ın Evli, Üç Erkek performansı verili dizgeye ve dizgenin tezahürlerine karşı yeni bir söz söylemez. Toplumsal cinsiyetin verili kabullerini tekrar eder/taklit yoluyla onun yerine geçer. Fakat yarattığı görüntü asla mecaz olarak kabul edilemez. Çünkü temas etmeye

çalıştığı “toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş cinsel performativiteyi” (Butler, 2014b:334) icra eden bu performansın ikileme düştüğü yer tam da Butler’ın şu sözleriyle açıklanır:

(...)Toplumsal cinsiyetli beden performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olması demektir. Aynı zamanda da şu anlama gelir: Bu gerçeklik eğer bir iç öz olarak üretilmişse, demek ki bu içsellik ta kendisi apaçık kamusal ve toplumsal bir söylemin, bedenin yüzey politikaları üzerinden fantazinin düzenlenmesinin içi ile dışı birbirinden farklılaştırarak ve böylece öznenin ‘bütünlüğünü’ tesis eden toplumsal cinsiyet sınır kontrolünün etkisi ve işlevidir. Yani edimler ve bedensel hareketler, ifade ve icra edilen arzular içeride düzenleyici bir toplumsal cinsiyet nüvesi olduğu yanılsamasını yaratır; bu yanılsama cinselliği üreme odaklı heteroseksüelliğin mecburi çerçevesi içinde düzene tabi tutmak amacıyla sürdürülür.(...) (Butler, 2014:224).

Şükran Moral’in Evli, Üç Erkekle adlı performansında üç erkekle evlenen gelin, erkek egemen kültürün feodal düzenin sarmalında devleşen köklerini, ne yazık ki yerinden edememiş, yer değiştirme taktiğini kullanan sanatçı panayır tiyatrosundan öteye geçememiştir. Moral’in sözde eleştirdiği bir erkeğin birden fazla eş edinmesi durumu ilk bakışta, Butler’ın drag’da olduğu gibi kültürel kimliklerin ters yüz edilmesi penceresinden okunuyor gibi görünse de burada Moral kimliği değil durumu ters yüz etmeye çalışmıştır. Tam da bu noktada toplumsal cinsiyetin verili söylemini tekrar ederek heteroseksüelliğin verili ön koşullarını kabul etmiş ve zaten parodi olan durumun parodisini, normatif kimlikleri sansasyonel bir icra ile yeniden üretme yolunu seçmiştir. Bu drag’ın işaret ettiği bir görünümün yanılsaması değildir. Verili olanın kabulü ve tekrar aracılığıyla toplumsal cinsiyet tarafından cinsiyetleştirilmiş bir parodidir. Moral, benzer bir yaklaşımı Bordello performansında da gerçekleştirir. Sanatçı hem Evli, Üç Erkekle performansında hem de Bordello’da toplumsal cinsiyet gerçekliğini, var olan toplumsal performanslar üzerinden gerçekleştirerek feminist bir ikilemi akla getirmiştir.

Moral, 2009 yılında gerçekleştirdiği Aşk ve Şiddet (Resim5) sergisindeki performansta ise Ortadoğu ve İslam coğrafyasında kızların/kadınların konumunu canlandırmıştır. Bu performansta çarşafli bir kadın olarak karşımıza çıkan Şükran Moral, kızı rolündeki bezden yapılmış küçük bir kız çocuğu (çocukla aynı ölçülerde) masada boyama yaparken boya kalemlerini ve kitaplarını yerlere döker ve çocuğun klitorisini keser. Hemen sonra çocuğun beyaz elbisesini çıkarıp kendisi gibi siyahlar giydirir, başına da bir duvak yerleştirerek duvarda Afgan bir erkeği temsil ettiği söylenen korkunç bakışlı bir fotoğrafın yanına oturtur ve sözde evlilik töreni gerçekleştirir. Hemen sonra kızı için ağlamaya başlayan Moral, “Biz kadınlar da suçluyuz” diye bağırır. Moral, burada namus uğruna yaşanan/yaşatılan dramı izleyiciye göstermeyi değil de öğretmeyi seçmiş, eleştiren bir sanatçı yerine öğretmen olmayı denemiştir. Moral, kadınların da suçlu olduğunu bağırarak, klişe göstergelerle

dolu bu performansta hem parodik alıntı yoluyla anlatımın zeminini kaydırmış hem de Doğu toplumlarının kadına bakışı hakkındaki eleştiriyi sığ bırakmıştır.

1997 tarihli Bordello (Resim 6-7-8) performansında ise Moral, bir genelev kapısına “çağdaş sanat müzesi” yazar. Sandalyede oturan yüzü örtülü genelev çalışanlarından birisi ve bazen de Şükran Moral “forsale” (satılık) yazan bir kâğıt tutar. Moral yukarıda da söz ettiğim gibi oldukça havalı ve cesur bir genelev kadınıdır. Kapıda durur poz verir. İçeriye girer çıkar... Kapıya yazdığı yazı ve satılık yazısı bir yandan sanatçının çağdaş sanat üretimi içindeki seyirlik nesne olma haline ciddi bir eleştiri sunarken öte yandan “müze” ve “sanatçı” kavramlarını, “genelev” ve “fahişe” kavramları üzerinden sorgular.



Resim 5. Şükran Moral, Aşk ve Şiddet, 2009

Yaşamak için kendi bedenini kullanan kadın ile Yüksek Kaldırım'da rol gereği hayat kadını olarak müşteri bekleyen kadın arasındakiler, role girmekle teyellenir ve asla birbirinin içine giremez. Müze, genelev ile metaforik bir temasta gösterilirken, sanatçı da fahişe ile eşleştirilmektedir ve bence sorun tam da burada başlar. Seks işçiliği, kapitalizm ve ataerkiyle işbirliği içindedir. Bu üç alan birbirini besleyerek büyür. Bu büyüme sonucu gelişen küresel seks endüstrisi piyasası devleşirken, erkek egemen sistemin eşitsiz cinsiyet ilişkileri de yaygınlaşır. Küresel seks endüstrisinin en önemli sektörü olarak fuhuşun güçlenerek, var olması için bu sistem gerekli şartları yaratır. İktidarın kendisinin hem kültürel kimliklerimizi hem de fiziksel bütünlüğümüzü gasp ederek koruduğu bir dünyada (Eagleton, 2005:119) seks işçiliğine bu tür bir bakış eril bir dil taşır. Bordello, sadece kadın bedeninin eril bakış altında nesnelleşmesi olarak okunduğundaysa kadın sanatçının bu alandaki mücadelesi sanatçı tarafından iddia edildiğinin aksine eksik ve yetersiz kalmaktadır. Moral'ın kadınların sanat dünyası içindeki yerini seks işçiliği metaforu ile eleştirmeye çalışması, 1975 yılında Marina Abramoviç'in Red Light District'teki (Amsterdam) The Role Exchange çalışmasını akla getirir. Abramoviç Red Light

District'te çalışan fahişe Suze ile yer deęiŐtirir. Her ikisi de dört saat boyunca birbirlerinin rollerini üstlenir. Abramoviç, Amsterdam'da Red Light District'te fahişe vitrininde otururken, Suze ise sanatçının De Appel'deki sergisinin açılıŐında Marina Abramoviçi bekler. Her ikisi de, alıŐılmadık biçimde birbirlerinin yerini iŐgal ederler. Bu performans Yugoslavya'da büyüyen Marina için kendi ülkesinin bilincine kazıdığı bilgiye verilen bir cevaptır. Seks iŐçileri Türkiye'de olduğu gibi Yugoslavya'da toplumun en alt kesiminde görülürler. On yıl içinde tanınmış bir performans sanatçısı olan Marina, on yıldır profesyonel fahişe olan Suze'nin yerine geçmiş, onu elbise ya da hareketleriyle taklit etmeden sadece pencerede oturmuş, Moral'ın aksine toplumsal cinsiyet normlarının ayırıcılığıyla değil, bu ayırım da kadının rolü ile ilgilenmiştir. Her iki performansın ortaklıklarını temas alanlarının benzerliği olsa da Moral'ın üretiminde var olduğunu savunduğum ikilem, tam da beslendikleri alana yaklaŐtıklarını yerden kaynaklanır. Moral kendi bedeni aracılığıyla ona yönelen bakıŐtan bakarken, Abramoviç, kendi bedeni vasıtasıyla kendi deneyiminden dıŐarıya bakmakta ve kaydetmektedir. Suze'nin de bu deđiŐime ortaklık etmesi kendisi yokken başka bir kadının kendine bakmasının deneyimini öğrenme isteğidir.



Resim 6. Őukran Moral, Bordello, 1997



Resim 7. Şükran Moral, Bordello, 19



Resim 8. Şükran Moral, Bordello, 1997

Sonuç

Şükran Moral'ın genel olarak parodi diye nitelendirdiğim performanslarında feminist ikilem, toplumsal cinsiyetin ön kabulünde gerçekleştirilen performanslar olarak karşımıza çıkar. Kadın oluş, eril tahakküm ve genellikle zorunlu heteroseksüelliğin dar çerçevesinde kalarak toplumsal cinsiyetin performatif niteliğini sansasyona alan açarak gizlemektedir. Parodik alıntı yoluyla cinsiyet hakkında üretim yapan feminist sanatçılar içinde ikileme düştüğünü savunduğum Moral, yer değiştirdiği kadınlar hakkında “konuşurken” sosyolojik ve psikolojik düzlemde onlar hakkında söylenenleri merkeze alarak cinsiyete odaklanmaktadır. Performans sanatı içinde özneyi merkeze alan üretim pratikleri düşünüldüğünde, bedeni değil de beden hakkında konuşulanları merkeze alan üretim kendi sözünü kuramaz olur. Bu, beden hakkında değil de onun hakkında söylenenler hakkında konuşmaktır. Feminist bir sanatçı olarak Moral'ın parodik alıntı yoluyla tekrar ettikleri zaten erkek egemen cinsiyetçi toplumun görüntüleridir. Moral, kendi bedenini izleyiciyi özne-nesne ilişkisi üzerinde düşünmeye teşvik etmesine rağmen, parodiyi sansasyon yaratan bir gösteriye dönüştürmüş, bu gösteride kadın bedeninin temsili, eril söylemin cümlelerini düz bir tekrardan öteye geçirememiştir.

Kaynakça

- Antmen A. (2011). Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe? İçinde Eşkinat E. (Ed.), *Hayal Ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını: 66-89.
- Antmen A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- De Beauvoir S. (1993). *Kadın İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı* (Çev: Onaran B.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Butler J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev: Ertür B.) 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Direk Z. (2009). Simon de Beauvoir Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Cogito*, Sayı: 58: 11-38.
- Direk Z. (2014). Cinsiyet Farklılığı mı, Toplumsal Cinsiyet mi? CETAD X. Ulusal Kongresi, Cinsel Eğitim Tedavi ve Araştırma Derneği Bildiri Metni, İstanbul, 28-30 Kasım 2014.
- Eagleton T. (2005). *Kültür Yorumları* (Çev: Çelik Ö.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kelly M. (2008). İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek, Sanat/Cinsiyet, Çeviren: Esin Soğancılar, Editör: Ahu Antmen, İletişim Yayınları: 267-275.
- Moral Ş. (2010). <http://t24.com.tr/haber/arsiv,114761> Erişim tarihi: 9.4.2016.

Merleau-Ponty, M. (2003). *Göz ve Tin* (Çev: Ahmet Soysal) 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Yüksel N. (2014). Kültürel Kodlar Üzerinden Yapıtı Ele Geçirmek ya da Eleştirinin İmkânsızlığı. *Kolaj Art. İnternet adresi: <http://kolajart.com/wp/2014/04/04/nilgun-yuksel-kulturel-kodlar-uzerinden-yapiti-ele-gecirmek-ya-da-elestirinin-imbkansizligi/>*. Erişim tarihi: 10 5. 2017.

Görsel Kaynakça

Resim 1. Şükran Moral (2010), Evli, Üç Erkek. İnternet adresi: <http://www.artnet.com/artists/sukran-moral/married-with-three-men-MjqdbE5K5H6uzWD4l6ckmA2>. Erişim tarihi: 03.04.2016.

Resim 2. Şükran Moral (1997). Bordello. İnternet adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=L9cTKucqKdM> adresindeki videodan capture. Erişim tarihi: 01.02.2016.

Resim 3. Şükran Moral (2010). Evli, Üç Erkek. İnternet adresi: <http://openart-ist.blogspot.com.tr/2012/03/sukran-moral-ile-soylesi.html>. Erişim tarihi: 03.04.2016.

Resim 4. Şükran Moral (2010). Evli, Üç Erkek. İnternet adresi: <http://www.themaggar.com/galeri/sukran-moral/sukran-moral-married-with-three-men/ust/38649>. Erişim tarihi: 03.04.2016

Resim 5. Şükran Moral (2009). Aşk ve Şiddet. İnternet adresi: <https://www.artsy.net/artwork/sukran-moral-love-and-violence-1->. Erişim tarihi:10.01.2016.

Resim 6. Şükran Moral (1997). Bordello. İnternet adresi: <https://www.artsy.net/artwork/5448b51172616963a0560d00>, Erişim tarihi: 01.02.2016.

Resim 7. Şükran Moral (1997). Bordello. İnternet adresi: <http://begumgazioglu.blogspot.com.tr/2011/10/sukran-moral.html>, Erişim tarihi: 01.02.2016.

Resim 8. Şükran Moral (1997). Bordello. İnternet adresi: <https://www.artsy.net/artwork/sukran-moral-bordello-ii>, Erişim tarihi:01.02.2016.