

Kapıları Birbirine Eklelemek: Bir Özgürleşme Mekânı Olarak Harem

Nurdan Durmaz*
Bağımsız Araştırmacı

Öz

Metinde, Nil Yalter'in Harem videosunun feminist bakış açısıyla bir analizi sunulmuştur. Nil Yalter, Paris'te, 1960'lı yıllardaki toplumsal hareketlerin içinde yer almış ve sonraki yıllarda bu hareketlerin etkisini sanatında yansıtan ilk sanatçılardan olmuştur. Postyapısalcı bir feminist sanat örneği olan Harem videosu Nil Yalter'in tarihi ve sanat tarihini video ve beden sanatı yoluyla yapıbozuma uğrattığı yapıtıdır. Birden çok sekans ve birden çok perspektifi içeren bu yapıt ilk video sanatı örneklerinden de biridir. Nil Yalter Harem'de, video sanatını eril sanat tarihini, beden sanatını ise bütün bir erkek egemen tarihi yıkmak için yeni bir araç olarak kullanır. Yazıda her sekansın bu bakış açısıyla ayrıntılı bir incelemesi sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: harem, feminist sanat, çağdaş sanat, toplumsal hareketler, video sanatı, eril sanat tarihi, erkek egemen toplum.

*Nurdan Durmaz, MA, Bağımsız Araştırmacı. İstanbul-Türkiye. E-posta: nrdn.durmaz@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-5440-2599.

Joining Door to Door: The Harem as a Space of Liberation

Nurdan Durmaz

Independent Researcher

Abstract

*The article offers an analysis of Nil Yalter's video *The Harem* through a feminist perspective. Nil Yalter was an artist active in the social activism of the 1960's and one of the first artists to reflect the social changes of these movements in her artistic practice. *The Harem*, an example of postconstructivist feminist art, is a work which deconstructs history and art history through the mediums of video and body art. Formed by multiple sequences and perspectives, this work is also one of the first examples of video art. In *The Harem*, Nil Yalter uses video to subvert masculinist art history and body art to debase the patriarchal viewpoint of history. The article presents a detailed account of each sequence through this perspective.*

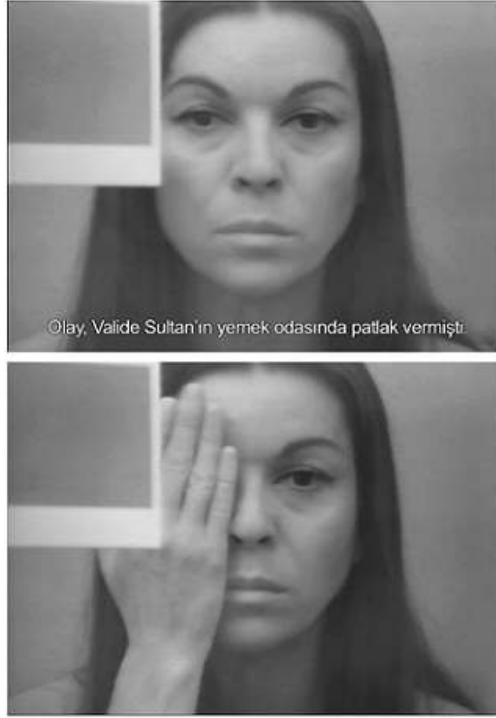
Keywords: *harem, feminist art, contemporary art, toplumsal hareketler, video art, masculine art history, male-dominant society.*

Giriş

1960'ların ortasında başlayıp esas anlamına 1980'lerde AIDS'in keşfiyle birlikte kavuşan beden sanatı, bedeni kimliğinden cinselliğine kadar tertibata tabi tutan ve bunları bizzat kuran modern Batı metafiziğine sanatsal-politik bir başkaldırı niteliğinde, bedenin sahiplenilmesiyle ortaya çıkmıştır. Kendisine yabancılaşan, sınıflandırılan, kapatılan, homojenleştirilen öznenin, beden aracılığıyla tekrar bilincine kavuşturulmasıdır. Beden aynı zamanda, iktidarın doğrudan müdahale ettiği bir 'mekân' olarak kamusal ve özel alanın kesişim noktasındadır. İktidarla ilişkisi bağlamında bazen direkt bazen dolaylı bir yatırım alanıdır. Her durumda, dışsal bir öge değil, tam tersi modern iktidar mekânizmalarının durmaksızın işlediği pratik alanıdır. Öyleyse, beden sanatı da bu merkezî konumu, içerden bozguna uğratma imkânını performe eder.

Burada, Nil Yalter'in 1980 yılında sergilediği *Harem 1* isimli video-performansının bir incelemesini ortaya koyacağız. Öncelikle şunu söylemek gerekir ki, Nil Yalter'in *Harem* isimli videosu, bakanın aynı zamanda kendisine bakılan kişi olduğu bir videodur. Sanat izleyicisi olan özneye nesnenin, bakanla bakılanın sürekli olarak yer değiştirdiği bir belirsizlik alanı içermektedir. Daha ilk başından bu okumayı mümkün kılan bu yapıt bize perspektifsiz bir bakış alanı, daha doğrusu bir eylem alanı sunar. Bakılan objenin perspektifsizliği, bakışın önceliğini, kavrayışa ve karşılıklı bir eylemsellik içindeki oluş'a bırakır. Videonun göz ve bakışa odaklanan yapısı, bakanla bakılanın, özne ve nesnenin konumunu sürekli olarak bozguna uğratan dinamikleri, bizi, daha başlangıçta eril sanat tarihinin ve tarih yazımının yerinden edileceği bir okumaya iter (Resim 1).

Video birçok sekanstan oluşur. Sekanslar ve videonun yapısı üzerinde durmadan önce haremın anlamı ve tarihinden bahsedelim. Tarihsel olarak baktığımızda, harem, sarayda padişahın bulunduğu kutsal ve yasak bölgenin ismidir. 16. yüzyıldan itibaren sarayın bu kısmına padişahın ailesindeki kadınlar, çocuklar ve hizmetçilerin (köle kadınlar) getirilmesiyle bugün anladığımız anlamda harem meydana gelir. Fakat, kadınlardan dolayı değil padişahın kutsal-yasak statüsünden dolayı buranın adı haremdir. Nitekim arapçada harem, kutsal, yasak, dokunulmaz anlamlarına gelir (Peirce, 2002: 2). Sözlük anlamında harem, denetim altındaki ve dışarıdakilere yasak olan özel yaşama ilişkin eviçi bölüm ve bu bölümde yaşayan kadınlar için kullanılır. Harem, düzenlenişi açısından son derece hiyerarşik ve politik bir yapıya sahiptir. Fakat bugün düşündüğümüz anlamda kamusal-özel alan ayrımı yoktur. Hanedan ailesine dahil olan kadınlar yönetimi paylaşıırken, haremdeki hiyerarşik düzenin en altlarında köle-cariyeler yer alır. Bunların başlıca görevi sultana hizmet etmek ve sultana ait olan bu mekânın varolan yapısının devamlılığını sağlamaktır.



Resim 1. Nil Yalter, Harem, 1980

Yer Değiştiren Performatif Görüntü: Harem

Nil Yalter 1980’de *Harem*¹ videosunu gerçekleştirdiğinde, 60’lardan itibaren süregelen ikinci kuşak feminizmden günümüze sanatsal bir sıçrayışı mümkün kılmıştır. Bu sıçrayış, içinde hem dışsal hem de içsel olarak çoklu işlev ve anlamları olan videolarla sağlanır (Burada içsel ve dışsal derken iç içe geçmiş çoklu videolarda bahsediyoruz.) *Harem*, Nil Yalter’in, Osmanlı saraylarından günümüze, tarih içinde kadına biçilen toplumsal rolleri sorguladığı, hem haremın hem de kadın bedeninin mekânsal sınırlarını yıktığı, Osmanlı tarihi ve harem mekânından yola çıkıp zamanı ve mekânı olmayan bir ataerkil toplum eleştirisine varan performanslar serisinden oluşur. Yalter, *Harem* videosunu birden çok ve birbiriyle ilişkili bölümlerden ve bu bölümlerin içinde ona karşı (!) olarak var olan başka video-performanslardan oluşturur. Bu videolarda eşzamanlı olarak, Yalter kendi yazdığı ve seslendirdiği Harem anlatısını dış ses aracılığıyla videoya eklemeler, anlatıyı videoda (birincil video) performe eder, iç-ekranda yer alan video(lar)da ise ana ekranda gördüğümüz anlatının alternatifini bize dönük fakat kameraya karşıt konumda performe eder. Bahsedilen karşıtlık keskin ayrımlara sahip değildir. Ne anlatı eril bir tarihsel dilden konuşur ne de onun performe edilişi eril bakışa hitap eder. *Harem* gibi kadının bir meta olarak tek görevinin erk-iktidara hizmet etmek olduğu bir

mekân, bu yapının her aşamasında paramparça edilir, asla eril anlatının ve bakışın tuzağına düşülmez.

Aşama aşama inceleyecek olursak; ana ekrandaki performans anlatının tam bir yansıması değildir hiçbir zaman; anlatıya dair dışıl ve her videoda bir çok eleştiriye açılan metaforik bir görüntü sunar. Bu yüzden *Harem* videosu, dıştan içe doğru (dış sestem iç-ekrana doğru) birbiriyle diyalog halinde, kadının - dilsel, tarihsel ve cinsel olarak- özgürleşme olanaklarına açılan bir anlatıma sahiptir. Dış seste dışıl bir dilden anlatılan harem hayatı, videoda hem eril iktidar hem de sanat tarihindeki erkek-özne eleştirisiyle eklemlenir ve iç-ekranda kadın öznenin bütün tarihselliğine alternatif bir gerçeklik (Tezkan, 2009) yaratarak sonlanır (Yapının yapısı bütün olarak böyle okunabilir). Video tıpkı harem gibi kapalı bir mekân algısı sunar. Ama dikkatli bir göz için bu işleyiş aynı zamanda dışarıya doğru ve açıktır. İç ekrandaki görüntü oradan dışarıya, eylemsel bir özne-oluşa açılır; bize dönüktür ve karşılıklı yer değiştirme ile etkileşimi mümkün kılar. Ya da etkileşim ve bu yeni özne için devrimci bir arzu duyar!

Nil Yalter video sanatına nasıl başladığını anlatırken “Hem kamera bana bakıyor, hem de ben kameraya bakıyorum” der², eril bir geçmişe sahip olmayan bu sanat pratiğiyle ilişkisini anlatırken. Harem’de de hem iç-ekran bize bakıyor hem de biz birbirine geçişli ekranlara bakıyoruz. Bakan-bakılan, etkin-edilgin ilişkisi yerine karşılıklı diyaloga dayalı, bakışı izleyenin kendisine çeviren ve eylemselliği bu kendine dönüşte, kendi özneliğini, bakışını yaratımda arayan bir işleyiş mevcut. Bu noktada Yalter, dönemin feminist düşüncesiyle güçlü bağlar kurar. 60’ların sonlarından itibaren güçlenen ikinci kuşak feminizm kaynağını, her kuşak, sınıf ya da ırktan kadının öznel anlatılarının ortaklığında ararken toplumun her alanına sinen patriyarkal hiyerarşiyi sorunsallaştırıyordu. Kadın cinselliği ise toplumun yeniden üretimi için varolan aile içi cinselliğin ve eril iktidar ilişkilerinin dışında, kendi için cinselliğe yönelerek özgürleşecekti. Keza, ‘Özel olan politiktir’ cümlesi dönemin mottosu haline gelir. Özel alan ataerkil toplumun mikrokosmosudur, patriyarkal ilişkilerin yoğunlaştığı, tarihsel olarak da üstüste bindiği bir alandır. Nitekim özgürleşme, her türlü eril iktidarın güçlü olarak vuk’u bulduğu bu özel alandan, kadınların bireysel algı ve kişisel deneyimlerinden, kadının iktidar tertibatıyla (dispositif) pasifleştirilmiş bedeninden başlayacaktır. Harem videosu, sadece biçimsel ve teknik olarak değil aynı zamanda içerik olarak da, özellikle iç-ekranda yer alan performatif başkaldırıyla da dönemin feminist hareketiyle güçlü bağlarını ortaya koyar. Video için Osmanlı saraylarında sultanların her türlü hizmetine sunulan köle-cariyelere ayrılmış harem mekânının seçilmesi tesadüfi değildir elbette. Videoda, sıçramalı bir zamansallık mevcuttur. 13. ile 20. yüzyıl arasında varolan Osmanlı saraylarına ait köle-cariyelerin kurtuluşuyla modern toplumlarda ezilen kadınlar arasında bir analogi kurulur ve bugünün kadın-öznesinin özgürleşmesi köle-cariyelerin kurtarılmasına bağlanır. Böylesi bir sanatsal yinelemeyle kurtarılmasına bağlanır. Nitekim *Harem* videosu tarihin ve sanat tarihinin eril öznesinin yıkımı için çok katmanlı bir eylem alanı açar.

Yalter *Harem* videosunu birçok plandan, adeta birçok odacıktan ve dışarıya açılan (açıldığı anda kadının kendiliğine dönen) birçok kapıdan oluşturur.

Anlatıda haremın yapısını tanımlamak için geçen Őu cümle, videonun yapısını kavramak için de faydalıdır: “Haremdeki hiyerarŐı her detayın kendine ait bir iŐlevi olduğu karmaşık yapılı bir sistemdir”. Ve video-performans boyunca sanatçı haremın her detayını ayrıntılı olarak sorgular ve alternatif bir mekân algısı yaratır.

Tarihin Öznesini BakıŐından Yakalamak

Harem -tıpkı *Başsız Kadın* ya da *Göbek Dansı* videosunda olduğu gibi-oryantalist bir müzikle açılır, fakat eril oryantalist bakışa otantik bir kadın imgesi sunmaz. Kadın algısında birleŐen DoĐu ve Batı kültürlerinde, kadının türlü iktidar iliŐkleriyle belirlenmiŐ sosyo-kültürel konumunu video boyunca sorgular. *Harem*, Dilaver ve NakŐıdil isimli iki köle-cariyenin haremdeki hayatı üzerine metaforik bir anlatımdır. Metaforik oluŐu dolayısıyla hem tarihsel hem de güncel bir anlatıma sahip olan *Harem*, sanatçının etno-sosyolojik çalıŐmalarının bir ürünüdür. Videonun mekânı kurgusal ama dekoratif olmayan bir harem görüntüsüdür. KarŐımızda duran, tarihselliğe uygun bir görüntü değil, bu tarihsel mekânı kadınların özgürleşme mücadelesi için yıkan ve iŐlevselleŐtiren alternatif bir mekândır, bedenın belleği ele geçirdiği bir performans söz konusudur burada.

Videonun tamamında bakışa, haremde cariyelerin sürekli bir bakış nesnesi oluŐuna; harem alanının dıŐardan görülebilir Őeffaflıkta olduğuna, yani cariyeler için bir özel alan olmayıŐına özellikle deĐinilir³. Haremın panoptik bir kapatılma mekânı oluŐu, videonun birçok sekanstan (odacıktan) oluŐması ve her birinin çoklu ayrıntılara açılması fikri *Harem* videosunda yaratılan gözetlemeye açık bir kapalılık duygusuyla örtüşür. Nitekim ilk planda, videodaki kadın iç-ekrana bakar, iç-ekrandaki gözse bize (Resim 2).



Resim 2. Nil Yalter, *Harem*, 1980

Bu sırada dış ses haremdeki erkek egemen dünyanın anlatısını videoyla eşzamanlı olarak seslendirir. Burada biri daha sonra sultan tarafından seçilip Gözde (!) olan iki köle-cariyenin hikâyesi anlatılır. Metnin bir kadın tarafından yazıldığı, dilinin anti-maskülen oluşundan anlaşılabilir. Nitekim *Harem*'i yazan, seslendiren ve performe eden sanatçının kendisidir. Videoda, iç-ekranda yer alan kadının gözünü ve bize bakışını, o görüntüye dokunan eli ve başsız bedeni görürüz. Göz (bakış) sanatçının dokunuşundan süzülerek bize uzanır. Harem'in ilk planında ardı ardına yerleştirilmiş monitörlerle, ilk monitörlerde sanatçının gözünün bize bakışını izlerken, arkasındaki monitörde ana ekranda bizim bakışımızı çerçeveleyen görüntüye bakarız. Öyleyse, bu çoklu ve karşılıklı, aynı zamanda da neye baktığımızı kestiremediğimiz görüntü, bakanın üstünlüğünü alaşağı edip, eril ve görmeye dayalı bir hiyerarşiye kesinlikle imkan vermez. Daha başlarken videonun tamamına yayılması beklenen bir ruhla karşı karşıya kalıyoruz: sosyo-seksüel hiyerarşiyi yerinden eden, kendini çoklu ve karşılıklı diyalogla yaratan özgürleşme imkânına. Neredeyse ipince bir dille, anlatımla karşı karşıyayız. Gücünü kırılganlığından alan ve çok güçlü bir (sanat) tarihsel sorgulamaya açılan bir anlatım.

İkinci plana geçtiğimizde, yere uzanmış 'başsız' kadının bacakları arasındaki ekrandan bize bu hikâyeyi anlatan ağzı izleriz (Resim 3). Vajina konuşmaktadır! Ekrandaki dudaklar dış sestten sonra aynı cümleleri tekrar eder, sesler üsüste biner. Burada, Courbet'nin ünlü *L'origine du Monde*-Dünyanın Kökeni (1866) yapıtına atıf yapıldığını görebiliyoruz. Ama burada dünyanın kökeni olarak gösterilen vajina, kadının tarihini ve ataerkil düzen tarafından köleleştirilmesini anlatmak için konuşur. Sanatçı neredeyse bütün videolarında erkek-öznenin bakışına hiç fırsat vermez. Ve bu haliyle iç-ekrandaki, sadece kendisi için orada olan kadının eyleyişine aracılık eder. Her an erilliğe kayabilecek olan bakışı asla kendisinde yoğunlaştırılmaz. Burada, ne açık duran bacaklar ne de ekrandaki dudak eril bakışı çağırmayan, onu kırıp kadın-öznenin bakışını ve sözünü yaratan (adeta doğuran) bir gösterim diline sahiptir. Toplumsal bir üretim aracı olarak görülen -ki Harem'de kadın, Sultan için oğlan doğurdukça güç sahibi olur- *Dünyanın Kökeni*, bu kez sadece kendi için, kendi sözünü kendinden doğurur.



Resim 3. Nil Yalter, Harem, 1980

Sanatın Tüyü: Kadının Cinsel Tutkusu

Üçüncü sekansta ise, cariyelerin hamam yaşantıları anlatılır. Harem ağalarının gözetleyebilmesi için duvarlarının şeffaf olduğu, Sultan için her zaman temiz olmak gerektiği ve vücut temizliklerinin hangi yöntemlerle yapıldığı. Biz ekranda, ilk başta hareketsiz oturan bir kadın figürü ve onun bacakları arasındaki meyve tasını, tasın altındaki ekranda bacağına tıraş eden kadını görürüz (Resim 4).

Sanatçı sanat tarihinde iki ana kol olan figüratif ve natürmort resmi birleştirip, film süresince anlatı, 'resmin' hareketliliği ve iç-ekranda görüntü yoluyla, meyvelerin kabuklarını soyup attığı gibi soyup çıplak bırakılır. Adeta, sanat tarihini hep göz önünde olan eril kabuğundan eder ve içini ('sanat nesnesi' olarak kadın veya kadın sanatçının emeğini) yer, kendine katar. Kadınlığı doğanın, doğal olanın imgesine sıkıştıran, yüzeysel bir bakış nesnesi olarak resmeden sanatın erkek-öznesini devre dışı bırakarak, sanat tarihinin dışı kalıntılarından, tam anlamıyla yüzeyi kazıyarak bulunacak kalıntılardan adeta tarihin kadın-öznesini yaratır. Keza, bu performans, iç-ekranda sultana çıkacak olan cariyenin tüylerini jilette temizlemesi görüntüsüyle üstüste binerek eylemsel bir alan yaratır. Burada yer alan cariyenin arınması gereken tüyler, bedeninin artığı, kiri, fazlalığı olan tüyler, kadının unutulmuş ya da ataerkil cinsellik normları ile bastırılmış cinselliğini imler. Nitekim, bilhassa

Avrupa sanatında erkek cinselliğini uyandırmaya hizmet eden kadın imgelerinde bedenın tüyleri yoktur. Bütün bir sanat tarihi kadın imgesinin nesneleştirilmesi ve eril bakışa hizmeti üzerinde düğümleir ve bu imgelerde kadın cinselliği namevcuttur. Çünkü beden tüyleri, cinsel güç ve tutkuyla ilgilidir. “Kadının cinsel tutkusunun az gösterilmesi gerekir ki seyirci kendisini bu tutkunun tekelcisi hissedebilsin” (Berger 2009: 55). Bu yüzden Nil Yalter, kadının cinsel tutkusunu, arzusunu yeniden ele geçirerek, sanat tarihinde kadın-özne yaratımının tarihin artıklarından, görünüşteki eril kabuğun altından kazınarak çıkarılabileceğini adeta salık verir.



Resim 4. Nil Yalter, Harem, 1980

Bir diğer sekansta, odalıkların aynı odada on beş kişi kaldıkları yatak odası yaşantılarını izleriz. Anlatıya göre, hamamda olduğu gibi burada da içerisi gözetlenebilir durumdadır. Sanatçı bir yatağın üzerinde ve yanında minyatür bir mutfak görüntüsü, bulgur, bir yandan doğradığı soğan ve henüz yanmayan mumlar bulunur. Sanatçının bize arkası dönük ve videodaki ekrana yönelmiş durumdadır. İç-ekranda, bu kısmın başından beri duyduğumuz, azalıp çoğalan ritmik nefes seslerine paralel olarak, bir kadın memesi ve onu uyanan elinin görüntüsü vardır. Tek gayesi Sultan'ı mutlu etmek olan cariyelerin harem anlatısına bu görüntü eşlik eder. Sanatçı bir süre sonra soğanı doğramayı bırakır ve mumları yakıp ekrandaki görüntünün önünde gezdirerek bizi ekrana çağırır. Tarihin her anında kadınların köleleştirilmesine, ev içi alanda da hizmet bölümlerine itilmesine karşı, bizi kadınların cinsel özgürleşmesi için eyleme davet eder. Kadının her anlamda erkeğe hizmet için var olduğu ve hatta bazı toplumlarda kadın sünnetleri yoluyla tamamen cinsel hazdan koparıldığı ataerkil toplumsallığa karşı, kadının mahkum edildiği toplumsal

cinsiyet ve cinsellik normlarından arınarak kendi bedenini tanımasını, cinsel olarak özgürleşmesini salık verir. Videoda ön planda görünen, kadının hizmete itildiği mekânlar olarak bilinen yatak odası ve mutfak görüntüsü ise gülünç bir parodiye dönüşerek silikleşir. Arka tarafta, ötede gizliliğe itilen kadın cinselliği sanatçı tarafından vurgulanır. Böylece, Osmanlı haremindeki köle-cariyelerin 24 saatinin anlatıldığı bu video-performansta, sanatçı tüm tarihsel ve mekânsal gücüyle gündelik hayata nüfuz eden eril iktidar ilişkilerinin alternatifini yaratarak, izleyiciyi performansın yıkıcı rolü aracılığıyla kendi eylemini çoğullatmaya çağırır.

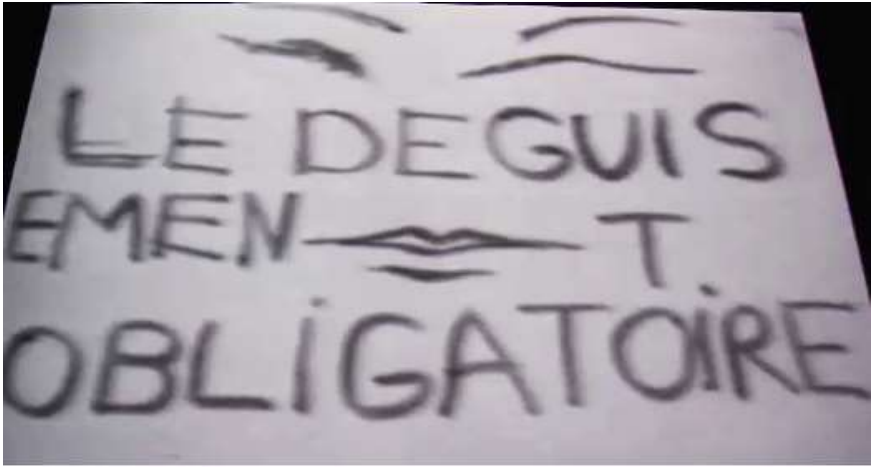
Tertip Edilmiş Beden

Başka bir planda sanatçının yüzüyle karşı karşıya kalırsanız, bir portre gibi. Bu bölümde, haremde sarayın diğer bölümlerine çıkan cariyelerin yaşadıkları anlatılır, dış ses olanı biteni sessizce aktarır. Kısık ses, harem dışına çıkıldığı ve mutlak gücün yanında olma duygusuyla örtüşür. Anlatı, Sultan ve ailesinin gözetiminde ‘gizlice’ sürdürülürken sanatçı şeffaf plakanın üzerine dudak ve gözlerini çizer (Resim 5), ve “le déguisement obligatoire” (mecburi kılık) yazar (Resim-6). Sonra sanatçı çiziminin önünden çekilir. Geriye kalan standartlaştırılmış bir kadın yüzü ve bu algıyı kıran yazıdır.

Sultan için hazırlanan cariyeler, köle olan bir kadının durumuna göre son derece iğreti bir kılığa sokulurlar. Bu, iktidarın kadın bedenini düzenleme, sınıflandırma, tertip etme şeklidir. Fakat bu kılık iğretidir, arkasındaki gerçeklik, gerçeği aşan ve onu yok eden bir tertibata tabî tutulmuştur. Yine başka bir sekansta sanatçı, videodaki portre görüntüsünü aynı anda farklı planlardan çektiği polaroid fotoğrafları kullanarak tamamen kapatır. Görüntüsünü aşamalı olarak fotoğraflarla kaplarken sanatın, tarihsel gerçekliği dezavantajlı gruplar aleyhine sınırlayan, mekânsallaştırarak sabitleyen ve sanat tarihinin eril öznesini kuran işlevini vurguladığı düşünülebilir. Bu yüzden video-performansta sabitlenmemiş ve hiyerarşik olmayan bakan-bakılan ilişkisine fotoğraflarla set çekilir. Fotoğrafik görüntüler burada bir engeldir, bakışın kuruculuğuna, bir önceki sekansta olduğu gibi tertip edici gücüne gönderme yapan birer tümsek gibidir. Sanatçı bu iki planda fotoğraf ve yazı yoluyla manuel olarak yarattığı bugları kullanarak, iktidarın dişil bedeni tertip eden ve dişil eylemin önüne engel koyan gücüne karşı ekranın yüzeyini işgal eder.



Resim 5. Nil Yalter, Harem, 1980



Resim 6. Nil Yalter, Harem, 1980

Kurucu Bir İktidar Mekânizmasına Karşı Ortak Mücadele

Son seksansa kadar, eril bakışın yarattığı hiyerarşi hem anlatıdan hem de bu çok katmanlı video-performanstan dışlanır. Sanatçı son planda bu ‘karmaşık yapı’ içindeki erkeğin rolünü, harem ağaları yoluyla tartışmaya açar. Bu bölümde, harem ağalarının hadım edilerek nasıl köle-efendi yapıldıkları anlatısı ekrandaki görüntüye eşlik eder. Köle olarak getirilen erkeklerin, bilinen belli yol üzerlerinde oldukça zor bir işlemlerle cinsel organının tamamen kesilip, o halde günlerce yürütüldükten sonra eğer sağ kalır ve dolayısıyla köle-efendi olabilirlerse nihayet uyumasına izin verildiği ve ancak bundan sonra saraya

getirildiği bilgisi verilir. Bu sanatçının deyimiyle; *yıkılmakta olan* düzenin, saraylı olmayan ama sarayda hizmet eden erkeği efendi olarak köleleştirmesidir. Çünkü saraydaki bütün kadınlar sadece Sultan için vardır, ona hizmet eder ve bir gün onun tarafından seçilmeyi beklerler. Cinselliğin, hanedanlığın devamlılığı için ve sadece en yüce erk sahibinin hakkı olduğu bir saray düzeni anlatısıyla, bütün bir ataerkil düzenin erkekleri de aslında kadınlar gibi mutlak iktidar ve onun yeniden üretimi adına köleleştirdiği, kendine ait ve kendi için olan cinsellikten kopardığı vurgulanır. Sarayda hanedan lehine işleyen sınıfsal ve cinsel hiyerarşi, modern toplumlarda da türevlerini görebileceğimiz bir işleyişin metaforik anlatımıdır. Böylece, son sekanstaki görüntülerle, kısa bir an için filme yerleşecek gibi olan erkek bakışı, bir anlamda, bizzat kendi eliyle yarattığı eril iktidar tarafından hadım edilip bırakılır. Sanatçı, erkek-öznenin bakışını kendi çelişkilerle dolu tarihine çevirir. Son sekansın varlığı, sanatçının, köle cariyelerin (kadınların) özgürleşmesini harem ağalarının (tüm ezilen grupların) özgürleşmesiyle birlikte düşünmesindedir. Nitekim son sekans boyunca, ekranda *Kadınların mücadelesi sınıfların mücadelesine bağlıdır* yazısını görürüz.

Sonuç: Başkaldırı Mekânı Olarak Beden ve Harem

Nil Yalter'in *Harem* videosu dâhilinde gerçekleştirdiği bir dizi performansı, bedeni ve onu dışlayan (sanat) tarih(i) yazımını yeniden ele geçirecek dönüştürmenin ve yukarıda bahsi geçen bedensel başkaldırının bir ürünüdür. Bir takım noktalarını incelediğimiz her sekans, bedeni tarihin (sanat tarihinin de) eril hegemonyasından kurtarıp ele geçirme ve kadın-öznenin tekrar bilincine kavuşması için bir kalkışma alanı haline getirir. Yoksa tarih, doğala hapsettiği, cinsiyetlendirdiği, *mecburi kılık*'a tabii tuttuğu bedeni ardı ardına işleyip yok edecektir, hatta etmiştir de. Burada, "tarihin bedene tümüyle nakşedilmiş" (Foucault'dan aktaran Butler) olduğundan söz ediyoruz (Butler, 2010:215). Bu da bedeni, sürekli tarihsel olayların işlendiği ve sonrasında imha edildiği kırılmalı bir mekân haline getirir. Butler, Foucault'nun metninde ayırt edilmeksizin bütünüyle tarihten, tarihin beden üzerindeki hâkimiyetinden bahsedildiğini vurgular (Butler, 2010:216). Fakat biz burada tarihsel olayların bedenlere işlenmesinden bahsediyorsak, öncelikle ırk, cinsiyet ve sınıf eşitsizlikleri ve çelişkilerinin tarihinden ve bunların bedenleri tertip ve tahribatından söz ediyor olmalıyız. Bu noktadan baktığımızda, Nil Yalter'in *Harem*'i, beden sanatı aracılığıyla tarihin tertibatı ve tahribatına uğrayan bedeni, öncelikle tarihinden yakalar. Videoda, beden de, harem mekânı da üst üste binmiş bir tarihsel olaylar yığınının içinden, geriye dönük bir kazı çalışmasıyla çıkarılır. Fakat bu çalışma nötr değildir, hem tarihin hem de bedenlerle birlikte tümüyle nakşedilmiş harem kurucu işleyişini, bedeni, tekrar ele geçirecek tersine çevirme performansıdır. Dolayısıyla video, performansın kurucu mekânı olan harem, öteki kurucu ögesi olan beden gibi bir başkaldırı mekânına dönüşmesi kaçınılmazdır.

Notlar

- ¹ Toplam 45 dakika süren Harem (1980) videosu 2000li yıllarda bir kaç kez İstanbul'da gösterildi. Son olarak Eylül 2013'te Fransız Kültür Merkezi'nde izleme imkânı bulduğumuz videonun bir kısmı Pompidou'nun web sitesinde yer alan Nil Yalter'in "C'est un dur métier que l'exil" isimli konferans videosunda gösteriliyor: <http://www.centrepompidou.fr>. Ayrıca bkz. <http://www.nilyalter.com/works/26/harem-1980.html>.
- ² 16 Eylül 2013'te Salt Beyoğlu'nda Vasif Kortun ile yapılan söyleşiden alınmıştır.
- ³ (...) harem bir şifredir. Haremin olduğu yerde kamusal alan fikri var olamaz, çünkü burada mekân ikiye bölünmüştür: Kadınların mekânı ve erkeklerin mekânı. Kamusal alan olmadığından vatandaş kavramından da bahsetmek mümkün değildir; bu açıdan bakıldığında vatandaşın konumu da kadınlarınkini andırır, vatandaşlar da siyasi bir harem içerisindedir; konuşmalarına izin verilmez; sadece halife konuşabilir" (Fatema Mernissi'den aktaran Aliaga, 2013:177).

Kaynakça

- Aliaga J.V. (2013). Ağrılık Merkezi: Nil Yalter'in 1970'ler ve 80'lerde Ürettiği Yapıtlarda Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet Perspektifi. İçinde, *Nil Yalter*, İstanbul: Galerist: 134- 179.
- Berger J. (2009). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Butler J. (2010). *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis.
- Peirce L.P. (1998). *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar* (Çev: Berktaç A.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Tezkan M. (2009). Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu. Paris