

# PERFORMATİVİTE VE KADIN SANATÇI BEDENİNDE ÇİFTE-YABANCILIK: NEZAKET EKİCİ'NİN PERFORMANS SANATINDA KADIN BEDENİ VE KÜLTÜREL FORMLARIN İLİŞKİSELLİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME<sup>1</sup>

PERFORMATIVITY AND DOUBLE-FOREIGNNESS IN THE FEMALE  
ARTIST BODY: AN ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP OF THE  
FEMALE BODY AND CULTURAL FORMS IN NEZAKET EKİCİ'S  
PERFORMANCE ART

ÖĞR. GÖR. DR. TUĞÇE ARSLAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı  
Sahne Sanatları Bölümü Modern Dans Anasanat Dalı  
tugcears@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1096-4930

**Öz:** Performans sanatında, sosyal performansları ve toplumsal söylem tarafından dayatılan yanılısalı öznellik formlarını karşı-gösterge ile sunan sanatçı bedeni, normları zorladığı için radikal bir biçimde yabancılaşmaktadır. Ancak performatif bir inşa olan toplumsal cinsiyet ve onun tutarlılığındaki görme rejiminde, kadın ve erkek sanatçının bedenindeki yabancılık aynı dengede değildir. Karakterize edilmiş öznelliklerin ötesine geçen, kimlik normlarını aşan sanatçı bedeni kadın ise, patriyarkide halihazırda öteki olmasından kaynaklı olarak bedenindeki yabancılık iki katına çıkmaktadır.

Performativiteye eklenen etnisite, çifte-yabancılaşma dair başka bir tartışma açmaktadır. Etnisite ile ilişkilenen çifte-yabancılaşma bilhassa kültür ve gelenek meselelerini dert edinen göçmen sanatçının bedeninde cismanileşmektedir. Nezaket Ekici, kadın ve göçmen bir beden olarak yaşadığı yerde halihazırda bir yabancıdır. Kültürel formların kadın bedeni üzerindeki işleyişini ters-yüz ettiği performans sanatında, bedeninin yabancılaşma iki katına çıkmaktadır. Bu makale, Ekici'nin toplumsal cinsiyeti kültürel formlarla temasa geçirerek kadınlık meselelerini gündeme getirdiği *Lifting a Secret* ve *Innaferabile/Greifbar Fern* adlı performanslarını okumaya almakta ve sanatçının bedeninde tezahür eden çifte-yabancılaşmayı incelemektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Performativite, Çifte-Yabancılaşma, Performans Sanatı, Feminizm, Göçmen Beden.

<sup>1</sup> Bu makale, 2022 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Nermin Saybaşılı danışmanlığında tamamlanan "Nezaket Ekici'nin Performansları Çerçevesinde Performatif Çifte-Yabancılaşma" adlı doktora tezinden hareketle yazılmıştır. Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine Uyulmuştur.

**Abstract:** *The artist's body, which presents social performances and the illusory forms of subjectivity imposed by social discourse with counter-sign, is radically foreign because it transcends the norms. However, in the gender issue, which is a performative construction, and in the regime of gaze that is consistent with it, the foreignness of the male and female artists body manifests in unequal. The female artist body, who goes beyond the characterized subjectivities and force the norms of identity, foreignness is doubled in her art because of the fact that she is already the other in the patriarchy.*

*Ethnicity articulated with performativity offers another discussion of double-foreignness. This situation is embodied in the immigrant artists produces, who are especially concerned about the issues of culture and tradition. Nezaket Ekici is already a foreigner where she lives as a woman and a migrant, and the foreignness of her body is doubled in performance art, where reverse cultural forms which functioning on the female body. This article takes a re-reading of Ekici's performances *Lifting a Secret* and *Innaferabile/Greifbar Fern*, in which she brings gender issues into contact with cultural forms, and examines the double-foreignness that manifests in the artist's body.*

**Keywords:** *Performativity, Double-Foreignness, Performance Art, Feminism, Immigrant Body.*

## Giriş

Amelia Jones, feminist teori çerçevesinde sanatçı bedeni imgelerini yeniden okumaya aldığı *Body Art/Performing The Subject* (1998) adlı kitabında, kadın bedeni ile "ötekilik" arasında kurulan onulmaz ilişkinin, beden sanatında çifte-yabancılaşma (*double-alienated*) olarak tezahür ettiğini ileri sürmüştür. Jones kitabının, "The Rhetoric of the Poses" (Pozun Retoriği) adlı bölümünde, çifte-yabancı terimini toplumsal cinsiyet zemininde kadın ve erkek beden sanatçısı arasında kurulan 'fark'ın merkezine yerleştirilmiştir. Burada çifte-yabancılaşmayı pozun retoriği aracılığıyla ele almıştır: Erkek ve kadın bedenine farklı biçimlerde nakşolan cinsiyetçi söylemin sanatçı bedeninin sergilenmesi sırasında nasıl görünürleştirildiğini ve alımlandığını tartışmaya açmıştır. Bu tartışmada, kadın ve erkek sanatçı bedeni arasındaki farkı ve sunuluşlarının yarattığı ikiliği, kadın sanatçı bedeni için devreye soktuğu çifte-yabancılaşma ile somutlaştırmıştır.

Jones'a göre beden sanatı, hem erkek hem de kadın bedeninin radikal olarak yabancılaştırılmasının yanında patriyarkal düzen içinde farklı biçimlerde beden ve öznelliklere sahip olduklarının araştırılmasını da mümkün kılmıştır. En nihayetinde sanatçı bedeni, günlük yaşamdaki toplumsal bedenin normatif yapısını zorlamakta, toplumsal yasalarla üretilen *normal* özneyi eleştirel bir biçimde tartışmaya açmaktadır. Fakat Jones'un iddia ettiği üzere, normal olanı bir *karşı-gösterge* ile yeniden üreten erkek beden sanatçıları, erkekliği karmaşıktırsalar bile patriyarki içinde erkekliğe vaat edilen fallus tutarlılıkla flört etme eğilimindedirler. Bu çerçevede erkek beden sanatçısı kendi öznelliğini kendi iradesiyle normativiteden dışlamaktadır. Ancak patriyarkal sistem içinde halihazırda bir kez "öteki" olan kadın beden sanatçısının sanatında ortaya koyduğu ve normativiteyi sorguladığı bedeninde tezahür eden "ötekilik" iki katına çıkmaktadır (Jones, 1998, s. 149). Burada tartışmaya açılması gereken önemli bir diğer konu şudur ki; kadın beden sanatçısı, bu çifte-öteki olma durumunu, tarihsel ve sanatsal olarak inşa edilen fallus dominasyona bir başkaldırı olarak bilinçli bir şekilde kullanmaktadır. Kadın sanatçılar, kadın bedeninin -fallus merkezilikte yok edilen- itibarını geri almaya çalışmaktadır. Bu noktada itibarın 'geri alınmaya' çalışılması durumu önemli bir ayrıntıdır, zira yerleşik yaşama geçmeden evvel kadın bedeni; doğum, üreme, çoğalma gibi kavramlar bakımından kutsal olana işaret etmiş ve kadın bedeninin kıvrımlı hatları; meme, kalça, göbek gibi kısımları kemik, taş ya da toprak malzemelerden oluşturulan nesnelere bereket ve şans adına onun göstergesine dönüştürülmüştür. Ancak 'doğa' yerine 'güç' ile ilişkilenen fallik gösterge, eril dominasyonu getirdiğinde artık patriyarkal düzen ve onun fallik yapısı görünürleşmiştir. Marilyn Yalom da *Memnin Tarihi* adlı kitabında, meme göstergesi üzerinden ele aldığı kadın bedeninin erken Yunan dinlerinde sahip olduğu önemi giderek 'fallus krallığı'na kaptırdığını yazmıştır (2002, s. 17). Dolayısıyla tarihsel olarak kıvrımlı hatlar yerini dikey göstergelere bırakmıştır.

Slavoj Žižek, fallik olanı 'yerine oturmayan' ve o yerin doğallığını bozan bir gösterge olarak ifade eder (2005, s. 125). Bu bağlamda fallik doğa ile mücadele eden; doğanın üzerinde olan, düzene sokan, terbiye eden bir kuvvet ile ilişkilendirilmiştir. Kadın sanatçı bedeni ise

tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak fallik göstergenin gücüyle baskılanan kadın bedeninin bir başkaldırısıdır ve patriyarkal düzlemde iktidar olan fallik beden algısıyla mücadele etmektedir. Bu başkaldırıda öznelliğe; çıplaklığa, seksüelliğe ya da metaforik olduğu kadar biyolojik olarak da kadın bedeni ile ilişkilendirilen “abject” duruma başvurmuşlardır. Julia Kristeva'nın kavramsallaştırdığı biçimiyle “abject” (*iğrençlik*), “kirlilik ya da hastalık değil; bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir” (2018, s. 16). Kadın beden sanatçıları tam da ‘sistemi rahatsız etme’ noktasında “abject” olanı sergilemişlerdir. Kadın sanatçıların, -kadınlık söyleminde geçen ve kadın bedenini normativitenin dışında zapturapt altına alan “abject”, çıplaklık, seksüellikle yüklü olma durumlarına işaret ederek ortaya çıkardıkları bedenlerinde tezahür eden çifte-ötekilik, toplumsal cinsiyet ve toplumsal yasalar bağlamında birbirine kavuşmaktadır.

Jones da kadın sanatçı bedenindeki çifte-yabancılaşmayı katmanlarına ayırırken, önce kadın bedeninin toplumsal cinsiyetin “ötekisi” olması durumunu ele almış ve ardından sanatçı bedeninin toplumsal olarak belirlenen yasaları karmaşıklaştırması durumunu buna eklemiştir. Çifte-yabancılığı çıplaklık, iğrençlik ya da seksüellikle yüklü olma gibi kadın bedenini normativiteden taşıran sanatsal temsiller üzerine yerleştirmiş ve terimi tam da bu katmanlı “ötekilik” için önermiştir. Bu bağlamda, kadın sanatçının bedeninde ortaya çıkan çifte-yabancılaşmayı, patriyarkal sistemde kadının ötekiliğine eklenen ‘aşırılık’la ilişkilendirmiştir.

Kadın beden sanatçısının performansında açığa çıkan çifte-yabancılığın tartışmasında Judith Butler'in toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair ortaya attığı “performatif” kuramı kaçınılmaz olarak devreye girmektedir. Butler'in performatiflik iddiasına göre, bir kişi doğar ve toplumsal yaşantının içinde birtakım söylemler ve bu söylemlerin tekrarları sonucunda kadın ya da erkek olur. Özneyi kuran şey zaman içinde geçirdiği tekrarlardır ve özne zaman içinde kurulan bir kimliktir: inşa edilen kimlik “performatif” bir kurgudur (1988, s. 519). Butler'a göre, toplumsal cinsiyetin yapısı taklide ve yinelemeye dayalıdır. Kadınlık ve erkeklik bunları kuran ve pekiştiren söylemin gücü ve bunların taklit edimi sonucunda üretilmektedir. Dolayısıyla Butler'in “performatif” kuramı, düzenli bir biçimde işleyen ve kısıtlanan normların tekrarı ile üretilen toplumsal cinsiyet kimliklerini kavramsallaştırmaktadır.

Butler'in toplumsal cinsiyet üzerinde tartışmaya açtığı “performatif” kuram, toplumsal cinsiyet meselesi dışındaki kimliklere de “performatif” inşalar olarak bakabilmemizin önünü açmıştır: Toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair teorik bir biçimde öne sürdüğü “performatif”, toplumsal cinsiyetin yanı sıra diğer “öteki” kimliklerin de performatif kuram ile analiz edilebilirliğine müsaade etmektedir. Butler, “performatif”in daima kendisinden önce gelen bir norm ve normlar dizisine atıfta bulunularak türetildiğini yazmıştır (2014, s. 24). Bu normlar toplumsal cinsiyet kategorisinde işledikleri gibi kültür, etnisite ve sınıf kavramları adına da işlemektedir. O halde “performatif”, öznenin kendisinden önceki normlara atıfta bulunan söylemlerin tekrarları sonucunda kimliği üreten bir olgu ise, bu salt toplumsal cinsiyet kimliği ile sınırlı değildir. Çünkü sosyal performanslar içinde yinelenen

“performatif” söylem, sadece kadın ya da erkek olduğumuzu değil, aynı zamanda hangi kültürden, aileden, sınıftan, ırktan, inançtan, mezhepten, dilden olduğumuzu da -bunların konumlandırıldığı önceki normlara atıfta bulunarak- öznelliklerimize fısıldamakta ve bu kategorilere uygun davranış biçimlerini bedenlerimize nakşetmektedir. Bu çerçevede, “performatif” bedenleri kültürel formlara göre de tasnif etmektedir. Dolayısıyla kadın, erkek ve heteronormatif olmayan cinsiyetler arasında ötekiliği üreten “performatif” söylem, coğrafya ve kültürlerarası ötekiliği de üretmektedir.

Bu durumda, “performatif” bir üretimi içeren çifte-yabancılaşma, salt toplumsal cinsiyet özelinde sınırlanmamakta, kültürel bağlamda da işlerlik kazanmaktadır. Göçmen kadın sanatçı bedeni bu durumu somutlaştıracak güçlü örneklerden biridir, çünkü hem patriyaki içinde hem de ‘başkasının’ coğrafyasında bir yabancıdır. Göçmen ve kadın sanatçı bedeni, performans sanatında toplumsal cinsiyetin yanında kültürel formlarla da ilişkilenerken yabancılaşmasını ikiye katlamaktadır.

Burada çifte-yabancılaşmanın işlediği zeminin de tek yönlü olmadığını belirtmek gerekmektedir: Göçmen sanatçı, yaşadığı ve ürettiği yerde yabancı olduğu kadar, ayrıldığı yere de yabancılaşmıştır. Yaşadığı ve sanatını ürettiği bu yeni yer ile temasında kimliğin “performatif” üretimi farklı kültürel kodlarla devreye girmiş ve kültürel bağlamda burada yeniden şekillenen kimlik, onu artık ayrıldığı yere de yabancı kılmıştır. Butler’ın yazdığı gibi, “Performatiflik tek seferlik bir olgu değil, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır.” (2018, s. 20). Göçmenin kültürel “performatif” kimliği, ayrıldığı yerde kurulan ve orada tamamlanan bir kimlik değildir; performatif süreçsel bir olgu olduğundan, göçmenin yaşadığı yeni kültürel düzen içinde de kimliği üretilmeye devam etmektedir. Bu yeni kodlara dayanarak üretilen kimlik bedene nakşolmakta, göçmen özne ayrıldığı yere de yabancılaşmaktadır. Bu çerçevede ‘çift-yönlü’ bir çifte-yabancılaşma devreye girmektedir.

Dolayısıyla, Jones’un çifte-yabancı terimi ile Butler’ın “performatif” kuramının ilişkisi son derece önemlidir. Hem çifte-yabancı terimi hem de “performatif” kuramı feminist bağlamda ele alınmış ve toplumsal cinsiyet konusu üzerine kullanılmıştır, ancak bu iki kavramın ilişkisi kültürel kimlikteki yabancılaşma durumunun da tartışılabilmesini sağlamaktadır. Bu çerçevede, performatif kuramını içeren çifte-yabancı terimi, Türk ve Alman kimliğine sahip göçmen sanatçı Nezaket Ekici’nin performanslarında tezahür eden kültürel bağlamdaki çifte-yabancı bedenin yeniden düşünülmesi hususunda önemli bir argümandır: Sanatçının kültürel kimliğindeki ikili aidiyetin nasıl bir form olduğunu, böyle bir aidiyetin gerçekten mümkün olup olmadığını sorgulatmaktadır.

Ekici’nin performanslarının sıklıkla sınır ve kimlik kavramlarına ilişik olması, sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği ikili karşıtlıklar unsuruna, buradan hareketle aidiyetin mümkün olmadığı “performatif” bir çifte-kimliğin inşasına dayanmaktadır. Ekici’nin en nihayetinde, kadın bedeniyle çalışıyor olmasından dolayı sanatçının performanslarında toplumsal cin-

siyet daima tartışmaya açık bir konudur. Ancak sanatçı, toplumsal cinsiyet kimliğini daima kültürel formlar ile temas halinde sergilemektedir. Çifte-kimliğinde ortaya çıkan çifte-yabancılaşma geleneksel ve modern kadın ikiliğinde sanatının majör malzemelerinden biri haline gelmiştir. *Lifting a Secret (Bir Sırrı Açarken)* ve *Inafferrabile/Greifbar Fern (Dokunabilecek Kadar Uzak)*, geleneksel ve modern kadın imgeleri aracılığıyla kadınlığın kültürel göstergelerini kullanarak; kadın kimliğinin kültür ve toplumsal cinsiyete dayalı belirteçlerini ve kendi öznelliğinin bu kimlikle olan ilişkisini, kendi bedeni üzerinde müzakere ettiği performanslarıdır. Bu amaçla ortaya çıkan ve normativiteyi aşkınlığa uğratan sanatçının bedeni, hem toplumsal cinsiyet hem de kültürel formlar altında iki kat tuhaflaşır, yabancılaşır.

## Toplumsal Cinsiyet Söylemlerinin ve “Performatif” Öznelğin Altüst Edilişi

Peggy Phelan, performans sanatındaki bedenin, öznellik ile beden arasındaki ilişki hakkında bir sorgulamayı ortaya koyduğunu yazmıştır (1993, s. 150,151). Ekici de sanatında, bedenini bürüyen toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlikle kendi öznelliği arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Bu sorgulama sanatçının bedenini, toplumsal olarak alışılmış olanın dolayısıyla normativitenin dışında bir görünümle sergilemektedir. En temelde, sanatında “performatif” geleneği sorgulaması, sanatçının bedeninde kaçınılmaz olarak yabancılaşmayı ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu yabancılaşma, hem öznelğin “performatif” söylemle olan uyumsuzluğundan hem de canlı bir sanat formu olarak performansın -alışılmış- sosyal performansları bir *karşı-gösterge* ile yeniden sunmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü performans sanatı, günlük hayatın performanslarını sorunsallaştırarak, öznellik ile toplumsal normlar arasındaki çelişkili durumu görünür kılmaktadır.

Performans sırasında öznelğin temsili olarak ortaya çıkan sanatçı bedeninin yabancılaşması, toplumsal söylem tarafından yadırganan aşırılık; çıplaklık, narsisizm, mazoşizm gibi öznellik sunumlarıyla gerçekleşmektedir. Abartılı bir biçimde cinselleştirilmiş, çıplak/örtülü olmayan, gerçekleştirdiği eylemi takıntılı bir şekilde ortaya koyan ya da mazoşist bir tavır sergileyen sanatçının bedeni, toplumsal olarak kuşatılmış bedenin sınırlarını fiziksel ve zihinsel olarak zorluyor ve/veya aşıyor demektir. Bu durumdaki sanatçı bedeni, normativitenin katı göstergelerinin dışına taşmakta, diğeri bir deyişle normal olandan ayrılmakta, yabancılaşmaktadır.

Jones’a göre, performansı gerçekleştiren beden; kadın, beyaz olmayan ya da açıkça *queer* ise ve abartılı bir şekilde eril veya normatif özneye karşı sahneye konulmuş ise modernist sanat tarihi ve onun eleştirisinin altında yatan gizli mantık ve dışlayıcılık ortaya çıkmaktadır (1998, s. 7,8). Jones, ‘kadın’ ve ‘beyaz olmayan’ ifadesiyle çifte-yabancılaşma toplumsal cinsiyetin yanında ırk meselesi ile de temas ettirmiştir. Bu noktada, çifte-yabancılaşma terimini bir kez de Adrian Piper’ın çıplak ve siyahi bedeni üzerinden okumaya alır. Piper’ın, Afrikan-Amerikalı bir kadın olarak kendi bedenini sergilediği *Food For The Spirit (Ruhun Yemeği)* adlı fotografik imgesinde, Avrupa ve Amerika kültüründe görsel zevk (*delectation*) olarak yerleşik olan örtük beyazlığı sorgular: Piper, *belirsiz* bir beyaz ataerkilliğinin kendisine

dayattığı ırksal ve cinsel kimlikleri ve bu kimliklerin beyaz ataerkil sisteme oluşturduğu tehdidi *iç içe geçirme* yoluyla kendi bedeni aracılığıyla ortaya çıkarmaya çalışmıştır (1998, s. 162). Hem kadını hem de kadının -beyaz olmayan- çıplaklığını/aşırılığını sergilediği bu fotoğrafta Piper, beyaz Avrupalı perspektifinde zaten dışlanmış olan siyah-kadın bedenini soyarak iki kere dışlanmaya açık hale getirmiştir. Jones, Piper'ın fotoğrafik imgesinde, Piper'ın bakışlarının böyle bir kimlik yapısını güvence altına almadığını şiddetli bir şekilde ortaya koymakta olduğunu ileri sürer: "Piper'da pozun retorisi, sanatçının bedenini yalnızca cinsel farklılığa değil aynı zamanda ırksal farklılığa da uymaya zorlamaktadır; erkek ve beyaz olmayan bedeninin yabancılaşmasının iki katına çıkmasıyla Piper'ın pozunu ayırışmaktadır" (1998, s. 164).

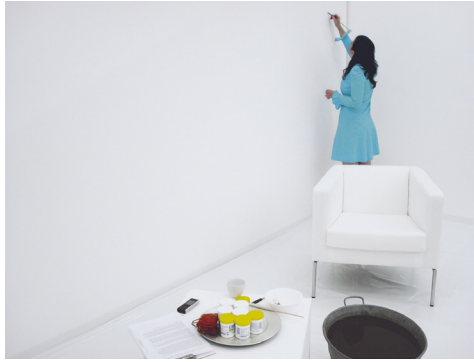
Ekici, Piper'ın aksine etnisite bağlamında biyolojik gösterge üzerinden temsile takılan bir beden değildir, fakat geleneksel formlar ile temsile gelmekte ve beyaz Avrupalı perspektifinde "öteki" olarak konumlanmaktadır. Piper'dan farklı olarak çifte yabancılaşma hususunda, bedeninin 'farkını' sergileyebilecek olan çıplaklık yerine bedenine nakşolan kültürel formları kullanmaktadır. Kadınlık durumları ile geleneksel unsurları iç içe geçirerek kültürel yaptırımlara atıfta bulunmaktadır. Jones'un etnisite ile temasa geçirdiği çifte yabancılaşma, Ekici'nin performanslarında toplumsal cinsiyet ve kültürel konuların birbirine eklenmesi ve sanatçının gelenekler üzerinden bir ironi ve parodi yaratmasıyla tezahür etmektedir.

2007 yılında, İsviçre Luciano Fasciati Galerisi'nde sergilediği *Lifting a Secret (Bir Sırrı Açarken)*, sanatçının toplumsal cinsiyeti kültür ve gelenekler üzerinden sorguladığı önemli pratiklerinden biridir (Görsel 1). Ekici bu performansta kadın kimliği ve gelenekler arasındaki onulmaz ilişkiyi sorgulamakta ve kadının içine kısırıldığı bir ritüeli kültürel olarak 'aşırılıkla' yeniden yorumlamaktadır. *Lifting a Secret* geleneksel Orta Doğu toplumları içinde düzenli bir biçimde işleyen, kadın ve erkeğin evlilik öncesi sözleşmesi niteliğini taşıyan 'kız isteme' ritüelini ironikleştirmektedir.



**Görsel 1.** Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Performans, ilk bakışta beyaz duvarların çevrelediği, beyaz bir kahve masası ve beyaz bir kanepenin yerleşik olduğu minimalist bir oda düzenlemesinde gerçekleşiyor gibidir. Duvarda, kanepede ya da sehpanın üzerinde en ufak bir iz, leke olmaması; beyazlığın bu denli kapsayıcı bir biçimde mekâna hakim olması adeta göz yormaktadır. Bununla birlikte temizliğin ve saflığın rengi olan beyazla sarmalanan odada, bu rengin homojenliğini kıran üç nesne bulunmaktadır; gümüş bir kahve tepsisi, bir su kovası ve taşınabilir bir merdiven. Başlangıçta izleyicinin dikkatini çekmeyen bir detay daha vardır: Odanın duvarlarını yukarıdan aşağı ve sağdan sola hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde kaplayan vazelin krem. Ekici, performansına başlarken, vazelinin duvarda yarattığı yeni katmanın yumuşak ve şekil verilebilir doğasından faydalanarak kalemvari bir araçla duvara yazılar yazmaya başlar (Görsel 2).



**Görsel 2.** Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Ardından izleyicinin ilk bakışta göremediği bu vazelin katmanı ve ona gömülü yazıları belirginleştirmek için 'kız isteme' ritüelinin bir parçası olan 'kahve' devreye girer. Ekici'nin kahve masasının hemen yanında duran kovadan bir fincan yardımıyla alarak geniş bir kol açısıyla duvarlara fırlattığı kahve, biraz önce izleyicinin gözünden kaçan kelimelerin birer birer ortaya çıkmasını sağlar (Görsel 3).



**Görsel 3.** Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.



Duvarlarda belirmeye başlayan sözcükler, Ekici'nin öznelliğe dair sorgulamalarının yazılı ifadeleridir. Kısmen Avrupa kültürü ile şekillenen kimliğinin, geleneksel bir ritüeli sorguladığı bu yer, sanatçının Orta Doğu kültürüne yabancılaştığı noktayı görünür kılmaktadır. Kahve fırlatma eylemi ile Türkçe ve Almanca olarak beliren sözcükler, -Türkiye'de de önemli bir kültür olarak sürdürülen- 'kız isteme' ritüelinin fikrisabit cümlelerini ortaya çıkarmaktadır. Bu cümleler Ekici'nin bu ritüele dair düşünce ve deneyimlerinin fragmanlarıdır: "Anne, kocası ve çocuk", "Meme", "Başımı alçaltıyorum ve dinliyorum", "Kahve töreni ve oturma odası" vb. Bu kelimeler, geleneksel toplumlarda kadınlığa yüklenen ve kadını takviye edecek olan kadınlık söyleminden sağılmış vurgulardır.

'Kız isteme' ritüeli, günümüzde de geçerliğini koruyan bir adettir. Sadece evlenecek çiftlerin bir araya getirilmesi adına değil, aynı zamanda ailelerin tanışması ve dayanışması ve kadının 'görücüye çıkması' adına da yapılmaktadır. Görücüye çıkmak deyimi ise tam olarak talip olunan kadının, ona talip olan erkek ve onun ailesi tarafından 'derecelendirildiği' ya da 'onaya açık hale getirildiği' bir ritüeldir. Burada kadın, ritüelin elverdiğince hünerlerini sergiler; oturma, kalkma, saygıda kusur etmeme, kibar davranma, büyüklerinin yanında söz almama gibi. Sırası gelince kadının elinden kahve içilir; güzel kahve pişirme ve kibarca ikram etme de kadının mahareti hususunda bir sergilemedir. Ancak Ekici, ilk olarak kahvenin servisi konusunda kültürel bir performansı ters-yüz etmiştir. Ekici'nin, zarif ve kibar bir biçimde servis etmesi beklenen kahveyi duvarlara agresif bir biçimde fırlatma eylemi, Martha Rosler'in kadınlığa kodlanan mutfak mekanındaki agresif tavırlarını akla getirir (Görsel 4). Rosler, 1975 tarihli *Semiotics of The Kitchen (Mutfağın Göstergelimi)* adını taşıyan performansında mutfak mekanı ve bu mekanın temsil ettikleri ile kadın bedeni arasındaki ilişkiyi ters-yüz etmeye çalışmıştır. Kendini bir mutfak tezgahının arkasına konumlandırarak kameranın karşısına geçen Rosler, alfabetik bir sırayla mutfak malzemelerini tanıtır; mutfak önlüğü, bıçak, kâse, yumurta çırpıcı vb. aletleri tek tek kameraya göstererek onlarla yapılan işleri taklit eder. Bu taklit ediminde 'normal' kadınlığın naif ve becerikli göstergelerinin aksine; bir hoyratlık, acemilik ve ironik bir tavır tezahür etmektedir.



**Görsel 4.** Martha Rosler, 1975, Mutfağın Göstergelimi/Semiotics of The Kitchen. Wikipedia. Erişim: 17.10.2023. [https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotics\\_of\\_the\\_Kitchen](https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotics_of_the_Kitchen)

Rosler'in bu jestleri, toplumsal cinsiyet bağlamında mutfağa konumlanan kadın kimliğinin konfor ortamındaki görüntüsünü sarmaktadır. Rosler, bıkkın, keyifsiz, yaptığı işte yetkin olmayan ve daha da önemlisi yaptığı işi 'önemsemeyen' ve 'kabul etmeyen' bir kadın bedeni olarak mutfakta konumlanmaktadır. 'Kadınlık mekânı' olarak kurgulanan mutfak mekânını bir direniş ve değişim zemini haline getiren sanatçının bu performansında, kadın imgesi bir karşı-gösterge olarak sunulmuş, "performatif" bir biçimde kadınlığa atfedilen bu mekânda bir zemin kayması yaratılmıştır. Rosler'in feminist bir tavırla ürettiği ve "performatif" kadınlığı ters-yüz eden imgesinde olduğu gibi, Ekici de burada kadınlığa iliştilen, mutfak ya da ev içi görevini naifçe değil agresif bir biçimde sergilemektedir. Çekincesiz bir şekilde beyaz duvarlara kahvenin kendine has rengini fırlatır ve duvarlarda belirginleşen yazılı ifadeler, kadınlığın "performatif" kurulumunu görünürleştirir.

1990'lı yıllarda feminist teori, postmodernizm ve postyapısalcı teoriyle iç içe geçerek kadın ve erkek kimliklerini yeniden -fakat bu kez kadın erkek eşitliğinin yanında toplumsal cinsiyet (*gender*) üzerinden- deşifre etmeye girişmiştir. Ann Brooks, *Postfeminizm* (1997) adlı kitabında şöyle yazar: "Feminizmin postmodernizm ve postyapısalcılıkla kesişimi, feminist teori içinde hem teorik hem de kavramsal olarak bir vurgu değişikliğine yol açtı." (1997, s. 5,6). Butler'in toplumsal cinsiyetin performatifliğini postyapısalcı bir perspektiften tartışması ve öznenin söylemsel üretimine odaklanılmasını sağlaması da önemli değişimlerden biridir. Böylece sosyal bilimlerde, toplumsal cinsiyet kimlikleri tartışılırken öznenin üretimindeki yapısal parçalara odaklanılmaya başlanmıştır. Postyapısalcı teoriyle kesişen; kadın-erkek eşitsizliği meselesini toplumsal cinsiyet bağlamında irdeleyen; kadınlığı kuran ve üreten söylemler üzerinden okumaya alan feminist söylemin analiz metodu, Ekici'nin sanatını ele alırken son derece gereklidir. *Lifting a Secret*, tam da kadınlığı üreten söylemin fragmanlarının tek tek görünürleştiği bir performanstır. Bu performansta kadınlık normları parçalanır; "performatif" kadın kimliğine dair ileri sürülmüş her bir söylem; annelik, doğum/üreme, emzirme/besleme, çocuk bakımı, ev içi işler, iffetli olma gibi normlar birer fincan kahve ile lekelenerek görünür kılınır. Performans, söylemlerle üretilen kadınlığın sorgulanması ve 'imlenmiş beden'in yeniden imlenmesi veya karşı-imlenmesidir. Bu icra sırasında Ekici'nin bedeni feminist bir perspektifle kadınlık sorunlarının tartışıldığı bir mecraya dönüşmüştür.

Richard Schechner, "sanat, ritüeller veya günlük yaşamın performansları 'davranılmış davranışlardır', insanların yapmak için eğitildikleri, uyguladıkları ve prova ettikleri restore edilmiş eylemlerdir." (2013, s. 22) der. Geleneksel Doğu toplumlarında bir kadın, 'kız isteme' merasimine gelmeden evvel defalarca kahve pişirmiş, oturmasına kalkmasına dikkat etmiş, neleri söyleyip neleri söyleyemeyeceğine ikna edilmiş, dolayısıyla evlilik çağına gelirken davranması gereken davranış biçimlerine hazırlanmış, bunları defalarca prova etmiştir. Kadınlığa nakşolan bu davranışlar, Schechner'in öne sürdüğü gibi *davranılmış davranışlardır*. Ekici ise "performatif" olarak üretilen özneyi, toplumsal cinsiyet çerçevesinde öngörülen ve beklenen normal davranış biçimlerinden taşırarak, agresif bir biçimde kendi perfor-

mansına yerleştirmiş, 'kız isteme' sırasında bir kahvenin ikram edilişindeki adab-ı muaşeret kurallarını ters-yüz etmiştir. Bu bağlamda cinsiyetçi biçimde kadın özneyi kuran kadınlık söylemlerini, dolayısıyla cinsiyete dayalı iş/görev bölümlerini de eleştirel bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Foucault, cinselliğin, otoritelerin gücü ellerinde tutmaları için gereken ekonomik düzen ile doğrudan ilişki içine girdiğini ve güçlü bir denetim mekanizması oluşturduğunu öne sürmüştür:

Cinsellik tarihsel bir tertibata verilecek olan addir. Üzerinde güç işlere girilecek hasır altındaki gerçeklik değil, bedenlerin uyarlanması, hazların yoğunlaştırılması, söyleme kısırtmanın, bilgilerin oluşumunun, denetim ve direnmelerin güçlenmesinin bazı önemli bilgi ve iktidar stratejilerine göre birbirlerine eklemendiği büyük ve görünür bir şebekedir (Foucault, 2007, s. 81).

Foucault iki tip tertibattan söz eder; evlilik bağı tertibatı ve cinsellik tertibatı. Her ikisi de ekonomik düzenle ilintilidir. Evlilik bağı tertibatı, cinsiyetler arası ilişkiler adına hemen her toplumsal düzende uygulamaya sokulan bir tertibattır: Akrabalığın sabitlenmesi, gelişmesi, güçlenmesi ile isim ve mal aktarımını sağlayan bir düzenlemedir (2007, s. 81-82). Buna ek olarak Foucault, bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşulların sorumluluğunun yüklenilmesi durumunu nüfusun biyo-politikası olarak ifade eder (2007, s. 103). Dolayısıyla insan bedenini siyasete dahil eden ve ekonomik bir kaynak olarak gören bu tertibat biçimini 'biyo-politika' olarak adlandırır, bu çerçevede biyo-politika insan bedenini ekonomik ve siyasi süreçlerin bir parçası haline getirmiştir. Bedenlerin denetimli bir biçimde üretime dahil edilmesi ve nüfusun ekonomik sürece göre ayarlanması gibi faktörler ile ilgilenen biyo-politika için cinsellik tertibatı güçlü denetim mekanizmalarından birini teşkil etmektedir. Bu tertibat ile cinsiyete dayalı iş/emek gücü bölünmesine de işlerlik kazandırılmaktadır.

Heteroseksüel düzlemde kadın ve erkek kimlikleri üzerinden işlerlik kazanan cinsellik tertibatı bir dayatmayı ortaya çıkarır: Özneye ne olduğunu/ne olması gerektiğini sürekli hatırlatmakta ve yaptırım uygulamaktadır. Düzeneğin yaptırımı, cinsiyete dayalı emek/iş bölünmesini; kadınlık görevleri (üreme, annelik, erkeğe hizmet) ve erkeklik görevleri (maddi kazanç, ailesini geçindirme, koruma gibi) ikiliğinde keskin bir şekilde ayırır. Feminist düşünür ve yazar Şirin Tekeli, aile ve eğitim kurumlarının bu düzende payını değerlendirmiştir.

İlk çocukluk yıllarından itibaren kız ve erkek çocuklara verilen eğitim, onları ileride birbirinin zıttı olan cinsel rollere hazırlama amacını güder. Ailenin bıraktığı yerden devreye okul girer. Meslek eğitimi dalında, erkekler için teknik-sanat okulları, kızlar için biçki-dikiş okullarının açılması eğitim politikaları düzeyinde mevcut olan bilinçli seçimleri çok açık biçimde yansıtmaktadır (Tekeli, 2017, s. 35).

Burası kadınlığın ve erkekliğin "performatif" olarak üretildiği zemindir. Kadının üretimi boyunca kadına biçilen rol, onu ev içi görevlerle temasta tutmakta; kadını aile; eş ve annelik olgularıyla iç içe geçirmektedir. Öte yandan yine Tekeli'nin ifade ettiği gibi, kapitalist top-

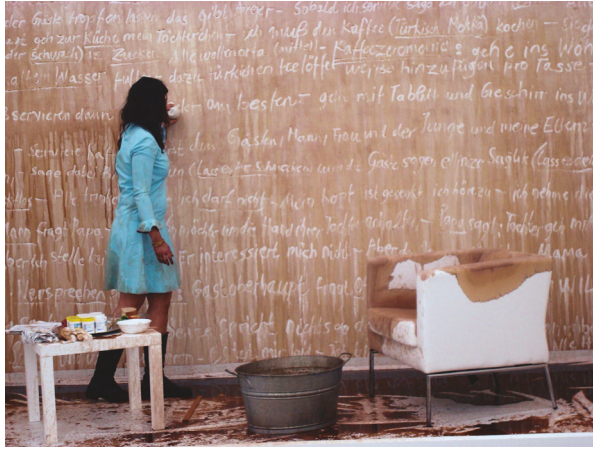
lumlarda kadınlardan çalışma hayatına katıldıklarında dahi ev işi görevlerini üstlenmeleri ve emek gücünün üretimini, ev içi emeğiyle eş zamanlı ve karşılıksız olarak yerine getirmeleri beklenmektedir (2017, s. 172).

Dolayısıyla cinsiyete dayalı iş bölümü, cinsiyet farklılıklarının kaçınılmaz bir sonucu olarak değil kültürel ve tarihsel olarak ortaya konulan üretimlerdir (Weeks, 2012, s. 181). Geleneksel Doğu toplumlarında ise bu uygulama daha belirgindir ve evlilik düzeneği, cinsiyetler arası iş bölümünün teminatı üzerine işlemektedir. Tam da bu noktada 'kız isteme' ritüeli, bir 'eşik durum' ortaya çıkarmaktadır. Evlenecek çağa gelen kadın, 'kız isteme' merasiminden evlilik aşamasına geçebilmek adına, bu eşikte kendi söyleminde geçen kadınlık görevlerini yerine getirme becerisine sahip olduğunu kanıtlamalıdır. Bu bağlamda, 'kız isteme' ritüeli, evlilik ile kadın-erkek arasında duran bir geçiş, bir aralıktır. Nermin Saybaşı, *Sanat Sahada* adlı kitabında, Austin'in teorisinden yola çıkarak, 'eşik durum' argümanını ortaya atar:

Toplumsal yaşamımız, Austin'in nikah töreni örneğinde olduğu gibi, doğum, büyüme, öğrencilik, ergenlik, evlilik, ebeveynlik, profesyonellik, emeklilik, ölüm gibi öznelliklerimizi, konularımızı, kimliklerimizi ve toplumsal gerçekliklerimizi üreten bir yaşam sahnesinden diğerine geçişle örülüdür. Bu geçişler çoğunlukla düzenlenen törenlerle, imzalanan sözleşmelerle belirlenip sabitlenmiştir. Törenler ve imzalar, kişinin bir toplumsal kategoriden bir başkasına, bir özne kimlikten diğerine geçtiği 'yaşam pasajları'nı mümkün kılar (Saybaşı, 2017, s. 83).

'Kız isteme' ritüeli de bir eşik durumdur; aileler arasında gerçekleşen ancak toplumsal alana ilan edilen bir 'söz kesme' ya da 'nişanlanma' denen bir ara durum vardır. Erkek ve kadın, bu sözleşmenin ardından başka bir yaşam sahnesine geçerler: 'Sözlü' ya da 'nişanlı' olmak gibi. Bu bağlamda 'kız isteme' ritüeli özel bir performanstır, ancak kadın ve erkeğin sözlü veya nişanlı olarak geçiş yaptıkları pasajla toplumsal olana açılmaktadır. Bu durum ise hem kadının hem de erkeğin özne kimliğine toplumsal olarak yeni sorumluluklar yükler. Geleneksel toplumlarda bu sorumluluklar; kadın için evini çekip çevirmek, anne olabilmek gibi meşihatler iken, erkek için evin maddi sorumluluğunu üstlenebilmek ve karısına ve çocuklarına 'sahip çıkabilmektir'. 'Kız isteme' ritüelinin başarıyla sonuçlanması, iki taraf için de gerekli yeteneklerin teminatının verildiğini göstermekte ve kadın ve erkeği toplumsal yaşantıda evliliğe hazır olarak ilan etmektedir.

Orta Doğu kültürüne ait bir ritüel olan 'kız isteme', kadının ve erkeğin "performatif" kimliğini ortaya çıkarmakta ve cinsiyetler arası iş bölümünde, her iki tarafın da görevlerini yerine getirip getiremeyeceğini, dolayısıyla da evlilik için hazır olup olmadığını kontrol etmektedir. Ekici *Lifting a Secret* performansında, kadının bu eşik durumu geçmesi için onu eğiten, üreten, ona nakşedilen söylemi ters-yüz eder (Görsel 5). Evlenecek olan kadının "performatif" üretiminin teminatını verebilmesi için bir 'ön gösteri' olarak gerçekleştirilen bu eşik durumu eleştirel bir biçimde bir karşı-ileme ile yeniden üretir.



**Görsel 5.** Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Ekici'nin her yana saçarak tamamen beyazdan kahverengiye boyadığı odanın duvarlarındaki kısa ve anlamlı cümleler; Orta Doğu toplumlarındaki geleneğin ve adetlerin "performatif" yapısını ortaya çıkarmakta ve bunlarla bir ironi yaratmaktadır ve bu ironi ile geleneksel bir ritüelin içeriğini ve "performatif" kadınlığı sabote etmektedir. Bu sabote ile göçmen olarak yaşadığı ve halihazırda yabancı olarak kodlandığı yerde bir kez daha yabancılaşmıştır, çünkü kültürel formlar sanatçının bedenini sarmalamış ve geleneksel bağlamda tanıdık olmayan bir bedeni bir de sosyal performanslara dair bir aşırılıkla görünürleştirmiştir. Kültürel formlarla sarmalanan bedeni, Avrupa sınırları içinde 'buralı' olmadığının görsel bir beyanıdır. Bu beden bir soru işaretine dönüşür. Feminist yazar Sara Ahmed, ırk meselesinde sorgulanan bedenler için, "bir soru içinde ikamet ettiğiniz bir şey olur" (2018, s. 161) diye yazmıştır. Bedenin etnisite bağlamında biyolojik ya da kültürel göstergeler üzerinden 'farklı' olması, ona yöneltilen ve içinde yaşadığı 'nerelisin' sorusuyla aynı zeminde onu yabancı ilan etmektedir.

Ekici, hem kadın olarak patriyarkal düzende hem de göçmen olarak halihazırda yaşadığı yerde bir yabancısıdır. Göçmen olarak 'yabancı' olma durumu, 'buradan/buralı' olmama durumuyla iştigal etmektedir. Bu durum, sosyolog Georg Simmel'in yabancı tipolojisini gündeme getirmektedir. Simmel'e göre, "yabancı doğası gereği toprak sahibi değildir -sadece fiziksel anlamda değil, metaforik olarak da- mekân içinde olmasa da en azından toplumsal ortamdaki ideal bir konum içinde sabitlenmiş hayati bir töz olarak da toprağı yoktur" (2009, s. 150). Simmel'in tipolojisinde yabancı, bugün gelip yarın giden gezgin gibi değil, bugün gelip yarın kalan gibidir; gelip gitme özgürlüğünü tam edinmemiş potansiyel gezgin gibidir. Tam anlamıyla burada sayılmayan, hep bir mesafede; belli bir yakınlık ve

uzaklıkta olan yabancıнын konumu, ait olmamasının ve onun bir parçası olmayan, olamayacak olan nitelikler taşımasının etkisi altındadır (2009, s. 149). O halde yabancı sınırı ihlal edendir ve “öteki”nin mekanında her koşulda bir ‘fazlalık’ olarak tezahür etmektedir. Julia Kristeva yabancıya dair bu duruma ‘ilave’ der: “öylesine ‘öteki’ olan yüz, kendisini telafi edilemeyecek şekilde barış ya da endişe olarak damgalayan, aşılışmış bir eşiğin izini taşır. İster tedirgin olsun ister neşeli olsun, yabancıнын görünüşü ‘ilave’ olduğuna işaret eder” (1991, s. 4). Bir ‘fazlalık’ ya da bir ‘ilave’ olarak temsile takılan yabancıнын bedeni daima sınırın diğer tarafına konumlandırılmaktadır. Ekici’nin kültürel formlarla sarmalanan bedeni de böyle bir ‘ilave’ durumu ortaya koymaktadır. Sanatçının bedeni, bulunduğu yerde kültürel anlamda aşına olunmayan bir ritüelin parçalarını aşırılıkla icra ederek temsile takılmış ve halihazırda ‘ilave’ olan bedeninin yabancılığı temsildeki aşırılıkla iki katına çıkmıştır. Bununla birlikte, kültürel bir ritüeli ironik bir biçimde bir karşı-ileme ile sunan Ekici’nin sanatçı bedeni kendi kültürüne de yabancılaşmıştır; önce kadın olması dolayısıyla patriyarki içinde yabancıdır, ardından tuhaf davranışlarıyla ritüelistik bir sahneyi aşırılığa uğratmasıyla geleneksel kimliği için de çifte-yabancılaşmıştır. Bu çerçevede, artık ayrıldığı coğrafya ve kültür için de ‘ilave’ bir bedendir.

### **Fantezinin Yıkılışı: Kendine Yabancılaşma**

Nezaket Ekici, çifte-yabancılaşmayı özel olarak Doğulu ya da Batılı kültürel formlar üzerinden araştırdığı gibi evrensel denilebilecek ‘kadınlık’ formları üzerinden de araştırmıştır. Sanatçı, *Inafferrabile/Greifbar Fern (Dokunabilecek Kadar Uzak)* adlı performansını, özgül ve coğrafi olarak bir kültüre atıfta bulunmayan ancak tüm kültürlerle açılabilir bir fantezi nesnesi olan gelinlik ve onun kadını üretme durumu üzerine gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda *Inafferrabile/Greifbar Fern* performansı, *Lifting a Secret* performansının ardından gelen ve kadınlığı kuran bir başka ritüel olarak devreye girmektedir.

*Lifting a Secret*, “performatif” olarak inşa edilen kadın kimliğinin ‘kabul görme’ yasalarını sorunsallaştırmıştır. Sanatçı, Orta Doğu toplumlarında geleneksel bir ritüel olan ‘kız isteme’ temasını kullanarak toplumsal cinsiyet ile kültürel olgular arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Buradan hareketle ‘normal’ kadın davranışlarını sorgulaması ve kültürel bir performansı ironikleştirmesi ile toplumsal beden ve kendi öznel kimliği arasında ‘çifte-yabancılık’ durumunu görünürleştirmiştir. Berlin Zyck Galerisi’nde 2004 yılında sergilediği, *Inafferrabile/Greifbar Fern*’de ise bir fantezi nesnesi olan gelinlik imgesi ile kendi *bedeni/benliği* arasındaki ilişkiyi irdelemiş, bu kez çifte-yabancılık durumunu fantezi ve tahayyüller ile kendi *bedeni/benliği* arasına yerleştirmiştir (Görsel 6).



**Görsel 6.** Nezaket Ekici, 2004, Dokunabilecek Kadar Uzak/Inafferrabile/Greifbar Fern. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

“Performatif” kadınlığın takviye edilmesi için inşa edilen klişe nesnelere birisi olan gelinlik öznenin evvel toplumsal kabullerle üretilen ve kadının geçmesi gereken aşamalardan birine eşlik eden, hatta o evreyi tanımlayan temel öğelerden biridir. Ekici, *Innaferabile/Greifbar Fern*’de kadınlığı üreten “performatif” sürecin fantezisi olan bir gelinlik giymiştir. Sekiz metre uzunluğunda ve altı metre genişliğinde görkemli bir kuyruğa sahip olan bu pek gösterişli gelinlik, sanatçının bedeni için oldukça dardır; performans sırasında gelinliğin sırtını kapatma çabası, gelinlik ve sanatçının *bedeni/benliği* arasında geçen mücadeleyi ortaya çıkarmaktadır.

Saybaşı, kadının bakış açısını ve arzularını kıskırtmak üzere üretilmiş bir imge olan gelinliği, ‘kadınlığın en klişe göstergelerinden biri’ olarak tanımlamıştır. Bu pek klişe imgenin, kadın kimliği ile girdiği üretim ilişkisini ise şöyle yazar: “Yalnızca bilinçli tercih ve isteklerle imgeler ya da nesnelere üretmiyoruz; ilgimizi çeken, bizi cezbeden, gözümüzü kamaştıran ya da takıntı haline getirdiğimiz imgeler ve nesnelere de aynı zamanda bizi, özneliğimizi üretiyorlar.” (2017, s. 76). Gelinlik, kadının üretimine ilişkin bir fantezi nesnesi olarak “performatif” bir imgedir, ancak zaten fantezinin kendisi “performatif”tir. Fantezi uyanırken görülen bir gündüzdüşü olarak; tıpkı rüyalarda olduğu gibi, öznenin savunma mekanizması tarafından az ya da çok oranda çarpıtılarak üretilen ve öznenin kendisini başrole koyduğu bir sahnedir. (Saybaşı, 2017, s. 86). Fanteziler, toplumsal yaşantıda dolaşıma sokulan imgeler tarafından üretilmekte ve yönlendirilmektedir. Gelinlik imgesinde olduğu gibi; fotoğraflarda ya da vitrinlerde gördüğümüz gelinliği giydiğimizizi ve onun ihtişamına büründüğümüzü hayal ederiz. “İnsanların bize baktıklarında görecekleri imgeyi tahayyül ederiz ve ardından da bu imgeleri icra etmeye, imgelere uymaya çalışırız.” (Phelan, 1993, s. 36; Aktaran: Saybaşı, 2017, s. 84). Bir fantezi nesnesi olarak gelinlik, narsisizmle de güçlü bir ilişki kurar, onlara bakarak onları hayal ederek ve onlarla bütünleşerek ‘kusursuz’

bir güzelliğin görünümüne bürüneceğimizi düşünürüz. Gelinlik imgesi ve onun dolaşıma sokulması “performatif” olarak kurulan kadınlığa dair bir duygulanım üretmek üzere iş-lemektedir. Duyguların da “performatif” olduğunu ileri süren Ahmed’e göre duyguların bedenler üzerinde (maddi) etkileri vardır, “göstergeleri bedenlere yapıştırmak duygunun işidir.” (2017, s. 24). Bu bağlamda duygular ya da fanteziler “performatif” üretimler olarak imgeleştikleri ve dolaşıma sokuldukları ölçüde tüketilmekte ve öznelere istençlerine dair bir kuvvet uygulamaktadırlar.

Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern*’de, sosyal yaşantıdaki gelinlik fantezisi ile kadın bedeninin narsisizmi arasındaki ilişkinin de hattını bükmüştür. Sanatçının gelinlikli bedeni, narsist bir *beden/benlik* olarak kendi performansının büyüleyici güzelliği içinde ortaya çıkmaz, aksine gelinlik ile birlikte öngörülen güzelleşmeye dair bir hayal kırıklığına işaret eder (Görsel 7). Sanatçı, sosyal performansların ‘düğün’ riütellerinde karşılaşılan gelinliğe bürünmüş güzel ve gösterişli kadın imgesinden uzaklaşarak, gelinliği üzerine olduramayan/gelinlikle uyumsuz bir kadın olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Jones’a göre feminist beden sanatçıları narsisizm ve öznellekle çok farklı bir ilişki sürdürmüşlerdir; onlar, *beden/benlik* kavramına kendiliğinden atfedilen şeyi açığa çıkaracak şekilde harekete geçerek, öznelliğin toplumsal cinsiyetini keşfetme eğilimine girmişlerdir. Feminist performans sanatı, Jones’un ifadesiyle, “benlikle özdeşleşerek, kültürel üretim konuları ve kültürel üretim nesnelere ile iç içe geçerek bunlar arasında oyun oynama arzusu vurgular.” (1998, s. 151). Ekici bu oyunu gelinlikle/güzellekle oynar; bir kadın olarak tahayyüllerini zapturapt altına alan gelinlik ile kendisi arasındaki uyumsuzluğu parodik bir biçimde ortaya çıkarmasıyla adeta tahayyüllerinin ihanetine uğrayan bir özneyi görünür kılar.



**Görsel 7.** Nezaket Ekici, 2004, Dokunabilecek Kadar Uzak/*Inafferrabile/Greifbar Fern*.  
Nezaket Ekici Kişisel arşivi.



Berlin (2004), Salzau (2005), Singapur (2006), Tutzing (2007) kentlerinde icra ettiği bu performansta, Ekici'nin yüzü performansın gerçekleştiği mekânların farklılıklarına göre ya bir duvara ya da pencereye dönüktür. Sırtı daima seyirciye dönük olan sanatçının üzerindeki gelinliğin devasa kuyruğu sergi mekanlarının zemininde, seyirci ile sanatçı arasındaki mesafeyi belirleyen bir bariyer gibi uzanmaktadır. Bu oldukça uzun ve beyaz kuyruğun sonunda, sırtı kapan(a)mamış bir elbise ile duran Ekici, sürekli bir biçimde elbisenin fermuarını çekiştirmekte ve birleşmeye direnen iki ucunu bir araya getirmeye uğraşmaktadır. Bu sırada ise sanatçının giderek güç bir biçimde gerçekleştirdiği soluk alışverişleri duyulmakta, bu nefes nefese hal, yapılmaya çalışılan şeyin olanaksızlığını pekiştirmektedir. Böylece Ekici, "performatif" bir fantezi imgesi olarak üretilen gelinlik ile kendi *bedeni/benliği* arasındaki uyumsuzluğu/ahensizliği ortaya çıkarmış ve tahayyüllerindeki imge ile öznelliği arasındaki yabancılığı görünür kılmıştır.

Ekici, gelinlik ile girdiği nefes nefese mücadelede; kadını kısıtiran, kalıplaştıran, zorlayan birçok fantezi nesnesinin kadın bedeninde yarattığı rahatsızlığı da hatırlatmış olur. Kadının dış görünüşünü güzel kılmak adına tarih boyunca üretilen sütyen, korse gibi nesnelere, kadınlara kamusal ve özel yaşantılarında fiziksel rahatsızlık hissetmeleri pahasına dayatılan kıyafetler olmuştur. 20. yüzyılın başlarında feministler, kadınların bu tarz aksesuarlarından sıyrılarak, dış görünüşlerine sağlıklı ve rahat bir biçimde güven duymaları için yeni bir hareket ortaya çıkarmışlardır. Irkçılık ve toplumsal cinsiyet arasındaki dengeler ve ayrımcılıklar üzerine çeşitli kitap ve makaleleri yayınlanan Amerikalı kadın hakları savunucusu ve yazar bell hooks, kadınların bedenini sahiplenen bu nesnelere karşı sınırlarını şöyle yazar:

Sağlıklı bir kendine güven ve kendini sevme biçimi geliştiremezsek, kadınların asla özgürleşemeyeceğini anlayan feminist düşünürler, meselenin özünü yakaladılar. Eleştirel bir biçimde, bedenimize dair neler hissettiğimizi ve düşündüğümüzü incelediler ve değişim için yapıcı öneriler sundular. Sütyen giyip giymeme konusunda rahat olduğumuz yıllardan sonra geriye baktığımda, bunun, 30 yıl öncesi için ne kadar önemli bir karar olduğunu anlıyorum. Kadınların, bedenlerini sağlıksız, rahatsız ve kısıtlayıcı kıyafetlerden; korseler, kemerler, jartiyerler... vs. den kurtarmaları bir çeşit ayin gibiydi (hooks, 2002, s. 31).

Kadınların bedenlerini kuşatan 'zorlayıcı' kıyafetler, kadını dış görünüşün fantezilerine kısıtılmaktadır. Ekici ise bedenini bu denli kısıtiran bir elbiseyi zorlayarak onun içine sığmayan, ondan taşan öznelliğini görünürleştirmektedir. Gelinliğe sığmayan bedeni ile toplumsal cinsiyetin kadına atfettiği güzellik algısının, arzuların, düşlerin toplumsal cinsiyet bağlamında inşa edilmiş kusurlu unsurlar olduğunu göstermeye çalışır.

Gelinlik, 'kız isteme' ritüelinin ardından bir başka eşik durum olan evlilik meselesini de gündeme getirir. Sanatçının üzerine oldurmaya çalıştığı gelinlik özünde; evlenecek olan kadının bekaretini, masumiyetini, zerafetini, naifliğini ve güzelliğini simgelemektedir. Gelinlik bu bağlamda bir göstergedir ve Barthes'ın ifade ettiği gibi, "gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı 'şey'dir.'" (1993, s. 42). Gösterge olarak gelinlik, eril söylemin kadından umduklarının fantazisi ve gelinliğin simgelediklerinden anladığı şeydir. Ancak

Ekici'nin inatçı bir tavırla içine girmeye çalıştığı bu elbise, sanatçının, gelinliğin simgelediği kadınlık hallerine sığmadığını göstermektedir. Gelinlik sanatçının bedeniyile uyumsuzdur, her zorlayışta onun bedeni tarafından reddedilmektedir.

Toplumsal kabuller tarafından kadın kimliğine sürekli nakşedilen bu pek naif biçimler, neredeyse evrensel denilebilecek bir kadın imgesini inşa etmektedir. Bu imgenin inşasının rotasında ise, belirli duraklar; görücüye çıkma, evlilik, annelik gibi ve bu duraklar için kadın(lık) fantezileri yaratılmıştır. Hans Jörg Clement, Ekici'nin 2000'li yıllardan 2009 yılına dek icra ettiği performanslarının retrospektif bir derlemesi olan *Personal Map To Be Continued...* (2011) adlı sanatçı kataloğunda, *Inafferrabile/Greifbar Fern* için şöyle yazar:

Genç bir kadın, dışarıda bırakılmış; söz konusu olan, her şey. Oyun yok, oyalama yok. Beyaz ve kırmızı, masumiyet ve baştan çıkarıcılık ve doğal olarak: yaşam ve ölüm. Canlı bir tablo, tek başına hükümler bir duruş içinde; şüphe, çıkişsızlık. Başından itibaren yanlış anlaşılacak bir son (Clement, 2011, s. 42).

Clement'in de ifade ettiği gibi evlilik ya da gelinlik giyme ritüeli, kadın için başından itibaren yanlış anlaşılacak bir sondur. Dolayısıyla şayet kadınlık toplumsal normlarla uyum içindeyse, evlilik zaten gerçekleşmesi gereken 'doğal sürecin' bir aşamasıdır. Burada şaşırılacak herhangi bir durum yoktur, herhangi bir sürpriz yoktur; zaten beklenen budur. Toplumsal söylemlerin ritüelistik hattı, kadın kimliğini normal şartlar altında bu 'mutlu son'a hazırlamaktadır. Burası aslında bir son değildir; evlilik bir geçiş pratiğidir. *Lifting a Secret* performansında bir kadının 'kız isteme' merasimine dek olan süreçteki kendini hazırlama aşamasının başarıya ulaştığı ve bir sonraki kimliğe geçildiği noktadır. Ekici ise, mücadele içine girdiği bu gelinlikle, evlilik fantezilerini karmaşıklaştırarak onlar üzerine yeniden düşünmekte ve söz konusu fantezilerin kadın kimliği için aslında ne söylediğini araştırmaktadır.

Gösterişli ve tüm beyazlığı/masumiyeti ile cezbedici bir imge olan gelinlik, modern ya da geleneksel toplumların büyük çoğunluğunda kadını aynı şekilde ifade etmektedir. Gelin anonimdir: Gelinlik beyaz, gösterişli ancak hep birbirinin benzeri bir elbise olarak kadınlığı aynılığın içine sıkıştırmakta, bir gelin olarak ilan ettiği kadını anonimleştirmektedir, çünkü belirsiz bir otoritenin 'gelin' olabilmek adına öne sürdüğü kuralları; güzellik, zarafet, iffet, maharet vb. yerine getirmiş olan kadını imlemektedir. Gelinlik giymiş kadın kendi öznelliğini gizlemektedir; gelinlikli kadın öznel kimliğini değil, toplumsal normların geline attığı kimliği ortaya koymaktadır. İngiliz feminist yazar ve eleştirmen Virginia Woolf, kadınların kendilerini ortaya koymasını engelleyen şeyin, kadınlara anonim kalmayı emreden iffet anlayışının bir yadigarı olduğunu yazmıştır (2019, s. 57). Tam da bu noktada gelinlik, iffet anlayışıyla iç içe geçerek bedenlerini kapladığı tüm kadınları, saf, temiz ve namuslu olarak ilan etmektedir. Bu bağlamda gelinlik, toplumsal söylemlerle "performatif" olarak üretilen kadınlığı görünürleştirmektedir: Gelinlik, onu giyen kadının iffet, güzellik ve maharetini ortaya koymanın ve bunlar dışında kadına dair öznellik biçimlerinin üstünü örtmenin bir yoludur. Gelinlik giymiş bir kadın kim olduğu fark etmeksizin; güzel, zarif, iffetli bir gelin-

dir, tüm gelin olmuş kadınlar gibi gelindir; ayındır, sıradandır, normaldir; ayırt ediciliği salt gelinliğin sınırlı modellerine sığdırılmıştır, bunun dışında beyazdır; evlenmeye hazır olan her kadın gibi masumdur, temizdir. Bu bağlamda kadın giydiği gelinlikle, kendi öznelliğini değil, kadınlığın toplumsal belirleyicilerini görselleştirmektedir. Gelinlik, kadının öznelliğini kısırmakta ve “performatif” olarak üretilen kadınlık ve kadınlığın arzularını dışa açmaktadır. Gelinlik kadını bir gösterge olarak ortaya çıkarmakta, onu gösterişli kılmaktadır, fakat aynı zamanda onun asıl gerçekliğini de gizlemekte, kadını anonimleştirmektedir. Ekici ise bir gelin olarak, ortaya çıkardığı bedeniyle toplumsal normlar tarafından inşa edilen ve anonimleştirilen gelinin sosyal performanslardaki konumuyla oynamıştır. Sanatçı sosyal bir performans olan düğün ya da nikah sırasında mağrur, güzel fakat özgün olmayan gelini, öznellik bağlamında sorgulayarak performans sanatında ters-yüz etmiş; yabancılaştırmıştır. Bu figür, sosyal performanslarda mutlu evlilik yapan kadınlar gibi gelinliği ile bütünleşen ve bedenini bu elbisenin tüm zarafetiyle sunan bir gelin figürü değildir, bilakis bedenini saran bu elbise ile mücadele içinde olan, elbisenin ve onun temsil hiçbir şeyin içine sığamayan; tuhaf, yabancı ve çifte-yabancı bir figürdür.

Ekici, kadınlığa kodlanan bir istenç olan gelinlik giyme arzusunu, sürekli çekiştirdiği fermuar ve güçlülle soluduğu nefes ile bir performansa çevirmiştir, dolayısıyla “performatif” olarak kadın kimliğine işlenen bu onulmaz arzuyu bir performans olarak sergilemiş ve arzuların da “performatif” olarak üretildiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Bedenine dar gelen gelinlik, “performatif” olarak dayatılan arzular ile bedenini uyumadığı bir noktaya varmıştır. Sanatçı, kadını kısıran ve onu “performatif” öznelliğe intikal ettirerek anonimleştiren bu gelinlikle, kadınlığın içine sıkıştırıldığı güzellik, zarafet gibi kavramların içine sığmadığını göstermiş olur. Bu bağlamda gelinlikle ortaya çıkardığı uyumsuz beden hem izleyiciye hem de sanatçının kendisine/kendi tahayyüllerine yabancılaşmaktadır.

## Sonuç

Performans sanatında performatif olarak inşa edilmiş öznellikleri soruşturan ve onları eleştiri altına almak adına bir karşı-gösterge ile yeniden sunan sanatçı bedeni toplumsal normlarla uyumayan görünümünden dolayı yabancılaşmaktadır. Söz konusu yabancılaşma, özellikle beden sanatı pratiklerinde kadın ve erkek beden sanatçısının cinselliği vurgulaması ve bu vurguyu belirgin kılmak adına; çıplaklık, seksüel görüntüye yatırım, narsizm gibi kavramları kullanarak aşırılığa kaçması altında gerçekleşir. Ancak bu kavramların üzerinde işlediği beden biyolojik olarak kadın bedeni ise, yabancılık katlanmaktadır. Çünkü kadın bedeni patriyarki içinde zaten gizlenmesi gereken ya da ‘gizlice izlenmesi’ gereken “öteki” bedendir. Bu nedenle, kendi bedenini bilinçli olarak çıplak ya da erotik bir biçimde ortaya çıkararak kadın sanatçının bedeni iki kez yabancılaşmaktadır.

Çifte-yabancılık toplumsal cinsiyete intikal eden bir durumdur, fakat öte yandan yabancılık salt erkeğin ötekisi olan kadın bedeninde cereyan etmemekte, aynı zamanda etnik olarak ait olmadığı bir coğrafyada yaşayan, yaşamak zorunda kalan kadın bedeninde de tezahür

etmektedir. Göçmen ve kadın bedeniyle üreten bir sanatçı olarak Nezaket Ekici, performans sanatında çifte-yabancılığı majör bir malzeme olarak kullanmaktadır. Sanatçı, bilhassa *Lifting a Secret* ve *Inafferrabile/Greifbar Fern* performanslarında, cinsiyetlendirilmiş özneyi (kadını) etnik ve kültürel bağlamda 'çifte-yabancılık' ile işaretlemiştir. Ancak Ekici, özneliğe ve kadın bedenine vurgu yaparken çıplaklık ya da seksüellik gibi toplumsal cinsiyet normların ötesine geçen aşırı uygulamaları kullanmamış, bunun yerine bedenini etnik ve kültürel formlar ile donatmış ve bu formları ihlal ederek yabancılaştırmıştır.

Sanatçının söz konusu performanslarında temel meselesi "performatif" olarak inşa edilen kadın kimliğini sorunsallaştırmaktır. Bu sorguyu *Lifting a Secret* performansında kadın kimliğinin iç içe geçirildiği özgül kültürel formları yeniden üreterek yapmıştır. Sosyal bir performans olan 'kız isteme' ritüelini sanatsal bir icraya dönüştürmüş ve bu icrada, kadının 'görücüye çıkması'; nesneleştirilerek onaya sunulması durumu üzerinden kadınlığın kabul görme yasalarını eleştirmiştir. Bu eleştiride sosyal bir performansın 'normal' bir ritüelini aşırılığa uğratmış; (kadın) bedenini 'normal' davranışlardan taşıyarak, kültürel bir durumu alt-üst etmiştir. Bu bağlamda, hem kadın hem de 'ait' olduğu bir ritüeli bozguna uğratan bir beden olarak geleneksel kimliğine iki kez yabancılaşmıştır. Öte yandan yaşadığı ve sanatını ürettiği coğrafya içinde de önce kadın ve ardından aşına olunmayan geleneksel formları icra eden bir 'yabancı', bir 'göçmen' olarak sanatçının bedeninde yine çifte-yabancılık tezahür etmiştir.

*Lifting a Secret*'in aksine *Inafferrabile/Greifbar Fern*'de özgül coğrafi formlar üzerinden değil, evrensel denilebilecek bir kültürel form üzerinden çifte-yabancılığı ortaya çıkarmıştır. Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern*'de kadınlığı kuran ve üreten bir fantazi nesnesi olan bir gelinlik giymektedir, fakat bu gelinlik sanatçının bedeni için oldukça dardır. Sanatçının sürekli çekiştirdiği ama bir türlü kapatamadığı fermuar gelinliğin bedenine olan uyumsuzluğunu vurgulamaktadır, ancak bu vurgu elbiseden taşarak sanatçının bu elbisenin işaret ettiği kadınlık formlarıyla olan uyumsuzluğuna doğru bükülen bir okumaya açılmaktadır. Sürekli ve nefes nefese çekiştirdiği fermuar ile 'normal' bir gelin imgesini aşırılığa uğratan sanatçı, burada da hem kadın olmasıyla hem de kadın bedenini aşırılıkla sergilemesiyle çifte-yabancılığa yerleşmiştir.

*Lifting a Secret* ve *Inafferrabile/Greifbar Fern*, kadın bedeninin geleneksel ve kültürel üretimini eleştirmekte, toplumsal söylemde imgeleşen kadın bedenini ters-yüz etmektedir. Bu performanslarda sergilenen kadın bedeni, hem patriyarkal görme rejimine hem de kendi "performatif" tahayyüllerine yabancı bir kadını ortaya çıkarmaktadır.

## Kaynakça

- Ahmed, Sara. (2017). *Duyguların Kültürel Politikası*. (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel.
- Ahmed, Sara. (2018). *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. (B. S. Aydaş, Çev.). İstanbul: Sel.
- Barthes, Roland. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Brooks, Ann. (1997). *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London: Routledge.
- Butler, Judith. (1988, Aralık). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.
- Butler, Judith. (2014). *Bela Bedenler*. (C. Çakırlar, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Butler, Judith. (2018). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Clement, Hans, Jörg. (2011). Inafferable/Greifbar Fern. Roland Nachtigaller (Ed.). *Nezaket Ekici Personal Map To Be Continued....* Berlin: Kerber.
- Foucault, Michel. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- hooks, bell. (2002). *Feminizm Herkes İçindir*. (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Çitlenbik.
- Jones, Amelia. (1998). *Body Art / Performing The Subject*. London: University of Minnesota.
- Kristeva, Julia. (1991). *Strangers To Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked the Politics of Performance*. New York/London: Routledge.
- Saybaşıllı, Nermin. (2017). *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. İstanbul: Metis.
- Schechner, Richard. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. London/New York: Routledge.

Simmel, Georg. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

Tekeli, Şirin. (2017). Faşizm ve Kadın. Ş. Tekeli (Ed.). *Feminizmi Düşünmek*, s. 153-172. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tekeli, Şirin. (2017). Siyasi İktidar Karşısında Kadın. Ş. Tekeli (Ed.). *Feminizmi Düşünmek*, s. 3-37. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Weeks, Kathi. (2012). *Feminist Öznelerin Kuruluşu*. (İ. Özküralp, Çev.). İstanbul: Otonom.

Woolf, Virginia. (2019). *Kendine Ait Bir Oda*. (D. Kurt, Çev.). İstanbul: 6.45.

Yalom, Marilyn. (2002). *Memnin Tarihi*. (A. Gün, Çev.). İstanbul: Çitlembik.

Zizek, Slavoj. (2005). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Bakmak*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.