

Posthümanist Çağda Feminist Sanat Kavrayışının Sınırlarını
Genişletmek: Sanat ve İhtimam

Didem Ermiř

Feminist Tahayyül, 5(2): 213-239.
(Araştırma Makalesi)

<https://doi.org/10.57193/FeminTa.2024.213>

ISSN: 2777-6211

feministtahayyül

217.500 KİŞİYE 2024



İNŞANDAN İBARET OLMAYAN DÜNYA AR



Posthümanist Çağda Feminist Sanat Kavrayışının Sınırlarını Genişletmek: Sanat ve İhtimam

Didem Ermiş¹

Öz

Bu makalede posthümanist dönemde bir sanat yapıtını feminist kılan özelliklerin neler olduğu sanatçıların hem kendi mecrasının malzemeleri hem de insan olmayan canlı ve cansızlara özgü bir ihtimam (*care*) gösterdiği sanat yapıtları üzerinden irdelenecektir. Ayrıca mecranın ve malzemenin farklı içerik ve ifade potansiyellerini açığa çıkaracak şekilde yapıtın kendisi haline getirildiğinde nasıl feminist olarak nitelendirilebileceği hakkında bir tartışma yürütülecektir. Bu tartışma kişinin hayatını sürdürebilmesi için ve maddi çıkarları yararına en etkili, en verimli araçları belirlemesi olarak tanımlanabilecek araçsal akıl ile erkeklerin kadınlar üzerindeki eğitim, istihdam, ev içi emek, ücret ve bakım eksenindeki tahakkümünü ifade eden ataerki kavramının karmaşık ilişkisi üzerinden ele alınacaktır. Bu nedenle öncelikle feminist sanat tartışmalarındaki konular, ardından bakımın kadınlara atfedilme koşulları ve buna karşı başlatılan mücadeleler, son olarak, feminizm, bakım ve tahayyül mefhumları çerçevesinde şekillenen malzemenin özerkliğini ortaya çıkarmakla ilgilenen sanat yapıtlarının posthümanizm tartışmalarındaki yeri açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: feminizm, feminist sanat, posthümanizm, ataerki, ihtimam

¹ İstanbul Aydın Üniversitesi, didemermis@aydin.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4700-4343
Makale Geliş Tarihi: 10.04.2024
Makale Kabul Tarihi: 12.08.2024



Expanding the Boundaries of Feminist Understanding of Art in the Posthumanist Era: Art and Care

Abstract

In this article, the characteristics that make a work of art feminist in the posthumanist period will be analysed through artworks in which artists show a specific use of both the materials of their medium and non-human living and non-living things. In addition, a discussion will be carried out about the fact that when the medium and the material become the work itself in a way that reveals different content and expression potentials, it can be characterised as feminist. This discussion will be addressed through the complex relationship between instrumental reason, which can be defined as the determination of the most effective and efficient means to sustain one's life and for the benefit of one's material interests, and the concept of patriarchy, which expresses the domination of men over women in the axis of education, employment, domestic labour, wages and care. For this reason, firstly, the positions in feminist art debates, then the conditions of attribution of care to women and the struggles initiated against this, and finally the place of artworks that are shaped within the framework of feminism, care and notions of imagination and that are interested in revealing the autonomy of the material in posthumanism discussions will be explained.

Keywords: feminism, feminist art, posthumanism, patriarchy, care



Giriş

Bu makalenin dayandığı araştırma sorusu posthümanist dönemde bir sanat yapıtını feminist kılan özelliklerin neler olduğudur. 1970’li yıllardaki feminist sanat kadınlar tarafından üretilen, “kadınlık” meselelerini “kadınca” ele alan sanat yapıtlarını kapsıyordu. Bu tür bir feminist yaklaşımı benimseyen sanatçılar, elbette kadınlığı yalnızca biyolojik cinsiyetten ibaret görmemiş; sınıf, ırk, cinsel yönelim ve etnik köken gibi diğer boyutlarla ilişkilerini de sorgulamışlardı. Ayrıca feminist sanat tarihi yazımı da kadınların sanatçı olarak kabul edilmesi, sanatçı kadınların yapıtlarının erkek meslektaşlarınınki kadar görünür kılınması ve sanat tarihi yazımına girmesi gerekliliğini savunuyordu.

Bu makaledeki iddiam, farklı kadınlık hallerinin yanı sıra cinsiyet eşitsizliği gibi feminist tema ve sorularla açıkça ilgilenmedikleri halde posthümanist esinle üretilen sanat yapıtlarının bir kısmına feminist denilebileceğidir. Burada kastettiğim eserler, sanatçının başta kendi mecrasının malzemeleri olmak üzere insan olmayan canlı ve cansızlara özgü bir ihtimam gösterdiği sanat yapıtlarıdır. Bu yapıtlar bakımın (*care*) toplumsal olarak eşitsiz bölüşümünü pratikte ihlal ettikleri ve başka türlü bir bakım ihtimaline işaret ettikleri için feminist tahayyülü besleme imkânına sahiptir. Dolayısıyla bu şekilde üretilen yapıtlar, kendilerini feminist olarak tanımlamasalar da feminist düşünce için esin kaynağı olabilirler. Bunları feminist yapan şey, bazen üretilen imgede bazen de imgenin üretim sürecinde feminist hareketin ve düşüncenin önemli bir problem alanını oluşturan bakımı odağa alarak toplumsal cinsiyet, toplumsallık ve hatta canlılık kavramlarını sorguya açmalarıdır. Bunu insan olmayan varlıkların insanlarla ilişkilerine indirgenemez varoluşlarını ve eyleyciliklerini sergilemek suretiyle ataerkinin temel bir boyutu olan araçsal akla meydan okuyarak yaparlar. Böylece feminist sanat geleneğinde yapıtın öznesi (sanatçı), konusu ve üslubu/biçimi gibi boyutlarda aranan “kadınlık” kriterinden ibaret olmaktan özgürleşen bir feminist sanat tanımı yapılabilir. Bu anlamda açıkça feminist olarak nitelendirilen temalarla ilgilenmeyen, malzemenin sanatsal bir imgeye dönüşmesinin imkânlarını ihtimam kavramı üzerinden tartışan posthümanist kuramın



ve feminist sanat tartışmalarının farklı bir veçhesini ortaya çıkarmaya odaklanan bu makalenin sanat tarihi literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Makalenin birinci bölümünde feminist temalara sahip sanat yapıtlarının sanat tarihçileri ve feminist kuramcılar tarafından nasıl ele alındığı, ikinci bölümünde kadınlara atfedilen bakım emeğinin nasıl görünmez kılındığı ve buna karşı başlatılan kampanyalar ve direnişler; üçüncü bölümünde ise insan merkezli yaklaşımdan uzaklaşarak insan olmayan canlı ve cansız varlıklara ihtimam (*care*) gösteren sanat pratiklerinin nasıl feminist olarak tanımlanabileceği ve bu pratiklerin şekillendirdiği sanat yapıtlarının posthümanizm tartışmalarına sundukları katkılar tartışılacaktır. İncelenecek sanat yapıtları belirlenirken amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Malzemenin özerkliğini ortaya koyan ve imge üretimi sürecindeki potansiyellerini açığa çıkarmakla ilgilenen yapıtlar betimlenmiş ve ihtimam kavramıyla kurduğu düşünülen ilişkiler aktarılmıştır.

Sanatta Feminist Temalar

Sanat yapıtlarının feminist olarak nitelendirilmesindeki ilk kriter, kadın bedeninin görsel temsili ve cinsiyet politikaları gibi feminist temalar hakkında olmasıdır. Kadın bedenini resmeden sanatçının cinsiyeti 1960'lı ve 1970'li yıllardaki temel problemlerden biridir. Erkek ressamın kadınların deneyimlerini ve var olma hallerini tasvir etmelerine yönelik feminist eleştiriler Amerika Birleşik Devletleri'nde başlar (Antmen, 2013: 85). “Dahi”, “sanatçı”, “yapıt” gibi mefhumların tanımlarının kadınları da kapsayacak şekilde yeniden düşünülmesi aynı yıllara denk gelir (Arakistain, 2015: 33). 1970'li yıllarda radikal bir toplumsal değişim için yapıtlar üreten kadın sanatçılar, kadın deneyimlerinin bastırıldığı ve marjinalleştirildiği yolları eleştirel bir şekilde işler (Chadwick, 1992: 312). 1990'lı yıllarda ortaya çıkan performans sanatı da, eril tahakküme meydan okumak için protestoların yapılmasına, hak mücadelesinin verilmesine yönelik çeşitli eylemlerin gerçekleştirilmesine imkân tanır (Kosova & Kortun, 2007: 80). Lippard (1976) sanat yapıtını icra eden kişinin cinsiyetinin sanat yapıtının algılanmasında azımsanmayacak derecede öneme sahip olduğunu söyler. Lippard (1976),



kadın sanatçının kendi bedenine istediğini yapma hakkının olduğunu, erkeklerin ise kadınları cinsel zevk için kullandığını ifade eder ve bunu eleştirir. Aynı zamanda çıplak kadın imgesi erkek egemenliğinin görsel simgesi kabul edilmiş ve feminist temaların kullanıldığı yapıtlarda sanatçılar bu imgeyi yıkmak istemişlerdir (Dekel, 2013: 15). Mary Kelly'nin altı bölüm ve 135 küçük birimden oluşan bir enstalasyonu olan *Post-Partum Document* [Doğum Sonrası Belgesi] (1983) adlı yapıtı anne-çocuk ilişkisinin görselleştirilmesinin sadece annenin ve çocuğun bedensel olarak temsilinden ibaret olmadığını göstermiştir (Kelly, 2015: 310). Sanatçı kendi çocuğunun yazdığı ilk kelimeleri, el izlerini, çizimleri, ona hediye edilen nesnelere sergilemiştir (Kelly, 2015: 311). Böylece kadın bedeninin sanat yapıtlarındaki temsili ve çeşitlenen kadınlık biçimleri politik bir mesele haline gelir.

“Kadın”, “kadınlık”, “kadınca” gibi mefhumlar feminist temaların hâkim olduğu sanat yapıtlarında ve sanat metinlerinde sorgulanır. Bir yanda kadınca hayal gücü, kadınca yaratıcılık, kadın duyarlılığı, kadın deneyimi gibi odakların sanat yapıtları aracılığıyla görünür kılınmasını savunan bir grup bulunur (Export, 2015: 354; Kelly, 2015: 311). Öte yandan ise bu temaların işlenmesinin biyolojik belirlenimciliğe geri dönüş anlamına geldiğini düşünen bir yaklaşım da mevcuttur (Mainardi, 1972: 227; Parker, 2015: 234). Parker (1984), kendi deyimiyle “nakış sanatının” böyle bir örnek teşkil ettiğini, bunun kültürel bir uygulama olduğunu, nakışın her zaman evi ve bakire stereotipini çağrıştırdığını söyler. Bu çağrışımların biyolojik cinsiyetle ilgisi olduğunu kabul eden Parker, öte yandan “kadın”lığın toplumsal bir inşa olduğunu, “kadınsı” olanın kadınlara atfedilen niteliklerin toplamı olduğunu belirtir. Bu mefhumlar “kişisel olan politiktir” sloganının oluşumuna katkı sağlarken kadınlar arasındaki farklılıkların görünmez kılınmasına da neden olur (Kelly, 2015: 314).

Feminist temalara sahip sanat yapıtlarının özellikleri arasında politik ve eylemci olmaları bulunur. Sanat yapıtının konusuyla birlikte kim tarafından üretildiği, hangi saiklerin göz önüne alındığı gibi sorular da sanat yapıtı üretiminde gündeme gelir. Sanatçı kadınların bireysel çalıştıkları gibi kolektif olarak da çalıştıkları görülür. Kadınlar kendi özel ilgi alanları, kimlikleri ve farklılıkları etrafında örgütlenirler (Robinson, 2015: 47). Bu örgütlenmeler



aracılığıyla hâkim ataerkil yapıyı protesto etmeye, cinsiyet eşitliğini sağlamaya ve ezilen cinslerin toplumsal statüsünü değiştirmeye yönelik eylemler yaparlar (Dekel, 2013: 14). Aynı zamanda sanatta eleştirel düşünce ve deneyim paylaşımı yapmak için imkân yaratılmış olur. Sanatta cinsel ve ırksal ayrımcılığa son vermek, feminist bakış açısıyla ortak bir sanat tarihi metni yazmak, sanatçı kadınların üretimlerini görünür kılmak, sanat yapıtlarında kadın bedeninin bir imge olarak kullanılmasını eleştirmek bu örgütlenmelerin temel hedefidir (Nyberg ve Gustavsson, 2015: 126; Robinson, 2015: 68).

Feminist sanat tartışmalarındaki yaygın görüşlerden biri sanatın politik bir yönünün olduğu ve bunun feminist politikayla birlikte düşünülebileceğidir. Lippard, her sanatçının politik bir gündeme sahip olması gerektiğini, böylece güzel sanatlar ile toplumsal eylem ve kuramı birleştirerek mevcut politik sisteme karşı eleştirel fikirler üretilebileceğini savunur (2015: 69). Sanatçıların kendi politik gündemlerini dışa vurduğu sanat yapıtları hem feminist hem de toplumsal eylemciliğe dayalı entelektüel ve politik düşünce için bir karşılaşma noktası hâline gelir (Dekel, 2013: 3). Böylece günümüzde feminist temalara sahip sanat yapıtlarının, hegemonik cinsel ve ırksal ideolojilerin toplumsal inşalar olduğunu ortaya koyan politik gündemin bir metaforu olarak işlev gördüğü ifade edilir (Arakistain, 2015: 33).

Feminist temaları barındıran sanat yapıtlarının sadece kadınlar tarafından kadın meselelerine dair kadınca yapıldığını değil ayrıca kadınlara atfedilen özelliklerin sorgulanması için bireysel veya kolektif olarak üretilen sanat yapıtları ve eylemleri de kapsadığını görüyoruz. Öyleyse yukarıda değindiğim şekliyle bir sanat yapıtını feminist kılan özelliklerin yanında, sanatçının malzemenin ve mecranın kendisine ihtimam göstererek ortaya koyduğu sanat yapıtlarının da feminist olarak nitelendirilebileceği bir feminist sanat tanımı geliştirilebilir mi? Bu soruyu yanıtlamak için öncelikle bakımin ataerkil örgütlenmesini ele almak yerinde olur.



Ev İçi Emek ve Direniş Biçimleri

Bu makalede kullanılan anlamıyla “ihtimam”, insan olmayan canlı ve cansız varlıkların insanla ilişkilerinden özerk hale gelerek kendi kudretlerini açığa çıkaran, o varlıkları bir başka amacın aracı kılmak yerine onları kendileri olarak ve kendinde düşünmeye çalışan, onların sanattaki ve başka alanlardaki eyleyciliklerini vurgulayan pratikler ve fikirlerdir. İhtimamın bu anlamını oluşturan çeşitli bileşenleri tartışmaya başlamadan önce, feminist hareketin bakıma yaklaşımını açıklayarak başlayacağım.

Bakım ve ihtimam mefhumu 1990’lı yıllara kadar çoğunlukla insan merkezli bir bakış açısına sahipti. Cinsiyete dayalı iş bölümünün getirisi olarak kadın beslenme, giyinme ve temizlik merkezli ev işlerine, kendine bakamayacak durumda olan bireyler için emek harcamaya ve küçük aile işletmelerinde ücretsiz olarak çalışmaya mahkûm ediliyordu (Acar-Savran, 2012: 9).² Çakır (2022) bakımı şöyle tanımlar: [Bakım] esasen İngilizce literatürde şekillendiği için, bakımın İngilizcedeki *care* ve *caring* kelimelerine karşılık olarak kullanıldığını belirtmekte yarar var. İngilizcedeki *care* sadece bakmak, bakım vermek değil, ilgi, özen, empati, şefkat, umursamak, gözetmek, önemsemek gibi anlamları da içeriyor (2022: 2. Paragraf). Ben bu makalenin çerçevesi doğrultusunda Çakır’ın bu tanımına “ihtimam” mefhumunu da eklemeyi öneriyorum. Zira ihtimam mefhumunun tanımlarından biri “iyi ve dikkatli bakma, bakımına îtinâ gösterme” şeklinde yapılmıştır (Kubbealtı Lugati, t.y.). Tronto (2017) bakım mefhumunun umursamak ve gözetmek gibi bileşenlerinin yanına bakım vermek, bakım almak ve birlikte bakmak terimlerini de eklemiştir.

Kadına yüklenen bakım sorumluluğunun altında cinsiyetlerin toplumsal üretimdeki görev ve faaliyetlerinin belirlenmesinde rol oynayan ekonomik, sosyal, politik etkenlerin yattığı yaygın bir görüştür (Acar-Savran & Tura, 2012: 146). Fabrikada çalışan işçilerin emek

² Bununla birlikte erkeklerin kadınlar üzerindeki eğitim, istihdam, ev içi emek, ücret ve bakım eksenindeki tahakkümünü ifade eden ataerki, feminist hareketin temel eleştiri nesnesiydi. Kadınların kendi bedenleri hakkında söz sahibi olmak istemeleri ve buna bağlı olarak çocuk sahibi olma konusunda karar verme yetkisine sahip olma arzuları, ataerki tahakküme karşı mücadele eden kadın hareketine de yön vermiştir.



gücü üretimini mümkün kılmak için kadınların üstlendikleri roller sermaye için gereklidir. Erkeklerin proleterleşmesi kadınların ev kadınlaşmasıyla (*housewifization*) birlikte gelişir. Beslenme, giyinme ve barınma kapitalist birikim için gerekli olarak görülmeyle birlikte yeniden üretim sermayenin kadınları birikim süreciyle bütünleştirmek için kullandıkları temel stratejidir (Federici, 2012: 5; Mies, 1986: 31). Bu nedenle çoğu kadın ücretli işten dışlanmış olsa ya da dışlanmayıp ücretli bir işte çalışsa dahi ev içindeki bakım emeklerini sürdürmeye devam etmiş ve dolayısıyla her iki durumda da erkeklere tâbi kılınmıştır (Acar-Savran, 2012: 128; Federici, 2012: 5). Bu tâbiyet kadınların cinselliğini, üretken güçlerini ve üretkenlik konusundaki özerkliklerini kapsar (Mies, 1986: 48). Fransa’da kadınların 1968 yılındaki hukuki düzenlemelere ve miras uygulamalarındaki değişimlere kadar üretim araçları üzerinde mülkiyet hakları bulunmamaktaydı (Delphy, 2012: 112). Böylece kadınların emekleri görünmez kılınmış ve kadın bedeni (annelik, doğurganlık ve cinsellik için) sömürü nesnesi haline gelmiştir.

Kadınlara bakım görevinin atfedilmesi ve kadınların görünmez kılınması üreme gibi bir biyolojik kapasiteden (ve bu nedenle de “her zaman yeni kadın ve erkeklerin üreticisi” olarak tanımlanmasından) ve kadının yaptığı ev içi işlerin “doğal” olarak görülmesinden kaynaklanır (Mies, 1986: 31). Bu durum hem kadın hem erkek emeğinin istihdam edildiği durumlarda ekonomik bunalım dönemlerinde kadınların (erkekler “aile reisi” olarak tanımlandığı ve eve gelir getirme görevi erkeğe ait olarak tanımlandığı için) işten çıkarılma konusunda öncelikli konumda olmasına neden olmaktadır (Molyneux, 2012: 149). Kadınların toplumdaki yalıtılması, cinsel olarak bastırılması ve üreme hakkında karar verme gücüne sahip olmayan bireyler olarak tanımlanması kadınların kontrole muhtaç bireyler olarak görülmesini de beraberinde getirir (Barbagallo, 2019: 150). Bu “görev dağılımı” toplumsal inşaya dayanmaktadır. Kadınların pek çoğu hem ev içinde hem de ev dışında gerek kitle iletişim araçları gerekse eğitim ve aile beklentileri yoluyla biyolojik olarak doğurma kapasitesine sahip olduğu için anneliğe özendirilir. Kadınlığın “anneliğe” indirgenerek kadınların kamusal hayattan dışlanması yukarıda da değinilen “kişisel olan politiktir” sloganının oluşumunda



etkilidir. Böylece feministler, yalnızca özel alanın içinde gerçekleşen şiddeti değil bizzat özel alanın oluşum biçimini bir şiddet olarak ilan etmektedir.

Feminist bir tema olarak kabul edilen ihtimamın, özel alanla sınırlandırılmamasına, kadına atfedilmemesine ve değersizleştirilmemesine yönelik feminist eleştiriler bulunmaktadır. Bu makalede ele alacağım sanatçıların malzemenin kendine özgü potansiyellerini açığa çıkarmaya yönelik pratiklerine ihtimam bütünüyle sinmiştir.

İnsan Sonrası Çağda İhtimam ve İnsan Olmayanların Eyleyciliği

Feminist tema ve sorularla ilgilenmedikleri halde sanatçının başta kendi mecrasının malzemeleri olmak üzere insan olmayan canlı ve cansız varlıklara bir ihtimam gösterdiği sanat yapıtları feminist tahayyülü besleme imkânına sahiptir. Burada bahsedilen sanat yapıtları mecrayı ve malzemeyi imge üretimi sürecinde araçsallaştırmayan, aksine onları sanat yapıtının kendisi haline getirenlerdir. Bu tür sanat yapıtları cinsiyet ayrımı gözetmeksizin herkes tarafından üretilebilir.

Bu makalede kullanılan anlamıyla malzemeye ihtimam göstermek malzemenin herhangi bir miti ya da öyküyü anlatmak, bir metaforu yansıtmak, başka bir yapıtı temsil veya taklit etmek amacıyla kullanılması değildir. Örneğin Joseph Beuys'un keçeyi kullanımında sıcaklık ve iyileştirici gücün temsil edilmesinde malzemenin amacından farklı bir şey kastedilmektedir (Şahin, 2022: 129). Benzer şekilde McCall'ın belirli bir düzene göre yerleştirilmemiş projektörleri aracılığıyla yayılan ışık örtülerinin sinema seyirciliğini daha dinamik ve toplumsal olarak angaje bir deneyime dönüştürmesi de bu anlamda ihtimam sayılmaz (Smythe, 2014: 97). İhtimam kavramını sanat yapıtı üretimi sürecinde insan olmayan canlı ve cansız varlıkları bir başka amaç için araçsallaştırılmak yerine onların kendi örgütlenme biçimlerini açığa çıkarmak ve böylece kudretlerinin farkına varmak olarak tanımlıyorum.



Kadınların görünmeyen emeği için mücadele eden feminist dayanışma gruplarının, yayınlanan raporların ve düzenlenen eylemlerin yanı sıra insan olmayan canlı ve cansız varlıkların bakımı konusunda da çalışmalar yapılmaktadır. İnsanlar kadar insan olmayanların da eylemde bulunma yetisine sahip olduğu oluşumların merkeze alınması, posthümanizmin en ayırt edici yanlarından (Karayemiş, 2023a). Örneğin 2020 yılında ortaya çıkan Kovid virüsünün etkilerinin ve etkilenme kudretlerinin nasıl edimselleştiğinin araştırılması da posthümanist bir yaklaşım olarak ele alınabilir (Karayemiş, 2023b). Bu virüsün hızla yayılmasıyla oluşan pandemi insan olmayanların eylemde bulunma kapasitelerinin ne derece yüksek olduğunun örneğidir. Bu virüsün araştırılmasının yanında virüse karşı aşuların ve tedavi yöntemlerinin bulunması insanların bu virüse yakalanmamak için tedbir alabilmesi adına hem kendilerine hem de virüse bir ihtimam göstermesi anlamına gelir. Serbest piyasa ekonomisinin hâkim olduğu günümüzde bütün şirketlerin en yüksek kâra sahip olmaya odaklanarak kurdukları ve geliştirdikleri stratejiler, virüse karşı üretilen aşuyu da kapitalist bir meta haline getirmiştir. Virüse karşı aşı bulunma sürecinde yayınlanan *Bakım Manifestosu*'nda (2020) kapitalizmin kâr etmeyi hayatın örgütleyici ilkesi haline getirmesinin hükümetler tarafından kabul edildiği ve bunun bir "bakım krizine" yol açtığı ifade edilmektedir. Dünyadaki bütün ilaç firmalarının aşuyu öncü olarak bulmak istemesinin temel sebebi aşuyu dünyaya pazarlamak ve en fazla kâr elde etmektir – yani araçsal akıl devrededir. Karşıt bir görüş savunan *Bakım Manifestosu*'nda (2020) "evrensel bakım" mefhumu ortaya atılmış ve bunun hem bakım odaklı (*caring*) politikalarla, akrabalıklarla, topluluklarla, devletlerle, ekonomilerle ve dünyayı gözeten pratiklerle mümkün olduğunun hem de gezegenin korunması için gerekli olduğunun altı çizilmiştir (Bakım Kolektifi, 2020).³

³ Örneğin 1986 yılında İtalya'da başlayan *Slow Food* [Yavaş Gıda] hareketi toprağın korunmasını kapsayan, ekolojik açıdan sağlıklı gıda üretimine yönelik işbirliğine dayalı ve ekoloji yönelimli bir yaşam ritmi yakalamaya adanmıştır. Bennett (2009) bu hareketin nehirlerin ve okyanusların kirlenmesinin iklim değişikliğine ve çevresel krizlere yol açmadığı, insanların kendisini de alakadar eden savaşların elimizde kalanları korumak için en iyi yol olması gibi fantezileri ortadan kaldırdılabileceğini ve bunlara karşı kitleleri harekete geçirebileceğini öne sürmektedir.



Buhar makinası ve kömür aracılığıyla insan faaliyetlerinin yıkıcı etkisinin hâkim olduğu Kapitalosen’de (sermaye çağı) insanı, insan olmayan diğer canlıları ve cansız varlıkları barındıran ekosistemler, sermayenin daha fazla birikimi anlamına gelen kârın ve artık değerinin üretimi için tahrip edilmektedir.⁴ Bu tahribatın sonucu olarak küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi ekolojik sorunlar meydana gelmiştir. Bu insan merkezli krizlerin önüne geçilebilmesi insanlarla insan olmayan varlıkları bir araya getirmekle, onlara iyi davranmakla, onlarla karşılıklı bağlılık içinde olmakla mümkündür (Braidotti, 2014). İnsan olmayan varlıkları da kapsayan bir “eyleycilik” mefhumunun özünde (insan ve insan olmayan) her türlü canlı ve cansız varlığın edimde bulunabilmesi veya bu varlıkların eylem kaynağı olarak yetkilendirilmiş olması bulunur (Karayemiş, 2023b; Latour, 2017). Kapitalizm ve biyogenetik teknolojiler, insanın insan olmayan varlıkları sömürmesine, yönlendirmesine ve onlara kötü muamele etmesine meşruluk kazandırır ve bu meşruluk bir yanıyla hayvanların kozmetik, giyim vb. için kullanılması üzerinden inşa edilir (Braidotti, 2014: 19). Braidotti’nin eleştirel posthumanist kuramı insan olmayan varlıklarla daha kapsamlı bir ilişkiselliği savunur ve kişisel çıkarların göz önüne alındığı değil topluluğun refahının ön plana alındığı bir topluluğu sorgular (*a.g.e.*: 67). Kuramı hibritlik, göçebelik, insan ve insan olmayan özneler arasında bağlantısallık ve topluluk oluşturma gibi iddiaların insan sonrası kuramıyla temellenebileceğini ileri sürer (*a.g.e.*: 70). Böylece insanın evrendeki tek eyleyici olarak görüldüğü hümanizmi eleştirerek insan olmayan varlıkların da eyleyici konumda olabileceğini söyler. Braidotti, insan sonrası kuramın ileri kapitalizme nasıl meydan okuduğunu şu cümleyle açıklar: “İleri kapitalizmin mantığını oluşturan yaşamın transtürsel metalaştırılması karşısında materyalist, seküler, temellenmiş ve duygusal olmayan bir yanıt bu” (*a.g.e.*: 10).

Braidotti maddenin canlılığını kabul ederken Barad’a göre münferit olarak belirlenmiş hiçbir varlık bulunmamaktadır. Bütün varlıklar birbirleriyle ilişkileri sürecinde ve sayesinde edimselleşebilirler (Barad, 2007: 128). Bu varlıklar ontolojik olarak ayrılmazlardır ve edimsellikleri girdikleri her bir ilişkide yeniden yapılandırılır (Toprak, 2022: 37). Barad ilişki

⁴ Bu noktada ekosistemin bütün bileşenleri kâr elde etmek için araçsallaştırır.



içinde var olma mefhumunu *intra-action* olarak kavramsallaştırır (Barad, 2007: 128). Bütün bu yaklaşımlar insan olmayanların eyleyciliğini göz önünde bulundurmaya ve ihtimamı insanların insan olmayan canlı varlıklarla ilişkilerini de içerecek şekilde yeniden düşünmeye katkı sağlamıştır. Bir sonraki bölümde bu teorilerin ışığında Yağız Özgen'in *Boyacı* (2023) sergisi, Sinem Dişli'nin *Toprak Pigment Ayrımları: Yerin Katmanlarını Açığa Çıkarmak* (2023) işi, Ege Kanar'ın *Vasıta* (2021) adlı yapıtı, Kıymet Daştan *Unutma Taşı* (2019) adlı yapıtı ve Bahadır Yıldız'ın *Psşik Savunma Stratejileri* (2021) adlı heykel serisi incelenecektir.

Malzemenin Özerkliğinin İfadesi Olarak Sanat Yapıtı

Yağız Özgen 2023 yılında gerçekleşen *Boyacı* sergisinde boyayı sanatçının onu araştırmamasından bağımsız olarak ele alıyor. Sanat yapıtının üretim sürecinde ressamı ve ressamın etkinliklerini eyleyici olarak kabul etmek insan merkezli bir yaklaşımken Özgen insan sonrası bir bakış açısıyla boyaya ihtimam göstererek onun eyleyciliğini gösteriyor. Sanat yapıtı üretimindeki eyleyiciler, örneğin resimde, insanların yanında tutucu yüzeyler ve (boya, fırça, kalem, spatula gibi) malzemelerdir. Bu malzemeler sanatçılar tarafından araştırmalarıyla (ve böylece görünmez kılınarak) sanat yapıtı üretimlerinde kullanılır. Bunun tam tersine (sanat yapıtı üretimlerinde kullanılan malzemeler de dâhil) insan olmayan canlı ve cansız varlıklara ihtimam göstermek onların kendi yatkınlıklarının ve eğilimlerinin görülmesini mümkün hâle getirir (Bennett, 2009). Yağız Özgen *Boyacı* (2023) adlı sergisinde sanatçılar tarafından sanat yapıtı üretimi sürecinde görünmez kılınan boyanın özerkliğini ortaya koymak için ona ihtimam gösteriyor; boyanın nasıl oluştuğunu araştırıyor. Bu araştırmayı boyanın oluşumunda eyleyici konumda olan boyar maddeleri, çözücüleri, reçineleri sergileyerek yapıyor. Böylece farklı veçheleriyle birlikte boyanın çeşitlenen içerik ve ifade potansiyellerinin nasıl olabileceği sorusunun sorulmasına imkân sağlıyor. Sonuç olarak sadece sanatçı değil seyirci de boyaya ihtimam göstermiş oluyor. Özgen'in boyanın göz ardı edilebilecek olan hasletlerini açığa çıkarmak için onun bütün bileşenlerini de içeren oluşum koşullarını öne çıkarması ve boyanın eyleyciliğini göstermesi bir tür ihtimam



pratiğidir. Özgen, sanat yapıtı üretiminde eyleyicinin sadece sanatçıdan ibaret olmadığını, insan olmayan varlıkların da eyleyici konumunda olabileceğini gösterir.



Görsel 1: Yağız Özgen, Boyacı, 2023, 258x355x260 cm boyutlarında, belirli bir plama göre yerleştirilmiş çeşitli buluntu ve özel tasarım nesnelere içeren yerleştirme.

Feminist sanat ve ihtimamın tartışılabilirliği bir başka örnek Sinem Dişli'nin toprağın imge üretimi sürecindeki potansiyellerini araştırdığı *Toprak Pigment Ayrımları: Yerin Katmanlarını Açığa Çıkarmak* (2023) adlı yapıtıdır. Dişli bu yapıtı için resim kağıdını çeşitli kimyasal bileşenlerden oluşan bir karışım ile temas ettiriyor. Ardından bu kâğıdı düz bir şekilde toprağın yüzeyinin alt kısmına yerleştiriyor. Bir süre kâğıdı bu şekilde bıraktıktan sonra çekip çıkarıyor ve toprağın içindeki minerallerin, çürüyen organik maddelerin ve mikroorganizmaların etkilerinin kâğıtta görünür olmasını sağlıyor. Böylece bu sanat yapıtının eyleyicisi sanatçıdan ziyade toprak, kâğıt ve toprağın kâğıt üzerinde bıraktığı etkiler oluyor. Eyleyici konumlarının



çoğulluğu, insan olmayan varlıkların failliklerinin ve eyleyciliklerinin dikkate alındığı sanat yapıtı üretimlerinde sıklıkla işleyen bir fikir. Böyle bir sanatsal çalışma, Antroposen ve Kapitalosen'de insan olmayan canlı varlıklarla beraber petrol, bakır, nikel, kobalt gibi kaynakların çıkarılması için kullanılan makineler olarak cansız varlıkların tahrip edilmesine de eleştirel bir ışık tutar (Haraway, 2016). Kimi zaman rant uğruna kimi zamansa kozmetik ürünlerinin üretilmesi ve test edilmesi için insan olmayan canlı ve cansız varlıklar sömürülmektedir. İnsan merkeziliğin ve insan-doğa temelli ikiliklerin sorgulandığı insan sonrası çağda ise gerek hayvan hakları savunucuları gerekse çevre hareketi gönüllüleri bu sömürünün koşullarına dair araştırmalar yapmaktadır. Sanat alanında ise bu çaba kendisini sanatçının insan olmayan canlı ve cansız varlıklarla hemzemin olarak çalışmasıyla, bir başka deyişle onları imge üretimi sürecinde araçsallaştırmak yerine onlarla iş birliği yapmayı denemesiyle mümkün olmaktadır. Sinem Dişli'nin sanat yapıtı üretimi sürecinde toprak ile kâğıdın etkileşiminin kadir olabileceği potansiyelleri araştırması, bu malzemeler üzerinde tahakküm kurduğunu değil onlara bir ihtimam gösterdiğini imler.



Görsel 2: Sinem Dişli, Toprak Pigment Ayrımları: Yerin katmanlarını açığa çıkarmak, İstanbul 2023, Fotoğraf emülsiyonu, Toprak, Asitsiz kâğıt40x40 cm, 24 adet (sanatçının izniyle).

Bu yazının incelediği üçüncü yapıt Bahadır Yıldız'a aittir. Yıldız'ın, 2021 yılında yapmış olduğu *Psişik Savunma Stratejileri*⁵adlı heykel serisi dikkatli kullanılmadığı takdirde maddi⁶ zararlara neden olabilecek zımparalara ihtimam göstererek ürettiği heykellerden oluşur. Yıldız, bu heykeli için öncelikle zımpara fabrikasının konteynerinden atık zımparaları toplar. Düzenli

⁵ Bu yapıtın da yer aldığı İçimizde Müphem Boşluklar ve Girdaplar sergisi, Nergis Abıyeva küratörlüğünde 13 Ocak-29 Şubat 2024 tarihleri arasında Quick Art Space'de gerçekleşmiştir. Bu sergi kapsamında Nergis Abıyeva'nın moderatörlüğünde ben ve Bahadır Yıldız bir sergi konuşması gerçekleştirdik. <https://www.youtube.com/watch?v=Vg2ST1ZW1u4&t=396s> . Erişim Tarihi: 8 Nisan 2024.

⁶ Maddesel zarar derken kastettiğim hem zımpara yapılan yüzeyde hem de zımpara yapan kişinin bedeninde bozulmalara, aşınmalara ve bunun gibi zararlı etkilere sahip olmasıdır.



olarak tekrar eden bir sarma eylemiyle tabandan yukarıya doğru bazen büyüyen bazen küçülen dairesel formlar elde eder. Zımparalar sert malzemelerdir, yüzeye gereğinden fazla bir şiddette sürtündüğünde hem yüzeyi hem de zımparalama eylemini gerçekleştiren kişinin elini tahriş edebilir. Bu anlamda zımpara ihtimam gösterilmesi zor bir malzemedir. Lakin Yıldız bu malzemeyi kullanarak hem malzemenin sınırlarını zorlamış hem de insanın dünya-yapmada⁷ tek başına bir eyleyici olmadığını göstermiştir. Yani Erkek-insanın egemen olduğu Antroposen'i ve kâr getirici herhangi bir yanı kalmaması nedeniyle bir kenara atılan zımparayı sanat yapıtının öznesi haline getirerek Kapitalosen'i eleştirir.

Yıldız'ın bu yapıtı çürümüş veya çürümekte olan nesnelere bir araya gelmesiyle oluşan kompost yığınlarını çağırıştırır. Kompost yenebilir atıkların, ağaç ve ağacın bileşenlerinin çürütülmesi sonucu elde edilen ve toprağı zenginleştiren bir gübredir. Sıcak ve soğuk olmak üzere ikiye ayrılan kompost, yeşil ve kahverengi malzemelerin, yakın zamanda kesilen ot, su ve karbon içeren malzemelerle harmanlanmasından oluşur (Anon, 2018). Kompost yığınları terimini Donna Haraway *Staying with Trouble: Making Kin in the Cthulucene* (2016) adlı kitabında kullanır. Gezegenin genelinde var olan krizin neden olduğu (insana, insan olmayan canlı ve cansız varlıklara ait) ölü parçalarının birbirine karışmasıyla ve akrabalıklar kurmasıyla kompost yığınları oluşur. Bu karışım yeni yaşam olanakları için imkân tanır (Haraway, 2016). Haraway'in kullanımında kompost yığınları geleceğe dair bir metafor değildir. Bütün karmaşıklığıyla bugünde yaşamayı ve "belayla birlikte kal(arak)" herhangi bir başlangıcı veya sonu olmayan çağda yaşamayı imler (Haraway, 2016). Bu çağ Haraway'in ortaya koyduğu şekliyle Kthulusen'dir (*chthulucene*).⁸ Kthulusen toprak anlamına gelen *khthon* ve miraslarla, hatırlamalarla dolu olabileceği gibi gelişlerle ilgili olan, çağ anlamına gelen *kainos*

⁷ Dünya-yapma (*worlding*) kavramını Anna L. Tsing, *Dünyanın Sonundaki Mantar* (2023) kitabında başka dünyaların mümkün olabileceği şeklinde açıklar. İnsan olmayanların bu dünyalara nasıl katkıda bulunabileceğini pratik etkinlikler üzerinde durarak açığa çıkarabileceğimizi ifade eder. Her organizmanın dünya yapma kudretine sahip olduğunu, insanın hiçbir ayrıcalıklı konumu olmadığını belirtir.

⁸ Donna Haraway bu kavramı *Staying with Trouble: Making Kin in the Cthulucene* (2016) kitabında kullanır. Anna L. Tsing, *Dünyanın Sonundaki Mantar* (2023) kitabında Kthulusen'i "dokungaç" olarak tanımlamıştır. Donna Haraway'in kitabı henüz Türkçeleştirilmediği için Donna Haraway'in daha önce Katherine Bryant ve Erik Wallenberg (2021) ile yaptığı, daha sonra Türkçe olarak Terrabay'ta yayınlanan *Fırtınanın Göbeğinde: Donna Haraway ile Röportaj* adlı röportajının çevirisinde kullanılan *kthulusen* sözcüğünü kullanmayı tercih ettim.



kelimelerinin birleşiminden oluşur (Haraway, 2016). Bahadır Yıldız'ın bu yapıtı, böyle bir çağda insan ve insan olmayan canlı ve cansız varlıkların birlikteliğinden oluşan kompost yığınlarının sanat yapıtının içerik ve ifade biçimlerine nasıl etki edeceği sorusunu da akla getirir. Ayrıca dikkatli kullanılmadığı durumlarda maddesel⁹ zararlara neden olabilecek zımparalara ihtimam göstererek ürettiği heykeller, Kthulusen tahayyülü için imkân tanımaktadır.



Görsel 3: Bahadır Yıldız, Psişik Savunma Stratejileri, 2024, zımpara kağıdı, reçine, değişken boyutlar (185cm ile 215 cm arasında değişen yüksekliklerde) Fotoğraflar: Tahir Akkurt sanatçının ve Quick Art Space'in izniyle).

Şeylerin failliklerini sorgulamaya katkı sunan bir başka örnek ise Ege Kanar'ın *Vasıta* (2021) adlı yapıtıdır. Bu yapıt bakır ve kalay karışımından oluşan zillerin sergilenmesinden oluşur.

⁹ Maddesel zarar derken kastettiğim hem zımpara yapılan yüzeyde hem de zımpara yapan kişinin bedeninde bozulmalara, aşınmalara ve bunun gibi zararlı etkilere sahip olmasıdır.



Zillerin üretildiği İstanbul Agop Fabrikası'na giderek zilleri boyutları, dokuları ve ürettikleri seslere göre seçen sanatçı, ardından bu zilleri kimi zaman baget ve malet gibi farklı araçlarla kimi zamansa suya sokarak çalmış, bu sırada kayıt alan sanatçı bu kayıtlardan parçalar oluşturmuştur. Ardından bu parçaları hoparlörler aracılığıyla tekrar zillerin üzerinden geçirmiştir. Her zilin el yapımı olması, onların birebir aynı örüntüyü (*pattern*) takip etmediği, oluşum süreçlerinde kullanılan çekiç darbelerin yerlerinin ve sayılarının farklı olması anlamına gelir. Buradan her bir zilin kendine özgü bir örgütlenme biçiminin olduğundan ve değiştirilemez karakterlerinin olduğundan söz edebiliriz. Bu nedenle zillerden çıkan melodiler de farklılaşabilir. Böylece ziller bir filtre görevi görür. Aynı türden olsa dahi her bir nesne kendine özgü özelliklere sahiptir. Madde ve enerji bileşimiyle oluşan nesnelere her birinin kendi kendini örgütlenme potansiyelleri bulunmaktadır (Bennett, 2009).

Harman'a (2023) göre Ortega y Gasset, metafor makalesinde insan olan ve olmayan tüm varlıkların birbirleriyle ilişkilerinden bağımsız olarak var olduklarını, böylece her birinin kendine ait bir "ben"liğinin olduğunu söyler. Bunun nedeni insan olmayan nesnelere duyularımızla kavrayamayacağımız (yani herhangi bir gözlemden bağımsız) içsel özelliklerinin olmasıdır (*a.g.e.*). Kant'ın fenomenal ve numenal (kendinde şey) ayrımından¹⁰ yola çıkan Ortega, numenal olanın sanat için önemli olduğunu vurgular (*a.g.e.*). Ortega, bir sanat yapıtının icracıların¹¹ gerçekliğinin seyirciye açılmasıyla ortaya çıkabildiğini söyler (Ortega, 1914 akt. Harman, 2023). İnorganik nesnelere sadece içeriğindeki farklı bileşenlerden ve bu bileşenlerin birbirini takip eden süreçlerinden ibaret değildir. Farklı kombinasyonların meydana gelme olasılığı bulunmaktadır, bu meydana gelme de aslında her bir inorganik maddenin "çok daha değişken ve yaratıcı olduğunu" gösterir (De Landa, 2006). Kanar *Vasıta* (2021) adlı yapıtını oluşturan (bakır ve kalayın karışımından oluşan) her bir zile ihtimam

¹⁰ Kant (2009) *Critique of Pure Reason* adlı kitabında fenomenal olanı en genel anlamıyla duyu aracılığıyla temsil edilen her şey olarak tanımlar. Numenal noumena ise en genel tanımla duyularımızın nesnelere olmayan, *kendinde şeylerdir*.

¹¹ "İcracı" derken kastedilen sanat yapıtını oluşturan (tuval vb. tutucu yüzeyler gibi) sanat malzemeleri ve (taş, zil gibi) sanat yapıtı üretiminde alışık olmadığımız mecralar ve malzemelerdir. Ortega "icracının gerçekliğinin açığa çıkarılması" derken bu mecraların ve malzemelerin kudretlerinin açığa çıkarılmasını kastetmektedir.



gösterek onların kendine has “değişken ve yaratıcı” özelliklerinden oluşan hasletlerini, temas ettiği hoparlörlerden çıkacak ses düzeylerindeki farklılıkları aracılığıyla ortaya koyar.



Görsel 4: Ege Kanar, Vasıta, 2021, Sakıp Sabancı Müzesi, Fotoğraf: Murat Germen (sanatçının izniyle).



Bu yazının ele aldığı son çalışmada Kıymet Daştan *Unutma Taşı* (2019)¹² adlı yapıtında taşların ve optik disklerin doğasını değiştirecek durumlarla karşılaştıklarında nasıl tepki vereceklerini keşfetmek ve verdikleri tepkiler sonucunda ortaya çıkan malzemeyi sanat yapıtının öznesi olarak konumlandırmak için onlara ihtimam gösteriyor. Daştan bir hafıza taşıyıcısı olarak optik disklerin hafızayı hangi koşullarda taşımayı sürdürdüğü ve bu koşullar sağlanamaz hale geldiğinde hafızanın “unutulduğu” fikrinden yola çıkıyor. Hafızayı bir metafor olarak ele alıp optik diskleri önce yakarak veya eriterek yapıt üretimi sürecine başlayan sanatçı daha sonra herhangi kesin bir şekli olmayan disklerle elinde bulunan (birçok kez yıkılıp yeniden kurulan Beyrut’tan, kendisinin daha önce yaşadığı veya kentsel dönüşüm nedeniyle değişimine şahit olduğu bölgelerden, antik kalıntılara dair molozlardan, sahil şeridinden edindiği) bir taşın üzerini kaplıyor. Daştan bu kaplamanın taş için bir kabuk görevini gördüğünü belirterek, taşı kaplamanın içinden çıkartıyor ve kabuğa çeşitli malzemeler aracılığıyla yeniden şekil vererek taş şeklini elde ediyor. Daştan’ın çalışması, nesnenin kendi içerik ve ifade potansiyellerini açığa çıkarabilmeleri için nesneye ihtimam göstermenin yollarından birinin onların sömürsüne, aşırı tüketimine ve tahrip edilmesine mahal vermeden onların doğasını değiştirecek eylemlerde bulunmak olduğunu hatırlatır. Bu eylemler eritme, katılaştırma, yırtma ve yakma şeklinde olabilir. Bununla birlikte başka maddelerle bağlantılar kurmasını sağlama yöntemiyle de nesnenin doğası değiştirilebilir. İnsan ve insan olmayan canlı ve cansız varlıkların karmalarından oluşan kolektifler yoluyla zuhur eden yeni şeyler (*thing*) insandan ve insanın eylemlerinden bağımsız bir canlılığa sahiptir ve bu canlılığın kendisinin yarattığı bir tesir¹³ bulunmaktadır. Bennett “canlılık” kavramını şu şekilde formüle etmiştir: “Canlılık” ile (yenilebilir olanlar, metalar, fırtınalar, metaller gibi) şeylerin, insanın iradesine ve tasarımlarına sekte vurmak veya onları engellemekle kalmayıp aynı zamanda kendi yörüngelerine, yatkınlıklarına veya eğilimlerine sahip yarı eyleyiciler veya güçler olarak da hareket etmek gibi kapasitelerini kastediyorum. Arzum, şeylerin kuvvetine daha fazla hak

¹² Kıymet Daştan, sanat yapıtı üretimi sürecinde optik disklerle uygulanan yakma ve eritme eyleminin, farklı yerlerden topladığı taşların oluşturduğu kabuktan kurtulan diskler topluluğunun hangi tarihe ait olduğunun kaydını tutamadığımız fikrini öne sürerek bu taşları *Unutma Taşı* olarak isimlendirmiş.

¹³ Burada ihtimamın cisimsiz ürünü olarak tesir kavramından bahsedilmektedir. Gilles Deleuze ve Felix Guattari (2001) bir sanat yapıtının hem sanatçıdan hem de seyirciden bağımsız olduğunu ve kendinde var olduğu ifade etmiştir.



verdiğimiz takdirde politik olayların analizlerinin nasıl değişebileceğini görmek için insanların yanı başında ve içinde çalışan canlı maddiliği ifade etmektir (Bennett, 2009: viii).

Nesnenin bağımsızlıkları, etkileri ve kudretlerinin yanı sıra insan olmayan canlı ve cansız varlıklarla girdiği ilişkiler sonucunda vuku bulan sanat yapıtları şeylerin (*thing*) canlılıklarını tartışmaya açar. Kıymet Daştan *Unutma Taşları* (2019) adlı yapıtının bir bileşeni olan mercekler aracılığıyla yanmış veya erimiş olan optik disklerin detaylarının görünmesini ve böylece taşların daha kristal bir tesirinin olmasını sağlıyor. Bu sayede nesnelere ihtimam gösterilmesi yoluyla nesnelere eyleyici konumuna geliyorlar. Kıymet Daştan da hem taş hem de optik disklere ayrı bir ihtimam göstererek onlar üzerinde herhangi bir sömürü biçimi uygulamadan onların kudretlerini sanat yapıtı aracılığıyla açığa çıkarmakla ilgileniyor.



Görsel 5: Kıymet Daştan, *Unutma Taşları*, 2019, Beirut Art Center (BAC), Fotoğraf: Walid Rashid, 2023.



Bütün bu sanatsal çalışmaların ortak olarak işaret ettikleri şey malzemenin ve mecranın da özerkliklerinin olduğudur. Bu özerklikleri ve sanatçıdan bağımsızlıkları onların kendi potansiyellerini görmemize olanak tanır. Bu potansiyeller (örneğin toprağın kâğıt üzerinde bıraktığı iz, zillerin filtre görevini görmesi, taşın ve optik disklerin birleşiminin hafıza mefhumunu ve kabuk metaforunu tartışmamızı mümkün kılması gibi) malzemenin (sanatçıdan bağımsız olarak) kendi bileşenleriyle kurduğu ilişkinin bir ürünüdür.

Sonuç

Bu makalenin temel problematiği feminist imge üretiminin sınır ve imkânlarını posthümanist bir çerçevede tartışmak ve bu imkânların nasıl genişletilebileceğini sorgulamaktır. Bu sorgulamayı cinsiyet ayrımına dayanmayan bir ihtimam kavramının farklı veçhelerini sanat yapıtlarıyla birlikte düşünerek katettim. İnsan olan ve olmayan varlıklara gösterilen -ve çoğunlukla feminist bir tema olarak kabul edilen- ihtimamın herhangi bir cinsiyet ayrımına tâbi kılınmadan nasıl tartışılabileceğini sanat yapıtlarıyla birlikte tartışarak inceledim. Bu yapıtlar malzemeyi ve mecrayı araçsallaştırmayan, onların kendi potansiyellerini açığa çıkarması için olanak sağlayan yapıtlardır. Bunun mümkün kılınmasının yolunun sanatçıların malzemeye ve mecraya ihtimam göstererek onları birer imge haline getirmesinden geçtiğini ortaya koydum.

Malzemenin, tekniğin, mecranın ve konunun kadınlara yönelik olmadığı durumlarda da sanat yapıtlarının feminist olabileceğini cinsiyet ayrımı gözetmeden sanat pratiklerinin insan olmayanlara yönelik ihtimam barındırdığını düşündüğüm sanatçıların yapıtlarını inceleyerek açıkladım. Bahadır Yıldız'ın çalışmasında zımparaya, Yağız Özgen'in çalışmasında boyaya, Ege Kanar'ın çalışmasında bakır ve kalayın karışımı olan el yapımı zillere, Sinem Dişli'nin çalışmasında toprağa, Kıymet Daştan'ın çalışmasında optik disklere ve merceğe ihtimam göstermenin onların farklı içerik ve ifade biçimlerini almasındaki önemini vurguladım. Burada altını çizdiğim nokta kadınlarla ilişkilendirilmeyen malzemelerin ve mecraların, kadınlıkla ilişkili olmayan konuları içeren sanat yapıtlarının da feminist olarak nitelendirilebileceğidir. Sanatçının kendi mecrasının malzemesini bir imge üretimi için



araçsallaştırmak yerine ona ihtimam göstererek imgenin kendisi haline getirmesi onu feminist düşünce için de bir esin kaynağı haline getirir.

Bu makale özelinde feminist düşünceyi görünmez olanı görünür kılmakla, insan olmayan canlı ve cansız varlıkların eyleyiciliklerinin, canlılıklarının, kudretlerinin açığa çıkarılması için onlara ihtimam gösterilmesiyle iştigal ettiğini ifade ettim. Bu noktada insan olmayan varlıkların insanlarla olan ilişkilerinden bağımsız olarak da bir var oluşa sahip olduklarının sanat yapıtları aracılığıyla gösterilmesi feminist temalara sahip sanat yapıtları için esin kaynağı olabilir.



KAYNAKÇA

- Anon (2018) Kompost Yapmak. [online]. Erişim adresi: <https://www.ruhundoysun.com/yazilar/kompost-yapmak/> (Erişim Tarihi: 9 Nisan 2024)
- Antmen, A. (2014) *Kimlikli bedenler: Sanat, kimlik, cinsiyet* (1. baskı.). İstanbul: Sel.
- Arakistain, X. (2015) *Kiss Kiss Bang Bang: 86 Steps in 45 Years of Art and Feminism*. H. Robinson haz. *Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 33-34.
- Bakım Kolektifi (2020) *Bakım Manifestosu*. Çev. G. Acar-Savran. İstanbul: Dipnot
- Barad, K., (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barbagallo, C. haz. (2019) *Women and the Subversion of the Community: A Mariarosa Dalla Costa Reader*. Oakland: PM Press
- Bennett, J. (2010) *Vibrant Matter: A Political Ontology of Things*. Londra: Duke University Press.
- Braidotti, R. (2014) *İnsan Sonrası*. Çev. Ö. Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bryant, K. & Wallenberg, E. (2021) *Fırtınanın Göbeğinde: Donna Haraway ile Röportaj*. Çev. N. Kurunç. [online]. Erişim adresi: <https://terrabayt.com/yasam/firtinanin-gobeginde-donna-haraway-ile-roportaj/> (Erişim Tarihi: 8 Nisan 2024)
- Chadwick, W. (1992) *Women, art, and society*. Londra: Thames & Hudson.
- Çakır, P. (2022) Bakım. Feminist Bellek. <https://feministbellek.org/bakim/> (Erişim Tarihi: 25 Mart 2024)
- Dekel, T. (2014) *Gendered: Art and feminist theory*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Deleuze, G. & Guattari F. (2001) *Felsefe Nedir?* Çev. T. Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Delphy, C. (2012) *Baş Düşman*. Acar-Savran, G. & Tura, N. *Kadının Görünmeyen Emeği* içinde. İstanbul: Yordam Kitap: 89-114
- Export, Valie (2015) *Aspects of Feminist Actionism*. H. Robinson. haz. *Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 345-360



Federici, S. (2012) *Caliban ve cadı: Kadınlar, beden ve ilksel birikim*. Çev. Ö. Karakaş. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Haraway, D. (2016) *Staying with Trouble: Making Kin in the Cthulucene*. Durham ve Londra: Duke University Press.

Harman, G. (2023) *Nesne Yönelimli Ontoloji*. Çev. O. Karayemiş. İstanbul: Tellekt Yayınları

Kant, I. (2009) *Critique of Pure Reason*. Çev. P. Guyer & A. W. Wood. Delhi: Cambridge University Press

Karakuş, F. (2008). Kadınlar İçin Sosyal Haklar: “SSGSS’ye Esasten İtirazımız Var”. [online]. Erişim adresi: <http://www.sosyalistfeministkolektif.org/kampanyalar/tarihimizden-kampanyalar/kad-nlar-icin-sosyal-haklar-ssgss-ye-esastan-itaraz-m-z-var/> (Erişim Tarihi: 30 Mart 2024)

Karayemiş, O. (2023a) Posthüman Beşeri Bilimler. Ağın, B. & Yılmaz, Z. G. haz. *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler* içinde. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları: 379- 392

Karayemiş, O. (2023b) Kapitalist Ekonomi Mefhumunun Marksist Bir Bakış Açısından Yeniden İnşası. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kelly, M. (2015) Preface to Post-Partum Document. H. Robinson. haz. *Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 310-314

Kosova, E. ve Kortun, V. (2007). [online]. *Ofsayt Ama Gol*. Adres: https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf (Erişim Tarihi: 8 Nisan 2024)

Kubbealtı Lugatı, (t.y.). İhtimam. [online]. Erişim adresi: <http://lugatim.com/s/ihitimam> (Erişim Tarihi: 25 Mart 2024)

Latour, B. (2017) On Actor Network Theory: A Few Clarifications Plus More Than a Few Complications, *Semantic Scholar*. [online]. Erişim adresi: <https://www.semanticscholar.org/paper/On-Actor-Network-Theory.-A-Few-Clarifications%2C-Plus-Latour/7352c5ec843c9882dfa7678e01ab93b4194a0a27?p2df> (Erişim Tarihi: 20 Mart 2024)



Lippard, L. (2015) The Pains and Pleasure of Rebirth: European and American's Women's Body Art. H. Robinson. haz., *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 340-342

Lippard, L. (2015) Trojan Horses: Activist Art and Power. H. Robinson. haz. *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 69-78

Mainardi, P. (2015) Preface to Post-Partum Document. H. Robinson. haz. *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 227-228

Mies, M. (1986) *Patriarchy and accumulation on a world scale: Women in the international division of labour*. Londra: Zed Print.

Molyneux, M. (2012) Ev İçi Tartışması ve Ötesi. Acar-Savran, G. & Tura, N. *Kadının Görünmeyen Emeği* içinde. İstanbul: Yordam Kitap: 115-156

Nyberg, L. & Gustavsson, J. (2015) Radical Pedagogy. H. Robinson. haz. *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 124- 128

Osmanağaoğlu, H. (2022) Feminizm Sınıf Siyaseti ve Ev İçi Emeği Görmek. [online]. Erişim adresi: <https://kadinsavunmasi.org/feminizm-sinif-siyaseti-ve-ev-ici-emeği-gormek-hulya-osmanagaoglu/> (Erişim Tarihi: 30 Mart 2024)

Parker, R. (2015) The Creation of Femininity. H. Robinson. haz. *Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 233-236

Quick Art Space (2024) “İçimizde Müphem Boşluklar ve Girdaplar” Sergi Konuşması. [online]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Vg2ST1ZW1u4> (Erişim Tarihi: 8 Nisan 2024)

Robinson, H. haz. (2015) *Feminism art theory: An anthology 1968-2014*. West Sussex: John Wiley & Sons.

Ross-Smith, A. ve Kornberger, M. (2004) Gendered Rationality? A Genealogical Exploration of the Philosophical and Sociological Conceptions of Rationality, Masculinity and Organization. *Gender, Work & Organization*, 11: 280-305. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2004.00232.x>

Smythe, L. (t.y.) Anthony McCall and the Somaesthetics of Solid Light, 94-109.



Şahin, D. (2022) Joseph Beuys'un Sanatında Yağ ve Keçe. *Yedi*, (27): 125-135.
doi:[10.17484/yedi.1015346](https://doi.org/10.17484/yedi.1015346)

Toprak, F. (2022). Feminizmin Doğa Bilimleri ile Buluşması: Kuantum Felsefesinden Yeni Materyalizm ve İnsan-Sonrası'na (Post-Human) Eleştirel Bir Okuma. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Toupin, Louise (t.y.). The History of Wages for Housework. [online]. Erişim adresi: <https://www.plutobooks.com/blog/wages-housework-campaign-history/> (Erişim Tarihi: 30 Mart 2024)

Tronto, J. (2017) There is an Alternative: Homines Curans and the Limits of Neoliberalism. *International Journal of Care and Caring*, 1(1): 27-43.
<https://doi.org/10.1332/239788217X14866281687583>

Tsing, A. L. (2023) *Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmkânı Üzerine*. Çev. E. Gökyaran. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuğsavul, B. & Akduran, Ö. (2018) Bir tarihsel izleğin peşinde: Eviçi emek. [online]. Erişim adresi: <https://catlakzemin.com/bir-tarihsel-izlegin-pesinde-evici-emek/> (Erişim Tarihi: 25 Mart 2024)

Women's Workshop (1973) A Brief History of the Women's Workshop of the Artist's Union 1972-1973. H. Robinson. haz. *Feminism—Art—Theory: An Anthology 1968-2014* içinde. Sussex: Wiley Blackwell: 67-68