

Vicdanen, Tersten: Erinç Seymen'in Çileci Sanatı¹

Cüneyt Çakırlar

Konuşmayı öğrenmek gibi, gereçlerini
öğreneceksin önce. Sadece çılgılık yetmez, nedenlerine
inmek, planlamak gerekiyor. Sanatı sabotaj gibi görüyorum,
iyi planlamazsan, soluğu karakolda alırsın.

Erinç Seymen²

BU ÇALIŞMA Erinç Seymen'in eserlerinden oluşan bir seçkiyi derinlemesine incelemeyi hedefliyor. Seymen'in sanat pratiğinin sadece çağdaş sanatın küreselleşen değerlerinin analizini değil, aynı zamanda queer kuramının ve siyasetinin uluslararası seyahatinin beraberinde getirdiği, bilgi üretimine içkin jeopolitik gerginlikleri de kapsayan bir eleştirel sahada hareket etmeyi mümkün kıldığını düşünüyorum. Dolayısıyla, bu yazının temel amacı, Seymen'in sanatındaki haz, cinsellik ve tecessüm (*embodiment*) söyleminin estetik dinamiğini ele almak ve sanatçının eserlerinin, çağdaş Türkiye bağlamında militarizm, milli-

1. Bu yazı İngilizce orijinalinden Türkçeye tercüme edildi. Bkz. Cüneyt Çakırlar, "Erinç Seymen's Queer Art: Troubled Objects of Masculinity and Nationalism", *Understanding Media and Culture in Turkey: Structures, Spaces, Voices*, Christian Christensen ve Miyase Christensen (haz.), Londra ve New York: Routledge, 2012. Bu makale, UCL'de doktora sonrası çalışmalarım sırasında Andrew W. Mellon Postdoctoral Research Programme sponsorluğunda sürdürdüğüm "Translations/Transpositions: Intergeneric Translations" başlıklı projenin ürünlerinden biriydi. Bu araştırmayı mümkün kılan Prof. Dr. Michael Worton'a ve kadim dostum Erinç Seymen'e teşekkür ederim. Görseller konusundaki yardımları için galerist'e ve RAMPA'ya, bu süreçte sanatçının eserleri üzerine kaleme aldığım ilk kısa denemeyi *Nowiswere* isimli çağdaş sanat dergisinde yayımlayan Fatoş Üstek ve Veronika Hauer'e, titiz okumaları ve önerileri için Serkan Delice, Sibel Yardımcı

yetçilik, heteronormativite ve erkekliğe dair hâkim söylemlerin birbirleriyle kesiştiği hegemonik alanlar üzerine ürettiği eleştirel söylemi tartışmaya açmak olacak. Queer kuramının ve siyasetinin, ortaya çıktığı Batılı bağlamın söylemsel etkilerini sorunsallaştırmaksızın, başka yerel bağlamlara uygulanışının veya uyarlanışının olası zorluklarını ve risklerini her zaman hatırlamak gerekiyor. Bununla birlikte, kültürel kuramın araçsallaştırdığı (veya "uygulandığı") nesnenin de aktif bir ilişkilene potansiyeline sahip olabileceği ve kuramsal pratiğin içerdiği kavramsal ve metodolojik varsayımları sarsıp dönüştürebileceğini unutmamalıyız. Dolayısıyla, Seymen'in sanatına ilişkin olan bu kapsamlı okuma, "queer estetik" mefhumunu sadece, yerel politik bağlam üzerine radikal bir eleştiriyi içeren ve üretildiği toprakların bir alegorisi olarak değerlendirilecek bir sanat pratiğine uyarlama kaygısı taşımıyor. Queer söylemini, kültürel kuramın ve küreselleşen çağdaş sanat pazarının jeopolitiğine de atıfta bulunma potansiyeline sahip, kendi uluslararası dolaşımının farkında, kuramsal/metodolojik bir nesne olarak işlev görebilen, maruz kaldığı eleştirel bilgi üretim odaklarını da dönüştürme potansiyeline sahip bir sanat pratiğiyle buluşturuyor.

Seymen'in *İttifak* (2009) isimli çalışması, siyah bir flamanın üzerine işlenmiş, birbirlerine dildoya benzer bir nesneyle kenetlenmiş iki bedeni resmediyor. İlk bakışta, bayrak üzerine işlenmiş bu iki figürün yüzlerindeki muğlak ifadeyi haz ya da bir tür kendinden geçiş üzerinden okuyabiliyorsak da, bu karşılaşmanın aşk dolu bir birleşmeden ibaret olduğu, dolayısıyla bir figürün elinin diğer figürün ayağıyla buluşmasının da bu birleşmeyi pekiştiren bir dokunuşu tasvir ettiği söylenebilir. Eserin başlığının (ittifak) sadece bedensel bir birliğe atıfta bulunmadığı açıktır. Eser, resmettiği figürlerin işlendiği ortamı, yani bayrağı, militarist milliyetçiliğin bir simgesi olarak sunuyor izleyiciye. Aynılığın, simetrinin, ikili zıtlık hiyerarşisi dışında kalan bir karşılıklılığın, homoerotizmin ve ima edilen penetrasyonun stratejik kulla-

ve Özlem Güçlü'ye müteşekkirim. Bu çalışmaya dair düşüncelerimi ilk olarak 2009-10 ve 2010-11 akademik yıllarında Boğaziçi Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde verdiğim "queer estetik" konulu derslerde paylaşma fırsatı bulmuştum. Bu seminerlere olan tutkulu katılımlarından dolayı tüm öğrencilerime de teşekkürü borç bilirim.

2. Pınar Öğünç, "Zaten hadım edilmiş bir kuşağın çocuklarıyız: Erinç Seymen'le Söyleşi", *Radikal*, 7 Nisan 2009 (www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=6604, son erişim 30 Ocak 2012).

nımı ve bunun eserin ortamıyla oluşturduğu ikircikli ilişki, bayrağın anlamını, "gündelik hayat içerisinde rahatlatıcı ve güvence veren normalliğini, işaretlenmemişliği üzerinden kazandığı hegemonyayı, görünmezliğiyle gündeliğe gömülü olma halini"³ tersyüz ediyor. Sanatçı da, *İttifak*'taki imgenin müphemliğinin altını çizmekte:

Bayraktaki imgeyi iki biçimde, hem bir cinsel edim hem de bir işkence sahnesi biçiminde okumak mümkün aslında. En katı mahkûmiyet ve yoksunluklarla cezalandırılmış kişiler dahi gözden kaçan işbirlikleri kurabilir, kuytu köşelerde haz üretebilir ve bu hazzı kamufle edebilir. Ama mesela ebeveynlerinin gözünde değer kazanmak üzere kardeşlerin birbirilerinin polisliğini yapması gibi, itaat edenler arasında da itaat ettirenlerin otoritesini güçlendirerek hiyerarşide biraz daha yüksek bir basamağa çıkmaya çalışanlar da bulunur. "Ben sadece emirleri uyguluyorum" bahanesinin arkasına gizlenerek hem patronunun övgüsünü kazanan hem de bir başkası üzerinde şiddet uygulama fırsatını elde eden birinin konumu da çift değerlidir örneğin.⁴

Dolayısıyla bu figürleri hem bayrağın edimsel ideolojisine hizmet eden mazoşist köleler olarak hem de üzerine işlendikleri, hegemonik militarist erilliğin banal bir simgesi olan bayrağa tezat teşkil edecek bir haz alışverişi içerisindeki iki âşık olarak okuyabiliriz. Sanatçı, kendisiyle yaptığım söyleşide, şunları söylüyor:

İttifak'ın militarizme, ataerkiye ve/ya homofobiye yönelik eleştirel bir yapıt olduğu izlenimine itirazda bulunmadığım gibi, bu tür bir izlenim/esinlenmeden haz duyacağımı belirtmeliyim. Bununla beraber, yapıtımın olumsuz bir okumasının mümkün olduğunu vurgulamalıyım. *İttifak*'taki iki bedenin (ya da derseniz iki tutsağın, iki işkence mağdurunun, iki sevdalının, iki deneycinin) pekâlâ da erillikten kurtulmuş, hetero- ya da homo-normatif olmayan bir penetrasyon gerçekleştirdikleri öne sürülebilir. Çift taraflı dildo, ikiye katlanmış fallik kuvvet olmak zorunda değildir. Eğer bu nesne *fallokratik* zihniyetten mustarip maşist bir erkek tarafından, iki kadını/erkeği ya da iki deliği birden haremde zaptetmek için kullanacağı yeni ceza oyuncağı olarak algılanıyorsa, gelin o maşisti hayal kırıklığına uğratalım: Senin muhteşem fallusuna ihtiyaç kalıp kalmadığından şüphe etmelisin! Sen iktidarının zıt istikametlerde yayılıp pekiştiğini düşünürken, bilakis, belki de o iki delik iktidarını yutup hazmederek eritmektedir. Freud'u öldürelim, ama hakkını da verelim: Evet, iktidarının penisinde cisimleştiğine inanan her er-

3. Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londra: Sage, 1996, s. 6.

4. Erman Ata Uncu, "Otoritenin tüm 'ikna odaları' bu sergide: Erinç Seymen'le Söyleşi", *Radikal*, 10 Haziran 2009.

kek bir delikten korkmalıdır, zira o delik iktidarının kaybolup gideceği bir vakuma dönüşebilir. Ve son olarak: "kurbanlar", beklenmedik yöntemlerle zafer kazanabilirler.⁵

Bir çağdaş sanat eserini üretildiği coğrafyaya indirgeyerek ulusal bir gönderge dahilinde yerelleştirmek, onu Türkiye'deki sosyopolitik dinamikler içerisinde bir yerde konumlandırmak, kuşkusuz, queer estetik mefhumunun Batı-dışı bağlamlara seyahati ve uyarlanması meselelerini tartışabileceğimiz eleştirel analitik imkânlar sunabilir bize. Ancak, böyle bir yerelleştirici eleştirel pratik –yani nesnesinin küresel/uluslararası dolaşımını görmezden gelen, sanatçıyı ve eserini yerelinde işaretleyen ve sadece ulusal yerel bağlam üzerinden söylemselleşebilen bir pratik– birçok riski de beraberinde taşıyor. Yerelleştirici bir pratiği söz konusu küresel seyahat sürecinde karşılıklıktan yoksun bırakmak, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin Batı-dışı rejimlerine ilişkin tartışmayı sınırlandıracaktır. Küresel karşılıklılığı görmezden gelmek, cinselliği küresel-liberal politik söylemler aracılığıyla ırkçılığın ve İslamofobinin yeni aracı ya da "demokrasinin yeni maşası" olarak tayin eden bir "gay emperyalizm"⁶ ya da "emperyalizm olarak feminizm (*feminism-as-imperialism*)"⁷ sorunsalını beraberinde getirebilir. Dolayısıyla, Türkiye'de dolaşıma giren herhangi bir LGBT kaynaklı kültürel üretimin *sadece*, vahim bir homofobik baskının monolitik olarak yerleştirilmiş gerçekliğine ayna tuttuğunu; bu üretimin *sadece*, LGBT özneleri özgürleştiren bir politik söylemi içerebileceğini ve dolayısıyla böylesi bir "Türkiyeli" ürünün *sadece*, demokrasinin, militarizmin, modernitenin ve İslam'ın gösterenlerinin kıyasıya çarpıştığı

5. Sanatçının yayımlanmamış beyanatıdır. 2009-10 akademik döneminde, Boğaziçi Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde verdiğim queer kuram ve estetik konulu derslerde, Seymen'in eserleri de tartışılmıştı. Yukarıdaki cümleler, davetim üzerine sanatçının öğrencilerime hitaben kaleme aldığı cümlelerdir. Sanatçıya bu derslere olan cömert katılımı ve desteği için teşekkür ederim.

6. Jin Haritaworn, Tamsila Tauqir ve Esra Erdem, "Gay Imperialism: Gender and Sexuality Discourse in the 'War on Terror'", *Out of Place: Interrogating Silences in Queerness/Racality*, Adi Kunstman ve Esperenza Miyake (haz.), York: Raw Nerve Books, 2009, s. 71-95. Daha kapsamlı bir ırkçılık okuması için bkz. Sara Ahmed, "Problematic Proximities: Or Why Critiques of Gay Imperialism Matter", *Feminist Legal Studies* 19, 2011, s. 119-32.

7. Deniz Kandiyoti, "Gender in Afghanistan: Pragmatic Activism", *Open Democracy*, 2 Kasım 2009 (www.opendemocracy.net/deniz-kandiyoti/gender-in-afghanistan-pragmatic-activism, son erişim 27 Ocak 2012).

dramatik bir coğrafi bağlama "ses verdiğini" (ve ona dair bir alegori sunduğunu) varsayan bir tartışma icra etmekten uzak duracağım. Seymen'in sanatındaki eleştirel pratiğin, mağduriyetin dramı ve özgürlüğün mutlak hakikati üzerinden inşa edilmiş bir kimlik siyasetine indirgenemeyeceğini düşünüyorum.

Yukarıda da bahsettiğim üzere, sanat eleştirisinde yerelci vurgunun ideolojik inşası, özellikle ulusal referansın eleştirel pratiği sınırlayıp boğduğu ve daha da önemlisi olası disiplinlerarası ve kültürlerarası eleştiri imkânlarını tıkadığı anlarda aşılması zor bir problem haline gelebiliyor. Seymen'in eserlerinin hatırı sayılır bir bölümü alegorik nesnelere kullanıyor, milliyetçiliğin cinsiyetli ikonografilerini yeniden üretip ifşa ederek ve onları çeşitli temsil müdahaleleriyle tuhaflaştırarak tersyüz ediyor. Ancak, buradaki temel amacım, bu sanat pratiğini kuramsal ve metodolojik bir nesne olarak ele almak olacak. Böylece, Seymen'in eserlerinin, Türkiye'nin kültürel belleğini queer bir başkalklıkla nasıl sarstığını (ve buna mukabil queer'in başkalklık algısını Türk'ün kültürel belleğiyle nasıl sarstığını) tartışmaya açmış, dahası, yerel-küresel ayrımını sorunsallaştırmış olabileceğiz.

Seymen'in sanatının, Erden Kosova'nın Türkiye'de yeni nesil çağdaş sanatçıların darbe sonrası politikleşen pratiklerini ele alırken irdelediği karşı-edimsel momentuma önemli bir örnek teşkil ettiği de söylenebilir: "Evrensellik vurgulu uluslar-arasıcılığın, yerel bağlamı ulus temsiline indirgeyen ya da o bağlamı aşma iddiası taşıyan 'buradan'lık kullanımında bir tür taşralılık riski gören perspektifi yerine, içinde bulunulan coğrafya-kültür ile didişen, onu yüzeye çıkaran işler..."⁸ Dolayısıyla, bu tartışmanın konumlandırıldığı çerçeve, yerel bağlamla ilişkilendirme yollarının ulus temsiline indirgenebilecek bir uluslararası söylemle ya da küreseli evrensele eşitleyen bir söylemle sınırlandırılmaz. Söz konusu "yeni nesil" üretimin sanat gündemi, küreselleşen kültür rejimlerine ilişkin bir farkındalıkla birlikte tartışılabilir. Bu noktada, Seymen'in sanat icrasının kuramın, siyasetin ve estetiğin küreselleşen buyruklarını tamamen gözardı etmeyen, aksine bunlarla kıyasıya didişen ve dahası, queer siyasetin ve çağdaş sanat eleştirisinin ürettiği bilgidaki yerel-küresel dinamikler üzerine tartışmayı zenginleştiren çok-katmanlı edimsel bir eleştirel evren sunduğunu düşünüy-

8. Erden Kosova, "Yavaş Kurşun II / Slow Bullet II", *Red Thread*, 1: 1, 2009, s. 2; www.red-thread.org.

yorum. Seymen'in sanatındaki queer söylem, ne Joseph Massad'ın tartıştığı Gay Enternasyonel'in (2002) Garbiyatçı emperyalist liberal uluslararasılığına indirgenebilir ne de yerli, bölgesel, Batı-dışı bir homoerotizm rejiminin, "gay" ve "queer" göndergelerinden mahrum bırakılmış egzotik bir sahaya taşınarak uluslararasılaştırılması üzerinden okunabilir.⁹

İttifak, üretildiği coğrafyadaki militarist milliyetçiliğin hegemonik erilliğine queer bir müdahale olarak ele alınabilir. Ancak eserin içerdiği alegorik müphemlik, yerelci konvansiyonları tersyüz eden göçebe bir sosyallik imkânı da sağlar izleyiciye. Seymen'in eserinde, Leo Bersani'nin tartışmalarında karşılaştığımız, queer öznenin şehvetinin kut-

9. Denis Altman, küreselleşmenin Asya'daki cinsel kimlik rejimleri üzerindeki etkisini incelediği çalışmasında, gay kimliklerin uluslararasılaştırılmasının queer çalışmalarını "ekonomik ve kültürel küreselleşme rejimlerinin ne ölçüde eşcinsellik temelli ortak bir farkındalık ya da kimlik üretebileceğini" sorgulamaya teşvik etmesi gerektiğini tartışır. Bkz. Denis Altman, "Rupture or Continuity? Internationalization of Gay Identities", *Social Text* 14: 3, 1996, s. 79. Altman'ın sorunsal queer çağdaş sanat pratiklerinin küresel seyahatini tartışmaya açtığım bu yazıda faydalanabileceğim bir kaynak. Altman'ın "küresel bakış" ("Global Gaze/Global Gays", *GLQ* 3: 4, 1997, s. 417-36) kavramını pazarlığa, muhalefete, karşılıklı dönüşüm ve başkalaşmaya tabi olan, kültürlerarası mutlak bir hiyerarşik alışverişin ötesine geçebilecek esnek bir "bakış" olarak yeniden tanımlamak gerekiyor. Dolayısıyla, "queer" kavramı evrensel olarak sabitlenmiş cinsel kimlik kategorilerine dayalı özcü bir ortaklığı reddetmemizi sağlarken, bölgesel siyasi uzlaşımın sabote etmekte zorlanacağı; cinselliğe, kimlik ideolojilerine ve norma dair sunduğu ilişkilendirme yolları açısından başka bir "ortak farkındalık" tahayyül etmemize yardımcı olabilir. Bu bağlamda, Joseph Massad'ın "Gay Enternasyonel" eleştirisinde Batı ve Batı-dışı cinsellik epistemolojileri arasında varsaydığı radikal farklılık da eleştiriye açıktır. Massad çağdaş Batı bağlamını monolitik bir emperyalizm ve İslamofobiye indirger. Massad'ın eleştirisinde tahayyül edilen Batı-dışı cinsellikler, pasif, aşırı-bölgeselleştirilmiş, söyleme kısıktılmaya ve araçsallaştırılmaya mahkûm bir bağlamdan ibarettirler. Bkz. Joseph Massad, "Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World", *Public Culture* 14: 2, 2002, s. 361-85. Queer, sorgulanmadan monolitikleştirilmiş Batı-Doğu ayrımının ötesine geçen, cinselliğin tarih(ler)ini yeniden düşündüğümüz, çağdaş cinselliklere yönelik metodolojik yaklaşımlarımızı yeniden değerlendirdiğimiz, bu değerlendirmeleri evrenselci bir uluslararası söylemin veya aşırı yerelci paranoyak bir madun söyleminin mutlak taraftarları olmadan uygulayabildiğimiz bir çerçeve sağlayabilir. Massad'ın söyleminin kapsamlı bir eleştirisi için, bkz. Valerie Traub, "The Past Is a Foreign Country? The Times and Spaces of Islamicate Sexuality Studies", *Islamicate Sexualities: Translations across Temporal Geographies of Desire*, Kathryn Babayan ve Afsaneh Najmabadi (haz.), Londra ve Cambridge: Harvard University Press, 2008, s. 1-40.

landığı, penetre edilen gay erkeğin içselleştirilmiş fallik egoyu sürekli kurban ederek çağdaş bir "azizliğe" atandığı, seksin özneyi yeni ilişkilene biçimlerine sürekli açabilen bir keşif deneyimi olarak görüldüğü "çileci bir queer estetik"i de hatırlamak mümkündür.¹⁰ Eserin ham maddeselliği, "farklılığa kültürel olarak atanan hegemonik değer in iptal edildiği, farklılık nosyonuna üstesinden gelinmesi gereken bir travma değil, tehditkâr olmadan aynılığa eklenen bir şey olarak yaklaşan" bir erotik evren, bir queer gündem sunar.¹¹ Sanatçının çift taraflı dildoyla işaret ettiği imgesel ittifak hali, hayali bir queer "cemiyet" (cemaat) meselesine, hayali bir queer "topluluk" haline atıfta bulunur. Ayrıca "cinsellik ile kendilik/benlik arasında salınan daha esnek ve daha geniş bir anlayışı, yani gayliğin içerdiği kendilik halinin ötesine doğru genişleyen bir *queer-olma-halini*" serimler.¹² Dolayısıyla burada queer, eşcinselliğin ve kimlik siyasetinin merkezinden hareket ederek, ancak eleştirel bir kimlik-bozumla (*disidentification*) genişleyerek işler. Bu bağlamda queer görsellik müphem, sapkın, erotik ve şehvani olanın edimsel olarak üstlenildiği, toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarının sınırlarını ve boşluklarını ifşa eden bir tuhaflaş(tır)ma mecrası olarak ele alınabilir. Bu *queerleştirme edimi* tahakküm ilişkilerine gömülmüş normatif cinsiyet ve cinsellik rejimlerinin banallliğini, gündelik niteliğini ve hegemonik görünmezliğini ifşa ederek işaretlemeye kalkışan bir "tersine çevirme eylemine, müdahaleye, tepkiye, iktidar ve kategori arasındaki arayüze, eleştiriye" tekabül eder.¹³

Kısacası bu tartışmada queer'i kavram, söylem ve retorik üzerinden temellenen bir metodolojik araç olarak kullanırken tartışmanın yerelleştirici ve evrenselleştirici söylemlerin arasında sürekli olarak salınmasına özellikle özen göstereceğim. Bu hareketliliğin kendisinin, queer kuramın ve estetiğin kültürlerarası seyahatini sorunsallaştırmak adına önemli bir edimsel araç olduğu kanısındayım. Dolayısıyla Seymen'in sanatını, queer'i gezinen bir "göçebe kavram" olarak eleştirip değerlendirmemize imkân sağlayan kuramsal bir nesne, bir "düşünen

10. Leo Bersani, "Is the Rectum a Grave?", *October* 43, 1987, s. 197-222.

11. Leo Bersani, *Homos*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, s. 7.

12. Tim Dean, *Beyond Sexuality*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, s. 278.

13. Dennis Flannery, "'Queer' Photography and the 'Culture Wars': Robert Mapplethorpe's Queer Aesthetic of the Pair", *American Visual Cultures*, David Holloway ve John Beck (haz.), Londra: Continuum, 2005, s. 268.

imge" olarak ele alacağım.¹⁴ Buradaki amacım, Irit Rogoff'un "bölgesel tahayyüller" olarak kavramsallaştırdığı eleştirel pratikten yola çıkarak, queer estetik mefhumunu, sanat eseri ile eleştirel kuramın jeopolitiği arasında seyreden ve hegemonik olmayan bir *diyalog* aracılığıyla sorunsallaştırmaktır. Irit Rogoff, Kutluğ Ataman'ın *Mezopotamya Dramaturjileri* (2008-2011) serisi üzerine giriştiği tartışmada, çağdaş sanat eleştirisindeki coğrafya ve bölgesellik problemini ve buna ilişkin önerdiği edimsel entelektüel pratiği, şöyle ele alıyor:

Alternatif, kimlik-aşırı bir pratik; kendisini açık bir biçimde ne materyal tarih(sellik)lerle ne de safi fantazmatik projeksiyonlarla köklendirme sorumluluğunu taşıyacak, bunun yerine, olmuş olana ve olmuş olabileceğe dair fragmanları eşzamanlı biçimde bir araya getirerek mekân tayin edecek bir pratik... Siyasi bir otorite ya da herhangi bir bilgi üretim aygıtı tarafından düzenlenip yerleştirilmekten (örneğin Türkiyeli olmaktan, Ortadoğulu olmaktan, Müslüman dünyaya ait olmaktan) kısmen uzaklaşacak ve belirli bir "kendini bölgeselleştirme (*self-regioning*)" kavramına yaklaşacak çeşitli mekân nosyonlarını gerçekleştiren ve dolaşıma sokan bir müdahale... Kimliğin verili bir şey olarak ne olabileceğini tahayyül etme çabasından ziyade, dünyada bir kimliği bir mekâna yerleştiren bir ilişkiler dizisi ve ağı üretmeye çalışma çabası...¹⁵

Seymen'in *İttifak*'ının sadece üretildiği coğrafya dahilinde işlev gören bir söylemi açık bir biçimde barındırdığını varsayamayacağımızı belirtmiş olsam da, eserin sunumundaki antimilitarist damar ve bayrağın sanatçı tarafından kurnazca sahiplenilişinin beslendiği coğrafipolitik dinamikler gözardı edilemez. *İttifak*, "aidiyetten ziyade başka bölgesel akrabalıkları mümkün kılan" ve "kendisini bölgeselleştiren" bir queer eleştirel hassasiyetin, coğrafi konvansiyonları edimsel söylemiyle dönüştürebilen bir queer pratiğin imkânlarını tartışmamıza vesile olmakta.¹⁶ Eser bir yandan cemaate ve millet mefhumuna dair queer bir siyaset tahayyül ederken, diğer yandan eserin görsel yüzeyi, Türkiye'nin sosyopolitik bağlamında bölgeselleştirildiğinde derinleşiyor. Penetre edeni mizanseninden dışlayan, penetrasyonu bir dildo detayına indirgeyerek pasifliği ikiye katlayan *İttifak*, pasifliğin ve seksüel

14. Cüneyt Çakırlar, "Queer Art of Parallaxed Document: The Visual Discourse of Docudrag in Kutluğ Ataman's *Never My Soul!*", *Screen* 52:3, 2011, s. 358-75.

15. Irit Rogoff, "Regional Imaginings", *Unleashed: Contemporary Art from Turkey*, Hossein Amirsadeghi (haz.), Londra: TransGlobe Publishing, 2010, s. 48.

16. *A.g.y.*, s. 54.

karşılıklılığın maşist temsilini eleştirir. Böylece eserin, "psikoseksüel bozukluk" üzerinden tesis edilmiş "çürüklük" söylemine atfı, bu söylemin içerdiği normatif penetrasyon mantığını da eğip bükerek eserin görsel içeriğini "bölgelleştiriyor".¹⁷ Ancak, *İttifak*'ın "vatandaşları", ne belirgin bir mağduriyet imajına, ne de kaçınılmaz bir Türkiye anlatısına ya da alegorisine mahkûm ediliyor. Eser, birçok eleştirel imkânı barındıran oyunbaz müphemliği ve söylemsel kurnazlığıyla birlikte, milliyetçiliğin, militarizmin, heteronormativitenin ve hegemonik erilliğin ihtişamlı gösterenlerini tersyüz ediyor. Sabotaj, ifşa, ikirciklik ve sahiplenme gibi stratejileri içeren benzer bir queer edimsellik, gerek sanatçının, bir kısmına bu kitapta da yer verdiğimiz desen serisinde (*Tatlı Anılar 1*, 2008; *Tatlı Anılar 2*, 2008; *Patriot*, 2009; *Serva ex Machina*, 2010), gerekse *Bir Paşanın Portresi* (2009) adlı yapıtında karşımıza çıkıyor. Tartışmamıza *Bir Paşanın Portresi* ile devam etmek istiyorum.

Rivayete göre, 1980'lerin sonunda 12 Eylül darbesine önyak olan General Kenan Evren "Sanatın Paşası" olarak tanınan Türk Müziği ikonu Zeki Müren'le karşılaşır. Evren, Müren'e neden ona paşa ünvanının verildiğini sorar. Müren biraz tereddüt ettikten sonra, generalin de ısrarıyla şu cevabı verir: "Bu millet 12 Eylül ihtilalinde yaptıklarınız için size çok kızdı, bunu da açık bir dille anlatamadı. Bu nedenle size ve konseye laf edemediler, bana paşa dediler."

Bu hikâyenin farklı varyasyonları olmasına rağmen homofobik maskülenitenin ve militarizmin milliyetçilikle kesiştiği alana göndermede bulunan nihai cevaptaki nüktedan tavır hep aynı kalır.¹⁸ Hikâyenin konvansiyonel anlamda kanıtlara dayalı olmayan, söylentiden ibaret durumu Müren'in hakikati daima şaibeli tutulmuş eşcinselliğine dair bir başka söylentiye de stratejik olarak içermektedir. Bu hikâyenin, vuku bulmamış olması kuvvetle muhtemel böylesi bir karşılaşma-

17. Burada "çürüklük" ve "psikoseksüel bozukluk" mefhumlarını, her ne kadar bu mefhumların kökeni askeri bir bürokratik prosedürün benimsediği değerlere dayanıyor olsa da, Türkiye'de heteronormatif ideolojilerin "erkek eşcinsel" figürüne dair geliştirdikleri (cinsiyetler arası bir ihlali varsayan, penetrasyon odaklı) hâkim söyleme daha genel bir bakış sunması nedeniyle, metaforik olarak kullanmak da mümkündür.

18. Bu versiyonlardan biri "edilemeyen laf"ın –"tuhaf", "sıradışı", "nonoş", "sapkın" ve "eşcinsel" anlamlarını içeren queer kelimesinin argoda belki de en yakın Türkçe karşılığı olan "ibne" olarak– açık edildiği, Müren'in bir anlamda bu yaralayıcı küfrü önce üstlenip sonra da generale geri yansıttığı versiyondur.

ya dair inşa ettiği fantazi ve mizah, ve bunun gündelik hayattaki unutulmayan inatçı varlığı, kültürel hafızamızın toplu bir imzasını taşıyor. Söylentilerin ya da dedikoduların, Rogoff'un da savunduğu gibi, "kendine has bir tarihsel hakikate ve toplumsal tanıklığa" işaret ettiğini düşünüyorum.¹⁹ Seymen'in bir tetikçinin silahıyla açılmış, beyaz bir tahta panel üzerinde oluşan kurşun delikleriyle meydana getirdiği portresi, bir yandan Müren'in eşcinselliğini ima ederken, bir yandan da dedikodu ve ifşayı, toplumsal hafızada tahayyül edilmiş, "fantazilenmiş" böylesi bir karşılaşmayı sapkın ve oyunbaz bir sanatsal performans çeviriyor. Başka bir deyişle, sanatçı militarist milliyetçi erkeklik ideolojisinin meşruiyetini "homoseksüel"i reddedip dış(kı)layarak kazandığını öne süren kurgusal ve eleştirel bir saha yaratıyor.

Bir Paşanın Portresi (gerek sanatçının performansını belgeleyen video gerekse portrenin kendisi), Müren ve generalin söylentiden ibaret mizah dolu hikâyesinden esinleniyor. Eserin bu olayı yeniden canlandırması, heteroseksüel erilliğin ve ulusal kimliğin ontolojik temellerini yeniden düşünme ve sorgulama çabasına işaret ediyor. Bu karşılaşmayı birbirinin zıttı iki kültürel fantazi konumundaki bedenin, "asker-vatandaş"ın ve "erkek-homoseksüel"in, Türkiye modernite tarihi bağlamında kurgulanmış imgesel bir karşılaşması olarak görmek mümkün. Seymen bahsi geçen bu karşılaşma ânını, bir tetikçi-tuval karşılaşması olarak yeniden kurgulayarak, militarist erillikle olan özdeşimi yeniden sorgulatıyor izleyiciye. Seymen'in portresini, asıl performansı belgeleyen ve yeniden canlandıran iki parçalı bir yerleştirme olarak görmek mümkün. Sanatçı, izleyiciye sunduğu beyaz paneli, tek ekranlı bir video enstalasyonu ile tamamlayarak portrenin adeta ritüelleştirilmiş "çiziminin" sürecini de belgeliyor. Yaklaşık üç dakika süren videoda sanatçının beyaz tahta bir panelin üzerini kaplayan Zeki Müren eskizi, tetikçinin açacağı deliklere rehberlik ediyor. Böylece "tuvali" kaldırdığımızda tamamlanmış portrenin kurşun deliklerinden oluştuğunu görüyoruz. Burada "tuval" kelimesini, tahta paneli kaplayan bir

19. Irit Rogoff, "Gossip as Testimony: a Postmodern Signature", *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Griselda Pollock (haz.), Londra: Routledge, 1996, s. 58-65. Söylenti ve dedikodu mefhumlarını radikal epistemolojik bir modalite olarak ele alan Rogoff'u takip eden Gavin Butt da, sanat tarihi yazımı ve örtük cinsellikler üzerine benzer bir tartışma yürütür. Bkz. Gavin Butt, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Durham: Duke University Press, 2005.

çeşit örtü veya ek katmana atıfta bulunmak için kullanmıyorum. Sanatçının panel üzerindeki eskizi, mekanik olarak yeniden üretilmiş ve özenle detaylandırmış bir imaj ihtiva etmiyor. Eskizin içerdiği, tetikçiye yol gösteren, Müren'in yüzünün dış sınırlarını ve kaba detaylarını tetikçinin atış alanına ekleyen sarı noktalardan ibaret. Dolayısıyla bu analizde "tuval", sanatçının estetik otoritesini icra ettiği imgesel bir yüzeye (tene), sanatçının amaçlılığının ve aklının yansıdığı, ancak onun bedensel failliğinin, yani emeğinin son üründen *silindiği* projektif bir yüzeye tekabül eder. Delikler, vücuda getirdiği Zeki Müren imajının gözlerindeki davetkâr bakışı iki kere düşündürüyor bizlere. Eser, Müren ve Evren'in hayali karşılaşmasının tercümesi ve yorumu olarak okunabilir. *Bir Paşanın Portresi* ile sanatçının, ilham aldığı bu kanıtsız "paşa-paşa karşılaşması"ndaki mizahı, homoerotik bir estetik söylem vasıtasıyla, bir milliyetçilik eleştirisine ustaca uyarladığı söylenebilir.

Eserde Zeki Müren imajının kullanımının, Müren'i marjinal bir toplumsal cinsiyet öznelliğinin eleştirel ve direnişçi faili olarak sunduğunu söylemek pek mümkün değil. Seymen'in portresi, Müren'i, ulusun inşa projesinin ikiyüzlülüğünü yeniden canlandırmak, bu insanın queer vatandaşı ile kurduğu sosyopolitik ilişkideki heteronormatif söylemi ifşa etmek ve bunu tam da o ulusun en popüler queer imgelerinden, figürlerinden biri aracılığıyla icra etmek için kullanıyor.²⁰ Müren, Türk milletinin inşa projesinde rol alan toplumsal cinsiyet ideolojilerinin kimi dışlayıp kimi bastırdığını, kiminle hangi şartlarda uzlaşıp hangi özdeşim pratiğine meşru bir kimlik sağladığını anlamamıza yardımcı olan bir aracı figür olarak işlev görüyor.

Müren'e paşa denmesinin onunla alay etmek anlamına gelmediğini hatırlamamız gerek. 1980 ortalarında yapılmış bir TRT röportajında Yasemin Bozkurt, Zeki Müren'e, "paşa" unvanına ilişkin bir soru sorar: "Sizi yakından tanıyanlar, [size] adınızla değil de paşam diye hitap ederler. Bu sözcüğün yaşamınızda bir anısı ve geçmişi olması gerekir. Bunu dinleyebilir miyiz?" Müren, Bozkurt'un sorusuna şöyle yanıt verir: "Bunu birçok kişi sordu bana bugüne kadar. Efendim, 1969 yılında, Aspendos konserinden sonra Antalya halkı bana Sanatın Paşası is-

20. 1996 senesinde TRT'de katıldığı bir program esnasında sahnede fenalaşan ve geçirdiği kalp krizi nedeniyle yaşamını yitiren Zeki Müren mirasının büyük bir bölümünü *Mehmetçik Vakfı*'na bırakmıştır.

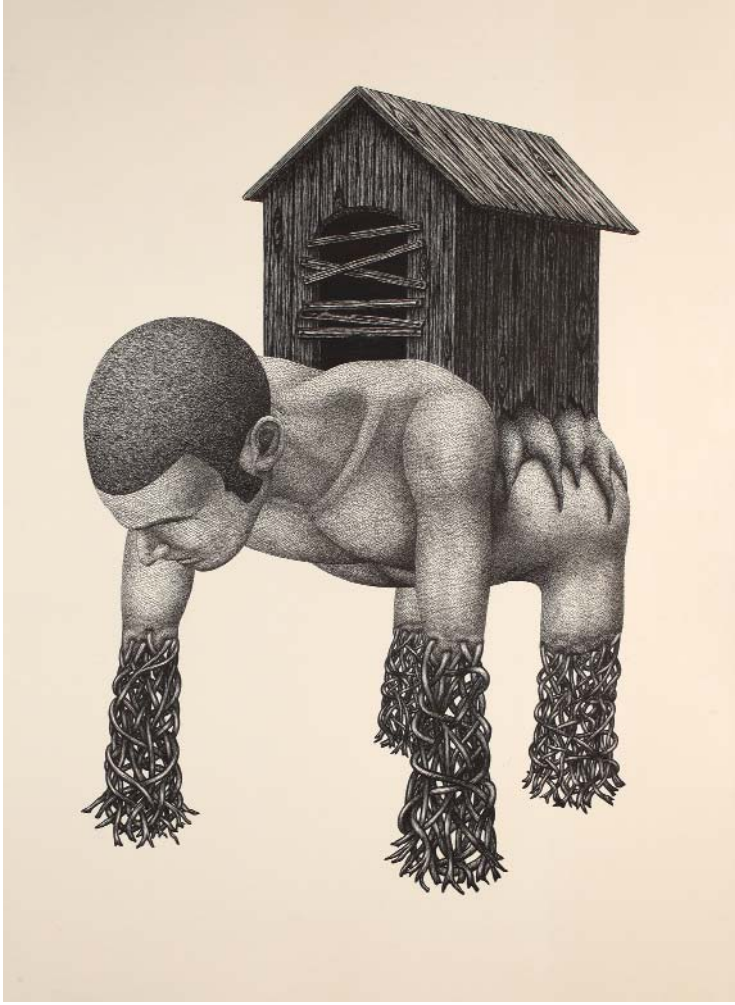
PORTFOLYÖ

Tatlı Anılar

Erinç Seymen



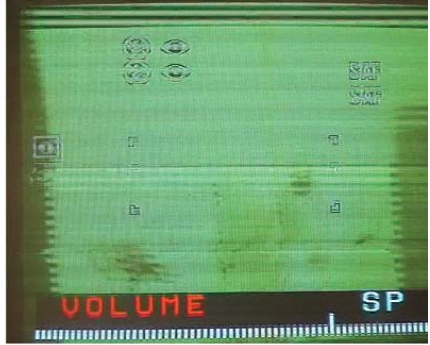
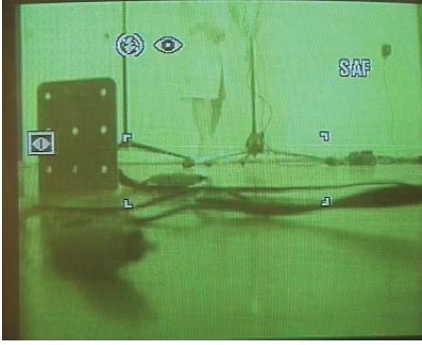
İttifak, 2009, kumaş üzerine dokuma, 150 x 112 cm
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon: Moiz Zilberman



Patriot, 2009, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 76 x 56 cm
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon: Moiz Zilberman



Bir Paşanın Portresi, 2009
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon: Saruhan Doğan



Bir Şiir İçin Performans - 2, 2007
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon



İsimsiz, 2009

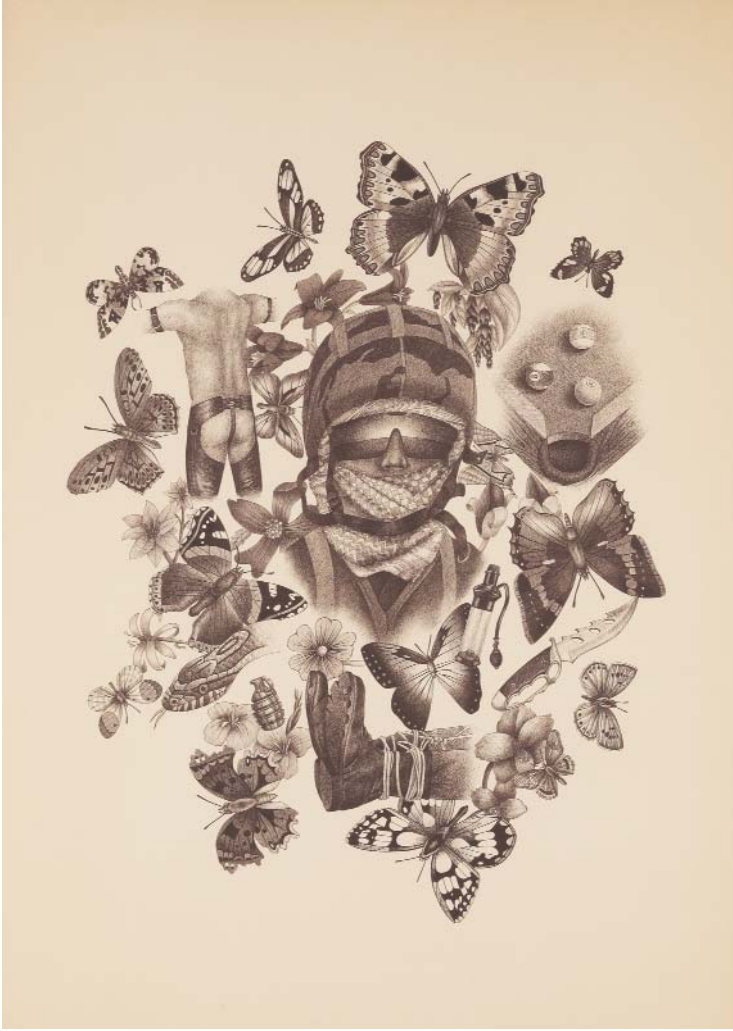
araba boyası, alüminyum, çelik ve cam elyafı, 179.2 x 186.9 cm
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon



Sera Ex Machina, 2010
kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 63 x 88 cm
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon



Tatlı Anılar I, 2008
kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 x 100 cm
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon



Tatlı Anılar II, 2008
kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 x 100 cm
Sanatçının ve RAMPA'nın izniyle. Özel Koleksiyon

mini layık gördüler, teveccüh gösterdiler, ve Antalya'da paşam paşam diye hitap etmeye başladılar. Sonra bu Bodrum'da duyuldu, Bodrum halkı da paşam diye hitap etmeye başladı. Ve şimdi İstanbul'da, başka şehirlerde, her ortamda paşam diyorlar. Ben bana paşam diye hitap edin demedim hiç kimseye. Zaten böyle bir şey düşünülemez benim için. Fakat bu tabir beni rahatsız etmiyor. Alışıldı gibi bir şey, alıştım adeta."²¹ Bu unvanı, "eşcinsel Müren"i idare etmenin, onu profesyonel bir başarı ve erdem üzerinden askeri bir unvanla onurlandırarak normalleştirmenin bir yolu olarak görebiliriz.

Etnomüzikolog Martin Stokes, Zeki Müren'i bir kültürel imge olarak anlayabilmemiz ve analiz edebilmemiz için, bu personanın içerdiği cinsiyet ve cinselliğe ilişkin dinamiklerle girilmiş olan milliyetçi pazarlığın "hiper-normatif özelliklerini, Müren'in performansına dair çelişkiler ve gerginliklerle birlikte incelemenin kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu" iddia eder.²² Stokes, söz konusu imgeyi daha da ikircikli bir hale getiren unsurlar arasında Zeki Müren'in melodramlardaki oyunculuğunu, hakkında yazılan biyografileri ve basının Müren'le girdiği ilişkiyi de ele alır. Stokes, bunların yanı sıra, "şarkıcının etrafında dönen nostaljik argümana" da işaret eder ve bu argümanı "Müren ve diğer queer şarkıcıların, toplumsal cinsiyet müphemliği ve sapkınlığına dair Ortadoğu'ya ait, Osmanlılarca da beslenmiş ama 20. yüzyıl başlarında heteronormatif cumhuriyetçiler tarafından bastırılmış devamlı bir geleneği temsil ettiğini" öne sürerek açıklar.²³

Stokes'un dile getirdiği üzere, "kiç ile yüksek kültürü, *camp* ile duygusal samimiyeti, modernlik ile dini tutuculuğu, görsel abartı ile işitsel mahremiyeti, Doğu'ya yönelik bir kozmopolitlik ile Batı'ya yönelik bir Türk milliyetçiliğini" bir araya getiren, "ideal vatandaş" olarak inşa edilmiş Zeki Müren imajı, "çoklu ve birbiriyle çelişen özdeşim rejimlerini mas edebilen" bir kamusal imgeye tekabül eder.²⁴ Umut Tümay Arslan ise, Müren'in oynadığı filmleri analiz ederken, sanatçının sek-

21. Bkz. www.youtube.com/watch?v=S2sUiJ6K-bA (son erişim 10 Mayıs 2012).

22. Martin Stokes, "The Tearful Public Sphere: Turkey's 'Sun of Art' Zeki Müren", *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, Tullia Magrini (haz.), Chicago: University of Chicago Press, 2003, s. 307.

23. A.g.y., s. 312.

24. Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago: University of Chicago Press, 2010, s. 47.

süel olarak icra ettiği müphemliğin "Türklüğün" ontolojik ikircikliliğiyle birlikte tartışılabileceğini iddia ediyor. Arslan'ın tartışmasındaki, "Türklüğe" dair kurgulanmış ve dayatılmış özdeşim fantazisi, hem cinsellik hem milliyet alanında bir aidiyetsizlik endişesini içerir. Bu endişe, kurgulanmış milli duygular ve hassasiyetler aracılığıyla queer özdeşimlerin inkâr ve bertaraf edilmesini sağlayan olası stratejileri üretir. Arslan *Kırık Plak* (1959) filmini analiz ettiği satırlarda şöyle der:

Klasik Türk müziği geçmişin perde-hatırası ise şayet, Zeki Müren imgesi de Türklüğün inkâr edilen temelini perdeleyen bedendir. Klasik Türk müziği tarihin bastırılmasının sesiyse, Zeki Müren züppeliğinin bastırılmasının sesidir. Ulusal-heteroseksüel benlik kendi sesini züppe efendiler ya da taşralı efendiler yoluyla sadomazoşist bir duygusal ekonomiye dönüşen eşcinselliğin bastırılması ve inkâr edilmesi yoluyla duyurabilmektedir ancak. Türklüğün itaat ve tahakküme bağlı erotikasının sadece Zeki Müren imgesinde temsil edilebilmiş olmasının nedeni de budur bence. Yüce ile gülünç'ün, tertemiz manevi bağlar ile müstehcen hazların, narsisizm ile sadomazoşizmin çakıştığı, göz ucuyla fark ettiğimiz, Türklüğün o ıstırap veren boşluğuna yerleşmiştir Zeki Müren.²⁵

Türkiye'de süregelen yerelleştirilmiş modernite tecrübesi ve İslam ile modern ulus-devlet performatifleri üzerinden melezleşerek ortaya çıkmış homojen yurttaşlık tahayyülündeki aşılamayan kriz, heteroseksüelliğin normatif dokusunu, beden politikalarını ve toplumsal cinsiyet ve cinselliğin özdeşim rejimlerini hatırı sayılır derecede değiştirir, dönüştürür, çeşitlendirir. İdealleştirilmiş ulusal düzcinsellik algısı, "ulusal kültürün temellerinin sadece kusursuz davranış ve hissiyatın sıhhileştirilmiş alanı ve saf bir vatandaşlık alanı aracılığıyla tahayyül edilebildiği bir mekanizma"²⁶ olarak ele alınabilir. Eğer bu mekanizmanın kurucu unsurları çeşitli bağlamların (örneğin sekülerizmin, milliyetçiliğin, dinin ve küreselleşmenin durmaksızın dönüştürdüğü bir Batı-dışı bağlamın) heteronormativite ve cinsellik inşalarıyla değişip melezleşebiliyorsa, queer ve düzcinsel arasındaki ilişkiyi Türkiye bağlamında nasıl yeniden düşünüp tartışabiliriz? Queer pratiği belirli bir coğrafyaya "uyarlamak" ve yerelleştirmek, onu öncelikle uyarlandığı bağlamın çağdaş siyasi iklimine hükmeden siyasi kutupların cinsiyet/

25. Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis, 2010, s. 19.

26. Larent Berlant ve Michael Warner, "Sex in Public", *Critical Inquiry* 24: 2, 1998, s. 548.

cinsellik söylemlerindeki normatif rejimlerle kıyasıya inatçı bir politik direniş ilişkisi içinde tanımladığımız ölçüde mümkün olabilir. Kısacası queer, cinsel kimlik kategorilerine yönelttiği eleştiriler kadar, savunduğu ilişkilendirme halleriyle de ilham kaynağı olabilir. "Bastırılanın [başkalaşarak] geri dönüşü" anlatısının hâkimiyetinde olan bir coğrafi bağlamdan, cinsellikler söz konusu olduğunda, nasıl bir "başkalaşmış geri dönüş" beklenebilir?²⁷ Kolektif kültürel bellekten stratejik olarak geri döndürülecek hangi tarih, hangi arşiv yerli bir queer tahayyül ve bir queer-eleştirel evren oluşturmak adına bir *dispozitif* işlevi görebilir? Cinselliğinden ve/ya cinsiyetinden ötürü marjine dışkılanan bir özne olmak, Stonewall gibi tarihsel bir katalizörü olmamış, bir AIDS krizi ile cemiyeti, arkadaşlıkları, meşruiyeti "sınanmamış" ve dolayısıyla bir yas kültürüne ve bu yastan beslenmiş "militan" reflekslere sahip olmamış²⁸ bir "queer bellek"te ne anlama gelebilir, ne anlamlar üstlenebilir? Türkiyeli bir çağdaş sanatçı, yerel-evrensel, yerel-küresel ikili gösterenlerini müzakere ederek sanatta marjinal cinsellikler üzerinden erotik-politik bir eleştiriyi nasıl kotarabilir? Bu retorik soruların ışığında, belki de Seymen'in eserinden bize gülümseyen Zeki Müren, kaybettiğimiz sanat güneşimizin değil, başka bir Zeki Müren'in yasını tutmakta; hatta Müren'den öte, tarihe, arşive dair başka bir arzuyu cisimleştirmekte, o kaybın yasını tutmaktadır.

William Haver'a göre queer estetik, pornografik bir varoluş sanatına ilham verir. Haver, queer'in "varlığın en engin derinliği olarak gördüğü *yüzey (surface)*" ile kurduğu inatçı ve obsesif ilişkinin, cinsel farklılığın heteronormatif yapısını altüst etme potansiyeline sahip olduğunu iddia eder. Görsel uzamda cinsel farklılığın alanını belirleyen

27. Bu soruyu sorarken, 80'ler sonrası Türkiye'deki kültürel iklimi ustalıkla kuramsallaştıran ve irdeleyen Nurdan Gürbilek'in eleştirel söyleminden ilham alıyorum. Gürbilek Türkiye'de darbe sonrası kültürel iklimi tartışırken, psikanalitik kuramda karşımıza çıkan "bastırılanın geri dönüşü" mefhumunu hatırlatır okuruna. Bkz. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis, 1992. Bastırılanın *başkalaşarak* geri dönüşü ilkesi, hem tarihin çizgiselliğini hem de arzunun öznedeki psişik seyrinin nedensel ve çizgisel olarak ele alınmış zamansallığını sorgular. İşte yukarıdaki tartışmamda, bu soruyu, Türkiye bağlamında, cinsellikler üzerinden de sormamız gerektiğini dile getiriyorum.

28. Militanlık ve yas eylemlerinin AIDS sonrası olası anlamlarını ve siyasi potansiyellerini tartışan Douglas Crimp, aktivist pratiği sadece militanlık değil yas tutabilme becerisi üzerinden de değerlendirmek ve icra etmek gerektiğini önerir. Bkz. Douglas Crimp, *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Londra: MIT Press, 2002.

ve heteronormatif bir şekilde tesis edilmiş bedensel derinlik imgesi, ancak örtüldüğü veya örtündüğü takdirde işlev gören dipsiz bir boşluk, bir uçurumdur. Haver, queer'i, atıfta bulunduğu pornografik varoluş sanatı aracılığıyla, tam da bu normatif beden tahayyülünün dışında bir evrende konumlandırır.²⁹ Haver'in queer olarak kucakladığı şey, yazarın (ya da eleştirmenin) "pornografik okumasının ve ete olan mutlak düşkünlüğünün" queer siyasetin vazgeçilmez önkoşullarını teşkil ettiği *erotik bir eleştirel ilişkisellik*'tir.³⁰ Seymen'in sanat pratiği de, hegemonik erilliğin içerdiği şiddeti ifşa ederek ve bu şiddeti sadomazoşist bir erotika üzerinden oyunbaz bir biçimde sahiplenerek queer bir gündem yaratır: "Benim sanatım her türlü şiddetin normalleşmesini irdeliyor... devletin ve polisin uyguladığı şiddeti... her türlü nefret söylemini, militarizmi, transfobiye, ırkçı milliyetçiliği, sınıf elitizmini vs. ... Sanatı sabotaj gibi görüyorum. Eğer iyi planlamazsan, soluğu karakolda alırsın."³¹ Seymen'in vizyonu ve metodu, her türlü ortama stratejik olarak yazdığı şiddet ve erotizm, ifşa ve sabotaj dürtüsü, Erden Kosova'nın "merak", "zalimlik" ve "sirayet" olarak adlandırdığı "ötekilik teknolojileri"ne işaret etmekte: "Gözleyen, ama aynı zamanda gözlenmekten gocunmayan, kendini (gözlerken) gözleyen bir bakış bu; dikizleyen ve teşhir eden; rahatsız edici bulunduğu ve iğrenç olarak damgalandığı için gözden uzak tutulanı arayan ve yüzeye taşıyan..."³²

Bir Paşanın Portresi'ndeki yüzey, beden, şiddet ve penetrasyon temsili, mazoşist bir haz ekonomisini görsel anlatıya yerleştirerek militarist erilliği tersyüz ediyor. Atıcının ateşlediği silahta vücut bulan eril şiddet, penetre ettiği cisimde kendi ötekisinin resmini çiziyor. Zeki Müren, paneli kurşunlar deldikçe daha da fazla belirginleşiyor. Seymen metodunu öyle bir biçimde kuruyor ki, eser sadece evrenselci bir "queer kuram"a ve pratiğe hizmet etmekten ziyade, 1990'ların Batı merkezli LGBTQ kuramı ve pratiğini yeniden bağlamsallaştırıyor, yerleştiriyor ve çağdaş Türkiye bağlamına uyarlıyor. Mieke Bal, "Kuram, kendisine güya hizmet eden ama aslında kendisine tabi kıldığı sanat objesine sadece 'uygulanacak' analitik bir araç değildir," der. Bal'a

29. William Haver, "Really Bad Affinities: Queer's Honour and the Pornographic Life", *Parallax* 5: 4, 1999, s. 13.

30. A.g.y., s. 20.

31. Ögünç, "Zaten hadım edilmiş bir kuşağın çocuklarıyız", a.g.y.

32. Erden Kosova, "Technologies of Otherness", *Erinç Seymen*, İstanbul: galerist, 2002, s. 3.

göre kültürel kuram sadece nesnenin üstüne yüklenen bir söylem değildir; eleştirinin nesnesi de kuramı dönüştürebilir.³³ O halde kuram ile kültür, eleştiri ile nesnesi arasında hiyerarşik olmayan bir karşılıklılık söylemi bulunmalıdır.

Toplumsal cinsiyet ve cinselliği anlamaya dair farklı yollar tahayyül eden kültürel, kuramsal, estetik ve/ya siyasi bir pratik olarak queer pratiğin birçok eleştirel ve metodolojik araca sahip olabileceğini söyleyebilirsek de, bu pratiğin genel eleştirel gündeminin beden ve arzunun heteronormatif inşasının dışlayıcı dinamikleri üzerine odaklandığını öne sürebiliriz. Bu bağlamda "bedensizleştirilmiş bir beden olarak eril aklın bedenselliğinin, erkeklik normlarının bu cisimsizlik sayesinde yürürlüğe konmasını sağlayarak tesis edilmiş hallerine" dair yapılacak eleştirel analiz ve müdahaleler queer pratiğin en önemli meselelerindedir.³⁴ Dahası queer külliyyatın hazzı "onu etik bir töz olarak" ele alarak yaptığı Foucaultcu vurgu –sanatçının üretim pratiğini erotik bir dışavurum olarak tanımladığımız takdirde– sanat, performans ve queer-lik arasında ontolojik bir yakınlık varsaymamızı sağlar.³⁵ Benim "queer sanat" mefhumundan anladığım, bedensel ve seksüel olanı görünmezliğinden çıkarıp işaretleyen, yeniden cisimleştiren ve maddeleştirilen bir edimsel (performatif) niyet içeriyor. Dolayısıyla bu bağlamda queer, bir kimlik kategorisini değil spesifik bir eleştirel yönelimi ve bu yönelimin içerdiği spesifik bir ilişkilene biçimini tanımlıyor. Queer-leştirmenin (*queering*) ise, karşı-edimsel bir müdahale olarak, heteronormatif göndergenin dayandığı referansların meşruiyetini sarsmak gibi bir amaçtan yola çıktığını düşünüyorum. Dolayısıyla bu yazıda "queer sanat" tabirini, toplumsal cinsiyet ve cinsellik kategorilerini inatla eleştirip onlara müdahale etmeyi mümkün kılan, hem sanatçının hem eleştirmenin böylesi bir müdahaleyi sahiplenmesine imkân tanıyan esnek ve adeta boş(altıcı) bir gösteren olarak kullanmak istiyorum. Seymen'in sanat pratiğinin benzer bir edimsel güzergâhta yürüdüğünü düşünüyorum. Seymen bana queer kuramının ve ona iliş-

33. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Londra ve Toronto: University of Toronto Press, 2002, s. 61.

34. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Londra: Routledge, 1993, s. 48-9.

35. Michel Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress", *The Essential Works of Michel Foucault Volume 1, Ethics: Subjectivity and Truth*, Robert Hurley (haz.), Londra: Allen Lane, 1997, s. 253-80.

kin pratiklerin araçsallaştığı mecraların hegemonik bir evrenselcilikten ziyade söylemsel olarak sabitlenmeden seyahat edebilen ve sinsice dönüşebilen bir edimsellik ihtiva edebileceğini hatırlatıyor. Sanatçı, *Bir Paşanın Portresi*'nde, bedeni militarist erkekliğin silahı tarafından penetre edilen bir hazne (*receptacle*) olarak edimsel ve hatta skatolojik bir biçimde kullanıyor ve hegemonik gücünü bedensizliğinden alan erilliği yeniden maddeselleştiriyor. Dolayısıyla Seymen'in Müren'in portresini resmederken üstlendiği gündem, Müren'i "dolabından çıkarmak" değildir. Eser toplumun hayal ettiği queer bir karşılaşmayı yeniden kurgular, milliyetçilikle ve onun millet ve cinsiyet olarak tesis ettiği şeyle yüzleşen bir eleştirel failliğin peşindedir.

Heteronormatif erilliğin kurucu endişelerinden biri, bedensel üretim endişesidir, bir dışavurum anksiyetesidir. Calvin Thomas'a göre liminalleşen bedenselliğe dair duyulan korku, "içselleştirilecek bir etki-den (*influence*) ziyade, dışsallaştırılacak bir bedensellikten (*exfluence*, *excorporation*) korkmanın, akışa ve akışkanlığa dair hissedilen genel bir anksiyetenin, sadece bedenden dışarı çıkana değil bedeninin kendisinin dışa açılma hallerine de yönelen bir tedirginliğin sonucudur".³⁶ Thomas şöyle devam eder: "Dışavurumdan/dışsallaştırmadan çıkan eril üretkenlik yıkım ve tahriptir, öldürülebilir bir öteki arayışıdır" ve böylesi bir üretkenlik ancak erkek bedeni "bedensel bir fonksiyon olarak yazıldığı" takdirde tersyüz edilebilir: bir erkeklik yazıtı icrasıyla (*écriture of masculinity*).³⁷ Bu bağlamda, Seymen'in portresinde silahı ateşe verme edimi erkek orgazmına paralel olarak kodlanır ve eril üretkenlik hem boşalma hem penetrasyon üzerinden tetikçinin tabancasında cisimleşir. Performanstaki ateş açma eylemi, eril bedensel dışavurum/dışsallaştırma olarak ele alınabilecek bir ejakülasyon metaforu (*ejaculation-as-excorporation*) sunar. Ancak burada kullanılan, sanatsal üretime içkin eril arzu/haz metaforu başka türlü işler: Hem sanatçının failliği/iktidarıyla kurulan eleştirel ilişki hem de eser-sanatçı/eser-izleyici arasında kurulan karşılıklı ilişki, Pollockçu aksiyon/hareket resmi külliyatının işaret ettiği soyut dışavurumculuktan farklıdır. Eser, eril olanı, inkâr ettiği ötekisiyle yüzleştirir ki sanatçının sahnelediği karşılaşmada söz konusu "queer öteki" onu inkâr eden ta-

36. Calvin Thomas, *Male Matters: Masculinity, Anxiety and the Male Body on the Line*, Urbana: University of Illinois Press, 1996, s. 13-4.

37. A.g.y., s. 18.

rafından "delinerek", *penetre edilerek* vücuda ge(tiri)lir ve belirir. Seymen söylentiden ibaret bu mizahi "asker ile eşcinsel" karşılaşmasını, mizansenine homoerotik bir sadomazoşizm ekleyerek yeniden canlandırır. Portrenin oluşum süreci ve bu sürecin içerdiği penetrasyon ve karşılıklılık söylemidir eserde karşılıklı erotik bir evren yaratan. Acı, vücut verir. Tuvaldeki Müren, vuruldukça büyüyen, aşkınlaşan bir hazne, bir *sodomitik yüce* işlevi görür.³⁸

Seymen'in eseri üzerindeki iktidarının ve bedensel işgücünün görünür tek kanıtı olan Müren eskizi, sergi alanını kurşun deliklerinden ibaret olan panele bırakır, iktidarı tetikçiye teslim eder. Sanatçının iktidarını tetikçiye devreden (sanattan konvansiyonel olarak beklenen el hünerini silah hünerine devreden) ve kendini ortadan kaldıran failliği, portrenin içeriğinin göndermede bulunduğu hâkim militarist erkeklik söylemini stratejik bir biçimde yeniden canlandırmasına yardımcı olur. Böylece sanatçının eserinde "vicdanen feragat ettiği [failliği]", "vicdanen reddettiği erillğe" de işaret eder.³⁹ Başka bir deyişle, sanatçı kendi el emeğini ortadan kaldırarak, eser üzerindeki tahakkümünü, sahipliğini, vicdanen yenilgiye uğratar. Yaratım süreci stratejik bir biçimde ego-yıkıcı hale gelir: Bu bir "kendinden vazgeçme", "kültürel otorite ile ilişkisini kesme" eylemidir. Bu eylemin, Bersani ve Dutoit'nin savunduğuna paralel olarak, "sanatın kendi ahlaki ve epistemolojik otoritesini sağlamlaştırmasını bekleyen bir kültürün kibrine hizmet etmeyi" reddettiği söylenebilir.⁴⁰ Sonuç olarak, normatif erkeklik, hem "asker"i canlandıran tetikçinin penetrasyonuna maruz bırakılan ve

38. Sally R. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*, Hampshire: Ashgate, 2008, s. 223-4.

39. Calvin Thomas, "Must Desire Be Taken Literally?", *Parallax* 8: 4, 2002, s. 49.

40. Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment* anabashıklı, Beckett, Rothko ve Resnais analizlerine yer verdikleri eserlerinin, "Sanat ve Otorite (Art and Authority)" isimli giriş bölümünde şöyle derler: "Yenilgi, kendini soyma ve iktidardan feragat etmeye uygun bir siyasi ve kültürel direniş/yenilenme biçimi tahayyül edelim. Hükmedilmemiş bir yerde kaybolmak ya da dağılmak ve ilişkilerin, dağılmış bir egonun söz konusu yerdeki hareketlerinden nasıl etkileneceğini dikkatli bir şekilde kaydetmek, mekân mefhumunu sahiplenilebilir nesnelere ve öznelere toplamı olarak gören görüşün tahripkâr etkilerini tersine döndürmek için bir başlangıç olabilir. Otoriter bir merkez olmazsa, yoksullaşmış ve dağılmış benlik yeri belirlenemeyecek bir hedef haline gelebilir. ... Böylesi bir 'iktidarsızlık'ta bir 'kudret' bulunabilir mi?" Bkz. Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 8-9.

portrenin nesnesi olan Zeki Müren, hem de kendi katılımını tetikçiye devreden sanatçı Seymen aracılığıyla iki kere, vicdanen, reddedilir.

Seymen'in bu yapıtta el emeğinden vazgeçerek sorunsallaştırdığı sanatçı failliği, desenlerinde bambaşka bir araçsallığa kavuşur. Sanatçı, kâğıt üzerine mürekkeple resmettiği desenlerinde, "hata affetmeyen" ve içerdiği ince detaylarla yorucu bir işçilik gerektiren performatif bir evren kurar. *Bir Paşanın Portresi*'nde icra edilen "faillikten vazgeçiş" bu desenlerde yerini, taşkınlaşan, aşırı-üstlenilmiş, çağdaş sanat piyasasının özendirdiği üretim hızının ve kapitalist zamansallığın belki de kolayca hoş göremeyeceği yoğun bir emek ritüeline bırakır. "Vatan" mefhumunun, sırtında taşıdığıyla devrilen ve kırılğanlaşan bir erkek bedeniyle adeta cisimleştiği *Patriot*; polis şiddetinin ve işkencenin çiçeklerle ve kelebeklerle birlikte resmedildiği, acı ile hazzın, yaşam ile ölümün arasındaki normatif zıtlığın adeta queer bir şahadet anlatısıyla sarsıldığı *Tatlı Anılar 1*, *Tatlı Anılar 2* ve *Serva Ex Machina*, buna örnek teşkil eden yapıtlardır. Desenlerin içerikleri göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının stratejik olarak aşırılaştırılmış el emeği ve işçilik icrasını erotikleştirilmiş bir SM performans olarak okumak kolaylaşır.

Bir Paşanın Portresi'ne geri dönersek, Seymen'in kültürel bellekten ödünç aldığı bir hikâyeyi "arkasından" (*from behind*) okuduğu söylenebilir. Eğer "penetre edil(ebil)en, hazzın akışına maruz kalan beden" imgesi, erkek bedeninin normatif tahayyülünün kurucu dışıysa ve eğer "her temsil, halihazırda erotik düşünceden vücuda geliyorsa", eril olanın "arka"sı muktedir aklın "arka"sına bağlanır.⁴¹ Sanatçının

41. Bkz. Jonathan Kemp, "Schreber and the Penetrated Male", *Deleuze and Queer Theory*, Christiani Niggiani ve Meryl Storr (haz.), Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2009, s. 156. Burada Kemp'in ilham kaynağı, Deleuze'ün felsefeyi tarif edişindeki erotikadır. Deleuze için felsefe "bir çeşit livatadır (*a sort of buggery*), ... tersten/arkadan alan bir tasavvurdur (*an immaculate conception ... taking from behind* – burada bir söz oyunu vardır çünkü 'conception' hem tasavvur hem de gebelik anlamına gelir ve 'immaculate conception' kavramı Meryem'in 'günahtan arınmış gebeliğini' ifade eder, *ç.n.*)." Bkz. Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, çev. Martin Joughin, New York: Columbia University Press, 1995, s. 6. Sanatsal yaratıcılığın, üretimin, anallığın ve ejakülasyonun kavramsal kesişim noktalarından hareketle kaleme aldığım benzer bir tartışma için, Gilbert & George'un eserlerini tartıştığım makaleye başvurulabilir. Bkz. Cüneyt Çakırlar, "Masculinity, Scatology, Mooning and the Queer/able Art of Gilbert & George: On the Visual Discourse of Male Ejaculation and Anal Penetration", *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* 34: 1, 2011, s. 86-104.

yorumunun "arkadan"lığı portrenin "arka" cephesinde, yani kışında, cisimleşir. Lille'de *Istanbul, Traversée* kapsamında sergilenen *Bir Paşanın Portresi*, izleyicinin görsel ve bedensel olarak tahta panele hem önden hem arkadan erişmesini mümkün kılacak bir şekilde yerleştirilmişti. Bu "çift-yüz" etkisi sayesinde, Seymen'in portresini iki boyutlu sabit bir nesne olarak değil, erotik ve skatolojik bir hacim kazandırılmış et ya da bir beden olarak görmemiz mümkün. Kurşunlarla delinmiş tahta panelin sergi alanının ortasına yerleştirilişi, portrenin arkasını bir ikinci portre haline getiriyor ve panelin arkasındaki ayaklı desteğe düşmüş, orada bırakılmış talaş kalıntıları eserdeki örtük homoerotizmi anlamamızı daha da kolaylaştırıyor. Bu arka-yüz, eserdeki (anal) penetrasyon metaforunu da kuvvetlendiriyor. Bir başka deyişle, eserin "arka" deliklerinden dökülen talaşlar, Seymen'in sabotajının (homo)erotik damarını hissettiriyor izleyiciye. "Arka" hem bedensel, hem epistemolojik bir mecra haline geliyor. Dolayısıyla Seymen'in portresi, Zeki Müren'in konuşulamayan "arka"sını, militarist söylemin "arka"sına attığı her bedeni, her beden uzvunu ve her bedensel hazzı özenle ve kurnazca anımsatıyor bizlere. Bir tetikçi ile birlikte.

Bu yazıya başlarken tartıştığım *İttifak* isimli eserde bayrak üzerine işlemenin kullanımı, Seymen'in Arif Nihat Asya'nın *Bayrak* başlıklı şiirini SM maskeli bir sünnet çocuğu kılığında yeniden yorumladığı *Bir Şiir için Performans – 2* (2007, *Performance for a Poem 2*) adlı eseri ile birlikte tartışıldığında karşımıza kuşkusuz daha derinlikli bir analitik çerçeve çıkar.⁴² Sanatçının performans esnasında ağzında tuttuğu aparat, sesini şiiri seslendirirken bozarak aktarır. Video, Seymen'in performansını canlı olarak belgeler ve seste elde edilen distorsiyonla birlikte bedenin görsel aktarımını da bozar. Ses ve imaj kaotik bir gürültü haline gelir. *İttifak*'ta bayrağın incelikli bir estetik stratejiyle bir ortam olarak sahiplenilişi yerini, bayrak imgesini kutlayan Arif Nihat şiirindeki milliyetçi taşkınlığın abartılı ve agresif yorumuna bırakır:

Ey mavi göklerin beyaz ve kızıl süsü,
Kızkardeşimin gelinliği, şehidimin son örtüsü!

42. İki videodan oluşan bu performans serisinin ilki (*Performance for a Poem*) Faruk Gürtunca'nın "Bu Aslana Dokunmayın" isimli şiirinin icrasını belgeleyen bir video çalışmasıdır. Milliyetçi şiirin kullanımı üzerinden icra edilen stratejik temellük, görsel-işitsel tahrifin canlı kaydı ve sadomazoşist mizansen her iki performansta da benzer temel işlevlere sahiptir.

Işık ışık, dalga dalga bayrağım,
Senin destanını okudum, senin destanını yazacağım.

Sana benim gözümle bakmayanın
mezarını kazacağım.
Seni selamlamadan uçan kuşun
yuvasını bozacağım.

...

Tarihim, şerefim, şiirim, her şeyim:
Yer yüzünde yer beğen!
Nereye dikilmek istersen,
Söyle, seni oraya dikeyim!⁴³

Seymen'in bu performansta üstlendiği beden imgesi "memleketin emanet edildiği evlat/oğul" figürüne atıfta bulunur, bu imgesel figürü devlet ideolojisinin erillik rejiminin ete kemiğe büründüğü beden olarak kodlar; heteronormativitenin, hegemonik erkekliğin, militarizmin ve milliyetçiliğin kıymetli bedeni olarak. Sünnet olmanın, erkek çocuğun "erkek/adam olma"ya dair cinsiyetli bir farkındalık edindiği, ritüelleştirilen, toplumca onurlandırılan bir geleneksel pratik olduğunu hatırladığımızda, sanatçının performansında giyindiği kostümün Türkiye'de kültürel olarak baskın bir biçimde sürekli kutlanan erkekliğe/erillığe dair kuvvetli bir referans noktası teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Seymen'in manipüle edilerek bozuk aktarılan sesi milli bayramlarda şiir okuyan öğrencilerin içli performansını izleyiciye hatırlatmakla kalmaz, videoda yaratılan rahatsız edici görsel-işitsel atmosfer aracılığıyla bu performanslardaki normalleştirilmiş milliyetçi taşkınlıkla, içselleştirilmiş şiddetle yüzleştirir. Hegemonik erkeklik ile milliyetçiliğin zorunlu olarak kesiştiği bu kültürel mecranın ehlileştirme ve terbiye etme teknolojileri, performansın sadomazoşist söyleminde araçsallaşır.

Seymen'in performansının videografik aktarımındaki görsel ve işitsel medyaya yapılan müdahale eşzamanlı bir biçimde icra ediliyor. Sanatçı, canlı olarak icra edilen ve aktarılan performansta, kendisini bedensel olarak seyirciden uzaklaştırarak ve bedenine erişimi sadece, manipüle edilip (bozulup) aktarılan bir görsel-işitsel ortam aracılığıyla mümkün kılarak oluşturduğu performatif düzeneği şöyle analiz ediyor:

43. Videoda şiirin İngilizce çevirisine altyazılarda yer verilmiştir.

Performans esnasında izleyicilerle aynı bina içinde ama onların giremediği başka bir odadaydık. Miha ve Metka güvenlik kameraları ve mikrofonlar aracılığıyla kaydettiklerini canlı olarak bozup, manipüle ediyorlar, bu canlı işlem ise projeksiyon ve hoparlörler aracılığıyla izleyiciye ulaştırılıyordu. Videolar üzerinde hiçbir dijital işlem uygulanmadı, her şey o performansta gerçekleşti, sonradan sadece altyazıları ekledik. Bir anlamda "halka kapalı" ideolojik karargâhlarda olduğu gibi.⁴⁴

Eser bir bakıma medyanın ideolojik bir aygıt olarak görsel-işitsel aktarım işlevinin normalleştirici etkilerini tersine çeviriyor. Seymen ve son:DA ekibi, Asya'nın şiirinin şahadet güzellemesini yeniden üretmek yerine, söz konusu şiire gömülü milliyetçi hissiyattaki şiddeti görsel ve işitsel olarak abartıp taşkınlaştırarak, sapkınlaştırarak ifşa ediyor. Söz konusu hissiyat sanatçı tarafından ne kadar yüksek ve taşkın bir sesle seslendirilirse, aktarılan ses ve videografik imge o kadar fazla kaotikleş(tiril)iyor ve bozuluyor. Sünnet çocuğunun onuruna ve kırılğanlığına yapılan abartılı vurgu milliyetçiliğin cinsiyetli söylemlerini queer-leştiriyor.

"Queer estetik" kavramının sadece kimlik temelli bir direniş güzergâhı aramak yerine eleştirel müdahaleye ve muhalefete dair yeni ilişkilene biçimlerinin keşfine atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz. İkinci dalga queer kuramın ilişkisellik/sosyallik vurgusunun, "cinselliğin yanı sıra ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, milliyet ve dine dair daha geniş bir toplumsal eleştiri alanını harekete geçirmek ve normalleşmeyi çeşitli özdeşim rejimlerinin kesiştiği kavşak noktalarında çoklu bakış açılarını buluşturarak yeniden düşünmek" olarak tekrar formüle edilmiş bir gündemden kaynaklandığını düşünüyorum.⁴⁵ Seymen'in sanatının çağdaş Türkiye'ye yaklaşımında buna benzer bir eleştirel vurgu görüyorum. Sanatçı, "queer pratik" kavramını sadece yerel siyasi bağlam üzerinde ısrar eden bir pratiğe değil, eleştirel kuramın ve küreselleşen çağdaş sanat piyasasının jeopolitiğine dair duyarlılık taşıyan bir nesne olarak işlev gören, "bölgeselliğini" yerelci bir tutuculuktan kurtaran performatif, muhalif bir queer estetiğe uyarlıyor.

Bu tartışmayı Seymen'in *İsimsiz*'i ile sonlandırmak istiyorum. Sanatçının Sotheby's'in Londra'da düzenlenen *Çağdaş Türk Sanatı* mü-

44. Uncu, "Otoritenin tüm 'ikna odaları' bu sergide", *a.g.y.*

45. David Eng, Judith Halberstam ve Jose Esteban Muñoz, "Introduction: What's Queer about Queer Studies Now?", *Social Text* 84-85: 3-4, 2005, s. 4-5.

zayedesi için hazırladığı, pembeye boyanmış kelebek heykeli *İsimsiz* (2010), kelebeğin el bombası biçiminde yorumlanmış gövdesiyle ölümlü bedene, zahmetli bir geçmişi üstlenen fani güzelliğe ve dahası şehitlik söylemine ilişkin devasa bir alegorik nesne sunar. Heykel, Seymen'in desenlerindeki kelekleri anımsatır. Sanatçının desenlerindeki erotik evren ölümle ve acıyla vicdanen, "tersten" bir ilişki kurar. Desenlerde acıya, şiddete, işkenceye ve/veya ölüme ilişkin kurulan mizansenin çiçeklerle ve keleklerle adeta süslenmesi, güzel olanın ya da hayata dair olanın ölümlü kırılmasını vaat etmez izleyicisine. Tam tersine, acının ve ölümün, ve öznenin kırılmasının güzelliğini ve gücünü gösterir. Dolayısıyla, *İsimsiz*'deki kelebek, bir yandan arzu ve hatta "kavga" söylemini ölümcül bir güzellik üzerinden kurarken, diğer yandan kulağıma her ölümlü öznenin kendi yaşamının sanatçısı olma sorumluluğunu fısıldıyor. Pembe kelebeğin Londra'nın merkezinde, Old Bond Street'te, Sotheby's vitrininde adeta bir canlı bomba olarak sergilediği varlık, hem üretildiği coğrafyadaki ölüm ve şahadet kültürünü sahiplenip eleştiriyor, hem de uluslararası seyahatinde farklı anlamlara açabiliyor kendini. Bu yazı, çağdaş sanat pratiğinde ve eleştirisinde tam da böylesi bir estetik dinamizmin, bir queer göçebeliğin imkânlarını sorgulamaya çalıştı.

—