

Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve *One Billion Rising*'in Feminist Siyaseti

EZGİ SARITAŞ¹



¹ Res. Asst. Dr., Ankara University, Department of Political Science
(Orcid ID: 0000-0003-3445-4177)

Özet

Bu yazıda Yoluna Çıkan Tecavüzcü (Un Violador en tu Camino) performanslarını, kadına yönelik şiddete karşı performansa dayalı bir başka pratik olan One Billion Rising etkinlikleriyle birlikte inceliyorum. Her iki pratik de kamusal alanda bedensel arz-ı endam etme biçimleri, dijital araçlar ve simgesel performansın kesişiminde şekillense de, hem örgütleniş biçimleriyle hem de şiddete ilişkin sözleriyle belirgin biçimde ayrışır. Rita Laura Segato'nun "tezini" bedenselleştirerek dünyanın çeşitli meydanlarına taşıyan Yoluna Çıkan Tecavüzcü, şiddeti ve acıyı gösterileştirmeden failleri teşhir etmenin yolunu arar. Performansın hayatta kalanın bedeni için icat ettiği görünürlük ve eyleyicilik biçimleri ile feminist hareket için yarattığı siyasal, estetik ve duygulanımsal olanakları, Türkiye'deki katılımcılarla yaptığım görüşmelerden yola çıkarak soruşturuyorum.

Anahtar Kelimeler: LasTesis, One Billion Rising, şiddet, performans, beden, yaratıcı eylem, ulusaşırı feminizm, zulüm pedagojisi.

Performance Based Creative Activism Against Violence: Feminist Politics of *Un Violador en tu Camino* and *One Billion Rising*

Abstract

In this article, I examine *Un Violador en tu Camino* performances along with the *One Billion Rising* events, both performance-based practices against violence against women. While both practices are shaped at the intersection of bodily appearance in public space, digital tools, and symbolic performance, they differ in their ways of organization as well as their concomitant stances on violence. *Un Violador en tu Camino* explores the possibilities of exposing the perpetrators without spectacularizing violence and pain through staging the embodied “thesis” of Rita Laura Segato on public spaces around the world. Building on the interviews I conducted with participants in Turkey, I investigate the forms of visibility and agency the performance invents for the survivor’s body as well as the affective and aesthetic possibilities it creates for the feminist movement.

Keywords: LasTesis, One Billion Rising, violence, performance, body, creative activism, transnational feminism, pedagogy of cruelty.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	EZGİ SARITAŞ Ankara University, Department of Political Science ezgibsaritas@gmail.com
E-mail / E-posta	
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	Mar 1, 2021/ 1 Mart 2021
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	May 18, 2021 / 18 Mayıs 2021
To Cite This Article / Kaynak Göster	Sarıtaş, E. (2021). Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve One Billion Rising’in Feminist Siyaseti. <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13, 165-191.</i>

Şiddete Karşı Performansa Dayalı Yaratıcı Eylem: Yoluna Çıkan Tecavüzcü ve One Billion Rising'in Feminist Siyasetiⁱ

Giriş

20 Kasım 2019'da yaklaşık kırk kişilik bir grup Valparaíso'da (Şili), LasTesis kolektifinin tasarladığı Yoluna Çıkan Tecavüzcü (Un Violador en tu Camino)ⁱⁱ isimli performansla feminist bir müdahale eylemi gerçekleştirdi (Colectivo LASTESIS, 2019). Performans, 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Günü'nde Santiago'da (Şili) daha büyük bir grupla icra edildi. Bu performansın videolarının hızla yayılmasıyla birlikte, LasTesis üyeleri Yoluna Çıkan'ı sergilemeleri için "kadınlara ve tüm uyumsuzlara"ⁱⁱⁱ sosyal medya üzerinden çağrıda bulundu.^{iv} LasTesis'in çağrısı yankı buldu ve performans dünyanın pek çok ülkesinde tekrarlandı.^v 2019'un Ekim ayında başlayan ve tüm Şili'ye yayılan hükümet karşıtı protestolar sırasında gerçekleşen performans hızla yaygınlaşarak, polis şiddetine, özellikle de cinsel şiddete karşı etkili ve zamanlaması iyi bir yanıtla dönüştü (Serafini, 2020, s. 292). Latin Amerikalı kadınların feminist düşüncesinin ve mücadelesinin sahneye yansımaları olarak tanımlanan Yoluna Çıkan, eril şiddete karşı uluslararası (*transnational*) feminist eylemler zincirinin de bir halkasını oluşturdu (Bozgan, 2020, s. 207). Performans, ulusal sınırları aşarken, devlet şiddetinin başka bir boyutuna daha dikkat çekiyordu: Kadınlara yönelik şiddeti, cinayet ve tecavüzleri cezasızlık yoluyla yeniden üreten devlet kurumları ve adalet sistemi.

Bu makalede, kadına yönelik şiddete karşı, performansa dayalı, uluslararası bir feminist kampanya olan One Billion Rising/OBR (Bir Milyar Ayaklanıyor) ile Yoluna Çıkan'ı birlikte düşüneceğim. OBR'ye yönelik eleştirileri ele alırken, uluslararası feminist eylemlerin çoklu ve çatışmalı soykütüklerinden beslenen (Fuentes, 2019, s. 174) OBR'nin, Yoluna Çıkan'ın da içinden çıktığı eylem repertuarına nasıl katkıda bulunduğunu soruşturacağım.

Yoluna Çıkan'ın ilk icrasında, eylemcilerden birinin elindeki pankartta "*el arte fuera de sala*" ("odanın dışındaki sanat") yazdığı görülür. Bazılarınca "gizli cevher" olarak adlandırılan (Dilger, 2019) feminist antropolog Rita Laura Segato'nun "tezini" bedenselleştirerek dünyanın çeşitli meydanlarına taşıyan performans, yalnızca sanatı değil, kuramı da odanın, evin dışına çıkararak uluslararası feminist hareket için siyasal, estetik ve duygulanımsal olanaklar yaratır.^{vi} Bu olanakları kavramak için performansın örgütlenme, yayılma ve yorumlanma biçimlerinin incelenmesi gerektiği düşüncesiyle İstanbul, Ankara ve İzmir'deki Yoluna Çıkan

performanslarına katılan aktivistlerle yaptığım görüşmelerden faydalandım.^{vii} Görüşmeler, performansların örgütlenme biçimlerini, katılımcıların sözleri, müziği ve koreografileri nasıl yorumladıklarını olduğu kadar, performansın ürettiği duygulanımları da anlayabilmemi sağladı. Katılımcılarla yalnızca bir araştırmacı olarak değil, bir feminist aktivist olarak görüşerek, feminist siyasete ilişkin bir özdüşünümsellik içine girmeye çalıştım. OBR'den farklı olarak ulusal sınırları aşma amacıyla ortaya çıkmayan, özerk grupların ve bireylerin inisiyatifleriyle şekillenen açık uçlu performansın, “zulüm pedagojisi”nin görünürlük rejimine yaptığı estetik politik müdahale ile şiddet karşısında kırılan bedeni feminist eyleyciliğin mevzisi haline nasıl getirdiğini sorgulamayı amaçladım.

Yoluna Çıkan ve Çatışmalı Soykütükleri

1990'ların sonunda ortaya çıkan alternatif küreselleşme hareketi, güncel sanat işlerinden, popüler kültür üretiminden, çeşitli performatif stratejilerden olduğu kadar kültürel üretimden, sanat ve siyasete dair kuramsal tartışmalardan da beslenir (Fırat ve Bakçay, 2012). Bu dönemde yaygın biçimde toplumsal hareketlerin gündemine giren yaratıcılık, zamanla adeta fetişleşerek uzmanlaşmış, içine kapanık dar bir aktivist grubun “bilinç uyandırma”ya yönelik girişimlerinin adı haline gelmeye başlar (Fırat ve Kuryel, 2015, s.245-8). 2010'larda dünyanın hemen her yerindeki kitlesel sokak ayaklanmaları, alternatif küreselleşme hareketinden devrıldıkları eylem biçimlerini geliştirerek, sanat ile aktivizmin iç içe geçtiği yaratıcı eylem repertuarlarını genişletirler. Şili'deki hükümet karşıtı ayaklanmada da, Türkiye'deki Gezi eylemlerinde olduğu gibi, yaratıcılık her biçimiyle eylemlere damgasını vurur; dans, müzik, performansa dayalı eylemler, grafitti her yerdedir.^{viii} Kamusal alanları ve bu alanlarda bedenlerin ilişkilenişini yeniden biçimlendiren, sokaklardaki eylemci kalabalığın yarattığı kolektif duygulanımlarca şekillenen ve bu duygulanımları güçlendiren, müellifli ya da müellifsiz sayısız eylemden biri olan Yoluna Çıkan, polis şiddetine, özellikle de eylemcilerin gözünü korkutmak için kullanılan cinsel şiddete feminist karşı çıkışlardan biri olur.

Yoluna Çıkan, eril şiddete ve şiddeti üreten yapılara karşı uluslararası feminist eylemler silsilesinin bir halkası olarak da tüm dünyaya yayılır. Kamusal alanlarda bedensel arz-ı endam etmenin (*bodily appearance*) (Butler, 2018), simgesel performansın ve dijital ağ kurma biçimlerinin bir arada işlediği (Fuentes, 2019, s.173-4), OBR, FEMEN, Pussy Riot, SlutWalk, Black Monday, %99 İçin Feminizm, Ni Una Menos (NUM) ve küresel grevler^{ix} gibi uluslararası grup ve pratiklerin çoklu ve çatışmalı soykütüklerinden beslenir. Bu eylemler, hem arz-ı endam etme

biçimleriyle, hem de duygulanımın, siyasal sözün ve aidiyetin aktarılmasını sağlayan göstergeler ve eylemlerin bağlantı noktaları olan dijital etiketler yoluyla birbirlerine atıf yapar, birbirlerinin üzerine inşa olurlar (Fuentes, 2019). Yoluna Çıkan'a ait #LasTesis, #UnVioladorEnTuCamino, #ElVioladorEresTu, #ARapistInYourWay gibi etiketler,^x kendinden önce gelen #NiUnaMenos, #WomensMarch, #WomensStrike, #metoo etiketleriyle birlikte paylaşılır; sefeli olan eylemlerin görünürlüklerini artıracak, ulusaşırı bağlarını güçlendirecek göstergelerden biri haline gelir.

Söz konusu eylemler silsilesinin her ögesi birbirine sorunsuz biçimde eklenmez. Yoluna Çıkan'ın soykütüğünün çatışmalı hali, özellikle FEMEN, Slutwalk ve OBR söz konusu olduğunda daha belirgin hale gelir. Farklı biçimlerde de olsa özcülükle, kadın bedenini nesneleştirmekle, evrensellik adı altında Batı merkezliliği ve neo-sömürgeciliği yeniden üretmekle eleştirilen bu pratikler arasından OBR'yi, Yoluna Çıkan'la karşılaştırmanın anlamlı olduğunu düşünüyorum. İki eylemin ortaklaştığı pek çok nokta var: Her ikisinin de ulusaşırı yayılımında dijital araçlar önemli rol oynuyor; ikisi de kadına yönelik toplumsal cinsiyet temelli şiddeti ele alıyor; özgün müzik ve sözleri birleştiren bir şarkıya ve koreografiye sahipler; kentlerin kamusal alanlarına feminist birer müdahale yapmayı amaçlıyorlar. Öte yandan ne LasTesis kolektifi ne de yerelde Yoluna Çıkan'ı yorumlayanlar, OBR'yi bir öncel olarak işaret etmiyorlar.^{xi} Bunun olası bir sebebi, ikisi arasındaki bariz farklar: Şili'den çıkıp beklenmedik biçimde dünyaya yayılan Yoluna Çıkan, ABD merkezli, küresel bir hareket olması amacıyla tasarlanan; yaratıcı ifadenin profesyonelleşmiş bir örneği olan OBR'den hem şiddete yaklaşımıyla hem de bu doğrultuda ürettiği estetikle belirgin biçimde ayrılıyor. Dahası Yoluna Çıkan örgütlenme, katılımçılık ve hiyerarşisizlik gibi değerleri hayata geçirme biçimiyle de OBR'den farklı. Bu farklar OBR'nin ilk kez düzenlendiği 2013'ten Yoluna Çıkan'ın ilk kez düzenlediği 2019'a geçen sürede feminist siyasetin yanı sıra yaratıcı eylem biçimlerinin de geçirdiği dönüşümlere ilişkin önemli ipuçları sunuyor.

OBR'yi Yoluna Çıkan'ın tezdadı olarak ele alarak, feminist siyaseti ve kuramı inşa eden ve onlar tarafından şekillenen bedenlerin ve duygulanımların, görsel tarz ve imgelerin çatışmalarını görünür hale getirebiliriz. Öte yandan amacım yalnızca iki pratik arasındaki çelişkileri vurgulamak değil. Yaratıcı eylemler birbirlerini her zaman yineler, taklit eder ve uyarlarlar. Etiketlerin sonsuz atıf zinciriyle biçimlenen performatif siyaset (Fuentes, 2019) söz konusu olduğunda ise bu tip bir karşıtlıkla sınırlı bir çözümlemenin yetersizliği daha da görünür hale gelir. Athanasiou'nun söylediği üzere, "(b)ir performatifin, onu hem yetkilendiren hem de tayin edilmiş sınırlarını teşhir etmeye hatta kaydırmaya kadir olan sahiplenme, temellük etme, yeniden sahiplenme, zimmete geçirme veya el koyma paleoniminde^{xii} zorunlu olarak dahli

vardır.” (Butler ve Athanasiou, 2017, s.141) Bu çerçevede diyalektik, bir ögenin diğerinin yerini alıp çatışmanın nihai bir sonuca ermesi olarak karşımıza çıkmaz; “son sözü söylemeyen ... çok katmanlı bir savaş alanıdır” (Butler ve Athanasiou, 2017, s.142). Ben de OBR’yi Yoluna Çıkan’la bu tip bir diyalektik bir ilişki içinde ele almaya çalışacağım.

One Billion Rising’in “Keyifli Devrim”i

Kendisini kadınlara^{xiii} yönelik şiddete son vermeyi amaçlayan “en büyük kitlesel hareket” olarak tanımlayan One Billion Rising kampanyasının arkasındaki fikir, tüm dünyada hayatının bir aşamasında fiziksel veya cinsel şiddete uğrayan kadın sayısı olan yaklaşık bir milyar insanın 2013 yılı 14 Şubat’ında^{xiv} kadına yönelik şiddete son vermek için ayağa kalkıp dans etmesidir. OBR, “sanat ve aktivizmin kesişiminde şekillenen küresel bir hareket olarak”^{xv} tanımlanan V-Day girişiminden doğar. V-Day, Vajina Monologları’nın yazarı Eva Ensler^{xvi} ve bir grup aktivist tarafından 1998 yılı 14 Şubat’ında kadına yönelik şiddetle mücadele için küresel bir hareket yaratmak ve bu alanda mücadele eden örgütlere kaynak geliştirmek amacıyla başlatılır. Bu çerçevede sahnelenen ilk Vajina Monologları performansında Whoopi Goldberg, Glenn Close ve Susan Sarandon gibi yıldızlar yer alır. İlerleyen yıllarda ünlülerin desteğini almaya devam eden V-Day, dünyanın pek çok yerinde kadın gruplarının sahnelediği ve milyonlarca dolar kaynak yaratan bir etkinlik haline gelir (Harris, 2019, s.29). Özellikle Kuzey Amerika ve Avrupa’da öğrenci gruplarının düzenlediği bu etkinlik, kampüslerde şiddet karşıtı hareketin temel öğelerinden biri olur (LeSavoy, 2017, s.137). 2000’li yıllarla birlikte V-Day’in biyolojik indirgemeci ve dışlayıcı olduğuna, oyun metninin beyaz, Batılı liberal feminizmi doğallaştırdığına, metnin kapsayıcı olması için yapılan eklerin ise kurtarılmayı bekleyen kalıplaşmış “üçüncü dünya kadını” tipini yeniden ürettiğine dair eleştiriler getirilir (Harris, 2019, s.33). Yakın dönemde Vajina Monologları’nın V-Day etkinliklerinin bir parçası olmaktan çıkarılıp yerini siyah kadınların deneyimlerini esas alan Voices isimli interdisipliner performansın alması,^{xvii} eleştiriler sonucunda hareketin trans-içerici ve kesişimsel bir yöne evrilmeye çabaladığını gösterir.

V-Day’e yönelik eleştiriler ayrıca OBR kampanyasının ortaya çıkmasına neden olur. V-Day’de olduğu gibi OBR’de de, bilhassa kampanyanın ilk döneminde, Eva Ensler imzası oldukça görünürdür. Ensler’in prodüktörü olduğu “Break the Chain” (Zinciri Kır) performansı, iletişim stratejisi güçlü bir marka, dünyaya yayılabilecek bir popüler kültür ürünü olarak tasarlanır. Performansa ait şarkı ve koreografi ABD’li ünlü müzik yapımcısı, koreograf ve bestekarlar

tarafından yaratılır.^{xviii} 2010'ların başında, uzmanlaşmış, aktivist grupların “bilinç uyandırma” amaçlı projelerine dönüşen yaratıcı eylemlere (Fırat ve Kuryel, 2015, s.245-8) örnek teşkil eden kampanya, dünyanın her yerinde duyurulur ve ünlüler tarafından desteklenir. Yüksek bütçeli tanıtım kampanyasında dijital araçlardan, özellikle sosyal medyadan faydalanılır. Dönemin popüler sosyal medyası Facebook, hem etkinliğin duyurulmasında hem de yerel grupların örgütlenmesinde işlevsel olur. Dünyanın çeşitli yerlerindeki etkinlikler kaydedilir ve videoları OBR web sayfası ile birlikte yerel grupların sosyal medya hesaplarında da paylaşılır. Her ne kadar kampanyanın iletişim stratejisinin önemli bir parçasını oluştursa da sosyal medyanın -ileride ele alacağım Yoluna Çıkan'da olduğu gibi- OBR'nin ontolojisini biçimlendirdiğini söyleyemeyiz. Bu durum 2013'te sosyal medyanın gündelik hayatlarımızı biçimlendirmedeki etkisinin görece zayıf olmasıyla açıklanabilir. Örneğin 2013'teki ilk OBR etkinliğine katılan Suat, o dönem tek bir sosyal medya hesabının olduğunu, onu da aktif biçimde kullanmadığını söyledi (Kişisel görüşme, 22.12.2021). Öte yandan OBR'nin bedensel performans ile birlikte dijital araçları kullanması, 2010'ların ikinci yarısında ortaya çıkan feminist eylem repertuarına katkıda bulunmuştur.

Türkiye'de çeşitli şehirlerde düzenlenen 2013 yılındaki ilk OBR etkinliği ana akım medyada da duyurulur; hatta bazı etkinlikler canlı olarak yayınlanır. Tüm dünyada ünlülerin desteğini alan OBR kampanyasının gönüllüleri etkinliği duyurmak için Seda Sultan programına katılır (Olguner, 2013). Her yıl farklı bir temayla sürdürülen OBR'ye yönelik ilgi, takip eden senelerde düşse de Türkiye'nin pek çok yerinde OBR kapsamında etkinlikler düzenlenmeye devam eder. Bu etkinlikler çeşitli biçimler kazanabilmektedir. Örneğin 2020 yılında Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin Ümitköy Kapalı Spor Salonu'nda düzenlediği OBR, siyasal vurgusu zayıf bir kapalı spor salonu etkinliği iken,^{xix} Adana Kadın Platformu'nun “Öldüren Sevgi İstemiyoruz” sloganıyla çağrısını yaptığı etkinlik, danssız bir basın açıklamasıdır.^{xx}

OBR bir yandan tabandan gelen hareketlere yer açan, iyileştirici ve güçlendirici bir kampanya olarak tanımlanırken, diğer yandan çağdaşı olan SlutWalk ve FEMEN gibi, merkezine yerleştirdiği bedenin, ırka, sınıfa, emperyalizme, sağlamlılığa dayalı pek çok ezilme biçiminin çatışma sahası olduğunu görmezden gelen bir feminizmi yeniden üretmekle eleştirilir. Natalie Gyte (2014), OBR'nin “patriyarkal sisteme parmak göstermekten” imtina ettiğini, göze hoş gelen bir dans yoluyla şiddet ve tecavüzün sistematik nedenlerinden odağı kaydırıldığını söyler. Gyte, arkasına medyanın gücünü alan orta sınıf Beyaz kadınların, dünyanın çeşitli yerlerindeki kadınlara şiddetin üstesinden gelmek için ayaklanıp dans etmeyi telkin etmelerinin, beyaz kurtarıcı kompleksinin bir örneği olduğunu öne sürer. Benzer biçimde OBR'yi kültürel temellikle

ve beyaz feminizmle suçlayan Lauren Chief Elk, Ensler'e açık bir mektup yazarak kampanya için Kanada'da "Kayıp ve Öldürülmüş Yerli Kadınlar İçin Anma Yürüyüşü" günü olan 14 Şubat'ın seçilmesini eleştirir (Chief Elk, 2013). OBR'nin Güney Afrika koordinatörlüğünü yürütmekte olan Gillian Schutte, tepeden gelen emirleri uygulamasının beklendiğinden, daha fazla takipçi kazanmak için şiddete karşı bir tutumu olmayan ünlüleri kampanyaya dahil etmeye zorlandığından, halkla ilişkiler uzmanlarının basın bildirimlerini "keyifli bir devrim" (*joyous revolution*) gibi ifadeleri içerecek şekilde değiştirdiğinden söz ederek görevinden istifa eder (Schutte, 2013).

Kesişimsel feminizm kavramını borçlu olduğumuz Kimberle Crenshaw ise, söz konusu eleştirilere cevap olacak biçimde, 2014 yılındaki "adalet" temalı OBR'nin dünyanın farklı yerlerindeki ezilme biçimlerini ele aldığını, kesişimsel siyasetin^{xxi} küresel bir haritasını sunduğunu söyler (Crenshaw, 2014). Ayrıca OBR'nin güçlendirici, onarıcı ve iyileştirici etkilerine; bazı ülkelerde kamusal olarak dile getirilmesi zor konuları tartışmaya açabilme kapasitesine odaklanan çalışmalar da mevcut. Bu çalışmalar özellikle eylemin bedenselliği üzerinde durur. Bedenin cinsiyet politikasının merkeze oturması ile sanatsal üretim ve bilhassa da performans sanatı, cinsiyetçi beden politikalarına müdahale etmenin biricik aracı haline gelir (Taş, 2012, s.95). Performansa dayalı sokak eylemlerinde ise beden, kırılabilirliği ve eyleyciliği içeren bir siyasallık anlayışını şekillendirmede kritik bir öge; ifadenin, bilginin ve direnişin mevzisi olarak ele alınır (Serafini, 2018, s.170). Bu ikisinin kesişimindeki OBR dansı, eril şiddete maruz kalan kırılabilir bedenin güçlerini yeniden kazanmasının aracı olarak tarif eder. Aston, OBR performanslarında dans edenlerin ve izleyicilerin, başka bir dünyaya duydukları özlemin duygulanımsal enerjisini dolaşıma soktuklarını, şiddet ve baskıdan uzak bir bedensellik iddiasında bulduklarını söyler. Dansın hayat dolu, oyuncu ve moral yükseltici serisine eşlik eden gülümsemelere, kahkahalara ve dayanışma gösteren bedensel jestlere dikkat çeker (Aston, 2016, s. 13- 14). Oh (2019) OBR'ye yönelik eleştirileri yer yer haklı bulurken, eleştirilerin OBR'nin dönüştürücü ve güçlendirici potansiyelini görmezden geldiğini söyler. OBR'nin dans edilemez olan travmayı dans edilebilir kıldığına, kişinin bedeninde rahat ve mutlu hissetmesini engelleyen deneyimleri aşarak bedenini iyileştirici biçimlerde deneyimlemesini sağladığına dikkat çeker (Oh, 2019, s. 308-9) Oh'nun görüştüğü katılımcılar, dansın koreografisinin ve müziğinin beyaz birine ait olup olmadığından çok, performansın güçlendirici etkisine odaklanırlar (Oh, 2019, s. 310-2). Etkinliğin videolarında kentin kamusal alanlarında dans edebilmenin verdiği keyfi yaşayan kadınların gülümsemeleri, kahkahaları, hafif mahcup bir

şekilde de olsa, gündelik hayatta alışık olmadıkları biçimde bedenlerini rahat bırakabilmekten duydukları heyecan göze çarpar. OBR etkinliği katılımcılarından Suat da OBR etkinliğini keyifli bir deneyim olarak hatırlar (Kişisel görüşme, 22.12.2021).

Break the Chain'in müziğinde, sözlerinde ve koreografisinde olduğu kadar OBR videolarında ve web sitesinde de öne çıkan kavramlar, keyif (*joy*) ve güçlenmedir. Fakat OBR'nin dansın iyileştirici ve güçlendirici etkisine yaptığı vurgu, eleştirel söylem ve politikalarla desteklenmediğinde, biraz abartılmış görünür. Harris, 2012'de yayımlanan OBR tanıtım filminin^{xxii} buna iyi bir örnek teşkil ettiğine dikkat çeker (2019, s.40). Filmde dünyanın çeşitli yerlerinde farklı şiddet biçimlerine maruz bırakılan kadınları görürüz.^{xxiii} Filmin uyardığı üzere, tetikleyici olabilecek biçimlerde şiddete uğramış/uğrayan bedenler teşhir edilir. Kadınların dans eden bir milyanın yarattığı titreşimi hissetmeye başlamasıyla Break the Chain'in ritimleri duyulur ve kadınlar faillerine karşı çıkararak şiddet ortamını terk ederler. Kadınların şiddetten kurtularak ayağa kalkmalarının, artık bir dur diyebilmelerinin görünürdeki nedeni dans ve yarattığı titreşimdir (Harris, 2019, s.41). Dansın mucizevi etkisini bir kenara bırakacak olursak, kurtuluşa yol açan tek şey, kadınların artık "dur" demeye karar vermiş olmalarıdır. Bu şekilde şiddete uğramanın sorumluluğu zımni olarak kadınlara yüklenir; şiddete yol açan yapısal eşitsizlikler filmde ancak kalıplaşmış kültürel fark göstergeleri üzerinden kendine yer bulur. Break the Chain dans ve şarkısı da eşitsizliklere değinmez. Şarkının sözleri güçlenmeye, ütopyik bir kız kardeşlik fikrine, kalıplaşmış dişilik tanımlarına ve yeni kültür aşırı ruhanilik biçimlerine atıflar yapar (Harris, 2019, s.41). Siyasal içeriği zayıflatılmış güçlenme ve keyif kavramları, bireyin yapısal eşitsizliklerden kaynaklı şiddetten, bu yapılara bulaşmadan kurtulabilmesinin anahtarı haline gelir. Harris OBR kampanyasının yapısının, yayılma ve basında yer alma biçiminin marka mantığını izlediğini söyler (Harris, 2019, s.42).^{xxiv} Eleştirel feminist içeriği törpülenerek pazarlanması kolay kavramlara dönüştürülen güçlenme ile keyif, OBR "marka"sının iletişim dilini oluşturur.

1970'lerde radikal feminizmin etkisiyle hakiki ve kurtarıcı bir öz olarak işaret edilen beden, 1990 sonrasında "tortulaşmış anlam tabakalarını teşhir eden", ırka, toplumsal cinsiyete, sınıfa ve cinselliğe dayalı hiyerarşilerin izleriyle anlamlanan ve bu hiyerarşilerin tartışmaya açıldığı saha olarak karşımıza çıkar (Schneider, 1997, s.2). Hâlbuki 2010'larda FEMEN ve Slutwalk ile birlikte OBR de ırk, sınıf, cinsellik, sağlık gibi hiyerarşilerin bedende "tortulaşmış anlam tabakaları"ni görünür kılmamakla; beyaz Batılı bedeni şeyleştirmekle eleştirilir. Breaking the Chain, dansı şiddetin yarattığı travmatik etkilerden bedeni kurtarabilecek mucizevi bir araç gibi

görürken, şiddeti üreten mekanizmalara dair bir söz etmez. Çalıştığı üniversite kampüsünde 2013 yılından beri OBR performanslarını düzenleyen LeSavoy, OBR'nin travmanın etkileri üzerinde ancak anlık bir kırılma yaratabildiğini belirtir (2017, s.151). Performansın pembe, yaldızlı imgesinin; neşeli, keyifli dansının hareketin kadına yönelik şiddeti sonlandırma amacını gölgelediğine dikkat çeker (LeSavoy, 2017, s.148-9). OBR, Break the Chain performansı yoluyla duygulanımsal bir enerjiyi, keyif ve mutluluğu dolaşıma soksa da herhangi bir politik yoruma tabi tutulmayan bu duygusal enerji kolayca sönmelenir. OBR performansı katılımcılarından Suat'la yaptığım görüşme de LeSavoy'un tespitini doğrular nitelikteydi. 2013 yılındaki etkinliğe katılmış olan Suat, etkinliğin kadına yönelik şiddete dair olduğunu ben söylediğimde dahi hatırlayamadığını belirtti. Koreografide veya kostümlerde şiddete ilişkin bir şey anımsamıyordu. Şarkı onun için İngilizce bir pop şarkısından ibaretti. OBR aklında, bir milyar kadının birlikte dans etmesi ve güçlü hissetmesiyle ilgili bir etkinlik olarak kalmıştı (Kişisel görüşme, 22.12.2021).

Bunda performansın özellikle ilk yılında sunduğu yerelleştirme imkanlarının sınırlılığı etkili olmuştur. Etkinliğin esas ögesi olan Break the Chain şarkısı ve dansı, yerelleştirmeye ve uyarlamaya açık olacak biçimde tasarlanmamıştır. Canlı icraya uygun olmayan şarkı etkinliklerde kayıttan dinlenir; bu da sözlerin İngilizce konuşmayan katılımcılar tarafından anlaşılmasında ve katılımcıların şarkıya eşlik edememesi anlamına gelir. Dans koreografisi de kolayca öğrenilebilecek kadar basit değildir. Bu nedenle etkinliklerde ön sıralarda veya sahnede, üzerlerinde OBR logolu tişörtler bulunan deneyimli dansçılar bulunur ve katılımcılar kolektif bir üretim sürecinin parçası gibi görünmez.

Yine de performansın yeniden icralarında, katılımcıların tercihleri veya anlık davranışları etkinliğin içeriğini şekillendirebilmiştir. İlk OBR etkinliğinin İzmir ayağında Liyakat Derneği folklorik kıyafetlerle farklı yörelere ait halk danslarını icra eder ([ONE Billion Rising İZMİR - Liyakat](#), 2013). Her ne kadar buradaki yerelleştirme şiddetle mücadeleyle bağlantılı olmasa da Ankara'daki etkinlikte Bandsista grubunun feminist eylemlerde çalınan "İsyan" şarkısı eşliğinde dans eden kadınları görürüz (Happy Grayhill, 2013). Gelen eleştiriler sonucunda takip eden yıllardaki OBR etkinlikleri giderek daha fazla yorumlamaya ve yerelleştirmeye açık hale gelir. Ülkeler o senenin temasını benimserken, orijinal yapıyı, mekânı, aksesuar ve kostümleri, dans hareketlerini yereldeki koşullara ve isteklere göre uyarlayabilir; orijinal koreografiyi yerel danslarla birleştirebilir veya baştan kendi koreografilerini ve müziklerini üretebilirler. OBR'nin sayfasında ilham verici, biricik ve yenilikçi olarak tanımlanan özgün koreografiler, diğer ülkelerdeki aktivistler tarafından kopyalanarak yayılırlar.^{xxv} Ayrıca siyah ve Batılı olmayan

kadınlar hem OBR kampanyasının asıl yüzü olmaya doğru gidiyor hem de kampanya yönetiminde daha fazla söz hakkı kazanıyorlar.^{xxvi} 2010'ların ikinci yarısında Küresel Güney'den yükselen, kadına yönelik şiddeti ırkçılık ve emperyalizmden bağımsız görmeyi reddeden uluslararası feminist eylemler, OBR'yi ütopyik küresel kız kardeşlik fikrinin altında yatan beyaz ve Batılı imtiyazları gözden geçirmeye zorlamış gibi görünüyor. Bu doğrultuda küresel kadın grevlerinin yükseldiği 2017 ve 2018 yıllarında OBR "dayanışma" temasıyla düzenlenir; şiddetle mücadelenin neoliberal kapitalizmle, ırkçılıkla, neo-faşizmle ve emperyalizmle mücadeleden bağımsız olmayacağına altını çizer.^{xxvii} OBR tüm bu stratejiler yoluyla bir yandan Batı merkezli feminizmin misyonerliğini yapan küresel bir kampanya olmaktan uzaklaşmaya, diğer yandan da daha merkezsiz, katılımcı ve kapsayıcı olmaya çalışıyor.

Takip eden senelerdeki OBR etkinlikleri- en azından Türkiye'de – ilk sene olduğu kadar ses getirmede için bu telafi çabalarının pek etkili olmadığını söyleyebiliriz. OBR, logo, slogan ve renklerinin korunmasına özen gösteren fazla gayretli iletişim stratejisiyle, yereldeki örgütlenme ve ulus ötesi yayılma biçimiyle taban hareketi, uluslararası yardım kuruluşu ve küresel bir marka olmak arasında bir yerde kalır. Dahası hükümetlerle yakın ilişkileri olan, kısa süre öncesine kadar yöneticilerinin çoğu beyazlardan oluşan ABD merkezli kampanyanın, kapitalizm, neoliberalizm ve emperyalizmle suç ortaklıklarına dair bir özdüşünüm sürecine girmiş olduğu da söylenemez (Harris, 2019 s.47). Belki de bu nedenle küresel yönetim sisteminin bir parçası olan sivil toplum kuruluşlarından ve devletlerden giderek uzaklaşan uluslararası feminist hareketinin kenarında kalır ve kendisini tabandan gelen hareketlerin belirlediği gündeme ayak uydurmaya çalışır bir konumda bulur. Türkiye'deki OBR örgütlenmelerinde feminist taban hareketlerinde yer alan örgütlenmelerin ön planda olmadığını görürüz. Oysa küresel grevler, %99 İçin Feminizm gibi Batı merkezli feminizmin neoliberal kapitalizmle ve emperyalizmle suç ortaklıklarını sorgulayan hareketlerle ilişkili grup ve bireyler, Yoluna Çıkan eylemlerinin örgütlenmesinde yer alırlar.

OBR bir yandan yaratıcı eylem biçimlerini, güçlenme gibi feminist kavramları pazarlanabilir, küresel bir markaya dönüştürür, diğer yandan uluslararası feminist eylemler silsilesinin bir halkası olarak, Yoluna Çıkan'ın dijital araçlar, bedensel arz-ı endam ve simgesel performans stratejilerini birleştiren feminist eylemler soykütüğünün bir katmanını oluşturur. Yerel ve uluslararası feminist eylemlerle eklemlenmeye devam eder. Örneğin İngiltere Sheffield'de gerçekleşen 2019 OBR etkinliği, Şilili kadınlarla dayanışma için düzenlenir.^{xxviii} Dayanışma eyleminde Yoluna Çıkan ve Break the Chain performansları birlikte icra edilir.

Yoluna Çıkan

Performansın yatay ve duygulanımsal yayılımı

Performans sanatları, tasarım ve tarih, kostüm tasarımı alanlarında araştırmacı olan Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa ve Lea Cáceres'den oluşan, kendisini interdisipliner kesişimsel ve trans-içerici feminist bir kolektif olarak tanımlayan LasTesis, Yoluna Çıkan'ı, çalışmalarını uzun süredir Brezilya'da sürdüren Arjantinli feminist antropolog Rita Laura Segato'nun "tezini" geniş kitleler tarafından erişilebilir kılmak amacıyla tasarlar (Martin ve Shaw, 2021, s.2). Yoluna Çıkan da tıpkı OBR gibi müellifli bir performanstır, öte yandan müellifliği olmuş bitmiş bir işin üzerinde fikri ve sanatsal hak iddia etmekten uzaktır. Kolektif, "durumların ortağı ve üreticisidir", performans ise her icrasında katılımcıların yorumlamalarıyla yeniden biçimlenen, "başı sonu belirsiz, devam eden ve uzun vadeli" bir pratiktir (Bishop, 2018, s.10). OBR yereldeki uyarlamalara açık olsa da logosu, web sayfası ve sosyal medya yoluyla "V"nin ve kampanyanın görünürlüğü ve marka değeri korunmaya devam edilir.^{xxix} Oysa ne LasTesis kolektifine ne de Yoluna Çıkan'a ait bir web sayfası yoktur; kolektifin farklı yerellerdeki uyarlamalara herhangi bir dahli bulunmaz (Serafini, 2020, s.293). Geçmiş performanslar tek bir yerde depolanmaz; yeniden icralara ancak sosyal medya etiketleri yoluyla ulaşılabilir. Sanatçı ile katılımcı arasındaki ayrımın silikliği, her yeni icrada tekrarlanır; yeniden icra videolarının yaygınlaşması, orijinal performansla ilişkilendirilebilecek her türlü müelliflik iddiasını merkezsizleştirmeyi ve performansı radikal bir biçimde hiyerarşiden arındırmayı sağlar (Martin ve Shaw, 2021, s.3). Performansın bir yıldızının, sahnede veya önde yer alan dansçıların olmaması, katılımcıların performansın kolektif özneliği içinde eşit biçimde yer alabilmelerini kolaylaştırır.^{xxx} Elbette katılımcılar birbirleriyle aynı biçimde sürece dahil olmazlar; dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'de de bazı grup veya kişiler pratik nedenlerle kolaylaştırıcı veya örgütleyici konumda bulunurlar.^{xxxi} Fakat bu, OBR'nin yerel koordinatörlerinininki gibi sınırları ve yetkileri belirlenmiş bir konum değildir; eylem odaklı ve geçicidir.

Öngörülemez biçimde ulusaşırılaşan Yoluna Çıkan'ın yatay örgütlenmesinde ve merkezsiz yayılımında dijital araçlar, özellikle de sosyal medya kritik bir rol oynar.^{xxxii} Katılımcıların çoğu^{xxxiii} performanstan sosyal medyada paylaşılan videolar yoluyla haberdar olduklarını söylediler. Bugün içinde dijital araçları kullanmayan bir performanstan veya sokak eyleminden söz etmenin mümkün olmadığını düşündüğümüzde bu şaşırtıcı bir durum değil. Bununla birlikte OBR'den farklı olarak dijital medya eylemin duyurulmasının aracı olmanın ötesine geçer. Mobil cihazlarla birlikte gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen sosyal

medya, imgeler, sesler ve metinlerle olduğu kadar mekânla ve diğer bedenlerle kurduğumuz ilişkileri, duygulanımlarımızı da yeniden inşa eder (Flanagan vd., 2007, s.7). Birlikte hareket eden bedenlerin yarattığı duygulanım, dijital medyayla performans mekânı dışındaki mekânların, evlerin, odaların içine girer. Neredeyse tüm katılımcılar videoları izlediklerinde onları çarpan şeyin eylemin “duygusu” olduğunu; gözlerinin dolduğunu, tüylerinin diken diken olduğunu dile getirdiler. Katılımcılar, videoları izlemeleriyle birlikte performans yoluyla inşa olan “duygulanımsal kamusalılığı” (Fırat ve Bakçay, 2012) bir parçası olmaya başlamışlardı.

Kameranın eylemin bir parçası olması ve videoların dışsal bir gözün kayıtları olarak değil, aktivist pratiğin ürünleri olarak dolaşıma girmesi, videoların duygulanımsal kamusalıklar inşa edebilmesini sağlar. Kameranın bu konumlanması feminist sanat ve sanat eleştirisinin üzerinde sıklıkla durduğu konulardan biri olan bedensizleştirilmiş, bir mekâna sabitlemeyen “eril izleyici/bedensel dışıl izlenen” üzerine kurulu skopofilik rejimi kırar (Mulvey, 2008); videonun nesnesi olan bedenler ile izleyici arasında bir mesafe oluşturmaz.^{xxxiv} Videoları izleyenler, kolektif bedenlerin hareketinin oluşturduğu eylemin içinde yer aldıklarını hissederler. Katılımcılardan Aliye bu durumu şöyle dile getirir: “Herhangi bir kadın o eyleme katılmamış olabilir. O dansı yapmamış olabilir ama bir şekilde ulaştığı için sosyal medya aracılığıyla, bir videoyla vs. kendini onun içinde hissedebildi büyük ihtimalle.” (Kişisel görüşme, 07.02.2020)

OBR’den farklı olarak küresel bir hareket olması amacıyla tasarlanmayan Yoluna Çıkan için tanıtım kampanyası yürütülmemiş, yüksek bütçeli kısa filmler üretilmemiştir. 2013’ten 2019’a geçen sürede feminist aktivizmin – ve genel olarak aktivizm – dijital araçlarla iç içe geçmesi, siyasal eylemlerin yapısını da dönüştürmüştür (Baer, 2016; Fuentes, 2019). Halihazırda kendisini feminist olarak tanımlayan, sokak eylemliliklerinde düzenli olarak yer alan aktivistlerden olan katılımcılar için performansın videoları eylem davetiyesi işlevi görmüştür. Fuentes sosyal medya yoluyla haberdar olunan eylemlerin tekrarlanmasının, *retweet* ve paylaşma kültürünü kopyaladığını; merkezsizleşmiş bir ethos yaratarak eylemin ontolojisini şekillendirdiğini söyler (2015, s.36). Eylemin inşa ettiği duygulanımsal kamusalılık, videolar ile birlikte yayılarak, performansların sürekliliğini sağlar (Fırat ve Bakçay, 2012). Örneğin Mine, sosyal medyada izlediği eylemin duygusunu gündelik yaşama taşımamasının mümkün olmadığını; ikisi arasında doğal bir etkileşim olduğunu dile getirdi (Kişisel görüşme, 13.03.2020). Aslı ise bu hali şöyle özetledi: “Bunun videosu vardı. Ne yapacağımızı, nasıl hissettireceğini gördük. Oradaki olmak istedik.” (Kişisel görüşme, 04.02.2020)

izledikleri videolardaki eylemcilerin daha önce tıpkı kendileri gibi birer izleyici oldukları bilgisi, katılımcıların kendilerini pasif alımlayıcılar olarak konumlandırmalarını engeller. Videoları izledikten sonra kendi şehirlerinde bir performansın olup olmadığını araştırmaya veya eğer halihazırda bir örgütlülüğün içindelerse performansı örgütlemeye başlarlar. Örgütlenme aşamasında da sosyal medya kilit bir rol oynar. Katılımcıların hepsi şehirlerindeki eylemin örgütlenmesine sosyal mesajlaşma uygulamaları üzerinden dahil olmuşlardı. Bu gruplar üzerinden performansın hazırlık toplantılarından, sözlerin uyarlamalarından ve provalardan haberdar olmuşlardı. Sosyal medyada paylaşılan prova videoları,^{xxxv} hem provalara katılamayanların hareketleri öğrenmelerini hem de eyleme “duygulanımsal olarak hazırlanmalarını” sağlamıştı (Fuentes, 2015, s.38).

Yoluna Çıkan’ın tüm dünyaya hızla yayılabilmesinde etkili olan tek şey elbette sosyal medya değildi. Serafini performansa dayalı eylemlerin katılımı artırmak adına basitleştirip sadeleştirilebildiğinden söz eder (Serafini, 2018, s.49-50). Performansın cüretkâr ama tekrarlanması kolay koreografisi, sade ve vurucu ritimlerden oluşan müziği, çarpıcı fakat zahmetsizce edinilebilir aksesuar ve kostümleri, kolaylıkla tercüme edilebilip uyarlanabilir dolambaçsız sözleri, herhangi bir küreselleşme stratejisi belirlemeden yayılabilmesini sağladı. Katılımcılardan bazıları hareketleri yalnızca videoları izleyerek öğrenmişlerdi. Videoları izleyememiş eylemciler ise aralara dağılan, provalara katılmış, deneyimli eylemcileri izleyerek hareketleri tekrar edebiliyorlardı (Aslı, kişisel görüşme, 04.02.2020). Öte yandan performansı oluşturan öğelerin sadeliği, performansın etkililiğini azaltmıyordu; katılımcıların da belirttiği gibi Yoluna Çıkan’ın güçlü, cüretkâr koreografisi ve sözleri, yüzlerce kadın tarafından icra edildiğinde son derece etkileyici bir görüntü oluşturuyordu.

Break the Chain şarkısı ve koreografisinin aksine Yoluna Çıkan’ın sadeliği, her türlü yerelleştirmeye ve uyarlamaya açık olmasını sağladı. Performansın yaratıcıları da yerelleştirmeyi teşvik ediyordu. LasTesis, 27 Kasım’da yaptıkları çağrıda, katılımcılardan çeşitli öğeler ekleyerek veya çıkararak performansı kendilerine göre uyarlamalarını istiyor, Kalama’da bir grubun Tinku kıyafet ve ritimleriyle, diğer bir grubun işaret diliyle performansı yorumladıklarından söz ediyordu.^{xxxvi} Türkiye’de de çağrı bu biçimde karşılık buldu ve performansı icra eden gruplar sözleri farklı biçimlerde uyarladılar; performansın öğelerini müzakere ederek yeniden yorumladılar. Kadın Meclisleri’nin çağrısıyla düzenlenen, fakat başka gruplarda örgütlü veya örgütsüz pek çok kişinin katıldığı performanslarda sözlerin sonuna Meclisler’in kullandığı “Asla Yalnız Yürümeyeceksin” sloganı eklendi. Beşiktaş’ta düzenlenen performanstaki uyarlamaya

feminist hareketin benimsediği “benim bedenim benim kararım, hayır diyorsam hayırdır” sloganı dahil edildi. Kaz Dağları’nda ise Alamos Madencilik işaret edildi; şarkının sonunda kadınlar, “kadını doğayı katleden aynı/ bir ağaç daha eksilmeyeceğiz/ bir kadın daha eksilmeyeceğiz” dediler (fethi kinas, 2019).

OBR etkinliklerinin yerleştirilmesine dair örneklerden söz etmiştim. İki pratiğin üretim ve yayılım süreçleri ne kadar farklılaşırsa farklılaşsın, yereldeki yorumlamaların yakınsayabildiğini görürüz. Ankara’daki OBR eyleminden sonra katılımcıların dans ettikleri Bandsista’nın İsyan şarkısına ilham veren “Gelsin baba/ Gelsin koca/ Gelsin devlet/ Gelsin cop/ İnadına isyan (X3) İnadına özgürlük” sloganı, Beşiktaş’taki Yoluna Çıkan performansından sonra atıldı. Öte yandan Yoluna Çıkan’ın örgütlenmesinde feminist grupların daha belirleyici bir rolde olması, yerleştirme sürecinde folklorik danslardansa Türkiye feminist hareketinin eylem repertuarına ait öğeleri görünür kıldı.

Zulüm pedagojisi karşısında bedenselleşen öfke

Yoluna Çıkan’ın duygulanımsal kamusalılığı, Rita Laura Segato’nun adlandırdığı haliyle “zulüm pedagojisi”nin karşısında bedenselleşen bir bilme ve eyleme biçimi inşa eder. Segato’ya göre dünya nüfusunun büyük kısmının sömürüye ve şiddetin en zalim biçimlerine maruz bırakılarak ezilmesi, insanların zulüm eylemlerine müsamaha göstermek konusunda eğitilmesiyle mümkün olur. Kadınların ve gençlerin bedenleri üzerinde cüretkarca uygulanan gaddarlık, toplumu hem zulme karşı kayıtsız kalmak hem de zulmü uygulamak üzere eğitir (Segato, 2016, s.622). Segato (2010), Ciudad Juárez’i^{xxxvii} konu edindiği çalışmasında, buradaki şiddetle erkeklerin yakınları olan kadınlara uyguladıkları ev içi şiddeti birbirinden ayırır. İlkinde mafyatik erkek kardeşliği, hukuktan üstün olduğunu ispatlamak ve egemenliğini korumak için düzenli olarak zulüm eylemleri gerçekleştirir ve bunları gösterileştirir. İkincisindeyse fail zaten egemenliği altında olan bir alanda, egemenliğini teyit etmeye çalışır (Segato, 2010, s.79). Ciudad Juárez’de failer, iktidar arzusuyla gerçekleştirdikleri tecavüz eylemleri aracılığıyla yalnızca kurbanlarına değil, dost ve düşmanlardan oluşan erkek akranlarına da seslenir ve egemenliklerini güvence altına almaya çalışır (Segato, 2010, s.74-77). Segato bugün iki şiddet türü arasındaki ayrımın giderek bulanıklaştığından söz eder: Özel kabul edilen alanlarda cereyan eden suçlar da yarı-devletleşmiş mafyatik çetelerin yöntemleriyle gerçekleştirilmekte; parçalanmış, yakılmış bedenler yol kenarlarına, kanalizasyonlara bırakılmakta; kamusal alanlarda teşhir edilmektedir (Segato, 2016, s.622). Segato’ya göre failerin suçlarını gösteriye dönüştürmelerinin sebebi

cezasızlığın ve egemenliklerinin altını çizmek istemeleridir (Fuentes, 2019, s.176). Böylece failer kadınlara “hadlerini bildirecek” bir mesaj verir, kadınların kendilerine dair kavrayışlarını ve dünyada oluş biçimlerini şekillendirirler. Katılımcılardan Servet, şiddetin teşhirinin erkekler üzerindeki pedagojik, kadınlar üzerindeki disiplin edici etkisini şöyle anlatıyor:

Şuraya gitsem tecavüze uğrar mıyım? Sokağa girsem bir şey olur mu? Sürekli korkusu oluyor. (...) Ve bunun nasıl yapılacağını, haberler, TV’deki programlar, romanlar, hikayeler her şey ayrıntısıyla anlatılıyor. “Bir kadına nasıl tecavüz edilir” ya da “nasıl öldürebilirsin”i çok güzel veriyor. Bir filmde aşk hikayesinden çok tecavüz sahnesinin ince ince işlenmesi... Yani sürekli o hayal gücünü o şekilde geliştiren maalesef bir şeyimiz var (Kişisel görüşme, 07.02.2020).

Servet ayrıntısıyla anlatılan tecavüz hakkında kadınlardan susmalarının beklenmesinden, “sürekli bir bastırma, vazgeçirme hali, bir şeyin üstünü örtme halinden” bıktığını; bu nedenle “tecavüzcü sensin” cümlesini duymanın içini rahatlattığını söylüyor. Servet’in işaret ettiği bastırma ve susturma zulüm pedagojisinin diğer boyutunu oluşturur: Şiddet bir yandan teşhir, diğer yandan örtbas edilir. Segato’ya göre sömürgeci modernliğin özel/kamusal ayrımı yüzünden erkeklere yönelik suçlar evrensel özneye yönelik suçlar olarak görülür ve kamusal addedilirken kadınlara yönelik şiddet – ve özelde tecavüz- kamusal olarak tanınmaz. Tecavüz ne kadar sansasyonelleştirilse ve gösterileştirilse de hakimler, savcılar, güvenlik güçleri ve medya bu suçların kamusal niteliğini görmezden gelir; tecavüzü önemsiz bir suç olarak görmeye devam eder (Segato 2018, s.204).

Kadınlara yönelik zulüm eylemlerinin medyada sunulmuş biçimi de şiddetin gösterileştirilmesini, normalleştirilmesini ve banalleştirilmesini katmerlendirir. Kadına yönelik şiddetin hegemonik görünürlük rejimi, kadınları disipline ederken toplumu zulüm konusunda eğiten zulüm pedagojisinininkidir. Bu rejim o kadar hegemoniktir ki şiddetle mücadele etme amacı taşıyan OBR’nin daha önce sözünü ettiğim tanıtım filmine bile sızmış; şiddete maruz bırakılan beden ancak yaralanmışlığının teşhiriyle görünür olabilmıştır. Tam da bu nedenle, şiddeti gösterileştirmeden ona karşı çıkabilmek için yeni görünürlük ve bedensel oluş biçimleri icat etmek gerekir. Yoluna Çıkan bu doğrultuda bir yandan şiddeti ve zulmü teşhir ederken, diğer yandan şiddetin neden olduğu acıyı gösterileştirmemenin yolunu arar. Koreografi, polislin çıplak arama sırasında göstericileri zorladığı aşağılayıcı çömelme hareketini içerir fakat bu hareketi şiddetin sorumlusu olmayı reddeden sözlerle ve faileri işaret eden pozlarla birleştirerek, maruz kalınan şiddeti ve yol açtığı acıyı gösterileştirmekten uzaklaşır. Sara Ahmed,

kadınların acılarının herhangi bir tercüme veya yorumlama sürecinden geçmeden feminist politikanın zemini olamayacağını söyler (Ahmed, 2014, s.218-9). Yoluna Çıkan'ın duygulanımsal kamusallığına rengini veren acı değil, öfkedir. Öfke, acının yorumlanmış halidir, fakat kendisi de yorumlanmaya ihtiyaç duyar (Ahmed, 2014, s.220). Performans ve videoları, acının yorumlanması olan feminist öfkeyi yorumlayan bir “duygusal nesne” (Ahmed, 2014) olarak dolaşıma girer; feminist duygulanımsal kamusallığı biçimlendirir. Katılımcılar performansla ilk karşılaşmalarında şiddetin yaralayıcılığı karşısında acı duyduklarını söyleseler de bu duygunun hızla öfkeye dönüştüğünü dile getirdiler:

Verdiğim ilk tepki önce böyle bir gözyaşıyla izlemek oldu. (...) Ondan sonra biraz daha şey geliyor, öfkesi önce duyduğum duygusal olan şeyden ağlama hissinden sonra gelen bir şey oldu (Ceren, kişisel görüşme, 18.03.2020).

İlk başta İspanyolcasını dinledim, anlayamıyordum, dil de bilmiyorum ama. Bana böyle hareketler falan kadınların içindeki öfke çok tanıdık geldi, çok hoşuma gitmişti. (Hazal, kişisel görüşme, 07.04.2020)

Segato, kadın itaatsizliğine ve bu itaatsizliği cezalandırmaya ilişkin ataerki mitin tüm kıtalara yayılmış kurucu bir anlatı ve tecavüz kültürünün sacayaklarından biri olduğunu söyler (Martin ve Shaw, 2021, s.4). LasTesis bu fikri “ataerki bir yargıç/doğduğumuz için bizi yargılayan” dizesinde dile getirir (Martin ve Shaw, 2021, s.4). Segato'ya göre kadınları itaatsizlikle damgalayan ataerki karşısında “itaatsizliğin hayati yoğunluğu” benimsenmelidir (Segato, 2019). Performansın bedenselleştirdiği bu hayati yoğunluk, Ahmed'in sözünü ettiği feminist öfkenin bedensel bir yorumu olarak dünyanın pek çok yerinde benimsenir. Performansa rengine veren itaatsizlik, öfke ve isyan, daha önce sözünü ettiğim “inadına isyan” sloganını üreten Türkiye feminist hareketinin duygulanımsal kamusallığını da biçimlendirdiğinden, Hazal performanstaki öfkenin kendisine tanıdık geldiğinden söz eder.

Öfkenin bedensel ifadesi, zulüm pedagojisinin gösterileştirdiği yaralanmış bedeni, yaratıcı bir tekrarla şiddete karşı direnmenin mevzi haline getirmeyi amaçlar. Şiddeti reddeden bu yaratıcı tekrar, OBR'yi de içine yerleştirdiğim bedensel performansa dayalı yaratıcı eylemlerin çatışmalı soykütüğünden beslenir. Fakat OBR'den farklı olarak Yoluna Çıkan, bedeni zulüm pedagojisinin görünmez kılma/gösterileştirme; örtbas etme/teşhir etme üzerine kurulu paradoksal görünürlük rejimine meydan okumanın aracı haline getirir ve bedensel performansın gösterileşmesine direnir.^{xxxviii} Bu paradoksal rejimi performansın semiyotiğine işleyen öğeler arasında göz bandı öne çıkar (Martin ve Shaw, 2021, s.6). Yeniden icraların önemli

bir kısmında kullanılan tek aksesuar olan siyah (tül) göz bandının simgesel anlamının katılımcılar için de yoğun olduğunu ve her birinin bantları farklı biçimlerde anlamlandırdıklarını gözlemlerim. Örneğin Ceren insanı görünmez kılan, dilsizleştiren şiddeti en iyi görselleştiren simgenin göz bandı olduğunu söyledi (Kişisel görüşme, 18.03.2020). Burcu göz bandını hem kendisini muhatap almayan devleti yok sayma jesti hem de kadınların birbirlerini görmeden de kolektif bir beden oluşturabilmelerinin göstergesi olarak okuyordu (Kişisel görüşme, 14.03.2020). Bogota, Kolombiya'daki bir katılımcı için göz bantları, kadınların kendilerini gözetleyen, yargılayan bakışlardan duydukları korkudan sıyrılmalarına işaret ediyordu (Enciso Noguera, 2019). Öte yandan İstanbul Beşiktaş'ta düzenlenen performansta göz bantları kullanılmadı. Mor eldivenler takıldı ve sözlerin "suçlu aranızda/ devlet farkında" kısmında eylemcilerin tek elleriyle gözlerini kapatacakları bir koreografi geliştirildi. Bu performansın katılımcılarından Mine, göz bantlarını siyasal nedenlerle veya kendilerine iyi hissettirmedeği için istemeyenler olduğunu, bu nedenle bantları kullanmadıklarını belirtti (Kişisel görüşme, 13.03.2020).

Zulüm pedagojisini alt üst etmenin diğer boyutunu, eylemcilerin bir yandan gözlerini kapatırken, diğer yandan failleri teşhir etmesi oluşturur. Katılımcılar için performansın en çarpıcı yanlarından biri, birlikte hareket eden bedenlerin failleri parmakla işaret etmeleri, "tecavüzcü sensin" demeleridir. OBR'nin simgesi olan havaya yükselen parmak, Yoluna Çıkan'da muğlak bir güçlenme kaynağına değil, şiddetin doğrudan ismi konulan faillerine yönelir. Performansın anonim kalan muhatabı "sen" ise (Martin ve Shaw, 2021, s.9) ataerki istismar sistemine katılan herkesi suça ortak eder. Katılımcılar, Türkiye'deki tüm uyarlamalarda korunan parmakla failleri işaret etme jestini, cezasızlık rejimi karşısında güçlü bir duruş olarak okuyorlardı. Burçin, iyi hal ve haksız tahrik indirimlerine, çocuk istismarı faillerine af düzenlemesi tartışmalarına dikkat çekerek, yargının ve yasamanın şiddetti yeniden üretmedeki rolüne işaret etmesinin performansı onun için anlamlı kılan şey olduğunu söyledi (Kişisel Görüşme, 06.04.2020). Segato için kadınların katledilmesi, cezasızlığın sonucu değildir; cezasızlığı üretir ve yeniden üretir (2010, s.79). Mafya çetelerinin ataerki rejiminde katiller kadınlara yönelik işkence ve cinayete suç ortaklığı yoluyla, mafya kardeşliğine sadakati güvence altına alacak bir sessizlik yemini ederler (Segato, 2010, s.77). Mafyanın ataerki rejimin yaygınlaşması ile birlikte (Segato, 2016), sessizlik yemini tüm topluma yayılır. Cezasızlık zulüm pedagojisinin ürünü olur zira ancak cezasız kalan ölümler yoluyla şiddet normalleştirilebilir.

Normalleştirmenin diğer sacayağı ise mağdur suçlayıcılıktır. Şiddetin teşhirine maruz bırakılan toplum, hissettiği huzursuzlukla baş edebilmek, acısını hafifletebilmek için kurbanları fahişe, uyuşturucu bağımlısı, ahlaksız ilan ederek suçlar (Segato, 2010, s.82). Bu nedenle tecavüzden sonra hayatta kalıp (*survivor*) şikâyetinde bulunabilenler, kendilerini sıklıkla müşteki değil, müdafî konumunda bulurlar. Tüm eylemleri, ağızlarından çıkacak her sözcük suçun asıl failinin kendileri olduğuna işaret edecek biçimde yorumlanır. Performans mağduru bu konumunu alt üst eder; cezasızlık rejiminin sessizleştirmeye çalıştığı hayatta kalanın bedenine ses verir; onu konuşur. Hayatta kalan konuşmaya başladığında artık yargı veren konumda olan o'dur; kendisini suçlu ilan ederek şiddeti yeniden üreten tüm mekanizmalara işaret eder. Mahkeme salonunda yargıçlar karşısındaki yalnız mağdur/müdafinin yerini yargıda bulunan, feminist kolektif beden almıştır. Şarkının sözleri hayatta kalana yönelik her türlü suçlamayı reddeder; ne giydiği, nerde olduğu ve ne yaptığı önemli değildir. Bu ret performansı icra edenlerin kıyafetlerine yansır. Birçok ülkede, özellikle de performansların yaz aylarına denk geldiği Güney ülkelerinde kadınlar, performansa şiddetin bahanesi olarak gösterilen dar, açık ve ilgi çekici kıyafetlerle katıldılar. Türkiye'de ise performanslarda genellikle daha kapalı kıyafetler tercih edildi. Katılımcılar bunun biraz mevsim koşullarının, biraz da izleyenlerin olası tacizlerinden ve polisin zor kullanması ihtimalinden duyulan tedirginliğin sonucu olduğunu söylediler.

Cezasızlık rejimini üreten adalet sisteminin ve devlet yapılanmasının sorumluluğuna dikkat çekmek amacıyla pek çok ülkede performans yargı veya devlet kurumlarıyla ilişkili, simgesel anlamı güçlü konumlarda icra edildi. Şili'de hükümet sarayı Palacio de la Moneda ve Şili Ulusal Stadyumu, Quebec'te parlamento binası, Londra'da Şili konsolosluğu, Selanik'te polis merkezi gibi mekânların seçilmesiyle, tecavüzün özel alana ait münferit bir suç değil kamusal bir şiddet biçimi olduğunun altı çizildi (Martin ve Shaw, 2021, s.7). Söz konusu mekânların seçimi aynı zamanda ataerkil devlet kurumlarının ve hukukun kamusal olanı temsil etme iddiasını da sorgular. Bu şekilde siyasalın sınırları teşhir edilir; meşruiyet sahnesi (*theater of legitimacy*) ile kamusal uzam arasındaki bağ koparılır (Butler, 2018, s.81-2). Bu tip mekânlarda herhangi muhalif bir eylem yapmanın neredeyse imkânsız olduğu Türkiye'de ise performans çağrıları parklara ve meydanlara yapıldı. Beşiktaş'taki performansın katılımcılarından Mine, Kadıköy'de daha evvel gerçekleşen performansa yönelik polis engellemesini ve göz altıları protesto etmek için mekân olarak Çağlayan Adliyesi'ni seçmeyi düşündüklerini fakat daha çok insanın katılmasını sağlamak için bu karardan vazgeçtiklerini söyledi (Kişisel görüşme, 13.03.2020).^{xxxix}

Judith Butler'ın söylediği gibi eylemde bulunan bedenler maddi desteğe ihtiyaç duyarlar; bu maddi desteklerin yokluğunda kırılabilir bedenler birbirlerinin desteği haline gelir ve yeni bir kamusal uzam tanımlarlar (2018, s.71-2). Fırat ve Bakçay'da ödünç aldığım “duygulanımsal kamusalılık” kavramıyla karşıladığım bu uzam, şiddet karşısında kırılabilir bedenlerin desteği haline gelir. Örneğin katılımcılardan Ceren, Kadıköy'de katıldığı performansın zor kullanılmasıyla dağıtıldığında, birlikte dans etmenin yarattığı duygudaşlığın kendisini güvende hissetmesini sağlayan şey olduğunu söyler (Kişisel görüşme, 18.03.2020). Polis zor kullanma ihtimali, duygulanımsal kamusalılığın kendisini de hassas bir dengede duran, kırılabilir bir şey haline getirir. Ankara Güvenpark'ta polis engeliyle karşılaşan, yaklaşık bir dakikalık performans (euronews Türkçe, 2019) katılan Servet'in sözleri bu kırılabilirliği özetler: “Ben hissedemedim sanırım. İlk defa sokakta dans ediyordum hızlı da olsa, o güzeldi. Bir heyecan aslında. Kadınlar hep birlikte sokakta dans etme fikri bile güzel. Birazcık dans ettim, o iyi hissettirdi. Ama tabii bütünüyle orada olamadım maalesef. Sağdaki polise bakıyordum.” (Kişisel görüşme, 07.02.2020)

OBR etkinliklerinin katılımcıları heyecanlandırıp onlara keyif verdiğinden söz etmiştim. OBR, en azından ilk döneminde, şiddeti üreten kurucu dışlamalara ve yapısal eşitsizliklere işaret etmiyor, şiddete ilişkin çözüm önerisi keyifli bir dansla gelen güçlenme ve devrimle sınırlı kalıyordu. Bu durum Break the Chain performanslarının herhangi bir engellemeyle karşılaşmadan ve hatta arkasına kurumsal destekler alarak pek çok ülkede icra edilebilmesini kolaylaştırmıştır. Oysa Ankara, İzmir ve İstanbul'daki Yoluna Çıkan performansları polis engeliyle karşılaşmış, pek çok eylemci gözaltına alınmıştır. Benim de katılmaya çalıştığım, polis engeliyle karşılaşan Ankara Üniversitesi Cebeci Yerleşkesi'ndeki performansta göz altına alınan öğrencilerin bursları kesilmiş, öğrenciler yurttan atılmışlardır. Eylemcilerin bazılarının “devlet kurum ve organlarını aşığılama” suçundan yargılanmaya devam etmeleri, şiddet karşısında söylenebilecek sözün yasal sınırlarını teşhir etmektedir.^{xl}

Sonuç

Bu yazıda Yoluna Çıkan performanslarını, çatışmalı soykütüğüne yerleştirdiğim OBR etkinlikleri ile birlikte inceledim. İki feminist eylem pratiği arasındaki tezatları neden olan tarihsel dönüşüme dair işaret etmiş olduğum bazı noktaları özetleyerek yazıyı sonlandırmak istiyorum. OBR'nin ilk kez düzenlendiği yıl olan 2013, küresel sokak ayaklanmalarının süregittiği ve Türkiye'de Gezi direnişinin patlak verdiği seneydi. Bu ayaklanmaların kurumsal sınırlar içinde kalan sanatsal ve kültürel üretimin uzlaşmalarını sorgulayan “politik yaratıcılık” pratikleri (Fırat

ve Bakçay, 2012), OBR gibi yaratıcı eylemi pazarlanabilir bir markaya dönüştüren girişimlerin ancak yetersiz ikameler olduğunu görünür hale getirdi. 2010'ların ikinci yarısında ağırlıklı olarak Küresel Güney'den yükselen feminist eylemler silsilesi ise, OBR, FEMEN, SlutWalk gibi öncellerinin bedensel, dijital ve simgeselin kesişiminde şekillenen eylem repertuarlarını devralırken, bu repertuarı eleştirel bir süzgeçten geçirdi. Liberal feminizmi içinde bulunduğumuz çağın krizinin bir parçası olarak gören (Aruzza, Bahtacharya ve Fraser, 2019, s.23) Ni Una Menos, küresel grevler, %99 için feminizm gibi feminist hareketler, toplumsal cinsiyete dayalı sömürü ve şiddetle mücadeleyi, neo-liberal kapitalizmle, ırkçılıkla, yeni-sömürgecilik biçimleri ve emperyalizmle mücadeleden ayrı düşünmüyordu. Toplumsal cinsiyet karşıtı hareketleri destekleyen, anti-feminist, homofobik politikalar üreten sağ popülist muhafazakâr hükümetleri karşılarında bulan bu hareketler, devletlerden ve küresel yönetim sisteminden giderek uzaklaştılar. Yoluna Çıkan performansları, bedeni şiddete karşı direnişin mevzisi haline getirirken devlete yönelttiği eleştiri ile Küresel Güney'den çıkan uluslararası feminist hareketlere eklendi.^{xli} Yatay örgütlenmesi ve merkezsiz yayılımıyla, yeni bir feminist uluslararasılık biçimini ete kemiğe büründüren bu eylemlerin prefigüratif olanaklarını genişletti (Serafini, 2020).

Eylemin örgütlenişinin ete kemiğe büründürdüğü prefigüratif siyaset, performansın zulüm pedagojisinin görünürlük rejimini altüst ederek hayatta kalan için yarattığı bedensel olanaklar ve feminist eyleycilik imkanları birbirinden bağımsız değildir. OBR'nin "keyifli devrim"inin (*joyous*) sunduğu dansla iyileşme vaadi, şiddeti ve acıyı unutmanın, geride bırakmanın peşindeydi. Oysa acının üzerinden atlayarak mutluluk ve keyfe yönelen iyileşme, "acı ve ıstırabın nedenlerinin üzerini örtmek" anlamına gelebilir (Ahmed, 2012, s.285). Butler'ın (2020) söylediği üzere, şiddeti yorumlamayan bir pratiğin şiddetsizliği hayata geçirmesi mümkün değildir. Yoluna Çıkan acıyı yeniden yaşamak veya teşhir etmek için değil; acının nedenlerini keşfetmek için çabalayan, keyifli devrimin keyfini kaçıran (*killjoy*) bir feminizmi^{xlii} bedenselleştirir.

ORCID ID

EZGİ SARITAŞ

<https://orcid.org/0000-0003-3445-4177>**Declaration of Conflicting Interests**

The author declared that there were no conflicts of interest with respect to the authorship or the publication of this article.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar bu makalenin yazarlık veya yayımlanmasına ilişkin olarak hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

KAYNAKÇA**Videolar**

- Colectivo LASTESIS (2019) "intervención colectivo LASTESIS."
<https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.
- euronews (Türkçe) (2019) "'Las Tesis' protestosuna Ankara'da polis engeli",
<https://youtu.be/bsymR9S1jlc>. Erişim tarihi 26.02.2021
- Feminist Gündem (14 Aralık 2019) "İstanbul üçüncü #LasTesis eylemi Beşiktaş'ta!"
<https://twitter.com/feministgundem/status/1205771052644814848?s=20>. Erişim tarihi 25.02.2021
- Fethi kinas (2019) "Kazdağları Direnişi kadınlarından Alamosun Kirazlı altın madeni önünde Las Tesis eylemi" https://youtu.be/rOp6uQd_5Wg. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- Happy Grayhill (2013) "One Billion Rising Ankara, Turkey (Z.Boztepe, M.Aksu dansı.2.)"
<https://www.youtube.com/watch?v=0kMR3mnbPPI>. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu (7 Aralık 2019) "Yarınki buluşmamıza hazırlanmanız için Türkçe sözleri ve hareketleriyle videomuzu paylaşıyoruz."
<https://twitter.com/KadinCinayeti/status/1203251875459547136?s=20>. Erişim tarihi 25.02.2021.
- Kadınlar Birlikte Güçlü (15 Aralık 2019) "Provalar devam ediyor!"
<https://twitter.com/KBGuclu/status/1206162988761255936?s=20>. Erişim tarihi 25.02.2021
- Olguner, Ozan (2013) "One Billion Rising - Türkiye - 12.Subat.2013 TV8 Yayını - Seda Sayan Program." <https://www.youtube.com/watch?v=z9hdf79Apo4>. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- ONE Billion Rising İZMİR - Liyakat** (16 Şubat 2013) "one billion rising/liyakat"
<https://www.facebook.com/451124634937517/videos/125858120924984/>. Erişim tarihi: 24.02.2021.
- V-Day (2012) "One Billion Rising (Short Film)." <https://www.youtube.com/watch?v=gI2AO-7Vlzk>. Erişim tarihi: 24.02.2021.

Makale ve kitaplar

- Ahmed, S. (2012). *Mutluluk vaadi*. (D. Mayadağ, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ahmed, S. (2014). *Duyguların kültürel politikası*. (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aruzza, C., Bahttacharya T. ve Fraser, N. (2019). *%99 için feminizm: Bir manifesto*. (U. Özmakas, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aston, E. (2016) Agitating for change: Theatre and a feminist “network of resistance”. *Theatre Research International*, 41 (1), 5–20.
- Aytekin, E. A. (2017) A “Magic and poetic” moment of dissensus: Aesthetics and politics in the June 2013 (Gezi Park) Protests in Turkey. *Space and Culture*, 20 (2), 191–208.
- Baer, H. (2016) Redoing feminism: Digital activism, body politics, and neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16 (1), 17-34. doi: 10.1080/14680777.2015.1093070
- Bishop, C. (2018) *Yapay cehennemler: Katılımcı sanat ve izleyici politikası*. (M. Haydaroğlu). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bozgan, D. (2020) Kadınlar ve devrimden kadınların devrimine: Latin Amerika’da kadınların gündemi. İçinde E. Akgemici, K. Ateş (Der.), *Dünyanın ters köşesi. Latin Amerika: Tarih, toplum, kültür* (s.203-217) İstanbul: İletişim.
- Butler, J. ve Athanasiou, A. (2017) *Mülksüzleşme: Siyasaldaki performatif*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2018) *Biziz, halk! Toplanma Özgürlüğü üzerine düşünceler*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Butler, J. (2020) *The force of non-violence: An ethico-political bind*. Londra ve New York: Verso.
- Chief Elk, L. (2013) An open letter to Eve Ensler. <https://chiefelk.tumblr.com/post/49527456060/an-open-letter-to-eve-ensler>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Crenshaw, K. (2014) Justice rising. Huffpost. https://www.huffpost.com/entry/justice-rising_b_4733601?1391640629 (Erişim tarihi: 25.02.2020).
- Davis, K. (2008) Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory* 9(1), 67–85.
- Dilger, G. (2019) The virtues of disobedience: Rita Segato's opening speech at the Buenos Aires International Book Fair 2019. Rosa Luxemburg Stiftung. <https://www.rosalux.de/en/publication/id/40778/the-virtues-of-disobedience?cHash=f593dea8421e756327e18e501ebc28f3>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Enciso Noguera, A. M. (2019) How performance art has united women's voices in Latin America and throughout the world. Al Día News. <https://aldianews.com/articles/culture/how-performance-art-has-united-womens-voices-latin-america-and-throughout-world>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Firat, B. Ö. ve Bakçay, E. (2012) Çağdaş sanattan radikal siyasete, estetik-politik eylem. *Toplum ve Bilim* 125, 41-62.

- Fırat, B. Ö. ve Kuryel, A. (2015) Yaratıcılık iş başında: Karşı-gösteriler ve duygulanımsal kolektiviteler. İçinde B. Ö. Fırat ve A. Kuryel (Der.) *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik* (s. 243-267). İstanbul: İletişim.
- Flanagan, M. vd. (2007). Feminist activist art, a roundtable forum, August 24-31, 2005. *NWSA Journal*, 19(1), 1-22.
- Fuentes M. A. (2015). Performance constellations: Memory and event in digitally enabled protests in the Americas. *Text and Performance Quarterly* 35 (1), 24-42.
- Fuentes M. A. (2019). #NiUnaMenos (#NotOneWomenLess): Hashtag performativity, memory, and direct action against gender violence in Argentina. İçinde A. G. Altınay vd. (Der.) *Women mobilizing memory*. (s.172-191) New York: Columbia University Press,
- Gyte, N. (2014) Why I Won't support one billion rising. Huffpost. https://www.huffingtonpost.co.uk/natalie-gyte/one-billion-rising-why-i-wont-support_b_2684595.html. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Harris, G. (2019) Performing transnational feminist solidarity? The Vagina Monologues and One Billion Rising. *Theatre Journal*, 71(1), 29-48.
- Huenchumil, P. (2019) Las mujeres Chilenas detrás de la performance "Un violador en tu camino". *Interferencia*. <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- LeSavoy, B. (2017) One Billion Rising: Theorizing bodies, resistance, and engagement in a campus stop violence against women movement. *Reflections: Public Rhetoric, Civic Writing and Service Learning*, 17(1), 133-154.
- López, I. H. (2019) Creativity at the service of social mobilization in Chile. *nacla*. <https://nacla.org/news/2019/12/08/chile-anti-rape-protest-Tijoux>. (Erişim tarihi: 27.02.2020)
- Martin, D. ve Shaw, D. (2021) Chilean and transnational performances of disobedience: LasTesis and the phenomenon of 'Un violador en tu camino'. *Bulletin of Latin American Research*. doi: 10.1111/blar.13215
- Mulvey, L. (2008) Görsel zevk ve anlatı sineması. İçinde A. Antmen (Der.) *Sanat/cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. (277-297) (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Oh, C. (2019) The one billion rising flash mob: From unspeakable trauma to danceable pleasure. *Dance Chronicle*, 42(3), 296-321. doi: 10.1080/01472526.2019.1673113.
- Ramón Ríos, M. (2019) From Dance & Song to Film & Art: How Chilean Protesters Uplift Their Struggles. *Remezcla*. <https://remezcla.com/lists/culture/chileans-use-art-culture-uplift-struggle/>. (Erişim tarihi: 27.02.2020)
- Schutte, G. (2013) Why I stepped out of my One Billion Rising South Africa Coordinator role. <https://tal9000.tumblr.com/post/50065620809/why-i-stepped-out-of-my-one-billion-rising-south>. (Erişim tarihi: 27.02.2020)
- Schneider, R. (1997) *The explicit body in performance*. Londra ve New York: Routledge.

- Segato, R. L. (2010) Territory, sovereignty, and crimes of the second state: The writing on the body of murdered women. (S. Koopman, Çev.). İçinde R.L. Fregoso ve C. Bejarano (Der.), *Terrorizing women: Femicide in the Américas (70-92)* Durham ve Londra: Duke University Press.
- Segato, R. L. (2016) Patriarchy from margin to center: Discipline, territoriality, and cruelty in the apocalyptic phase of capital. *The South Atlantic Quarterly* 115 (3), 615-624. doi: 10.1215/00382876-3608675.
- Segato R. L. (2018) A manifesto in four themes. (R. McGlazer, Çev.). *Critical Times* 1 (1), 198-211.
- Segato, R.L. (2019) The virtues of disobedience: Rita Segato's opening speech at the Buenos Aires International Book Fair 2019. Rosa Luxemburg Stiftung. <https://www.rosalux.de/en/publication/id/40778/the-virtues-of-disobedience?cHash=f593dea8421e756327e18e501ebc28f3>. (Erişim tarihi: 25.02.2020)
- Serafini, P. (2020) 'A rapist in your path': Transnational feminist protest and why (and how) performance matters. *European Journal of Cultural Studies* 23(2), 290–295
- Serafini, P. (2018) *Performance action: The politics of art activism*. Londra ve New York: Routledge.
- Taş, T. (2012) Canan: Feminist bir müdahale olarak sanatçının bedeni. *Toplum ve Bilim* 125, 89-114.

Sonnotlar

ⁱ Makaleyi titizlikle okuyup yorumlarını paylaşan Burçin Kalkın Kızıldaş, Erkan İnan ve Saygın Sarbay ile ViraVerita hakemleri ve editörlerine, benimle görüşmeyi kabul eden tüm katılımcılara teşekkür ederim.

ⁱⁱ Şarkının ismi, Şili polisi *carabnero*'nun 1990'lardaki "yoluna çıkan bir dost" (*un amigo en tu camino*) sloganına alaycı bir gönderme yapar. Şili'deki performanslarda carabnero marşının küçük bir kıza suçlulardan korunduğu için rahat uyumasını telkin eden kısmı sözlere dahil edilerek, cinsel şiddet yoluyla polisin protestoculara gözdağı vermesine dikkat çekilir (Huenchumil, 2019).

ⁱⁱⁱ "Mujeres & disidencias." Cinsellik ve toplumsal cinsiyet normlarına uymayan tüm bireyleri kapsayan *discidencias* için uyumsuzu tercih ettim. Konu edindiğim her iki feminist pratik de feminizmin öznesi olarak tüm çeşitliliğiyle kadınları ve toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarına uymayan bireyleri işaret eder. Makale boyunca kadın sözcüğünü trans içerici biçimde kullandığımı not etmek isterim.

^{iv} 27.11.2019, <https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2IJ4H/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

^v Protestonun yayılımına ilişkin bir harita için bkz. http://umap.openstreetmap.fr/en/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-0_394247#2/23.6/12.1, Erişim tarihi: 24.02.2021

^{vi} Yaratıcı eylem pratiği kavramını, sanatsal üretimle bağı daha zayıf veya güçlü, spontan biçimde ortaya çıkmış veya müellif(ler) tarafından yaratılmış pek çok farklı pratiği kapsadığı için tercih ediyorum. Farklı yaratıcı eylem pratiklerini adlandırmak için sanat aktivizmi, aktivist sanat, artivizm, kamusal sanat eylemi, estetik politik eylem gibi pek çok farklı kavram kullanılmakta. Bkz. Fırat ve Bakçay, 2012; Serafini, 2018, s.3.

^{vii} Yoluna Çıkan'a katılan on iki kişiyle Şubat ve Nisan 2020 arasında, OBR etkinliklerine katılan bir kişiyle de Aralık 2020'de görüşmeler yaptım. Yaşları 19 ve 40 arasında değişen katılımcıların hepsi kendisini kadın olarak tanımlıyor. Tüm katılımcıların isimlerini değiştirerek kullandım. Katılımcılara performansları nasıl yorumladıklarına, performansların onlarda ne gibi duygulanımlar yarattığına ilişkin açık uçlu sorular sordum. Görüşmelerin yanı sıra her etkinliğe ilişkin haber, duyuru ve videoları inceledim. İki pratiği ele alışimdaki yöntemsel fark nedeniyle de aralarında tam bir karşılaştırma yapmadığımı not etmem gerekiyor.

viii Bkz. Ramón Ríos, 2019; López, 2019

ix Her ne kadar #MeToo hareketinin kamusal alanda arz-ı endam etme boyutu güçlü olmasa da dördüncü dalga feminizm olarak da anılan uluslararası feminist eylemler silsilesinde önemli bir yeri olduğu tartışılmaz.

x Türkiye’de ayrıca #SuçluSensin, #TecavüzcüSensin, #TecavüzcüAranızda gibi etiketler kullanıldı.

xi Görüşmeler esnasında OBR etkinliklerine zaman zaman atıfta bulunulduysa da bu atıflar OBR’yi bir öncel olarak işaret etmekten uzaktı.

xii Jacques Derrida’nın, paleo (arkaik, eski, kadim) ve -onymy (sözcüklerin kullanımını, çalışılmasını tanımlayan kavramları üretmek için kullanılan son ek) hecelerini birleştirerek icat ettiği kavram, eski sözcüklerin “söküme alınarak” korunması, yeni bağlamlarda kullanılması anlamına gelir.

xiii OBR kadınları, cis, trans ve akışkan cinsiyetli, toplumsal cinsiyet temelli şiddete uğrayan herkesi kapsayacak şekilde tanımlıyor. What is One Billion Rising?, <https://www.onebillionrising.org/about/campaign/one-billion-rising/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xiv OBR etkinlikleri 14 Şubat’ta düzenlenirken, Yoluna Çıkan’ın 25 Kasım’da icra edilmesi iki pratik arasındaki farka dair bir şeyler söylüyor.

xv About V-Day, <https://www.vday.org/about-v-day/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xvi Bugün kendisini V olarak adlandırıyor. About V, <https://www.eveensler.org/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xvii V-Day Presents Voices, <https://voices.vday.org/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xviii Dance, <https://www.onebillionrising.org/about/dance/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xix Başkentli kadınlardan “kadına şiddete hayır” dansı, <https://www.cumhuriyet.com.tr/video/baskentli-kadınlardan-kadına-siddete-hayir-dansi-1721550>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xx 1 Billion Rising Events 14th Of February – We Do Not Want Love If It Kills, <https://www.onebillionrising.org/events/valentines-day-we-do-not-want-killing-love/>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

xxi Kesişimsellik, feminist siyaset ve kuram açısından oldukça tartışmalı bir kavram olmaya devam ediyor. Kavramın anlamının belirsizliği ve kullanımlarının çeşitliliği (Davis, 2009), aynı eylemin hem kesişimsel hem de beyaz, orta sınıf, Batı merkezli olarak nitelendirilmesine neden olabiliyor.

xxii Bkz. V-Day, 2012.

xxiii Harris’in de işaret ettiği üzere videoda ne kadın ne de kadınların maruz bırakıldıkları şiddet biçimi temsilleri, kalıp yargıların dışına çıkar (2019, s.41). Afrika olduğu anlaşılan bir yerdeki kadın sünnet edilmektedir; sweatshoplarda kötü koşullarda çalışan kadınlar muhtemelen Uzakdoğuludurlar; yüzüne kezzap atılmış olduğunu anladığımız çölün ortasındaki kadın Ortadoğuludur; siyah bir kadın siyah bir erkeğin tecavüzüne maruz kalır. Videoda saç ve ten rengiyle olduğu kadar giyimiyle de Batılı bir beyaz olduğuna dair şüpheye yer bırakılmayan tek kadın ise ofiste tacize uğrar.

xxiv OBR web sayfası yoluyla OBR logosuyla hazırlanmış t-shirtler, stenciller ve yerel dillere çeviride kullanılacak özel OBR fontu gibi bir etkinlik için ihtiyaç duyulabilecek malzemelere ulaşabiliyor.

xxv <https://www.onebillionrising.org/about/dance/>. Aynı sayfada Hollanda, Almanya, Nijerya, Endonezya’dan farklı şarkı ve koreografi örnekleri bulunmaktadır.

xxvi Global coordinators, [onebillionrising.org/category/global-coordinators/](https://www.onebillionrising.org/category/global-coordinators/), Erişim tarihi: 24.02.2021

xxvii Workers rising, <https://www.onebillionrising.org/workers-rising/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xxviii Sheffield Rising in Solidarity 2020, <https://www.onebillionrising.org/events/sheffield-rising-in-solidarity-2020/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

xxix OBR web sayfası V-Day, Inc.’in mülkiyetindedir ve şirket tarafından yönetilmektedir. Privacy Policy, <https://www.onebillionrising.org/privacy-policy/>, 01.03.2021.

xxx Türkiye’de performans ve kolektifin birbirlerinden çok da ayrılmadıklarını görüyoruz. Performans sıklıkla, kolektifin adıyla anılmaktadır.

^{xxxı} Türkiye’deki performansların önemli bir kısmı Kadın Meclisleri’nin çağrılılarıyla gerçekleşti. İzmir’de ortaklaşa bir performans örgütlenirken; Ankara, İstanbul ve Kaz Dağları’nda farklı feminist grupları bünyesinde toplayan çatı örgütler, yerel kadın ve öğrenci grupları performansı icra etti.

^{xxxii} Sosyal medyanın sağladığı siyasal olanaklar üzerinde dururken, sosyal medya şirketlerinin tekelleşme eğilimlerini, kullanıcıların gizliliklerine yönelik ihlallerini ve verileri paylaşma politikalarını göz ardı etmemek gerektiğini hatırlatmak isterim.

^{xxxiii} İki katılımcı Latin Amerika’daki feminist hareketleri takip eden ağların parçası olduklarını, performans videoları yaygınlaşmadan evvel Yoluna Çıkan’dan haberdar olduklarını söylediler.

^{xxxiv} Çevredeki erkeklerin performansı cep telefonlarıyla kaydettikleri videolarda görülür. Katıldığım pek çok feminist eylemde şahit olduğum bu tavrın erkeklerin, kadın bedeninin tehditkâr buldukları performansı karşısında, eril bakan özne konumlarını yeniden tesis edebilmek için geliştirdikleri bir yöntem olduğunu düşünüyorum.

^{xxxv} Eylemlere çağrı yapan prova videolarından bazıları için bkz. Feminist Gündem (14 Aralık 2019); Kadınlar Birlikte Güçlü (15 Aralık 2019); Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu (7 Aralık 2019). Prova videolarında şarkı sözlerinin uyarlamaları da paylaşılmaktadır. Ayrıca bkz. Hayır diyorsam hayırdır. <https://www.birgun.net/haber/hayir-diyorsam-hayirdir-280135>, Erişim tarihi: 25.02.2021.

^{xxxvi} 27.11.2019, <https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2J4H/>, Erişim tarihi: 24.02.2021

^{xxxvii} Çok sayıda yoksul mestiza kadının mafyatik narkotrafik çetelerince kaçırılarak tecavüz edildikten sonra öldürüldüğü, Meksika’nın “kadın cinayeti makinesi” olarak adlandırılan şehri (Bozgan, 2020: 208).

^{xxxviii} Şarkının İspanyolca sözlerinde bu paradoks, “görmediğin şiddet” “ve şimdi gördüğün şiddet” sözleriyle ifade edilir (Martin ve Shaw, 2021, s.6). Türkiye’deki uyarlamalardan birinde bu kısım “seyrettiğiniz şiddet” biçiminde yer alırken, diğerinde bu tip bir atıf yer almaz.

^{xxxix} Kadın vekillerin performanslara yapılan polis müdahalesini protesto amacıyla Yoluna Çıkan’ın sözlerini TBMM’de söylemeleriyle Türkiye’de de performans kamu otoritesini simgeleyen bir mekânda icra edilmiş oldu.

^{xl} Pussy Riot ile birlikte çıktıkları “Polis Şiddetine Karşı Manifesto” başlıklı videodan sonra Şili polisi, polise karşı şiddeti kışkırttıkları gerekçesiyle LasTesis kolektifi üyelerine dava açtı. Bu davaya ilişkin soruşturmanın genişletilmesi ile birlikte Yoluna Çıkan için de ikinci bir dava açıldı (Huenchumil, 2019). Ayrıca bkz. ¡El Arte no Calla! - Episode 4 of our new podcast in Spanish, <https://artistsatriskconnection.org/story/el-arte-no-calla-episode-4-of-our-new-podcast-in-spanish>, Erişim tarihi: 24.02.2021.

^{xli} LasTesis kolektifinin İstanbul Sözleşmesi’nin feshedilmesini protesto etmek için sokaklara çıkan Türkiyeli kadınlara destek mesajı göndermesi, uluslararası feminist dayanışmaya örnek teşkil etti.

^{xlii} Sarah Ahmed’in kullandığı killjoy sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak “oyunbozan”ın kullanışlı olduğunu düşünsem de, bu bağlamda “joy” fiiline dikkat çekmek için “keyif kaçırın”ı tercih ettim.