

## Politika ve Estetik Arasında: Sharon Hayes ve Deneysel Sinema Tarihleri

### Between Politics and Aesthetics: Sharon Hayes and Histories of Experimental Cinema

Ekin Pinar, *Mimarlık Bölümü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi*, 0000-0002-8367-1234

#### Özet

Bu makale, Sharon Hayes'in *Gay Power 1971/2007/2012* isimli çalışmasında hem tarihsel bir belge hem de estetik bir malzeme olarak yetmişlerin deneysel sinemasıyla protesto teması ve biçimselliği ekseninde kurduğu ilişkiye odaklanmaktadır. Her ne kadar Hayes üstüne yapılmış çalışmalar sanatçının tarihsel belge ve izlere yaptığı kendi müdahalelerini hem politik hem de biçimsel açılardan ele almış olsa da, Hayes'in el koyup sahip çıktığı tarihsel malzemenin kendisinin biçimsel analizi malzemenin sadece politik anlam ve potansiyeline yoğunlaşma sonucu ihmal edilmiştir. Bu ihmali göz önünde bulundurarak, makale *Gay Power*'ın bu tarihsel katmanlarının hem tematik hem de daha önceki çalışmalarda yer bulmamış biçimsel bir analizini sunar. Bu analiz ekseninde çalışmanın amacı altmışlardan beri çağdaş sanat ve deneysel film tarihlerinin kesişimindeki politik ve estetik kaygıların aralarında ortaya çıkan ancak gözden kaçmış sancılı ama güçlü ilişkilere dikkat çekmektir. Görünebilirlik ve tanıklık, performans ve toplanma estetiğini ele alışıyla, *Gay Power*, protesto eyleminin hem kendini ifade ediş şekillerini hem de kendi içinde biçimleniş yollarını vurgular. Hayes'in protesto eylemini sinema ve performans teknikleriyle anlatısında kullandığı biçimsel ve organizasyonel temsil stratejileri bilinçli olarak protesto eyleminin kendi biçimsel temsil kaygılarına gönderme yapar ve bunlarla paralellik gösterir. Öte taraftan da benzer kaygıların, temel olarak aldığı Women's Liberation Cinema'nın ham görüntülerini de şekillendirmiş olduğuna dikkat çeker. Bu bakımdan *Gay Power*, bir taraftan yerinde kayıt, geçmişe dönük değerlendirme ve siyasi olayların yaratıcı icatları arasındaki üretken gerilimleri gözle önüne serer. Öte taraftan da biçim ve içerik, sanat ve politika ve gerçek ve kurgu arasındaki akışkan ve karmaşık ilişkileri dikkate alan alternatif bir deneysel film ve sanat tarihi yazımının gerekliliğine işaret eder.

**Anahtar Sözcükler:** Deneysel sinema tarihi, performans sanatı, protesto ve estetik, Sharon Hayes, Women's Liberation Cinema.

**Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar):** Sanat tarihi, sinema çalışmaları.

#### Abstract

This article focuses on the relationship Sharon Hayes, in her artwork titled *Gay Power 1971/2007/2012*, establishes with seventies experimental cinema both as a historical document as well as aesthetic material vis-à-vis the theme and form of protest. Even though the scholarship on Hayes have analyzed, from both political and formal perspectives, her interventions to historical documents and traces, they have overlooked the formal aspects of the historical material the artist recycles due to an exclusive focus on the political meaning and potential of such material. Through a formal and thematic analysis of the historical layers of *Gay Power*, the study aims to reassess, the political and aesthetic stakes of the intersections between contemporary art and the histories of experimental cinema and better understand the previously neglected or overlooked network of vexed yet strong relations between the two. Indexing the issues of visibility and witnessing, performance and the aesthetics of assembly that define the acts of protest, *Gay Power* deals with both the protest movement's articulation of self-expression as well as its own organizational articulations. The formal and organizational strategies of the representational techniques that Hayes uses in her cinematic and performative narrative of the act of protest knowingly references and parallels the formal stakes of the preoccupations concerning the protest acts' self-expression. Accordingly, *Gay Power* makes visible the productive tensions between on-site recording, retrospective consideration, and creative invention of political events while underlining the need for experimental film and art historiographies that take into account the fluid and complex relations between form and content, art and politics, as well as fact and fiction.

**Keywords:** Experimental cinema history, performance art, protest and aesthetics, Sharon Hayes, Women's Liberation Cinema.

**Academical Disciplines/Fields:** Art history, cinema studies.

- Sorumlu Yazar:** Ekin Pinar, Mimarlık Bölümü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Adres:** Mimarlık Bölümü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Üniversiteler Mahallesi, Dumlupınar Bulvarı, Çankaya, Ankara.
- e-posta:** ekinp@metu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 10.11.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1282494

**Geliş tarihi:** 13.04.2023 / **Kabul tarihi:** 07.11.2023

## Giriş

Women's Liberation Cinema'nın kameraları bizi masumiyetten önce bulunduğumuz yere, kendisi de protesto yürüyüşü yapan kameranın alanına yerleştiriyor. Ve böylece, protesto yürüyüşü yapan kameranın, bu belirli günde bu belirli sokaklara çıkan bu belirli bedenlerin görüntüsünü hatırlama arzusunun alanındayız. Ve bunlar benim arkadaşlarım değil, çalışmalarını okuduğum, metinler, resimler veya hikâyeler aracılığıyla tanıdığım insanlar. Ve bu benim yaşadığım bir an değil, başkalarının yaşadığı bir an.<sup>1</sup> (Hayes, 2012)

Sharon Hayes, *Gay Power 1971/2007/2012* başlıklı performans ve sinemayı bir araya getiren çalışmasında, temel taş olarak, güncel çerçeveden tekrar ele aldığı Women's Liberation Cinema (WLC)'nin tarihsel görüntüleri ile bugünün çerçevesinden kurabildiğimiz ilişkiler ağı hakkında böyle der. WLC, Kate Millett, Susan Kleckner ve Lenore Bode ve diğerleri tarafından feminizm üzerine politik filmler üretmek amacıyla kurulan ve yetmişli yıllarda aktif olan bir deneysel film kolektifidir. Kolektif, 1971'de Christopher Street Liberation Day Parade ve Gay-In'i belgelemek ve yaymak amaçlı olarak gösterileri ayrıntılı bir şekilde görüntüleyen isimsiz bir film üretmiştir. 2007 yılında bu filmi rastlantısal bir şekilde bulan Sharon Hayes, bu görüntülerin üstüne, öncelikle Millett'in filmi izlerken yaptığı yorumları kaydedip eklemiştir. Daha sonra filmi canlı bir performansın parçası haline getiren Hayes, Millett'in yorumlarıyla zaten zenginleşen filmi seyirci karşısında oynarken, görüntülere dair kaleme aldığı kendi yorumlarını simultane olarak okuyarak ortaya *Gay Power 1971/2007/2012* isimli çok katmanlı sanat çalışmasını çıkarır. Bu katmanlar 1971'de çekilen film, Millett'in 2007'de kaydedilmiş yorumları ve her performansta Hayes'in canlı olarak okuduğu kendi yorumlarından oluşur. Eser, aynı zamanda 2012'de Hayes'in metnini okuduğu ses kaydının da filme eklenmesiyle bir sinemasal enstalasyona da dönüştürülmüştür. Hayes, bu çok katmanlılığı vurgulayacak şekilde eserin isminde tarihsel katmanları (1971/2007/2012) tanımlar ve işin sahiplerini Hayes, Millett ve WLC olarak belirler. Bu makale, Hayes'in hem tarihsel bir belge hem de sanatsal bir malzeme olarak yetmişlerin deneysel sinemasıyla protesto teması ve biçimselliği ekseninde kurduğu ilişkiye odaklanarak, deneysel sinemaya dair tarih yazımına, Hayes'in bir sanat çalışması üzerinden yaptığı katkıyı vurgulamaktadır. Bu eksende çalışma daha önce sadece içeriğe odaklanarak ihmal edilmiş olan yetmişler deneysel politik sinemasının biçimsel kaygılarına dikkat çeker. Yöntemsel olarak görsel analiz, sözlü tarih (röportaj) kaynakları ve protesto üstüne kavramsal çalışmaları niteliksel bir inceleme ekseninde bir araya getiren bu makale, aynı zamanda Sharon Hayes'in sanat yoluyla tarih yazımı pratiklerinde kullandığı arşivsel malzemenin sadece içeriği değil biçimselliğiyle de angaje olduğunu ileri sürerek sanatçı hakkındaki literatüre katkı yapmaktadır.

Hayes, yaklaşık otuz yıldır performans, video, ses ve yerleştirme medyaları bağlamında çalışmaktadır. Sanatçı tarihsel ve arşivsel materyale geri dönüş ve bu kaynakları yeniden canlandırma ve işlevlendirme gibi stratejileri kullanarak hem politik hem de estetik anlamlarda araştırma ve deneyselliğe dayalı üretken ve aktif bir sanat pratiğine imza atmıştır (çağdaş sanatta genel olarak gözlemleyebileceğimiz ve Hayes'in kullandığı stratejileri de ilgilendiren *arşivsel dürtü* kavramı için bkz. Foster, 2004). Kendi tanımıyla, Hayes'in sanat pratiği, "dünyada birlikte olmanın yeni yollarını açmak amacıyla normatif davranışlara, suç ortağı ve adaletsiz sosyal anlaşmalara ve yasaklayıcı zamansallıklara direnen eylemler, sesler ve pratiklerden oluşan heterojen alanla kolektif güç ve rezonans içinde hareket eder ve iletişim halindedir" (Shanks ve Hayes, 2022, s. 73). Hayes'in sözünü ettiği eylem, ses ve pratiklerle kurulan iletişim ve ilişkiler genellikle altmış ve yetmişli yılların protesto eylemlerinin yeniden inşası ve canlandırmasını içerir. Bu canlandırma pratikleri yoluyla sanatçı geçmişte ortaya çıkmış özellikle feminist ve kuir politik hareketlerin tarihiyle bugünün sosyo-politik atmosferi arasında üretken bağlar kurar. Bu bakımdan Hayes'in tarih anlayışı zamanı lineer bir gelişme şeması olarak alıp geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki ilişkileri sadece bir gelişim ve değişim anlatısı ekseninde değerlendiren baskın tarih yazımı yöntemlerinden farklılaşır. Bu baskın tarih anlayışı yerine, Hayes'in çeşitli arşivsel ve tarihsel belge, materyal ve mekânlarla kurduğu üretken ilişkiler feminist ve kuir hareketlerin tarihlerini ele alırken "şimdi ve sonra marjinalize edilmiş insanlar arasındaki duygusal temas yoluyla zamanı çökertme... [böylece] zaman içinde topluluklar oluşturma," (Dinshaw, vd. 2007, s. 178) ve yeni zamansallıklar ortaya çıkarma kaygısı içindedir (ayrıca bkz. Bryan-Wilson 2015, s. 21).

Clare Hemmings'in (2011, s. 5-7) öne sürdüğü gibi, geçmişe (gelişme anlatıları) veya bugüne (kayıp ve geri dönüş anlatıları) karşı toptan bir memnuniyetsizlik, feminizmin baskın (ve lineer) tarihlerini belirlemiştir. Bu anlatıların büyük bir kısmında, geçmiş ve şimdiki zaman birbiriyle üretken şekillerde ilişki kurmaktansa

<sup>1</sup> Aksi belirtilmediği takdirde metin içindeki bütün çeviriler yazara aittir.

kolayca anlaşılacak, tüketilecek ve geride bırakılacak varlıklar olarak ortaya çıktılar. Zamansallık ve tarihin bu tür tüketim temelli bir anlayışı, aynı zamanda, Nancy Fraser'ın (2013, s. 209-226) gösterdiği gibi, neoliberalizmin feminist teori ve pratiklerin güçlendirme (*empowerment*), özgürleştirme (*emancipation*) ve tanınma (*recognition*) gibi bazı temel ilkelerini talan ettiği operasyonları da teşvik eder. Emily Apter, bu tür sorunları içeren lineer tarihsel anlatılara bir alternatif olarak, "kadın zamansallığının estetik bir işlevi olarak çok yönlü ve kapsamlı bir kapasitedeki demode" (2010, s. 9) kavramında feminist teorinin dönemselliğini alt üst etme potansiyeli görür. Bu bağlamda Apter'ın feminist zaman kavramı, baskın lineer ve gelişimsel tarih anlayışını erkek hegemonyasının düşünsel sistemlerine atfeder. Bu erkek egemen lineer zamansallık yerine başka kavramlar üzerinden şekillenecek alternatifler arar (feminist zaman kavramı üzerine ayrıca bkz. Deutsche, vd., 2008). Kendi iyileştirici araştırmasını Julia Kristeva'nın 1979 tarihli ve artık modası geçmiş kabul edilen makalesi "Kadınların Zamanı"na dayandıran Apter, tekrar (*repetition*), dönüş (*return*), kopuş (*rupture*) ve salıverme (*release*) gibi alternatif zamansallık yaklaşımlarının zamanımızın feminizmleri açısından önemini araştırır. Benzer şekilde, Elizabeth Freeman *krononormativite* olarak adlandırdığı kavram çerçevesinde, iktidar yapılarının zamansallığı ve tarih akışını "uygun şekilde zamansallaştırılmış bedenleri, hareket ve değişim anlatılarıyla eşleştirerek evlilik, sağlık ve gelecek için zenginlik birikimi, üreme, çocuk yetiştirme, ölüm ve ona eşlik eden ritüeller gibi teleolojik olay şemaları veya yaşam stratejileri" (2010, s. 3-4) üzerinden tanımlayışına dikkat çeker. Freeman (2010), krononormativiteye karşıt olarak şimdiki zamanda yeniden konuşlandırmak ve geri dönüştürmek üzere geçmişten kalan görüntü ve eserleri inceleyen ve zamansal sürüklenme (*temporal drag*) adını verdiği stratejinin kuir politikalar için potansiyeline işaret eder. Sara Ahmed'in iddia ettiği gibi "tarihler 'ne' yüzeylerini şekillendirir, yüze çıkan 'ne'nin gelişinin arkasında [tarihler] var"dır (2006, s. 44). Hayes sanat üretiminde modası geçmişlik, tekrar, dönüş ve zamansal sürüklenme gibi stratejileri yoğun olarak kullanır. Bu yöntemler feminist ve kuir politika tarihlerini bugünle ilişkilendirerek tekrar baştan yazmakla kalmaz, aynı zamanda daha önce gözden kaçmış ancak şimdi güncellikle ilişkili hale gelmiş tarihsel detayları görünür kılar (konu hakkında detaylı bir tartışma için bkz. Pinar, 2022). Hayes'in sanat çalışmaları, içeriklerinin yanı sıra biçimsel, üslup ve teknik yaklaşımlarıyla da Hemmings'in dediği gibi geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki "baskın [lineer ve gelişimsel] anlatıların (...) gizlediği ilişkileri ve anlamsal bağlantıları" (2011, s. 158) keşfeder. Hayes'in tekrar, dönüş, kopuş ve zamansal sürüklenme gibi çeşitli stratejileri kullanışı yoluyla feminist ve kuir politikaların tarihselliğiyle kurduğu özgün ilişkiler ağı tarihsel olay, insan, nesne ve mekânların içeriğiyle yeni açılardan ilişkilenebilmemizi sağlar. Aynı zamanda da kullandığı stratejilerin biçimselliklerine özdüşünümsel (*self-reflexive*) yaklaşımı seyirciyi bu temsil yöntemlerinin estetik ve politik potansiyellerini sorgulamaya davet eder. Ancak bu sanat pratiğine dair çalışmalarda şu ana kadar es geçilmiş bir özellik olarak, Hayes'in ürettiği çalışmalar adapte edilen, tekrar işlevlendirilen ve canlandırılan protesto eylem, belge ve mekânlarının biçimselliğiyle de yoğun bir angajman içindedir. Hayes bu biçimselliğin devam eden ve etmeyen tarihine dair de önemli çıkarımlarda bulunur.

Protesto eylemi ve sanatın bir araya gelişinin tarihi üzerine yapılan çalışmaları incelediğimizde, yalnızca protestoların siyasi ve etik kaygıları üstüne yoğunlaşıp, tartışmalarında performansların ve eylem mekânlarının görsel, biçimsel ve işitsel analizine yeterince yer vermediklerini görebiliriz (Mahony, 2014; McKee, 2016; Memou, 2017; Reed, 2019; Raicovich, 2021). Protesto kavram ve eylemini temel alan sanat işlerinin estetik ilkelerinin vurgulanan sosyo-politik meselelerle ilişkili olarak kapsamlı bir şekilde ele alınmaması aslında sosyal-angaje sanat eleştirisindeki daha büyük bir soruna işaret eder. Sanat tarihçisi Claire Bishop'ın (2006) önerdiği gibi, doksanlardan beri sanatta *toplumsal dönüş* olarak adlandırılan yönelimlere odaklanan çalışmaların en büyük açmazı, politik meseleleri estetik, biçimsel ve sanatsal kriterlerden ayırıp, bu tip sanat pratikleriyle ahlaki gerekçeler ekseninde herhangi bir eleştirel angajman olasılığını ortadan kaldırırlardır (konu hakkında detaylı bir tartışma için bkz. Pinar, 2019).<sup>2</sup> Her ne kadar Hayes üstüne yapılmış çalışmalar sanatçının tarihsel belge ve izlere yaptığı kendi müdahalelerini hem politik hem de biçimsel açılarından ele almış olsa da Hayes'in el koyup sahip çıktığı tarihsel malzemenin kendisinin biçimsel analizi malzemenin sadece politik anlam ve potansiyeline yoğunlaşma sonucu ihmal edilmiştir (Lorenz, 2012; Bryan-Wilson, 2015; Eichorn, 2015; Maimon, 2015; Abse Gogarty, 2016; Brewer Ball, 2016; Greaney, 2018; Waltham-Smith, 2020). Tam da bu ihmali göz önünde bulundurarak, *Gay Power*'in çağdaş ve modası geçmiş tarihsel katmanlarının hem biçimsel hem de tematik bir analizi bize çağdaş sanat ve deneysel film tarihlerinin kesişimindeki politik ve estetik kaygıları protesto eylem ve

<sup>2</sup> Sanatta *toplumsal dönüş* olarak adlandırılan ve doksanlardan beri birçok sanatçının pratiklerinde gözlemleyebildiğimiz eğilim, toplumu sanat pratiklerinin doğrudan bir parçası haline getirmek amacı taşır. Bu amaç doğrultusunda, müze ve galeri gibi kurumlardansa kamusal mekânları kullanır, sonradan alınıp satılacak ve izlenecek ürünler ortaya çıkarmak yerine etkinlikler düzenler ve en önemlisi izleyicileri aktif katılımcılara dönüştürerek sanat üretiminin bir parçası haline getirmeye çalışır. Konu hakkında detaylı bir inceleme için bkz. (Kester 2013).

kavramı üzerinden tekrar ele alma şansı verir. Bu sebeple *Gay Power*'in kaynaklarının biçimsel analizini de içeren detaylı bir inceleme, altmışlardan beri çağdaş sanat ve deneysel film tarihleri arasındaki sancılı ancak; güçlü ilişkileri tekrar gözden geçirerek şu ana kadar gözden kaçmış veya ihmal edilmiş bir ilişkiler ağına yoğunlaşılma potansiyeli taşır. Bu potansiyeli göz önünde bulundurarak, bir sonraki bölümde deneysel sinema tarihi ile çağdaş sanattaki *belgesel dönüş* arasındaki ilişkilerden yola çıkarak, *Gay Power*'in lineer tarih yazımına sadece feminist ve kuir siyasal hareketler açısından değil aynı zamanda sanat ve deneysel sinema tarihleri bağlamında da sunduğu alternatif bakış açısını incelenecektir.

## Deneysel Sinema Tarihi ve Belgesel Dönüş

Son yirmi beş yılda çağdaş sanatı ve hareketli görüntü kültürünü tanımlayan pek çok yönelim ve değişimden biri belgesel dönüş olmuştur (Nash, 2004; Nash, 2008; Enwezor, 2008; Stallabrass, 2013; Balsom ve Peleg, 2016). Gerçek ve kurmaca olayların, varlıkların ve nesnelere gerçek veya sahte arşivsel, tarihi ve/veya etnografik belgelerine ve izlerine sürekli ve yoğun bir dikkat ile tanımlanan bu eğilim, aynı zamanda geleneksel belgesel biçimlerinin otoriter, olgusal üsluplarıyla ilgili soruları da ön plana çıkarmıştır. Yeniden canlandırma ve sahneleme, denemeci (*essayistic*) üslup, gerçek ve kurmacanın bulanıklaştırılması, belirtisel (*indexical*) olmayan biçimlerin (özellikle animasyon) kullanımı ve belirtisel belgelerin estetik manipülasyonu bu yönelimin yaygın temsil stratejilerini oluşturmuştur. Bu yönelimi ön plana çıkaran sanat çalışmaları, gerçekler ve gerçekliği temsil edebilme olasılığını özdüşünümsel olarak sorgulamakla birlikte, bunu yapmaya yönelik girişimleri sürdürmeyi de hala önemli görmektedir. Hal Foster'ın yerinde bir şekilde belirttiği gibi, bu dönüş, "bir yapı söküm duruşundan yeniden bir kuruşa- yani, yeterli seviyede betimleyici olmasa da etkili bir eleştirel sistem olarak belgesel tarzını rehabilite etmek için yapaylığın kullanımına" (2017) geçişi gösterir. O halde, söylemsel anlamda evrensel gerçekler olarak sunulan dış dünyanın doğrudan arabuluculuğunu hedeflemek yerine, bu belgesel modu, "gerçeği yeniden gerçek kılmak, yani yine etkili, böyle hissedilir kılmak"la (Foster, 2017) ilgilenir.

Bu belgesel dönüş, şüphe götürmez bir şekilde, dijital medyanın yükselişine ve buna eşlik eden *belirtisel ölümü* beyanlarına tanıklık eden tarihsel bağlamın ve gerçekliğin temsil olasılığına yöneltilen postmodern eleştiriler uç noktalara götürüldüğünde ortaya çıkan gerçek dünyanın belgelenmesiyle ilgili nihai nihilizmden duyulan genel memnuniyetsizliğin bir sonucudur.<sup>3</sup> Bu tarihsel ilişkiselliğe rağmen, altmışlardan itibaren süregelen deneysel film pratikleri (mesela Bruce Baillie, Chick Strand, ve Bruce Conner'in filmleri örnek olarak verilebilir) gerçek olaylara, nesnelere ve insanlara dikkatini vererek gerçeğe veya gerçekliğin bir yorumuna yaklaşıma ilgi gösteren bu özdüşünümsel belgesel stratejilerini zaten kullanmışlardır. Deneysel sinemanın standart tarihlerinin çizdiği kanonun ana hatları sözde kendi (hermetik) öznelliğini yansıtan altmışların biçimsel deneylerinden yetmişlerde filmin biçimsel yönlerini araştıran yapısalcı (*structuralist*) bir tarza geçiş üzerinden tanımlanır (Renan, 1967; Tyler, 1969; Curtis, 1971; Sitney, 1974; Peterson, 1994). Oysaki; yaşam dünyalarımızın sosyal, politik ve kültürel yönlerine duyulan yoğun bir ilgi her zaman çok çeşitli deneysel film yapımı uygulamalarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Aynı zamanda, bu deneysel sinema çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun kullandığı stratejiler (belgesel ve anlatı biçimlerinin yanı sıra belirtisel ve belirtisel olmayan medyanın harmanlanması, bulunmuş ve icat edilmiş belgeler kullanılması, tekrar sahneleme (*restaging*) ve estetik manipülasyon gibi) çağdaş belgesel dönüşün yöntemleriyle ve bu dönüşün geleneksel belgesel ve onun gerçekliğe uygun temsil iddialarıyla kurduğu karmaşık ve özdüşünümsel ilişkilerle paralellik gösterir. Yine de deneysel sinemanın sadece şekilsel araştırmalarına münhasır odaklanma nedeniyle, deneysel birçok filmin sosyo-tarihsel, kültürel ve temsili politikalara ilgisi ve etik endişeleri çok yakın zamana kadar öncü (avangart) film tarihine dair çalışmalarda fark edilmedi.<sup>4</sup>

Deneysel sinemanın paylaşılan yaşam dünyalarını özdüşünümsel olarak temsil edecek bir deneysel belgesel biçimine olan ilgisinin bu kadar ihmal edilmesinin nedenleri çok çeşitlidir. İlk olarak, öncü sinemanın bir sanat biçimi olarak kabul edilmesi arzusu, bu film yapım tarzlarının kavramsallaştırılma biçimlerinde etkili oldu.<sup>5</sup> Douglas Crimp'in çok yerinde bir şekilde belirttiği gibi, "[Sanatın modern epistemolojisi] [sanatı]

<sup>3</sup> Bu açıklama elbette, bu stratejileri kullanmayan deneysel belgesel biçimlerinin gerçekliğe dair otoriter iddiaları olduğu anlamına gelmez. Çağdaş sanat işlerindeki gözlemlenebilir (*observational*) tarzının değerine dair mükemmel bir çalışma için bkz. (Balsom 2020, s. 180-196). Tanımlayıcı (*descriptive*) biçiminin yararlarının yeniden değerlendirilmesi için ayrıca bkz. (Marcus, Love ve Best, 2016, s. 1-21).

<sup>4</sup> Deneysel sinemanın şekilsel ve biçimsel keşifleriyle tarih, kültür ve sosyal ilişkileri temsilinin keşif noktalarına odaklanan alternatif çalışma örnekleri için, bkz. (Russell, 1999; Skoller, 2005; MacDonald, 2013).

<sup>5</sup> Deneysel sinemanın bir sanat biçimi olarak kabul edilmesine dair tartışmalar için bkz. (Tyler, 1969; Sitney, 1974; Peterson, 1994; Jordan, 2008).

yalnızca kendi iç tarihine ve dinamiklerine atıfta bulunarak özerk, yabancılaşmış, ayrı bir şey gibi gösterdi" (2000, s. 13). Altmışların sonları ve yetmişlerde ortaya çıkan birçok teori ve tarihçe avangart sinemaya böyle bir yöntemi benimseyerek yaklaştı. Sanat dünyasının aynı zamanlarda aynı yöntemleri sorgulamaya başladığını hatırlayacak olursak deneysel sinemayı sanat olarak kabul ettirmeye çalışan bu yöntemsel çabanın ironik tarafları da ortaya çıkar. Sanat ve sinema arasındaki disiplinler sınırların bu şekilde sorgulanması birçok açıdan olumlu bir girişim olsa da o dönemdeki deneysel film uygulamalarının yapım, dağıtım ve sergileme bağlamları ve süreçleri modern sanatınkilerle tamamen bağdaşmıyordu. İkincisi, yetmişlerde göstergebilime ve psikanalize dönüş ve bunun sonucunda aygıt kuramının ortaya çıkışının hem ana akım hem de avangart sinemalara odaklanan film çalışmaları ve eleştirisi için önemli etkileri oldu. Christian Metz (1982), Stephen Heath (1981) ve Jean-Louis Baudry (1974; 2009) gibi akademisyenler tarafından kavramsallaştırılan aygıt kuramı, izleyicinin perdede olup bitenlere kendini yansıtması ve özdeşleşmesini (Rönesans perspektifini dayanak alarak) sağlayan sinemanın illüzyonizm ve gerçeğe benzerliğinin ideolojik işlevlerine işaret etti. Aygıt kuramının sinematik hareket yanılmasıyla kaydedilen gerçeklikle birleşimine dair ideolojik eleştirisi, esas olarak ana akım anlatı filmlerine yöneltilmiş olsa da bu bakış açısı deneysel sinemanın kavramsallaştırılması üzerinde de etkili oldu. David Rodowick'in (1995, s. xiv) öne sürdüğü gibi, aygıt kuramının özünde bulunan modernist proje, ana akım ve avangart sinemaları, sadece ikincisinin özdüşünsel dikkatini ilkinin aldatıcı bir gerçekçiliğe yaptığı yatırımla karşılaştırarak, karşıt kategoriler olarak konumlandırdı.

Deneysel sinemayı kavramsallaştırma biçimlerimizi çok uzun süre etkileyen ve politika ve estetiği kutuplaştıran bu ikili model, gerçek dünyanın meseleleriyle ilgilenirken aynı zamanda temsil biçim ve stratejilerine müdahalede bulunan çalışmaları incelemeye çalıştığımızda geçerliliğini yitirmektedir. Bu bakımdan deneysel film tarihlerini yazarken Chantal Mouffe'un "sanat ve siyaseti aralarında ilişki kurulması gereken iki ayrı alan olarak görme[me]" (2017, s. 111) çağrısını eksen alacak şekilde, estetik deneyler ve özdüşünsellik ile gerçek dünyaya siyasi bir bağlılığı karşılaştıran ikili düşünce tarzını yeniden düşünmek gereklidir. Protestoyu konu olarak alan deneysel filmler baskın düzen ve yönetim biçimleri tarafından işlenen adaletsizliğe, dışlanmaya ve baskıya meydan okuyan isyancı eylemleri belgesel ve anlatı modlarını harmanlayan ve biçimsel olarak keşifçi yollarla yeniden inşa ederler. Bu bakımdan bu filmler pek çok deneysel filmin uğraş alanını tanımlayan politik konu ile estetik deneyler arasındaki sıkı örülmüş değiş tokuşu ortaya çıkarmak için özellikle verimli bir zemin sağlar. *Gay Power* protesto eylemi ekseninde çağdaş ve geçmiş sanatsal ve sinematik deneysel uygulamalar arasındaki iletişimi sağlayan geriye dönük (retrospektif) bir değerlendirme niteliğindedir. Bu yüzden, eser deneysel film yapımının dünyanın sosyal ve politik olaylarına yönelik sürekli ilgisini vurgulayarak, deneysel film tarihinin hem teleolojik hem de dönemselleştirici anlayışlarla yazımına meydan okur. Öte yandan Hayes'in çalışması sadece bu politik tarihle üretken ilişkiler kurmakla yetinmez. Aynı zamanda, çağdaş sanat çalışmalarını deneysel belgesel tarihiyle, ikisi arasındaki temsil stratejileri, biçimsel deneyler ve organizasyon biçimleri bakımından örtüşme ve devamlılıklara işaret edecek şekilde, diyaloga sokar.

Andrea Brighenti'nin gözlemlediği gibi, "[g]örünürlük, estetik (algı ilişkileri) ve politika (iktidar ilişkileri) alanlarının kesişiminde yer alır" (2007, s. 324). Protesto eylemleri de görünürlüğü hedef almaları sebebiyle sadece iktidar ilişkilerini değil algı ilişkilerini de odaklarına oturturlar. Hito Steyerl'in her protestoda yer bulan iki ifade düzeyine ilişkin tartışmasında belirttiği gibi: "Bir düzeyde, ifade, protesto için bir dil bulmayı, seslendirmeyi, sözlü ifadeyi veya siyasi protestoyu görselleştirmeyi gerektirir. Ancak başka bir düzeyde, ifade aynı zamanda protesto hareketlerinin yapısını veya iç organizasyonunu da şekillendirir" (2012, s. 78). Bu bakımdan, *Gay Power*, bir sonraki bölümde detaylı olarak analiz edileceği şekillerde, görünebilirlik ve tanıklık, performans ve toplanma estetiği kavramlarını ele alışıyla, Steyerl'in ortaya attığı iki düzeyi yani protesto eyleminin hem kendini ifade ediş şekillerini hem de kendi içinde biçimleniş yollarını vurgular. Hayes'in protesto eylemini sinema ve performans teknikleriyle anlatısında kullandığı biçimsel ve organizasyonel temsil stratejileri (birinci düzey) protesto eyleminin kendi biçimsel temsil kaygılarına (ikinci düzey) gönderme yapar ve bunlarla paralellik gösterir. Hayes aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğim temsil stratejileriyle adapte ettiği orijinal deneysel filmin de benzer kaygılar taşıdığına vurgu yapar. Hayes'in çalışmasının ortaya koyduğu gibi, WLC'nın orijinal filmi de direnişi görselleştirme ve yayma anlamında Steyerl'in ikinci düzeyini ortaya koyarken, dil, düzenleme ve estetik gibi biçimsel, yapısal ve örgütsel kaygıların da protesto estetiğine yaptığı göndermeleri (birinci düzey) vurgular. Bu bakımdan *Gay Power*, bir taraftan yerinde kayıt, geçmişe dönük değerlendirme ve siyasi olayların yaratıcı icatları arasındaki üretken gerilimleri gözler önüne serer. Öte taraftan da biçim ve içerik, sanat ve politika ve gerçek ve kurgu arasındaki akışkan ve karmaşık ilişkileri dikkate alan alternatif bir deneysel film ve sanat tarihi yazımının gerekliliğine işaret eder.

### **Gay Power 1971/2007/2012**

Kelimenin Latince kökü olan *protestare*'nin de anırttığı gibi (protesto kelimesinin etimolojisi üstüne daha detaylı tartışmalar için bkz. Reed 2019, s. xiii ve Gasaway Hill 2018, s. 4), protesto eylemleri her zaman hem karşı çıkmak, direnmek ve mücadele etmek için bir araya gelen insanları hem de bu olayları izleyen, dikkate alan, bunlara katılan ve belki de belgeleyenleri ilgilendiren bir kamusal tanıklık meselesidir. Protestonun dinamiklerini belirleyen bu ilişkiler ağını dikkate aldığımızda Jacques Rancière'in (1999, s. 74) neden siyasetin bir görünebilirlik dolayısıyla da bir estetik meselesi olduğu savını ortaya attığını daha iyi anlayabiliriz. Rancière'e göre kurulu düzen görülebilir ve düşünülebilir olanı kurgulayarak var olur, tam da bu sebepten politika "görülebilir olanın ve düşünülebilecek olanın manzarasını yeniden yapılandırır" (2009, s. 49). İnsanları "verili olanın birliğinden ve görünenin apaçıklığından" (Rancière, 2009, s. 49) kurtarmaya muktedir oldukları için, Rancière'in kavramsal çerçevesinde, politik eylemler estetik, estetik eylemler ise politiktir. Dolayısıyla "neyin verili olduğuna ve bizim bir şeyi verili olarak gördüğümüz çerçeveye ilişkin tartışma" (Rancière, 2020, s. 58) yaratan her hareket hem politik hem de estetik bir müdahaledir. Rancière (1999, s. 99) için, politik eylemler ve dolayısıyla protesto hem kurulu düzen tarafından görülmez kılınan görünebilirliğini sağlar hem de görünür kılma rejimlerini baştan tanımlar.

*Gay Power*'da kullandığı tekrar işlevselleştirme ve çok katmanlılık stratejileri yoluyla, Hayes de politik tarihin bir parçası haline gelmiş olmasına rağmen artık görünürlüğü ortadan kalkmış olan protesto eylemlerini şimdiki zamanla geçmiş arasında karmaşık ilişkiler kurarak tekrar görünür kılar. Bu bakımdan, *Gay Power* bir taraftan sinema ve performans sanatlarını ve çeşitli tarihsellikleri bir araya getiren çok katmanlı yapısıyla sanatın Rancière'in deyimleriyle geleneksel ve yerleşik görünür kılma rejimlerini tekrar tanımlar. Bir taraftan da tematik olarak protesto eyleminin yerleşik rejimleri tekrar düzenleme kaygısını da yansıtır. Hayes'in savunduğu gibi, bugün ve geçmiş arasında kurulan "bu ilişkiler aracılığıyla, tanık olduğumuz, geçmiş bir şeyin pasif gözlemcileri değil, şimdiki anın kolektif ve bireysel izleyici sorumluluğuna sahip seyircileri olduğumuz bir olaylar alanı biriktiririz" (2011, s. 90). Her protesto eylemi, Mary Lynne Gasaway Hill'in (2018, s. 15) öne sürdüğü gibi, geçmiş ve şimdiki direniş olayları üzerine inşa edilen metinler arası bir olaya, o zaman protestonun temelini oluşturan toplanma eylemi sadece bedenleri değil, aynı zamanda farklı zamansal boyutlardaki olayları da bir araya getirir. Bu farklı zamansallıklar, sadece geçmiş değil, aynı zamanda var edilebileceği olan göndermelerle geleceği ve farklı yaşayış biçimlerine olan özlemleriyle farklı zamansal biçimleri de içerirler. Rancière'e (2004, s. 15) göre, farklı bir gerçeklik varsayımı, duyulur olanın mevcut dağılımını yeniden düzenleyebilir ve yerleşik mekân ve zaman ayrımlarını kuralıdırabilir. Buna bağlı olarak filozof sadece "gerçek dünyanın bocaladığı" bu farklı gerçeklik varsayımı anlarında "dünya hakkında bir yargıya varmanın mümkün olduğunu" (Rancière, 1989, s. 19) ileri sürer. Rancière, kurulu düzenin sorgulanıp tekrar düzenlenmesinin, *heterokroni* olarak adlandırdığı, farklı bağlam ve zamanları bir araya getiren, bir başka deyişle "zamanları yeniden dağıtarak şimdiki çerçevelemek için yeni kapasiteler icat eden" (2012, s. 36) bir tarafı olduğunu söyler. Bu bağlamda filozof, gerek protesto eylemlerinin gerekse sanatın heterokronik potansiyelinin, bir başka deyişle "normal zamanın kısıtlamasından uzaklaştır[ma], tahakkümün duyusal dokusunda kopmalar meydana ge[tirme]" (Rancière 2012, s. 32) kapasitesinin altını çizer. *Gay Power*'ın geçmişe ait bir esere günümüz gözünden müdahaleleri ve bu müdahalelerin gerçekleştiği farklı zamansallıklara yaptığı devamlı vurgu, bir yandan sanatın heterokronik potansiyelinin altını çizerken; bir yandan da toplanma teması ekseninde protesto eylemlerinin farklı zamanları bir araya getirme kapasitesine göndermede bulunur.

Tam da böylesi bir heterokronik aktif ilişkiler ağı, *Gay Power*'ın dört değişik tarihsel nokta arasında diyaloglara dayanan organizasyon şemasını oluşturur. Bu şema yoluyla ortaya çıkan çok katmanlı metin, çeşitli tanıklık biçimlerini birbirleriyle ilişkilendirir. Bu tanıklıkların en eski katmanı WLC'nın kamerası aracılığıyla 1971 yılında gerçekleştirdiği protesto yürüyüşünü belgeleme eylemidir. İkinci tanıklık katmanını, kendi çektikleri filmi 2007 yılında tekrar izleyen Millett'in yorumlarının ortaya koyduğu yetmişlerin politik geçmişine dönük retrospektif bakış oluşturur. Üçüncü katman, bizzat yaşamadığı bu politik hareketi bir belgesel izleyicisi olarak yeniden paylaşımına açan ve değerlendiren Hayes'in, canlı performans sırasındaki yorumlarıyla şekillenen tanıklıktır. Dördüncü tanıklık ise film ve performansı izleyen seyircilerin bağlamında ortaya çıkar ve Hayes'in kendi yorumsal metni devamlı olarak bakma ve belgeleme eylemlerine vurgu yaparak bu tanıklık eyleminin farklı katmanlarına dikkat çeker: "Baktığın şey ham görüntüler. O günün belgesi. Kate Millet, bu gece bizim bakacağımız bir şey olmasının, onların o günkü çekim çabalarından kalan somut bir şey olmasının, tarihin bir kazası olduğunu söylüyor" (Hayes, 2012).

Hayes'in bu farklı tanıklık katmanlarını görünür bırakan özdeşimsel organizasyon stratejileri bir taraftan bu katmanların zamansal olarak birbirinden farklılığını vurgularken, bir taraftan da bunlar arasındaki paralelliklere dikkat çeker. Bu paralellikler lineer kronolojik düşünceye meydan okuyan zamansal bir ima yoluyla Dudley Andrew'un (2010, s. 60-61) *dekalaj* olarak adlandırdığı, herhangi bir

sinema eserinin doğasında bulunan bir yönün özellikle altını çizer. Andrew'un tanımıyla "mekânda tutarsızlık ve zamanda erteleme ya da sıçrama" (2010, s. 60) anlamına gelen terim, sinema deneyiminin özündeki zamansal "gecikme ve kayma"nın altını çizer. Klasik sinemanın anlatı geleneklerinin bir amacı da bu dekalajın üstünü örtmek ve seyirciye filmin geçtiği zaman ve mekânsal bağlamdalmış hissiyatı vermek iken, *Gay Power*'ın yapım sürecindeki çeşitli seslendirme katmanlarını ifşa etmesi, metinsel seslendirmeler ile izleyicinin bunları algılaması arasındaki zamansal gecikmeye ve coğrafi tutarsızlıklara işaret eder. Hayes'in tanıklıkların metinsel üretimine dahil olan katmanları bu şekilde ifşa etmesi, izleyiciye bir film yapma ve izleme sürecindeki gecikmelerin, ertelemelerin ve kaymaların zamanın önceki bir noktasına basit bir dönüşü değil, birkaç zamansal katmanı ve aralarındaki ilişkileri ortaya çıkaracak bir arkeolojiyi içerdiğini hatırlatır. Bu arkeoloji, herhangi bir kolay lineer kronolojik düşünceye meydan okur ve heterojen metinleri kimin konuştuğuna, (yanlış) tercüme ettiğine, okuduğuna, atladığına ve yorumladığına ilişkin güç ilişkilerini ortaya çıkarır. Hayes'in altını çizdiği bu zamansal ilişkiler, sadece geçmişle bugünün politik dert ve hareketleri alanında değil aynı zamanda görünürlük meselesi ekseninde WLC'nın orijinal filmi ile Hayes'in kendi temsil stratejilerinin biçimsel kaygılarında da ortaya çıkar.

Gerçekten de bakma ve bakılma eylemleri ve bunların ima ettiği güç ilişkileri, deneysel film yapımı biçimlerinin de ana ilgi odağı olmuştur. WLC'nın 1971'de çektiği ve *Gay Power*'in yapıtaşını oluşturan ham görüntüler de bir istisna değildir. 16mm'lik bir el kamerasının kullanılması, WLC'nın görüntülerinin titrekle ve hafif bulanık oluşuna ve film stokunun uzunluğu sebebiyle yaklaşık her 2,5 dakikada bir durup tekrar başlamasına, dolayısıyla da kameranın varlığını hatırlamamıza yol açar. Film bu şekilde özdüşünümlü bir özellik kazanır. Aynı zamanda devamlı hareket halindeki bu yükte hafif kameranın farklı açı, uzaklık ve kadrajlardan olayı kaydettiği protesto eyleminin kendi dinamizmi ile paralellik gösterir. WLC'nın kamerasının bir taraftan belgelediği eylemle biçimsel ilişkiler kurarken bir taraftan da kendi varlığını bu şekilde seyirciye devamlı hatırlatışı, protestonun aktivist alanı içindeki film yapımcısının üstlendiği tanıklık rolüyle incelikli bir biçimsel ilişki kurar. Böylesi incelikli özdüşünümsel bir ilişkiyi *Gay Power* da bir taraftan bir strateji olarak kendisi kullanırken, bir taraftan da bu ilişkinin WLC'nın kendi belgesel görüntülerinde zaten olduğuna dikkat çeker. Millett'in ("Ne olacağını görmek için kameraları getirdik"), ve Hayes'in ("Bu görüntülerde, olup bitenleri resmetmek, kaydetmek ve görselleştirmek için bu olaylara kamera götüren hepimize derinden tanıdık gelen bir şeyler var") yorumları, protesto olayını kaydeden kameranın etnografik bakış ve estetik müdahalelerinin tanık olma eylemiyle kurduğu özdüşünümlü ilişkinin nasıl bu ham görüntülerin organizasyonuna ve özüne işlediğine dikkat çeker. Bu bakımdan Hayes'in çok çeşitli tarihsel görünürlük kaygılarının altını çizen müdahaleleri aynı zamanda deneysel sinema tarihinin biçimsel deneylerinin politik konuları görünür kılmaya çabalarıyla direkt olarak ilişkileneşinin de üzerinde durur. Bu sebeple performans ve film medyalarını, tarihsel ve biçimsel katmanları görünür bırakarak bir araya getiren *Gay Power* hem protesto hareketlerinin görünürlük kaygı ve amaçlarını hem de politika ve estetiğin iç içe geçmişliğini vurgular.

*Gay Power*'ın çok katmanlı yapılanmasını kurgulayan yeniden gündeme getirme, geçmişe bakış ve geçmişten yeniden değerlendirip canlandırma gibi stratejiler aynı zamanda protesto olaylarının performatif yönlerine işaret eder. "Yaptığını göstermeyi" içeren herhangi bir eylem, Richard Schechner'in iddia ettiği gibi "ne yaptığını işaret eden, altını çizen ve yaptığını gösterir şekilde" (2020, s. 4) biçimlendiği sürece bir performans olarak tanımlanabilirse, o zaman izleyicilere yönelik bir sunumsal kaygısı olan protesto olaylarının doğası açıkça performatif bir boyut alır. "Performans yapmak, bir şeyi yapma eyleminin farkında olmak ve onu yaptığını göstermek" (Rai vd. 2021, s. 5) olduğu ölçüde, protesto eylemleri de en temelinde başkalarının dikkatini çekmek üzere bilinçli olarak tasarlanmış bir dayanışma ve direnişi görünür kılmaya meselesidir. *Gay Power*'ın geçmişteki bir protesto eyleminin kayıtları üstüne Hayes'in kendi yorumlarını canlı performans olarak ekleyerek çeşitli seyirci kitlelerine tekrar görünür kılışı bu performatif boyutu vurgular. Aynı zamanda da seyirci-oyuncu ilişkisinin doğasında var olan güç dinamiklerine dikkat çeker. Yukarıda da belirtildiği gibi kendisini performans anında izleyenlere ek olarak farklı zamansallıklardaki başka seyircilerin şahitliğini eserin çok katmanlı yapısını gözler önünde bırakarak ve devamlı vurgulayarak izleyicilere hatırlatan Hayes, protesto ve sanat eylemleri arasında performatiflik ekseninde bir bağlantı kurar. Aynı zamanda, WLC'nın sinematografisi de kameraya bakıp poz veren yürüyüşçüleri, özel olarak kameraya yönelttikleri pankartları ve bir yandan da eylem yerindeki izleyici polisleri, insanları ve başka kameraların varlığını (hatta filmin bir noktasında bir amatör kamera operatörü WLC'nın kamerasına yönelip onu görüntülemektedir) kaydederek protesto olaylarının performatif yönleri ve bu bağlamda ortaya çıkan performans-izleyici ilişkilerinin altını çizer. Ham görüntülerin performativiteye yaptığı bu vurguya Millett ve Hayes'in yorumları da devamlı işaret eder. Örneğin yakın plan kameraya bakıp öpücük yollayan bir yürüyüşçünün görüntüleri üstüne Millett "çok miktarda gösteriş (*showing off*) de var," der. Yine bir inşaatın üst katlarından yürüyüşü izleyen, yürüyüşçülere seslenen ve baretlerini çıkararak inşaat işçilerinin görüntüleri karşısında Millett, "bize şapka çıkarıyorlar, bu da bir sürprizdi," diyerek bu

performatif bağlamda izleyici-yürüyüşçü arasında kurulan güç ilişkilerine dikkat çeker. Millet'in yorumları devamlı kamera görüntülerinde çok cesaretli ve mutlu göründüklerine ancak; aslında korkunun da yürüyüş esnasında hep hüküm sürdüğüne göndermeler yapar: "Bu tahmin edebileceğinizden daha fazla cesaret gerektirdi. Şehrin yukarısı ve sokakların iki yanı bize tepeden bakıyordu." Bu hem WLC'nın kamera görüntülerinin kaydettiği protestonun performans boyutunu hem de izleyicilerle kurulan çetrefilli güç ilişkilerini yansıtır. Hayes'in *Gay Power*'ın performansında alıntılandığı metin de benzer bir durumu dile getirir: "Christopher Street Kurtuluş Komitesi, yürüyüşçüler için 'Dahil Olun' başlıklı bir broşür hazırladı. [Broşür] diyor ki, (...) 'Gay Liberation önümüzdeki pazar günü büyük ölçüde belki de milyonlarca izleyicinin önünde sergilenecek ve yargılanacak. Herkese en çekici resmi sunmak için [şunları yapın]'" (Hayes, 2012).

Millett ve Hayes'in yorumları kadar, *Gay Power*'ın çok katmanlı yapısının da altını çizdiği performans, performansın görüntüleri ile gerçeklik arasındaki gerek zamansal gerekse söylemsel kopukluklar, protesto eylemlerinin yapısallığına dair başka bir boyutla da ilişkilendirir. Dayanışma ve direnişin sergilenişi insanların bedensel olarak bir araya gelişi, toplanışlarıyla performatif hale gelir. Toplanma özgürlüğü ile ifade özgürlüğü arasındaki ayrımın altını çizen Judith Butler, protesto eylemleri için bedensel toplanmanın önemini, "toplama, söylenenden daha fazla bir anlam ifade eder ve bu anlamlandırma tarzı, toplu bir bedensel eyleme dökmedir, performatifliğin çoklu bir biçimidir," (2018, s. 13) diyerek vurgular. Sözlü ifade ile bedensel performans arasındaki bu ayrım, *Gay Power*'ın farklı tarihsellikleri birleştirici görüntü-ses ilişkilerini de yapılandırır. Seslendirmeler ve görüntüler arasındaki gerek tarihsel gerekse (yukarıda sözünü ettiğim cesaretli görünen görsel performansın aslında bazı korku ve kaygıları gizleyişine ses boyutunda Millett ve Hayes tarafından yapılan göndermeler gibi) anlamsal kopukluklar protestonun birbirinden farklı ama ilişkisel bileşenlerden oluştuğunu vurgular. Aynı şekilde, WLC'nın kamerasının benzer mesajlar içeren pankartlar yanında bir taraftan da birbirinden farklı bedenlere ve yüzler, ayaklar, pankart taşıyan kollar gibi beden parçalarına yaptığı devamlı vurgu, bir taraftan protestoyu bedensel bir toplanma eylemi olarak tasvir ederken öte taraftan ortak bir mesajı içeren dayanışma içindeki çoğulluğu vurgular. Hayes ham görüntülerde ortaya çıkan bu durumu performansında şöyle yorumlar:

Cesareti tasvir etmenin zor olduğu bir bakıma doğrudur. Görüntüler gücü resmediyorlar. Ama resimde korkuyu göremiyorsak cesareti nasıl görebiliriz? Afişler ve bedenler kendilerini bu kadar vahşice ve net bir şekilde ilan ederken savunmasızlığı nasıl algılarız? (...) Tarihin mesafesinden, böyle bir olayın belgesinin mesafesinden aldatıcı olabilecek şey, bu pankartların, afişlerin, sloganların, bu kimlik, yakınlık ve arzu beyanlarının ekrandaki görüntüsü gibi çözümlü sabitlenmesidir (2012).

## Sonuç

Her ne kadar protesto bedensel bir araya gelişle gerçekleşen bir eylem olsa da Butler'ın önerdiği gibi:

Herkes [bu olaylarda] bedensel bir biçimde arz-ı endam edemez ve bu şekilde arz-ı endam edemeyenlerin, arz-ı endam etmesi kısıtlanmışların ya da sanal veya dijital ağlar yoluyla eylemde bulunanların da çoğu halkın parçasıdır ve tam da, kamusal uzamda özgül bir bedensel arz-ı endamdan yana kısıtlanmış olmalarıyla tanımlanırlar. (2018, s. 13)

Bu kısıtlılığın bir telafisi olarak, sadece akıllı telefon kameraları ve internetin kullanımı değil, aynı zamanda sanatsal ifade biçimleri de protesto eylemlerinin daha yaygınlaştırılmasını, anılmasını ve tekrar ele alınmasını, dolayısıyla da kamusal alanın tanımlanış ve sınırlarının çiziliş biçimlerinin tekrar sorgulanışını sağlarlar. Dolayısıyla protesto ve onun imgesi birbirinden ayrı şekillenen olgular değildir, aksine Jim Aulich'in (2020, s. 272) altını çizdiği gibi, birbirleriyle, kolektif bir protesto eylemini somutlaştırarak besleyen, dolaşık bir ilişki içindedirler. Bu durumun altını çizer nitelikte, *Gay Power* direniş ve muhalefet için toplanan bedenlerin kamusal mekân kadar sinemasal ve sanatsal uzamlar içinde de bir araya gelişini ortaya koyar. Eser bu çok katmanlı yapısı sayesinde birden çok protesto alanı arasında uzamsal ve zamansal bağlantılar kurar. Hayes bunu yaparken protesto eylemlerinin biçimsel ve organizasyonel görüntü kaygılarını, *Gay Power*'ın kendi biçimsel düzenlenişinin (çok katmanlı geçmişe bakış ve şahitlik, performatif özellikler, görüntü-ses arasındaki çetrefilli ilişkiler gibi) bir parçası haline getirir, dolayısıyla da politika ve estetik arasındaki üretken ilişkiler ağına dikkat çeker. Öte taraftan da benzer kaygıların, temel olarak aldığı WLC'nın ham görüntülerini de şekillendirmiş olduğuna dikkat çeker. Böylelikle yetmişlerden bir deneysel sinema örneği üzerinden, bu sinema hareketlerine dair teorik ve tarihsel yazıların es geçtiği özellikleri vurgular. Gerçekten de altmışlar ve yetmişler deneysel sinemasını ele alan tartışmaların çoğu bu pratikleri



sadece bireysel ve biçimsel ifade biçimleri üzerinden tanımlamıştır. Oysa bu deneysel sinema örnekleri aynı zamanda sosyal ve politik olayları tematik, örgütsel ve biçimsel deneysellikler üzerinden ifade etmiş ve gözler önüne sermiştir. Bu sebeple, *Gay Power*'in protestonun deneysel temsilleriyle ilgili olarak ördüğü zengin goblende gerek politik gerekse sanat ve sinema tarihleri bağlamında kolay lineer ve dönemsel tarihsel sınıflandırmalara meydan okuyan başka bir direniş tarzı buluyoruz.

## Kaynakça

- Abse Gogarty, L. (2016). Commitment and desire in Sharon Hayes' Ricerche: three 2013. *Tate Papers*, 25. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/25/commitment-and-desire-in-sharon-hayes-ricerche-three>.
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Andrew, D. (2010). Time zones and jetlag: The flows and phases of world cinema. N. Āurovičová ve K. Newman (Ed.), *World cinemas, transnational perspectives* (s. 59-89) içinde. Routledge.
- Apter, E. (2010). "Women's time" in theory. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 21(1), 1-18.
- Aulich, J. (2020). Conclusion: Reflections on protest and political transformation since 1789. A. McGarry, vd. (Ed.), *The aesthetics of global protest: Visual culture and communication* (s. 269-291) içinde. Amsterdam University Press.
- Balsom, E. ve Peleg, H. (2016). Introduction: The documentary attitude. E. Balsom ve H. Peleg (Ed.), *Documentary Across Disciplines* (s. 10-19) içinde. The MIT Press.
- Balsom, E. (2020). To narrate or describe? Experimental documentary beyond docufiction. K. Redrobe ve J. Scheible (Ed.), *Deep mediations: Thinking space in cinema and digital cultures* (s. 180-196) içinde. University of Minnesota Press.
- Baudry, J.-L. (1974-1975). Ideological effects of the basic cinema apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Baudry, J.-L. (2009). Apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema. L. Braudy ve M. Cohen (Ed.), *Film theory and criticism: Introductory readings*, 7. baskı (s. 171-188) içinde. Oxford University Press.
- Bishop, C. (2006). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6), 178-83.
- Brewer Ball, K. (2016). The veering escapology of Sharon Hayes and Patty Hearst. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 44(1 & 2), 33-51.
- Brighenti, A. (2007). Visibility: A category for the social sciences. *Current Sociology*, 55(3), 323-472.
- Bryan-Wilson, J. (2015). Sharon Hayes sounds off. *Afterall*, 38, 16-27.
- Butler, J. (2018). *Biziz, halk!: Toplanma özgürlüğü üzerine düşünceler* (F. B. Aydar, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Crimp, D. (2000). *On the museum's ruins*. The MIT Press.
- Curtis, D. (1971). *Experimental cinema: A fifty year evolution*. Studio Vista.
- Deutsche R. vd. (2008). Feminist time: A conversation. *Grey Room*, 31, 32-67.
- Dinshaw, C. vd. (2007). Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13(2-3), 177-195.
- Eichhorn, K. (2015). Feminism's there: On post-ness and nostalgia. *Feminist Theory*, 16(3), 251-264.
- Enwezor, O. (2008). Archive fever: Photography between history and the monument. O. Enwezor (Ed.), *Archive fever: Uses of the document in contemporary art* (s. 10-51) içinde. International Center for Photography ve Steidl Publishers.
- Foster, H. (2014). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foster, H. (2017). Real fictions: Alternatives to alternative facts. *Artforum International*, 55(8). <https://www.artforum.com/inprint/issue=201704&id=67192>

- Fraser, N. (2013). Feminism, capitalism, and the cunning of history. *Fortunes of feminism: From state-managed capitalism to neoliberal crisis* (s. 209-226) içinde. Verso.
- Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- Gasaway Hill, M. L. (2018). *The language of protest: Acts of performance, identity, and legitimacy*. Palgrave Macmillan.
- Greaney, P. (2018). Rescuing the past: Repetition and re-enactment in Jeremy Deller, Andrea Geyer, and Sharon Hayes. A. Andersson (Ed.), *Postscript: Writing after conceptual art* (s. 93-107) içinde. University of Toronto Press.
- Hayes, S. (2011). Certain resemblances: Notes on performance, event, and political images. M. Hlavajova, S. Sheikh ve J. Winder (Ed.), *On horizons: A critical reader in contemporary art* (s. 84-99) içinde. BAK, basis voor actuele kunst.
- Hayes, S. (2012). *Gay power 1971/2007/2012* [film enstalasyonu ve performans]. Tanya Leighton Gallery, Berlin.
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. Indiana University Press.
- Hemmings, C. (2011). *Why stories matter: The political grammar of feminist theory*. Duke University Press.
- Jordan, L. (2008). Survival in the independent – non-commercial – avant-garde – experimental – personal – expressionistic film market of 1979. S. MacDonald (Ed.), *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor* (s. 329–338) içinde. University of California Press.
- Kester, G. (2013). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*, University of California Press.
- Kristeva, J. (1981). Women's time. çev. A. Jardine ve H. Blake, *Signs*, 7(1), 13-35.
- Lorenz, R. (2012). *Queer art: A freak theory*. Transcript Verlag.
- MacDonald, S. (2013). *American ethnographic film and personal documentary: The Cambridge turn*. University of California Press.
- Mahony, E. (2014). Locating Simon Critchley's 'interstitial distance' in the practices of the Free Art Collective and Liberate Tate. *Art & the Public Sphere*, 3(1), 9-30.
- Maimon, V. (2015). Speaking to strangers: Sharon Hayes and the publics of politics. *TDR: The Drama Review*, 59(3), 29-48.
- Marcus, S., Love, H. ve Best, S. (2016). Building a better description. *Representations*, 135(1), 1-21.
- McKee, Y. (2016). *Strike art: Contemporary art and the post-occupy condition*. Verso.
- Memou, A. (2017). Art, activism and the Tate. *Third Text*, 31(5-6), 619-31.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Mouffe, C. (2017). *Dünyayı politik düşünmek: Agonistik siyaset*, çev. M. Bozluolcay. İletişim.
- Nash, M. (2004). Experiments with truth: The documentary turn. M. Nash (Ed.), *Experiments with truth* (s.15-21) içinde. Philadelphia Fabric Workshop and Museum.
- Nash, M. (2008). Reality in the age of aesthetics. *Frieze*, 114, 118-125.
- Peterson, J. (1994). *Dreams of chaos, visions of order: Understanding the American avant-garde cinema*. Wayne State University Press.
- Pinar, E. (2019). Site-specific protest: Liberate Tate's performances at Tate Modern. *METU Journal of the Faculty of Architecture* 36(2), 29-44.
- Pinar, E. (2022). Temporal surfacing: *Mosori Monika* (1970) and Chick Strand's cross-cultural explorations. *Camera Obscura* 37(3), 31-57.
- Rai, S. M., vd. (2021). Introduction: Politics and/as performance, performance and/as politics. S. M. Rai vd. (Ed.), *The Oxford handbook of politics and performance* (s. 1-21) içinde. Oxford University Press.
- Raicovich, L. (2021). *Culture strike: Art and museums in an age of protest*. Verso.

- Rancière, J. (1989). *The nights of labor: The workers' dream in nineteenth century France*. Temple University Press.
- Rancière, J. (1999). *Disagreement: Politics and philosophy*. University of Minnesota Press.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Bloomsbury.
- Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator*. Verso.
- Rancière, J. (2012). In what time do we live. M. Kuzma, P. Lafuente, P. Osborne (Ed.), *The state of things* (s. 11-38) içinde. Koenig Books.
- Rancière, J. (2020). *Dissensus: Politika ve estetik üzerine*, çev. M. Yalçınkaya. Ayrıntı.
- Reed, T. V. (2019). *The art of protest: Culture and activism from the civil rights movement to the present*, ikinci baskı. University of Minnesota Press.
- Renan, S. (1967). *An introduction to the American underground film*. Dutton.
- Rodowick, D. (1995). *The crisis of political modernism: Criticism and ideology in contemporary film criticism*. University of California Press.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Schechner, R. (2020). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Shanks, G. ve Hayes, H. (2022). The space of an encounter: An interview with Sharon Hayes. *Theatre Journal*, 74(3), 73-83.
- Sitney, P. A. (1974). *Visionary film: The American avant-garde*. Oxford University Press.
- Skoller, J. (2005). *Shadows, specters, shards: Making history in avant-garde film*. University of Minnesota Press.
- Stallabrass, J. (Ed.). (2013). *Documentary*. The MIT Press.
- Steyerl, H. (2012). The articulation of protest. J. Aranda, B. K. Wood, A. Vidokle (Ed.), *Wretched of the screen* (s. 77-91) içinde. Sternberg Press.
- Tyler, P. (1969). *Underground film: A critical history*. Grove Press.
- Waltham-Smith, N. (2020). Giving the microphone to the other. *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, 7(2), 216-224.