Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

SANAT TARİHİNİ SAKATLAMAK: CRIP ESTETİK/SANAT

Ahu Defne MOSTOWFİ ASMAZ

Doktora Tezi

Ankara, 2026

SANAT TARİHİNİ SAKATLAMAK: CRIP ESTETİK/SANAT

Ahu Defne MOSTOWFİ ASMAZ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2026

KABUL VE ONAY

Ahu Defne MOSTOWFİ ASMAZ tarafından hazırlanan “Sanat Tarihini Sakatlamak: Crip Estetik/Sanat” başlıklı bu çalışma, 3 Temmuz 2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. DR. SİBEL YARDIMCI YALÇINTAN (Başkan)

Doç. DR. ZEYNEP YASA YAMAN (Danışman)

Doç. DR. AYŞE PELİN ŞAHİN TEKİNALP (Üye)

Prof. DR. HÜSEYİN KURTULUŞ ÖZGEN (Üye)

Prof. DR. MURAT KOCAASLAN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan ***"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ….. ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

……/……/……

[İmza]

Ahu Defne MOSTOWFİ ASMAZ

"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

*(1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*

*(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*

*(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.
***** Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.***

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

[*İmza*]

Ahu Defne MOSTOWFİ ASMAZ

TEŞEKKÜR

Öncelikle doktoraya başlamamdan ders dönemime ve tezimin tamamlanmasına kadar yanımda olan değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'a anlayışı ve sabrı için; tez izleme komitesi üyelerim Sayın Prof. Dr. Sibel Yardımcı'ya ve Sayın Prof. Dr. Kurtuluş Özgene'ye önerileri ve yönlendirmeleri için teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca ders döneminde kendilerinden çok şey öğrendiğim, tez savunma jürimde de yer alarak görüş ve değerlendirmelerini benimle paylaşan Sayın Doç. Dr. Ayşe Pelin Şahin Tekinalp'e ve Sayın Prof. Dr. Murat Kocaaslan'a en içten teşekkürlerimi iletirim.

Dürüst olmak gerekirse bu çalışma, bütün sınırları ve eksiklikleri bir yana, özellikle hiç ısınamadığım ve hiçbir zaman maharetle kullanamadığım Türkçesiyle bir noktadan sonra bana kendi sınırlarımı sürekli hatırlatan bir engele dönüştü. Üstelik ikamet durumumun da tezin devamına ve tamamlanmasına kenetlendiği bu dönem, benim için akademik bir üretimden çok daha fazlasını ifade etti; korku, ıstırap ve yersiz yurtsuzluk hissiyle iç içe geçti. Hayatımın düzenini, ruhsal dengemi ve iyi oluş hâlimi ciddi biçimde zorlayan bu süreçte zaman zaman ne çalışmayı sürdürebildim ne de bırakabildim. Sosyal ve kurumsal destekten büyük ölçüde yoksun kaldığım bu uzun dönemde yanımda olan küçük ama çok değerli destek çevremin emeğine ve ihtimamına burada tanıklık etmek istiyorum.

Bu listenin en başında ev arkadaşım, kıymetli kedim Duman Bey geliyor. Her panik anımda, her meltdownumda sessizce yanımdaydı. Beni yargılamadı, klişe demeçlerle yormadı; sadece güzel yeşil gözleriyle izledi ve bana eşlik etti. Bilgisayar başında yanımda oturdu, mırladı, huzur verdi. Bu tezi bitirmeye onun ömrü yetecek mi diye bazen çok korktum; çünkü tez gerçekten bitmeyecek gibi geliyordu. Ona, bütün mırıltıları ve sessiz refakati için minnettarım.

Sevgili dostum, yoldaşım, kardeşim ve sakat akrabam Erdem Ümit Asmaz ise bu süreçte yaslandığım en önemli insandı. Tuhaflıklarıma, iniş çıkışlarıma ve yorucu hâllerime sabırla katlandı; beni dinledi, destekledi ve hiçbir zaman yalnız bırakmadı. Çok da sevemediğim ve içine karışamadığım insanlığın içinde, güvenebileceğim ve olduğum gibi kabul edilebileceğim insanların az da olsa var olabileceğini bana gösterdi. Onu çok seviyorum.

Mert Taşkın Demir’e de hiç yüz yüze tanışmamış olmamıza rağmen uzaktan bana destek olduğu, tezimi okuyup üzerine düşüncelerini cömertçe paylaştığı, zamansız aramalarıma sabırla cevap verdiği ve ihtiyaç duyduğumda yanımda olduğu için içtenlikle teşekkür ederim.

Bu tez de, hayatım gibi, uzun zamandır derin bir yalnızlık, eksiklik, gurbet ve belirsizlik içinde ilerledi. Bu süreç boyunca zihinsel ve fiziksel durumum nedeniyle çoğu zaman evimden çıkamadım; dış dünyayla ilişkim birkaç değerli dostla sınırlı kaldı. Abarttığımı düşünmüyorum: onlar olmasaydı bugün hayatta olur muydum, gerçekten bilmiyorum.

Burcu Kandar, Efkan Oğuz, Ödül Şölen Selvi, Beren Kandemir, İpek Altun, Aybars Tamer, Yiğit Karahanoğulları ve Orçun Serhat Güngör’e bana gösterdikleri dostluk, özen ve ihtimam için gönülden teşekkür ederim. Akademinin ve diğer sosyal yapıların sertliğine, dışlayıcılığına, görünmezleştirmelerine ve ayrımcılıklarına sizin ihtimamlı dostluğunuz sayesinde katlanabildim. İyi ki varsınız.

ÖZET

MOSTOWFİ ASMAZ, Ahu Defne. *Sanat Tarihini Sakatlamak: Crip Estetik/Sanat*, Doktora Tezi, Ankara, 2026.

Bu çalışma, engellilik deneyimine dayanan kripistemolojik bir yöntem kullanarak, engelli hakları hareketi paralelinde gelişen sakat sanat pratiklerini ve engellilik sanatı üretimlerini incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, uluslararası ölçekte giderek görünürlüğü ve kurumsal meşruiyeti artan sakat sanat hareketinin Türkiye sanat tarihi yazınındaki sınırlı karşılığını tartışmaya açmak ve bu alandaki kuramsal boşluğa katkı sunmaktır.

Eleştirel engellilik çalışmalarından hareketle araştırma, modern toplumun normatif özne kurgusunu ve bu kurguya uymayan beden-zihinlerin temsil rejimlerini eleştirel biçimde analiz etmektedir. Bu doğrultuda sağlamcılık, sağaltmacılık ve normatif beden politikalarının sanatsal üretim ve kültürel temsil alanlarında nasıl yeniden üretildiği incelenmekte; buna karşı geliştirilen, kripistemolojik, sakat ve engellilik temelli direnme stratejilerine odaklanılmaktadır.

Çalışma ayrıca, sakat sanat pratiklerinin engellilik kültürü ve akademik tartışmaların tarihsel yörüngesiyle birlikte nasıl dönüştüğünü incelemekte ve sakat beden-zihinlerin performans, kamusal alan ve estetik üretimde açtığı yaratıcı olanakları, politik tahayyülleri, gerilimleri ve temsil krizlerini değerlendirmektedir. Küresel Kuzey'den kanonik örnekler ve temel tartışmaların ardından çalışma, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişiminde ortaya çıkan performatif hareketlere yönelmekte; bu hareketlerin söylemsel çelişkilerini ve sınırlarını kripistemolojik bir konumdan tartışmaktadır.

Nihayetinde çalışma, Türkiye'de uzun süredir sanat tarihsel incelemenin dışında bırakılan ya da çoğunlukla araştırmanın eşit öznesi olmaktan ziyade terapi veya duygusal arınma nesnesi olarak konumlandırılan engelli öznelerin sanatsal ve yöntembilimsel emeklerini, deneyimlerini ve bilgi üretimlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Örnekler üzerinden, söz konusu öznelerin karşı karşıya kaldıkları görünmezleştirme süreçlerini, sağlamcı ve sağaltmacı baskıları, bu baskılardan türeyen içselleştirilmiş sağlamcılığı ve sembolik kapsayıcılığın yarattığı sorunsalları estetik, kültürel ve kurumsal boyutlarıyla tartışmakta ve bu meseleleri sanat tarihi yazımı, sanat eğitimi ve küratöryel pratik açısından acil sorunlar olarak açığa çıkarmaktadır. Çağdaş engellilik çalışmalarının estetikle kesişen literatürünü, sakat sanat ve sakat yöntem tartışmalarıyla birlikte Türkiye bağlamında görünür kılan bu tez çalışması, bedenlenmiş sakat bilgisinin sanatsal üretim, küratöryel pratik ve sanat tarihi açısından taşıdığı derin epistemolojik ve estetik önemi ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler

Engellilik sanatı, sakat sanat, engellilik çalışmaları, sanat tarihi, kripistemojiler, engelli hakları hareketi, yaratıcı erişim

ABSTRACT

MOSTOWFI ASMAZ, Ahu Defne. *Cripping Art History: Crip Aesthetics/Art*, PhD Dissertation, Ankara, 2026.

This study examines crip art practices and disability art creations emerging alongside the disability rights movement, utilizing a cripistemological method grounded in disability experience. Its primary objective is to examine the notably limited presence of the crip art movement within Turkish art historiography, despite its growing international visibility and institutional recognition, and to respond to a significant theoretical gap in the field.

Grounded in critical disability studies, this research critically examines the normative construction of the modern subject and the representational regimes through which non-normative bodyminds are framed. It explores how ableism, cure-oriented thinking, and normative body politics are reproduced within artistic production and everyday cultural representation, while foregrounding crip strategies of resistance emerging from lived disability experience.

Furthermore, the study analyzes how crip art practices have transformed alongside the historical trajectory of disability culture and academic debates. It evaluates the creative possibilities, political imaginaries, tensions, and crises of representation opened up by crip bodyminds in performance, public space, and aesthetic production. After discussing canonical examples from the Global North and key debates, the study turns to performative movements at the intersection of disability and art in Türkiye, critically addressing their discursive contradictions and limitations from a cripistemological position.

Ultimately, the research aims to render visible the artistic labor, experiences, and knowledge production of disabled subjects long excluded from Turkish art historical inquiry; frequently positioned as objects of therapy or pity rather than equal research subjects. Through specific case studies, the study discusses processes of invisibilization, paternalistic pressures, tokenism, and internalized ableism, revealing them as urgent problems for art historiography, education, and curatorial practice. Bringing the aesthetic dimensions of contemporary disability studies and crip methodology into the Turkish context, the thesis demonstrates the profound epistemological and aesthetic significance of embodied crip knowledge for artistic production, curatorial practice, and art history.

Keywords

Disability art, crip art, disability studies, art history, cripistemologies, disability rights movement, creative Access

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY ..... İ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI ..... İİ

ETİK BEYAN ..... İİİ

TEŞEKKÜR ..... İV

ÖZET ..... Vİ

ABSTRACT ..... Vİİ

İÇİNDEKİLER ..... Viİİ

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM: SAKAT SANATIN OLUŞUMU: SİYASAL, KURUMSAL VE KÜLTÜREL ÖNCÜLLER 15

1.1. 1960'LAR VE 1970'LER: ENGELLİ HAKLARI HAREKETİ, BAĞIMSIZ YAŞAM VE KÜLTÜREL ÜRETİM 16

1.2. 1980'LERDE DISABILITY ARTS AKIMI, AĞLAR VE KÜLTÜREL ÖRGÜTLENMELER 31

1.2.1. İngiltere'de Disability Arts Movement'ın Kurumsallaşması 33

1.2.2. ABD'de Engellilik Hakları Hareketi, Engellilik Kültürü ve Çoğul Sanatsal Örgütlenmeler 49

1.2.2.1. 1980'lerde ABD'de Kolektif ve Bireysel Öz-Sergileme ve Sahne Pratiklerinde Sakat Öznelliğinin Kuruluşu 64

1.2.2.1.1. 1980'lerde ABD'de Birleşik Dans ve Hareket Pedagojileri ..80

1.3. 1990'LARDA ENGELLİLİK KÜLTÜRÜ: HUKUKİ DÖNÜŞÜM, AKADEMİK GELİŞİM VE ULUSÖTESİ YAYILIM 89

1.3.1. 1990'larda İngiltere'de Disability Arts: Yayılma, Profesyonelleşme ve Hak Mücadelesi 93

1.3.2. 1990'lardan 2000'lere ABD'de Engellilik Kültürü ve Sanat: ADA Sonrası Kurumsal ve Kültürel Dönüşüm 114

2. BÖLÜM: SAKAT SANAT KURAMI VE ELEŞTİREL ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI 130

2.1. ENGELLİLİK VE ELEŞTİREL ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI 131

2.2. 1990'LARDA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARINDA YAPISÖKÜMCÜ TEMSİL ELEŞTİRİSİ VE MİRASI: NORMALLİĞİN İNŞASI, GÖZ DİKME, UCUBELEŞTİRME VE ANLATISAL PROTEZ 151

2.3. 2000'Lİ YILLARDA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARINDA SANATSAL TARTIŞMALAR: SAKAT SANAT KURAMININ OLUŞUMU Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**6**

2.4. 2010'LU YILLARDA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI VE SAKAT SANATTA KESİŞİMSEL YAKLAŞIMLAR VE NEOLİBERAL KAPSAYICILIK ELEŞTİRİSİ: KURAMLARI VE KURUMLARI SAKATLAMAK 253

2.4.1. 2010'larda Sakat Sanat: Kurumsal Eleştiri, Küratoryel Aktivizm, Yaratıcı Erişim, Karşı-Arşiv ve Sakat Sanat Tarihi Yazımı 284

2.4.2. 2010-2020 Yılları Arasında Sakat Sanatın Görünürlüğü……..314

2.4.2.1. Kolektif Performans Pratikleri ve Sakat Sahne Estetiği 315

2.4.2.2. Küratoryal Yöntem, Erişim Estetiği ve Sakat Sergileme Pratikleri 319

2.4.2.3. Kalıcı Kurumsal Yapılar ve Sakat-Öncülüğünde Galeri Modelleri 336

2.4.2.4. Kripistemolojiler ve Kesişimsel Sakat Sanat.....340

2.4.2.5. Festival, Sempozyum ve Ulusötesi Sanat Ağları 345

2.5. 2020'Lİ YILLAR: COVİD-19 PANDEMİSİ, ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI VE TIBBİ BEŞERİ BİLİMLER KESİŞİMİNDE SAKAT SANATIN KARŞI-ARŞİVSEL DÖNÜŞÜMÜ 363

2.5.1. 2020'li Yillarda Eleştirel Engellilik Çalışmaları 379

2.5.2. 2020'li Yıllarda Sakat Sanat Yayınları: Kanon, Erişim Estetiği ve Sanat Tarihinin Sakatlanması 404

2.5.3. Sakat Küratoryel Müdahaleler ve Estetik Dönüşüm.....429

2.5.4. Sakat Yöntemler 443

2.5.5. Sakat Sanat Fonları, Kurumsal Destek Modelleri, Festivaller ve Dolaşım Altyapıları 450

2.5.6. Arşivler, Sakat Karşı-Arşivler, Dijital Hafıza ve Erişim Belgeleri 457

3. BÖLÜM: TÜRKİYE BAĞLAMINDA ENGELLİLİK VE SANAT 472

3.1. TÜRKİYE'DE ENGELLİLİK POLİTİKALARININ KURUMSAL VE HUKUKİ GELİŞİMİ.....472

3.2. HAK TEMELLİ DÖNÜŞÜMÜN SINIRLARI: BAKIM REJİMİ, DİJİTAL AKTİVİZM VE PARÇALI SİVİL TOPLUM.....480

3.3. TÜRKİYE'DE ENGELLİLİK ÇALIŞMALARININ GECİKMELİ KURUMSALLAŞMASI.....491

3.4. SANAT TARİHİ YAZIMINDA SAĞLAM BEDEN NORMU VE ÖTEKİ BEDENLERİN DIŞLANMASI.....500

3.5. TÜRKİYE'DE ENGELLİLİK VE SANAT KESİŞİMİNDE KÜLTÜREL ETKİNLİKLER.....508

3.6. TÜRKİYE SANAT TARİHİNİ SAKATLAMAK: SAKAT SANATSAL ÜRETİMİN YÖNTEMSEL VE TARİHYAZIMSAL YOKLUĞU 531

3.7. SANAT TARİHİNİ SAKATLAMAK: KİŞİSEL BİR SAKAT SOYKÜTÜĞÜ KURMAK 543

4. BÖLÜM: KIRILGAN ARŞİVLERDE SAKAT SANATIN İZİNİ SÜRMEK: TÜRKİYE'DEN TEMKİNLİ GÖRÜNÜRLÜKLER.....552

4.1. TÜRKİYE'DE KAPSAYICI KOREOGRAFİNİN KURUCU HATTI: TUĞÇE ULUGÜN TUNA VE FARKLI BEDENLERLE DANS (FBD) 556

4.2. TOPLULUK DANSININ ESTETIK SINIRLARI: DEVİNİMLER YAŞAMA SEVİNCİ DANS TOPLULUĞU.....577

4.3. PEDAGOJİK TANINMANIN GÖLGESİNDE SAKAT ESTETİK: İZMİR WHEELCHAIR DANCE PROJECT 585

4.4. İYİ NİYETİN AĞIRLIĞI: FARKINDALIK SÖYLEMİ VE TOFD SAHNE ÜRETİMLERİNDE SAKAT ESTETİĞİN BASTIRILMASI 590

4.5. ERİŞİLEBİLİRLİK GÖSTERİSİ Mİ, YAPISAL DÖNÜŞÜM EŞİĞİ Mİ? UNLIMITED FORUM 2023 VE ARADA DERNEĞİ ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE SAKAT SANATIN KURUMSAL DOLAŞIMI İNCELEMESİ 595

4.6. TÜRKİYE'DE SAKAT PERFORMANS: FRAGMANLAR, GİRİŞİMLER, MÜDAHALELER.....602

4.7. DiLAN AYDEMiR: NORMATIN SAHNESİNDE DONMUŞ BEDENLER, İTAATSİZ BAKIŞLAR.....605

4.8. ALPER TOLGA AKKUŞ: SIT DOWN (BAZI BAZI) REMEDY SHOW VE STAND-UP JANRININ CRIP YAPIBOZUMU 612

4.9. ATIONE 2: "HA HA HA"; ÇÖKÜŞ KARŞISINDA MİNİMAL BEDENSEL TEPKİ OLARAK KRİPİSTEMOLOJİK PERFORMANS 617

4.10. TÜRKİYELİ SANATÇILARIN YURTDIŞINDA GELİŞTİRDİKLERİ SAKATLIK TEMELLİ SAHNE SANATLARI PRATİKLERİ 621

4.11. ERİŞİLEBİLİRLİĞİ YENİDEN DÜŞÜNMEK: BİR CRİP ART PRATİĞİ OLARAK ERİŞİLEBİLİR ÇİZGİLER.....627

4.12. KAPANIŞ: ERİŞİMİN ÖTESİNDE, TÜRKİYE'DE SAKAT SANAT TAHAYYÜLLERİ.....630

SONUÇ.....634

KAYNAKÇA 640

EK 1 ERİŞİLEBİLİR ÖZET 735

EK 2 ORJİNALLİK FORMU 756

EK 3 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU 758

GİRİŞ

Bu çalışma, engellilik sanatı (disability arts) ve sakat sanat (crip art) hareketlerinin tarihsel seyrini, yapısal sorunsallarını, kuramsal zeminini ve estetik yöntemlerini Türkiye sanat tarihi yazınına kazandırmayı amaçlamaktadır. Nihai hedef ise bu teorik aktarım üzerinden, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişimindeki kültürel üretimleri değerlendirebilmek için yeni bir eleştirel çerçeve inşa etmektir.

Literatürde "Engellilik Sanatı" kavramı, sınırları bağlama göre esneklik gösterse de temel tanımıyla engelli bireyler tarafından üretilen, içerik ve/veya biçim açısından doğrudan engellilik deneyimini yansıtan kültürel üretimleri imler. Kimi yaklaşımlar bu alanı yalnızca engelli komünitesine yönelik üretilen "içe dönük" eserlerle sınırlandırsa da pratik sahada engelli sanatçılar çoğunlukla hem engelli hem de engelli olmayan özneleri kapsayan heterojen kitlelere hitap etmektedir. Öte yandan, engelli bir birey tarafından üretilen her sanat eserini doğrudan bu kategoriye dâhil etme eğilimi de mevcuttur; ancak Sandahl'ın (2005) da işaret ettiği üzere bu yüzeysel genelleme, engellilik kültürünün özneleri arasında pek kabul görmez. Zira alanı var eden asıl unsur, üretenin salt biyolojik özellikleri ve kimliğinden ziyade, eserin taşıdığı özgül estetik form ve politik engellilik bilincidir.

Engellilik sanatı, bir çatı terim olarak engelli deneyiminden, engellilik kültüründen ve özellikle 1960'lardan itibaren Amerika Birleşik Devletleri ile İngiltere'de gelişen engelli hakları hareketlerinin politik mirasından beslenen; engelli deneyiminin öz-temsilini ve bu deneyime ilişkin yerleşik temsil biçimlerinin sorgulanmasını odağına alan sanatsal ve kültürel bir alanı ifade eder. Sakat sanat ise aynı tarihsel ve politik geçmişten beslenmekle birlikte, normatif beden, kimlik ve estetik anlayışlarını daha geniş ve kesişimsel bir çerçevede ele alarak sosyal ve sanatsal alandaki yerleşik önkabulleri ve çizilmiş sınırları görünür kılmayı ve bozmayı hedefler. İngilizce *cripple* sözcüğünün kısaltması olan *crip*, engelli hakları hareketi ve engellilik kültürü içinde 1970'lerde politik bir hamleyle yeniden sahiplenilmiş; terimin belli bir eleştirel yönelimi tanımlayan daha geniş bir kuramsal dolaşıma girmesi ise özellikle 2000'lerde McRuer'in (2006) sakat kuramıyla (crip theory) belirginleşmiştir. Pratikte engellilik sanatı ile sakat sanat

sıklıkla örtüşür; ancak sakat sanat, reddiye, ironi, kuir-sakat kesişimselliği ile normatif estetik ve toplumsal değerlerin daha geniş anlamda istikrarsızlaştırılmasına daha güçlü bir vurgu yapar.

Engellilik kültürü (disability culture), engelli bireylerin ortak dışlanma ve mücadele tarihleri içinden geliştirdikleri kolektif kimlik, tarih bilinci, ihtimam etiği, estetik pratikler ve politik özneleşme süreçlerini ifade eder. Bu tanımın pratik yansımaları sosyokültürel, politik ve coğrafi bağlamlara göre değişiklik gösterebilir. Örneğin akademik literatür, engellilik kültürünün tarihsel kökenlerini 1960'ların sonundaki sosyal adalet hareketlerine ve ABD'deki bakım kurumlarına kapatılma (de-institutionalization) pratiklerine karşı verilen mücadeleye dayandırır. Bu direniş her coğrafyada eşzamanlı ve benzer biçimlerde yaşanmamış olsa da, bu direnişlerden doğan eleştirel ve politik üretimler, engellilik çalışmalarının kurumsallaşması ve küresel iletişim ağlarının gelişmesiyle birlikte sınırları aşarak, ortak bedensel ve zihinsel deneyimler ve problemleri olanlara ulaşmış ve böylelikle bir "ulusötesi engellilik kültürü" (transnational disability culture) yaratmıştır (bkz. Soldatic ve Grech, 2014).

Engelli hakları hareketi ve engellilik kültürü, yeti yitimi türü, milliyet, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi eksenlerde önemli çeşitlilikler barındırmalarına rağmen, belirli deneyim, değer ve bakış açılarında ortaklaşan engelli bireylerin oluşturduğu kolektif toplumsal oluşumlardır. Bu bakımdan engellilik sanatının temel işlevlerinden biri, engelliliğin politik, kişisel ve estetik olarak ne anlama geldiğini hem bu topluluğun üyelerine hem de ana akım topluma ifade etmek olmuştur. Farklı mecralardaki üretilen engellilik sanatı, engelli bireyleri ilgilendiren politik meselelerle bağ kurarak, klişelere meydan okuyarak, engelliliğin yaşanmış deneyimine odaklanıp engelli bireylerin bedenlerinin ve zihinlerinin özgüllüklerine dayanan alternatif estetikler geliştirerek engellilik kültürünün güçlenmesine ve hak temelli hareketin canlılığına katkı sağlamıştır (Sandahl, 2005). Kültür ve sanat etkinlikleri, engelli bireylerin bir araya gelmesi ve kendilerini bir topluluk olarak tanımlaması için bir fırsat sunmuştur. Günümüzde, eğer erişim ve uyum gereksinimleri etkinliği düzenlemekte dikkate alınmadıysa, eser engellilik temaları

veya engelli sanatçılar barındırsa bile, sergilenen sanat eserinin "engellilik sanatı" olarak tanımlanması anlamsızdır.

Engellilik sanatı, engelli bireyleri acıma, tıbbi müdahale, ilham, korku, merak ya da hayret nesnesine indirgeyen yerleşik temsil kalıplarını açığa çıkarır ve eleştirir: kimi zaman sanatçılar bu klişeleri parodi aracılığıyla sahiplenip mizah yoluyla etkisizleştirir, kimi zaman klişe ve yaşanmış deneyimi karşı karşıya getirir, kimi zaman da hiçbir açıklayıcı yorum eklemeden, basmakalıp temsillere ters düşen bedenleri ve hayatları sahneye taşıyarak alternatif imgeler üretir. Genellikle eleştiri sadece engellilerle ilgili yanlış temsiller ile sınırlı kalmaz, bu temsilleri üreten söylemler, altyapılar ve duygular ve bakış rejimlerine uzanır.

Engelli sanatçılar gerek bireysel gerek kolektif işlerinde sıklıkla kendi yaşam deneyimlerinden hareket eder; bu eserlerde, engelli bireylerin gerçek hikâyelerinin uzun süre bastırılmış, önemsizleştirilmiş ya da başkaları tarafından onların yerine anlatılmış olmasına karşı güçlü bir aciliyet duygusu hissedilir. Birinci ağızdan tanıklık, izleyiciyi engelliliğin kişisel ve siyasal gerçekliğiyle dolaysız biçimde karşılaştırır; bu karşılaşma, yalnızca empati değil, aynı zamanda etik bir hesaplaşma ve rahatsız edici bir sorgulama zemini de üretir.

Geçmişte yaşamış tarihsel figürlerin hayatını engellilik çerçevesinden yeniden yorumlamak, engellilik sanatının başvurduğu temel yöntemlerden biridir. Tarihi kayıtlarda engelliliği önemsizleştirilen veya tamamen gizlenen figürlerin yaşamlarına yeniden dönmek, sadece geçmişe ışık tutmakla kalmaz; bu yaklaşım, engelliliğin yaratıcı ve düşünsel üretimi nasıl şekillendirdiğini gösteren karşı-arşivsel bir hat açarken, eşzamanlı olarak günümüz sanatçıları için aidiyet duyabilecekleri alternatif bir "sakat soy kütüğü" (crip lineage) inşa eder. Bedensel ve zihinsel farklılıkların tarihten çıkarılıp sahiplenilmesi, engelliliğe yüklenen utanç, telafi ve susturma mantığını kırarak güçlü bir onur ve anlam hissi üretir. Sanatçı Victoria Ann Lewis, utancı reddeden bu gururla sahiplenme duygusunu *disability cool* (engellilik karizması/havası) olarak adlandırır (Akt. Sandahl, 2005).

Sandahl'a göre (2005) sanat disiplinleri, tarihsel olarak her mecra için uygun olduğu varsayılan belirli beden normları etrafında şekillenmiş ve

kurumsallaşmıştır. Bale için ideal sayılan beden ile resim için elverişli kabul edilen beden farklı olsa da her iki alanda da görünmez bir norm işler: bazı bedenler o sanat formuna doğal biçimde ait kabul edilirken, bazıları daha en baştan istisna olarak işaretlenir. Alanın kuruluş ve gelişim tahayyülüne sığmayan engelli bedenler, o sanatı yapmaya ısrar ettikçe disiplinin sınırlarını da istikrarsızlaştırır. Yardımcı araçlar, protezler, bastonlar, rehber köpekler ya da işaret dili tercümanları, sanatın nasıl üretildiğini ve ortaya çıkan yapıtı dönüştürür; böylece hem sanat disiplininin hem bedenin hem de estetik yargının hangi varsayımlar üzerine kurulduğu sorguya açılır.

Engelliliğin sanat alanında açığa çıkardığı epistemik ve estetik gerilimler, engelli bedenlerin uzun süre sanat kurumlarının, eleştiri söylemlerinin ve kanon oluşturma süreçlerinin dışında tutulmasını beraberinde getirmiştir. Engelli bireylerin sanatsal eğitimi büyük ölçüde sanat terapisiyle sınırlandırılmış; üretimleri ise sıklıkla Outsider Art (dışarıklı sanat) kategorisi içinde kodlanarak ana akım sanatın estetik ve kurumsal meşruiyetinden ayrıştırılmıştır. Kamusal görünürlük elde eden kimi sanatçılar da eleştirmenlerde yarattıkları (mühtemel) suçluluk, huzursuzluk ya da duygusal yücelme etkisi nedeniyle, estetik ve kavramsal ölçütlerle tartışılan sanatçılar olmaktan çok, “başarmış olmalarıyla” alkışlanan istisnai figürlere dönüştürülmüştür.

Sanat tarihinin son yüz yılda kendi kuramsal ve yöntemsel varsayımlarını radikal revizyonlardan geçirmesine rağmen, 1970'lerdeki engelli hakları hareketiyle eşzamanlı doğan engellilik sanatını hâlâ derinlemesine ele almaması dikkat çekicidir. Bu teorik ilgisizlik yalnızca Türkiye literatürüne özgü bir ihmal değildir. ABD ve İngiltere gibi engellilik hareketinin köklü olduğu, hatta engellilik sanatının kurumsal alanda giderek ana akımlaştığı coğrafyalarda dahi, sanat tarihçileri tarafından yürütülen kapsamlı arşiv ve değerlendirme çalışmaları oldukça sınırlı kalmıştır.

Sonuç olarak bu alanın eleştirel ve kuramsal inşası sanat tarihi disiplininden ziyade, edebiyat, performans ve kültürel çalışmalar gibi diğer beşerî bilim dallarında uzmanlaşan akademisyenlerin çabalarıyla yürütülmektedir. Sanat tarihi disiplininin uluslararası ölçekte engellilik ve sakat sanatı alanına karşı

sergilediği dikkat çekici ilgisizlik tesadüfi değil, disiplinin kuruluş değerlerinin ve modern ulus-devlet inşasıyla üstlendiği "makbul özne" yaratma misyonunun yapısal bir kalıntısıdır. Nitekim Nanette Salomon (2008), “Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları” adlı metninde kanonun bu ideolojik ve taraflı işleyişini şu sözlerle ifşa eder:

> "Akademik disiplin kanonları arasında en tehlikeli, en erkek ve nihayet en dayanıksız olanlarından biri, sanat tarihi kanonudur. [...] Bazı sanat ve sanatçı kategorilerinin toptan dışlanması, yaratıcılık ve estetik çaba yoluyla ifade edilen 'evrensel' görüşlere kimlerin katkıda bulunduğu konusunda temsil edici olmayan, çarpık bir tasavvur yaratmıştır" (s. 161).

Klasik sanat tarihi disiplini, yüzyıllar boyunca yalnızca estetik formların, üslupların ve tekniklerin kronolojik bir dökümünü sunmamış, aynı zamanda hangi bedenlerin ideal, sağlıklı, güzel ve temsil edilmeye değer sayıldığını belirleyen normatif bir çerçeve üretmiştir. Görme merkezli bu kültür, bedenin ontolojik ve politik sınırlarını çizerken iktidar ilişkilerini, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini, ırksal ayrımları ve sağlamlık ideolojisini de doğal ve evrenselmiş gibi sunmuştur. Batı sanat tarihinin merkezine yerleştirilen ideal, sağlam, orantılı ve çoğu zaman eril beden tahayyülü ise 1960’lardan itibaren feminist, postkolonyal, kuir ve daha sonra sakat eleştiriler tarafından giderek görünür kılınmış ve sorgulanmıştır.

Disiplin bu eleştiriler doğrultusunda kısmen dönüşmüş olsa da norm-dışı beden-zihinler söz konusu olduğunda hâlâ ciddi sınırlılıklar taşır. Bu sorunun temeli yalnızca estetik kabuller ve ideallerle sınırlı değildir; aynı zamanda yöntemseldir. Engellilik sanatı çoğu zaman nesneye ya da sabit belgeye indirgenemez; performans, duygulanım, bakım/ihtimam ilişkileri, erişim pratikleri ve topluluk temelli üretim biçimleri üzerinden şekillenir.

Geleneksel sanat tarihinin büyük ölçüde nesne, yapıt ve arşiv merkezli yöntemleri ise bu ilişkisel ve bedensel eylemselliği kavramakta yetersiz kalır. Bu yüzden engellilik, sanat tarihi için yalnızca ihmal edilmiş bir konu olmanın ötesinde,

disiplinin estetik ölçütlerini, yöntemsel önceliklerini ve bilgi üretme biçimlerini yeniden düşünmeyi gerektiren eleştirel bir alandır.

Engellilik sanatı; sivil haklar mücadelesinden doğan tarihsel kökeni ve engellilik kültürünü şekillendiren bireylerin kesişimsel kimlikleri dolayısıyla feminist, Siyah, Batı-dışı ve kuir hareketler ve kültürlerle derin bir akrabalık taşır. Kavramsal mirasını da büyük ölçüde bu hareketlerin akademik uzantılarından ve engellilik çalışmaları alanında gelişen eleştirel kuramlardan devralır. Özellikle ABD ve İngiltere'de sivil haklar mücadeleleriyle elde edilen yasal kazanımlar sayesinde akademiye dâhil olan aktivistlerin kurduğu engellilik çalışmaları disiplini, ortak kültür ve deneyimlerden hareket ettiği için engellilik sanatını en erken ciddiye alan akademik mecra olmuştur. Bu paralellik doğrultusunda, engellilik çalışmaları alanında gelişen teorik tartışmalar ve yapısal sorunsallar doğrudan engellilik sanatında da tezahür etmiştir. Engellilik çalışmaları, özellikle 1990'ların ortalarına denk düşen kurumsallaşma evresinden itibaren, tıpkı feminist, Siyah, post-kolonyal ve kuir akımların yaptığı gibi, kültür inşasında ve beşerî bilimlerde merkeze oturtulan, "evrensel" ve "makbul" görülen normatif özneyi yapıbozuma uğratmıştır. Söz konusu eleştiriler zamanla sanat tarihi yazınına da yerleşmiş ve Türkiye'de de bu bağlamda çeşitli eleştirel okumalar yapılmıştır. Ancak, doğrudan engellilik deneyimini merkeze alan bir sanat tarihi okuması Türkiye literatüründe henüz gerçekleşmemiştir.

Araştırmacının kendi deneyimini bilgi üretim sürecine dâhil ettiği konumlu ve özdüşünümsel bir perspektif ile cripping/sakatlama metodolojisinin (bkz. Bérube vd., 2024; Johnson, 2016; McRuer, 2006; Sandahl, 2003) rehberliğinde bu tez, alan taramaları esnasında farkedilen boşluğa özgül bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma, sakat kimliğini ve engelli bedeni, çağdaş sanat ve performans alanında edilgen bir temsil, uyum veya ilham nesnesi olmaktan çıkararak, Antik Yunan'dan Winckelmann estetiğine ve Erken Cumhuriyet'in biyopolitik vatandaş inşasına uzanan normatif, dikey ve sağlamcı sanat tarihini yapıbozuma uğratan kripistemolojik bir yöntem olarak konumlandırır. "Kripistemoloji" terimi, Johnson ve McRuer'in (2014) "cripistemologies" kavramsallaştırmasının Türkçeleştirilmiş karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Araştırma, liberal kapsayıcılık söylemleri ile radikal sakat estetiği arasındaki gerilimi merkeze alarak, sakat bedenin sahne, zaman, mekân ve bakış rejimlerini nasıl yeniden yazdığını küresel ve yerel vaka analizleri üzerinden inceler.

Çalışma, ağırlıkla ABD ve İngiltere bağlamında engellilik hareketinden doğan eleştirel literatürü sanat alanı açısından inceleyerek, temsil eleştirisinden sakat sanatsal yöntemlere uzanan dönüşümü tartışmaktadır. Bu bağlamda, Siebers'in (2010) kavramsallaştırdığı "engellilik estetiği" (disability aesthetics) ile erişimi bürokratik bir zorunluluk olmaktan çıkarıp bizzat sanatsal formun merkezine yerleştiren "erişim estetiği" (aesthetics of access / access aesthetics) arasındaki tarihsel ve kuramsal ilişki merkeze alınmaktadır. Erişim estetiği, görsel ve çağdaş sanatta Lazard (2019), Papalia (2017) ve Cachia (2023) gibi isimlerin, tiyatro ve sahne sanatlarında ise Kaite O'Reilly ve Graeae Tiyatro Kumpanyası sanat yönetmeni Jenny Sealey'nin öncülük ettiği pratiklerle şekillenmiştir (akt. Wolff, 2025). Çalışma, bu estetik ve politik biçimlerin salt kurumsal uyumlanmayı reddederek engellilik kültürü ve öznel deneyimle kurduğu organik bağı yapısökümcü bir perspektifle ele almaktadır.

Çalışma, Türkiye bağlamında "kapsayıcılık" söylemi ve "engelli sanatı" başlığı altında dolaşıma giren yayın ve sanatsal pratikleri sakatlama yöntemiyle eleştirel olarak okuyarak, bu yapılardaki dönüştürücü imkânları ve örtük sağlamcı kalıntıları görünür kılmayı hedeflemektedir.

Diğer yandan tez, yazarın engelli topluluğunun bir üyesi olarak sahip olduğu içeriden konumdan hareketle, Türkiye'de sakat sanat kapsamında düşünülebilecek bazı güncel örnekleri tartışmaya açmakta ve bu üretimlerin hangi estetik, politik ve deneyimsel özellikler üzerinden bu kategori içinde değerlendirilebileceğini sorgulamaktadır. Böylece çalışma, engellilik hareketinin içinden doğan estetik üretimlerin ayırt edici özelliklerini bir araya getirerek Türkiye bağlamında kullanılabilecek eleştirel ve yerel bir perspektif önermektedir.

Çalışmanın bu noktasında, ilerleyen bölümlerde kurulacak tartışmaların kavramsal zeminini netleştirmek için engelli (disabled), sakat (crip), engellenen ve nöroçeşitlilik ile psikiyatrik deneyimlerle eklemlenen deli (mad) kavramları

arasındaki bilinçli terminolojik tercihe ilişkin kısa bir politik açıklama yapmak gerekir. İngilizcede crip sözcüğü, cripple kelimesinin aşağılayıcı tarihinden hareketle engelli aktivistler, sanatçılar ve kuramcılar tarafından yeniden sahiplenilmiş ve zamanla normatif beden, zihin, üretkenlik, iyileşme ve bağımsızlık ideallerine yönelik eleştirel bir kavram hâline gelmiştir (Clare, 2017; Kafer, 2013; McRuer, 2006; Sandahl, 2003).

Türkiye'de hukukta, politikada ve kurumsal yazında en yaygın ve görece nötr karşılık "engelli" kavramıdır. Bu terim, çoğu zaman politik olarak daha güvenli ve kapsayıcı bir şemsiye sözcük olarak kabul edilir (Açıksöz, 2020, s. 199). Türkiye'de bazı aktivistler ve araştırmacılar ise "engelli" sözcüğü yerine "engellenen" ifadesini önermekte ve kullanmaktadır. Bu tercih, engelliliği bireyin bedeninde ya da zihninde sabitlenen bir eksiklikten ziyade, toplumsal, mekânsal, kurumsal ve kültürel engeller tarafından üretilen bir dışlanma ilişkisi olarak düşünmeye imkân tanır. Bu tezde "engellenen" sözcüğü, erişilemezlik, ayrımcılık, kurumsal dışlama ve sağlamcı çevre düzenlemeleri gibi yapısal süreçleri vurgulamak gereken bağlamlarda zaman zaman kullanılmaktadır. Bununla birlikte terim, beden-zihnin maddi, duyusal, nörolojik, psikiyatrik ve kronik özelliklerini geri plana itme, ayrıca "sakat" sözcüğünün taşıdığı daha keskin politik karşı-duruşu yumuşatma riski nedeniyle temkinli biçimde ele alınmaktadır.

Bu tezde yazar, kendi bedensel ve deneyimsel konumunu ifade ederken bilinçli olarak "sakat" sözcüğünü benimsemiştir. Bu tercih, kelimenin gündelik dilde taşıdığı aşağılayıcı ve eksiklik imleyen anlamı tersyüz etme, bedensel ve zihinsel gerçekliğin sağlamcı ideoloji tarafından yumuşatılmasına, ehlileştirilmesine ve depolitize edilmesine itiraz etme çabasına dayanmaktadır (Bezmez vd., 2011, s. 24; Küçükaslan, 2011). Ancak engelli topluluğunun homojen olmadığı, farklı politik ve kişisel konumlanışlar nedeniyle her bireyin "sakat" ya da "deli" sözcüklerinin muhalif geri kazanımını benimsemediği, hatta bu kelimeleri incitici bulabildiği de açıktır.

Bu nedenle metin boyunca bağlama duyarlı bir dil stratejisi izlenmiştir. Öznenin ya da grubun politik duruşunun bilinmediği genel bağlamlarda, kişilerin kendi kimlik tanımlarına duyulan etik saygı gereği "engelli" terimi nötr ve kapsayıcı bir

şemsiye olarak kullanılmaktadır. “Engellenen” sözcüğü, yapısal dışlanma, erişilemezlik ve toplumsal engelleme süreçlerinin vurgulandığı bağlamlarda tercih edilmektedir. Buna karşılık yazar kendi varoluşunu adlandırırken ve norm yıkıcı, muhalif sakat/deli kültürüyle açık biçimde ilişki kuran öznelerden söz ederken özellikle “sakat” sözcüğünü kullanmaktadır.

Tezin kapsamı belirlenirken temel ölçüt, incelenecek üretimlerin engelli hakları hareketinin açtığı politik ve epistemolojik dönüşümle ilişkili olmasıdır. Batı çağdaş sanatında bedeni politik bir direniş alanına dönüştüren bu hattın kökleri 1970’lerin sivil haklar mücadelelerine uzanırken, bu süreç temsil eleştirisi, bedensel deneyimin bilgi değeri ve erişim taleplerinin estetik biçime dönüşmesi gibi kırılmalar üretmiştir. Tezde incelenecek kuramsal ve sanatsal çalışmalar çoğunlukla doğrudan engellilik kültürü içinden çıkmış olsa da sakat sanatına ve estetiğine dolaylı ancak kurucu katkılar sunan istisnai figürlere de yer verilmiştir.

Türkiye’de engelli hareketinin yardım ve hayırseverlik ekseninden çıkarak hak temelli, sivil ve eleştirel bir yön kazanması ancak 2000’li yıllarda belirginleşmiştir (Yılmaz, 2020). Bu tarihsel fark, Türkiye’de engelli kimliği etrafında şekillenen üretimlerin Batı’ya kıyasla niceliksel olarak daha sınırlı olmasını da açıklamaktadır. Bununla birlikte, Batı’daki ve Türkiye’deki örnekleri ortaklaştıran temel özellik, engellilik estetiğinin hangi mecrada ortaya çıkarsa çıksın durağan bir nesne üretmekten çok bedensel eylem, ilişkisellik ve mekâna müdahale etrafında örgütlenmesidir.

Antmen’in (2008) belirttiği üzere, dışlanmış bedenin mekânı kendi varlığıyla işgal etmesi başlı başına politik bir eylemdir (s. 224). Türkiye sanat tarihinde engelli sanatçılar uzun süre tekil biçimlerde üretim yapmış olsalar da bu üretimler çoğunlukla engelli kimliğinin özgül öznelliklerini görünür kılmaktan ziyade normatif ve sağlamcı sanat sistemi içinde görünmezleştirilmiş; ABD ve İngiltere örneklerinde görüldüğü gibi bu sistemin estetik ve kurumsal bileşenlerini açıkça eleştiren kolektif bir hatta dönüşmemiştir.

Engellilik çalışmaları ile diğer beşerî bilimler kesişiminde giderek yaygınlık kazanan sakatlama yönteminin benimsenmesinde, alanın kurucu metinlerinin

mirası ve araştırma konusunun özellikleri kadar, yazarın öznel konumlanışı ile yetilerinin yarattığı sınırlılıklar ve imkânlar da belirleyici olmuştur. Sakatlama yöntemi, sanat alanında ve sanat tarihi yazınında engelliliğin nasıl ele alındığını görünür kılmanın yanı sıra, akademik bilgi üretiminin içine işlemiş sağlamcı kabulleri, kalıplaşmış yöntemleri ve yeniden düşünülmesi gereken disipliner varsayımları tartışmaya açmaktadır.

Kurumsal akademi, zımni bir kural olarak kusursuz ve sınırları olmayan "sağlam beden ve zihni" mutlak bir önkoşul olarak dayatır (Samuels ve Freeman, 2021). Mevcut akademinin hıza, bireyselliğe ve rekabete dayalı yapısı, belirli bedenleri ve zihinleri dışlayan bir akademik sağlamcılık (academic ableism) makinesi olarak işler (Dolmage, 2017). Wernick (2023), bu bireyci ve otonom akademi anlayışının sağlamcı ve Beyaz/İktidar üstünlükçü kültürden beslendiğinin altını çizer. Bu sistemin dilini akıcı biçimde konuşamayan ya da bu dili benimsemeyen öznelerin bilgi ve deneyimleri, akademik iktidar tarafından ya susturulur ya da tanınabilir hâle gelebilmek için normatif kategoriler içinde yeniden biçimlendirilmeye zorlanır.

Khúc'un (2023) "hastalıklılık pedagojisi" (pedagogy of unwellness) çerçevesinde vurguladığı üzere, normatif akademi bizden tükenmişlik ve acı pahasına durmaksızın üretmemizi bekler. Akademik bilgi üretim sürecini sakatlamak, bu nedenle, Kartezyen epistemolojinin yücelttiği rasyonel, bedensel sınırlardan arınmış ve bitmek bilmeyen bir hiper-üretkenliğe sahip "otonom araştırmacı" mitini kökten reddetmekle başlar (Goodley vd., 2019; 2021).

Sakat ve nöroçeşitli özneler için araştırma yapmak ve yazmak, salt bireysel bir irade meselesi olmaktan ziyade bedensel ve zihinsel sınırları, "iyi olmamazlık" hâlini (unwellness) ve karşılıklı bağımlılığa (interdependence) duyulan ihtiyacı kabul eden bir süreçtir (bkz. Khúc, 2023). Bu süreç, tek başına taşınamayacak ölçüde geniş destek yapılarına ve kolektif bakım emeğine ihtiyaç duyar. Sakatlama yöntemi, tam da bu noktada bireyci bilgi üretimi modelini reddederek araştırmayı hiyerarşik bir uzmanlık alanı olmaktan çıkarır ve karşılıklı yardımlaşmaya (mutual aid) dayanan kolektif bir yönteme dönüştürür.

Paralel olarak, yazarın tez metodolojisi hem verinin toplandığı sahanın doğasını hem de metnin yazım sürecini, Hamraie ve Fritsch'in (2019, 2023) kavramsallaştırdığı "sakat teknobilimi" (crip technoscience) stratejisi üzerinden kurmaktadır. Bu strateji, sakat özneleri onarılması gereken pasif muhtaçlar veya salt teknoloji tüketicileri olarak görmek yerine kendi hayatlarının ve sınırlılıklarının uzmanları, aktif tasarımcılar ve epistemik aktivistler olarak konumlandırır. Sakat teknobilimi, erişimi normatif toplumun ve akademinin makbul öznesine uslu bir asimilasyon doğrultusunda değil, karşılıklı bağımlılığa (interdependence) dayanan politik bir "sürtünme" (friction) olarak kavrar (Hamraie ve Fritsch, 2023).

İlk olarak bu yöntem, veri toplama ve saha çalışması düzeyinde, araştırmacının fiziksel olarak her halükârda sahaya inmesini ve zorlu koşullara katlanmasını idealize eden sağlamcı varsayımı yapıbozuma uğratır (Rogers, 2023, s. 94). Uzaktan ve dijital veri toplama, bu çerçevede bir eksiklik değil, sakat araştırmacıyı duyusal aşırı yükten ve erişilmez saha koşullarından kurtaran ve araştırmayı sakat zamanının (crip time) esnekliğine açan meşru ve erişim-odaklı bir praksis olarak kavranır.

İkinci olarak yazım ve analiz sürecinde, yazarın otistik beden-zihninin deneyimlediği nöro yorgunluk, iletişim kesintileri ve Chen'in (2023) deyişiyle "zihin sisi" gibi doğrusal zaman/mekana uymayan düşünme biçimlerini aşmak için yapay zekâdan metinsel destek alınmaktadır[1]. Ancak, Shew'un (2020) "teknosağlamcılık" (technoableism) kavramı üzerinden tartıştığı gibi, teknoloji endüstrisi ve yapay zekâ uygulamaları, engellileri sözde "güçlendirme" ve "özgürleştirme" kisvesi altında sağlamcı önyargıları yeniden üretebilir ve pekiştirebilir. Bu "teknolojik kurtarıcılık" (technological saviorism) yaklaşımı, engelliliği çözülmesi, ortadan kaldırılması veya üstesinden gelinmesi gereken bir "eksiklik" olarak görür. Buna bağlı olarak teknoloji, norm dışı beden ve zihinleri

[1] Çalışmanın yazım sürecinde, dilsel düzenleme, ifade açıklığı, paragraf bütünlüğü ve kaynak gösterme biçimlerinin kontrolü amacıyla OpenAI tarafından geliştirilen ChatGPT'nin GPT-5.3 ve GPT-5.5 Thinking modellerinden destek alınmıştır. Söz konusu yapay zekâ araçları, araştırmanın özgün argümanlarını, yöntemsel kararlarını veya kuramsal çerçevesini belirleyen bir kaynak olarak değil, düşünce akışını düzenleme, erişim ve yazım desteği sağlayan yardımcı araçlar olarak kullanılmıştır. Nihai akademik sorumluluk yazara aittir.

ideal “normalliğe”, aşırı üretkenliğe ve performatif yeterliliğe uydurmaya yarayan bir dayatma aracı hâline gelebilir.

Bu çalışmada ise yazar, teknolojiyi kullanarak akademik açıdan makbul ve yeterli özne konumuna ulaştığını iddia etmez ve akademinin rekabetçi üretkenlik kültürüne uyumlanmayı amaçlamaz. Aksine, yapay zekâ burada akademinin çoğu zaman gözden kaçırdığı veya görmezden geldiği, bu araçlar kullanılmadan birinci elden ifade edilmesi güçleşen kripistemolojileri görünür kılmaya yardımcı olan bir erişim aracı olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda yapay zekâ, yabancı ve çokdilli bir yazarın sıçramalı, çok katmanlı ve diller arasında hareket eden düşünce akışını doğrusal akademik dile çevirmeye yardımcı olan teknolojik bir erişim tercümanı olarak işlev görmektedir.

Hem uzaktan araştırma sürecine katılım hem de yapay zekâ destekli yazım pratikleri, güncel engellilik çalışmaları tartışmalarında sıklıkla yer bulmaktadır. Örneğin, Price’ın (2024) Crip Spacetime (Sakat Uzayzaman) teorisinde tartıştığı “bedenlenmiş teknolojiler” (embodied technologies) ve “eşlik etme” (accompaniment) kavramları bu bağlamda değerlendirilebilir. Price’a (2024) göre teknoloji ve sanal ağlar, sakat öznenin kullandığı dışsal veya ruhsuz araçlar olmanın ötesinde onunla dolanıklaşan (entangled), ona eşlik eden ve erişimi birlikte inşa eden ilişkisel faillik alanlarıdır. Benzer bir yaklaşımla Chen (2023), tekil yazar olma dayatmasını “solo yazarlığın tahakkümü” (tyranny of solo writing) olarak adlandırır ve bu beklentinin nöroçeşitli ve kronik farklılıkları olan beden-zihinler (bodyminds) için ne kadar dayanılmaz (unbearable) olabileceğini vurgular. Buna karşın, bir başkasıyla veya bu tezin bağlamında yapay zekâ destekli bir yazım aracıyla birlikte yazmanın, söz konusu tahakkümü kıran ve “ortak sakat yöntemler” (mutually crip ways) üreten özgürleştirici bir eylem olduğunu savunur. Bu tezde de verinin uzaktan toplanması ve yapay zekâ ile metinsel bir eşlik ilişkisi kurulması, yardımsız ve otonom başarı idealine karşı kripistemolojik bir itaatsizlik ve bilgi üretimini sakat yazarın gerçekliğine göre erişilebilir kılan bilinçli bir bağımlılık ve eşlik etme pratiği olarak konumlandırılmaktadır.

Yazar, kendi nöroçeşitli ve sakat öznelliğinden ve erişim ihtiyaçlarından hareketle uzaktan araştırmayı, uzaktan üretime katılımı ve yapay zekâ kullanımını, Kartezyen ve hiper-üretken akademik normlara karşı geliştirilen bir sakat araştırma pratiği olarak temellendirmektedir. Bu doğrultuda kendi metodolojik konumunu eleştirel engellilik çalışmaları alanıyla ve sakat yazarlar soykütükleriyle (*crip genealogies*) ilişkilendirmektedir (bkz. Chen vd., 2023). Ayrıca çağdaş akademide yaygın olan sözde kapsayıcılık ve çeşitlilik söyleminin görmezden geldiği yapısal gerilimlere dikkat çekerek (Ahmed, 2012; Dolmage, 2017), epistemik adaletsizlikleri (Fricker, 2007), sakat bilgi biçimlerinin normatif akademi tarafından sistematik olarak susturulmasını ve bu bilgi biçimlerinin sağlamcı formlara hizalanmaya zorlanmasının altında yatan epistemik şiddeti tartışmaya açmaktadır (Dotson, 2011; Price, 2024; Wendell, 1996).

Normatif otonomi idealini reddeden bu kripistemolojik itaatsizlik ve metodolojik çerçeve doğrultusunda, yapılmış olan tez çalışması dört ana bölüm etrafında kurgulanmıştır.

Birinci Bölüm, engellilik sanatının ABD ve İngiltere'de engelli hakları hareketiyle paralel olarak ortaya çıkışını tarihsel bir bakışla ele almaktadır. Bu bölüm, 1960'lardan 1990'lara uzanan süreçte engelli hakları mücadelesi ile sanatsal üretimin nasıl iç içe geliştiğini incelemekte; engellilik kültürünün, sanat topluluklarının, alternatif kurumların ve aktivist ağların oluşumunu tarihsel bağlamı içinde değerlendirmektedir.

İkinci Bölüm, 1990'lardan itibaren engelli hakları alanında elde edilen kazanımların ardından akademide kurumsallaşan Engellilik Çalışmaları ve Eleştirel Engellilik Çalışmalarının, engellilik sanatına ilişkin geliştirdiği kavramsal tartışmaları ele almaktadır. Bu bölümde temsil, normallik, beden-zihin, estetik, erişilebilirlik, sakat teori ve kripistemoloji ekseninde şekillenen kuramsal yaklaşımlar incelenmekte; bu tartışmaların etkisiyle gelişen sakat sanatın yöntemleri, estetik yönelimleri ve eleştirel müdahaleleri değerlendirilmektedir.

Üçüncü Bölüm, Türkiye bağlamında engellilik ve sanat kesişiminde bugüne kadar gerçekleştirilen kurumsal, sanatsal ve akademik çalışmaları incelemektedir.

Dördüncü Bölüm ise Türkiye’de engellilik ve sanat kesişiminde yer alan seçili örnekleri eleştirel engellilik çalışmaları ve sakat sanat kuramı çerçevesinde analiz etmektedir. Bu bölüm, sanat yapıtlarını ve sergileme pratiklerini temsil, erişilebilirlik, normatif beden anlayışı, estetik ve politik özneleşme eksenlerinde değerlendirerek Türkiye sanat tarihinin engellilik perspektifiyle yeniden okunmasına yönelik eleştirel bir öneri geliştirmektedir.

1. BÖLÜM
SAKAT SANATIN OLUŞUMU: SİYASAL, KURUMSAL VE KÜLTÜREL ÖNCÜLLER

Görsel kültürün ve sanat tarihinin gelişimi boyunca engelli beden-zihinler, kültürel üretimin etkin özneleri olmaktan çok, çoğunlukla temsil edilen nesneler olarak konumlandırılmıştır. Dini imgelerde günah, ilahi ceza, mucize ve merhamet anlatılarıyla ilişkilendirilen engellilik, modern dönemde tıbbi patoloji, toplumsal sapma ve seyirlik farklılık çerçeveleri içinde ele alınmıştır (Rieser, 2017; Watson, t.y.). Pieter Bruegel, Diego Velázquez, Rembrandt ve Francisco Goya gibi sanatçıların yapıtlarında çeşitli engelli figürler görülse de bu temsillerin anlamları, üretildikleri tarihsel ve toplumsal bağlamlara göre farklılık göstermektedir; buna rağmen, geleneksel sanat tarihi yazımında bu temsiller sıklıkla trajedi, ıstırap, bağımlılık, masumiyet gibi kalıplaşmış anlatılar üzerinden yorumlanmış ve böylece engelliliğe ilişkin toplumsal stereotiplerin pekişmesine katkıda bulunmuştur (Watson, t.y.).

Öte yandan Claude Monet'nin kataraktı, Pierre-Auguste Renoir'ın romatoid artriti, Goya'nın sağırlığı ve Toulouse-Lautrec'in bedensel farklılığı gibi belgelenmiş deneyimler, sanatçıların üretim süreçleriyle doğrudan ilişkili olmasına rağmen, geleneksel sanat tarihi anlatılarında çoğunlukla biyografik ayrıntı, deha ve trajedi çerçeveleri içinde ele alınmıştır (Guffey, 2023; Rieser, 2017). Bu yaklaşım, engelliliği estetik bilgi ve yaratıcı yöntem üreten bir deneyim olarak değerlendirmek yerine, sanatçının yaşam öyküsüne ait tali bir unsur olarak sınırlandırmıştır.

Engelliliğin bireysel bir eksiklik veya tıbbi sorun çerçevesinden çıkarılarak kolektif, politik ve kültürel bir kimlik olarak kavramsallaştırılması, özellikle 1960'lar ve 1970'lerde güç kazanan Engelli Hakları Hareketi (Disability Rights Movement) ile Bağımsız Yaşam Hareketi (Independent Living Movement) sayesinde ivme kazanmıştır. Bu dönüşüm, 1970'lerin sonlarından itibaren özellikle İngiltere'de sistematik bir şekilde gelişen Engellilik Sanatı Hareketi'nde (Disability Arts

Movement) kültürel ve estetik bir karşılık bulmuştur (Barnes, 1991; Evans, 2003; Macqueen Black, t.y.; Rieser, 2017).

Sakat sanat kuramına ve çağdaş üretimlere geçmeden önce, bu alanın hangi tarihsel mücadeleler içinde mümkün hâle geldiğini açıklamak gerekir. Engellilik sanatı ile sakat sanatın bugün akademik ve sanatsal bir tartışma alanı oluşturmasının arkasında, hak, erişim, öz-belirlenim ve temsil için uzun yıllar boyunca mücadele eden engelli hareketleri bulunmaktadır. Bu nedenle bölüm, kuramsal çerçeveye geçmeden önce engellilik hakları hareketi çevresinde gelişen öncül siyasal ve sanatsal örneklere, bu örneklerin ortaya çıktığı kurumlara ve onları şekillendiren tarihsel koşullara odaklanmaktadır.

1.1. 1960'LAR VE 1970'LER: ENGELLİ HAKLARI HAREKETİ, BAĞIMSIZ YAŞAM VE KÜLTÜREL ÜRETİM

1960'lar, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) sivil haklar hareketlerinin kitlesel protestolar, oturma eylemleri, yürüyüşler ve kamusal alan müdahaleleri aracılığıyla ayrımcılığın yapısal niteliğini görünür kıldığı bir dönem olmuştur. Irk ayrımcılığına karşı yürütülen mücadeleler, eşit yurttaşlık, kamusal yaşama katılım ve ayrımcılığın hukuki güvence altına alınması taleplerini siyasal gündemin merkezine taşımıştır. Aynı dönemde kadın hareketi, savaş karşıtı hareket ve on yılın sonlarına doğru görünürlük kazanan gey ve lezbiyen özgürleşme hareketleri de kamusal alan, temsil ve hak mücadelelerine yeni boyutlar kazandırmıştır. Böylece bedenlerin kamusal alandaki varlığı, kurumlara erişim ve eşit katılım giderek daha belirgin siyasal meseleler hâline gelmiş; bu hak temelli atmosfer, ilerleyen yıllarda engellilik alanında gelişecek politik örgütlenmeler ve kültürel üretim için de önemli bir toplumsal zemin oluşturmuştur.

Dolayısıyla 1960'lar, engellilerin kamusal ve kültürel görünürlüğünün farklı alanlarda artmaya başladığı bir eşik oluşturmuştur. Henüz örgütlü bir Engellilik Sanatı Hareketi bulunmasa da spor, tiyatro, dans ve gelişmekte olan bağımsız yaşam politikaları, engelli beden-zihinlerin kamusal alanda görünme koşullarını dönüştürmüştür (Longmore, 2003).

1960 yılında Roma'da düzenlenen ilk Paralimpik Oyunlar, tıbbi rehabilitasyon programları içinde gelişen spor uygulamalarından doğmakla birlikte, engelli sporcuların uluslararası rekabet ve kamusal performans alanında görünürlüğünü artıran büyük ölçekli etkinliklerden biri olmuştur[2]. Bu görünürlük engelliliğin kamusal temsiline yeni bir alan açmış, ancak daha sonraki eleştirel çalışmalarda Paralimpik sporun bedensel yeterlilik, sınıflandırma, normalleştirme ve bireysel başarı ölçütlerini yeniden üretme potansiyeli de sorgulanmıştır[3] (Howe, 2008).

Sahne sanatları alanında, sahne tasarımcısı David Hays ile Sağır oyuncu ve eğitmen Bernard Bragg'ın öncülüğünde 1967'de ABD'de kurulan National Theatre of the Deaf[4], Amerikan İşaret Dili ile konuşulan İngilizceyi aynı

[2] Paralimpik Oyunlar başlangıçta spor, tıbbi rehabilitasyon ve bedensel disiplin ekseninde gelişmiş olsa da özellikle 2000'lerden itibaren Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi'nin etkisiyle güçlenen insan hakları, eşit katılım ve kapsayıcılık söylemlerine paralel olarak, açılış ve kapanış törenleri ile kültür programları aracılığıyla engelli sanatçı ve icracılara uluslararası görünürlük sağlayan; kültürel çeşitlilik, kapsayıcılık ve bedensel farklılığın kutlanması söylemini öne çıkaran önemli platformlara dönüşmüştür. Pekin 2008 açılış töreninde 420 engelli icracının yer alması, Londra 2012'de Jenny Sealey ve Bradley Hemmings'in yönettiği törende 73 sağır ve engelli profesyonel icracının sahne alması ve aynı yıl Cultural Olympiad kapsamında yürütülen Unlimited programının engelli sanatçıların yeni yapıtlar üretmesini desteklemesi, bu dönüşümün öne çıkan örnekleridir (International Paralympic Committee [IPC], 2008; National Paralympic Heritage Trust, 2020; Unlimited, t.y.). Tokyo 2020 ve Paris 2024 açılış törenleri de bu görünürlüğü sürdürmüştür. Bununla birlikte söz konusu kapsayıcılık söylemi, Paralimpiklerin tıbbi rehabilitasyon, sınıflandırma ve bedensel yeterlilik rejimleriyle tarihsel ve kurumsal ilişkisini ortadan kaldırmamaktadır. Bu nedenle bu törenler, öz-örgütlü Disability Arts pratikleriyle özdeşleştirilmemeli; çeşitliliği kutlayan kamusal imgeler üretirken engelliliği sınıflandıran, düzenleyen ve denetleyen kurumsal yapılarla birlikte eleştirel biçimde değerlendirilmelidir.

[3] Söz konusu eleştirel zemin özellikle iki temel argüman etrafında şekillenir ve bunlardan ilki sporun bir hak alanı olmaktan çok tıbbi bir rehabilitasyon aracı olarak konumlandırılmasıdır. Paralimpik hareketin kurucusu Ludwig Guttmann'ın vizyonunda spor, engelli bedeni disipline etmeye ve onu yeniden işlevsel kılarak topluma entegre etmeye yarayan terapötik bir araçtı (Anderson, 2003). Bu yaklaşım, engelliliği toplumsal bir inşa veya kimlik olarak görmek yerine, düzeltilmesi gereken bireysel bir patoloji şeklinde ele alan tıbbi modele sıkı sıkıya bağlıydı. Dolayısıyla 1960'lardaki görünürlük, engelli bireyi ancak "iyileşmeye çalışan" ya da "normale yaklaşan" uysal bir beden olduğu ölçüde kamusal alana kabul ediyordu. İkinci ve daha yaygın eleştiri ise bu temsillerin "süper-sakat" (supercrip) anlatısını inşa etmesiyle ilgilidir. Bu anlatı biçimi, engelli bireyin başarısını yapısal engellerin kaldırılmasına bağlamaktan ziyade, bireyin kendi bedensel sınırlarını kahramanca aşmasıyla ilişkilendirir. Erken dönem spor organizasyonları engelliliği "rağmen başarılması gereken" bir trajedi olarak kodlamış ve böylece izleyiciye ilham veren fakat engelliliğin yaşanmış deneyiminin ve politik gerçekliğini maskeleyen apolitik bir vitrin sunmuştur. Bu bağlamda 1960'ların görünürlüğü, engelli bedenleri sahneye çıkarmış olsa da onları henüz kendi hikâyelerinin anlatıcısı olan özerk özneler olarak konumlandırmaktan uzak bulunmuştur (Anderson, 2003; Howe, 2008; Peers, 2012; Silva & Howe, 2012).

[4] National Theatre of the Deaf, 1967'de ABD'de Waterford, Connecticut'taki Eugene O'Neill Theater Center bünyesinde faaliyete geçmiştir. Oluşumun erken düşünsel ve kurumsal gelişiminde, sağırlık alanında çalışan psikolog Edna Simon Levine önemli rol oynamıştır. Levine, profesyonel bir Sağır tiyatrosu kurulması fikrini geliştirmiş, Bernard Bragg ile görüşerek projeyi

performans içinde birlikte kullanan çift dilli tiyatro modeliyle tiyatronun duyusal ve dilsel normlarına müdahale etmiştir. İşaret dili kullanan oyuncuların performansın merkezinde yer alması, Sağır ve az duyan sanatçıların temsil edilen figürler konumundan çıkarak sahne estetiğini belirleyen, anlam üreten ve tiyatro dilini dönüştüren özneler olarak görünürlüğünü güçlendirmiştir (Baldwin, 1993; Kochhar-Lindgren, 2006).

Aynı dönemde Avusturyalı-Yahudi koreograf ve pedagog Hilde Holger'in[5] dans pedagojisi, farklı bedensel ve bilişsel özelliklere sahip kişilerin profesyonel sahne bağlamında birlikte üretmesine ilişkin erken örneklerden birini oluşturmuştur. Holger'in profesyonel dansçılar ile öğrenme güçlüğü yaşayan gençleri bir araya getirdiği *Towards the Light*, 16 Mart 1968'de Londra'da Sadler's Wells'te sahnelenmiştir. Yapıt, farklı bedenlerin ortak bir koreografik yapı içinde yer alabildiğini göstermesi bakımından birleşik dans (integrated dance)[6] tarihinin öncü çalışmalarından biri olarak değerlendirilmiştir (Kampe, 2013; Pascal, 2001).

---

ilerletmiş ve David Hays ile birlikte kurumun misyonunun, finansmanının ve topluluk yapısının oluşturulmasına katkıda bulunmuştur (Baldwin, 1993; National Theatre of the Deaf, t.y.).

[5] Hilde Holger (1905-2001), Viyanalı Avusturyalı-Yahudi koreograf ve pedagogdur. Ausdruckstanz geleneği içinde Gertrud Bodenwieser'in öğrencisi olarak yetişmiş, 1938'de Avusturya'nın Nazi Almanyası tarafından ilhakının ardından Yahudi kimliği nedeniyle ülkesini terk ederek önce Bombay'a, 1948'de ise İngiltere'ye yerleşmiştir. Down sendromlu oğlu Darius'un hareket ve müziğe gösterdiği ilgi, Holger'in dans eğitimine ilişkin normatif varsayımlarını yeniden değerlendirmesinde belirleyici olmuştur. Londra'da geliştirdiği pedagoji, profesyonel dansçıların yanı sıra Down sendromlu, otizmli ve fiziksel engelli çocuklarla yürüttüğü çalışmaları da kapsayacak biçimde genişlemiş ve bedensel farklılıkları koreografik araştırmanın üretken bir unsuru olarak ele almıştır. Bu yaklaşım, daha sonra Wolfgang Stange ve Amici Dance Theatre Company gibi birleşik dans oluşumlarının pedagojik gelişimini etkilemiştir. İlerleyen yaşlarında geçirdiği kalça kırığının ardından tekerlekli sandalye kullanmaya başlayan Holger'in kendisini ironik biçimde "yaratıcı sakat" (creative cripple) olarak tanımlaması, engelliliği yaratıcı üretimin ve hareket bilgisinin kurucu bir bileşeni olarak kavrayan yaklaşımını görünür kılmıştır (Hickey-Moody, 2017; Kampe, 2013; Pascal, 2001).

[6] Birleşik veya karma dans (integrated dance), engelli ve engelli olmayan dansçıların ortak yaratıcı süreçler içinde birlikte üretim yaptığı dans yaklaşımını ifade etmektedir. Özellikle 1980'lerden itibaren İngiltere ve ABD'de belirginleşerek kurumsallaşmaya başlayan bu yaklaşım, farklı bedensel hareket olanaklarını koreografik üretimi ve hareket repertuvarını genişleten estetik unsurlar olarak değerlendirmektedir. Bununla birlikte, alan içinde "physically integrated dance", "mixed-ability dance" ve "inclusive dance" gibi farklı terimler kullanılmakta; bunlar kimi bağlamlarda eş anlamlı kabul edilirken kimi bağlamlarda kapsadıkları engellilik deneyimleri ile pedagojik, estetik ve politik yönelimler bakımından birbirinden ayrıştırılmaktadır (Albright, 1997; Benjamin, 2002; Kopit, 2017; Kuppers, 2003; Whatley, 2007). Bu çalışmada, tarihsel terminolojiyle sürekliliği korumak ve farklı adlandırmalar altında gelişen pratikleri ortak bir kavramsal çerçevede ele almak amacıyla "birleşik dans" terimi çatı kavram olarak kullanılmaktadır.

Aynı yıllarda, postmodern dansın kurucu oluşumlarından Judson Dance Theater'ın[7] üyeleri arasında yer alan koreograf ve dansçı Yvonne Rainer'ın hastalık ve iyileşme deneyimini koreografik biçime taşıyan çalışmaları da bedenin değişen kapasitesinin hareket dilini nasıl dönüştürebileceğini göstermiştir. Rainer, 1966 tarihli *Hand Movie* adlı 8 mm filminde hastane koşullarının sınırladığı hareket alanını yalnızca el ve parmaklara odaklanan bilinçli bir koreografik tercihe dönüştürmüştür. William Davis tarafından çekilen çalışma, dansın tam, sağlıklı ve dikey beden varsayımını sorgulamaya açmış ve koreografik düşüncenin sınırlı bir hareket alanında da yoğunlaşabileceğini göstermiştir (Lambert-Beatty, 2008). Rainer ayrıca, geçirdiği hastalık ve karın ameliyatının ardından iyileşme sürecindeyken *Trio A* çalışmasını yavaşlatarak *Convalescent Dance* adıyla 1967'de Hunter College Playhouse'ta sahnelemiştir. Rainer'ın üretimi kendi döneminde engellilik sanatı kapsamında tanımlanmamış olsa da iyileşen bedenin temposunu koreografinin süre, hız ve efor düzenine taşıması, bu çalışmaların daha sonra sakat zaman, bedensel kapasite ve normatif hareket rejimlerine yönelik eleştiriler bağlamında yeniden okunmasına olanak vermektedir (Banes, 1987; Lambert-Beatty, 2008).

Bu kültürel gelişmelerle eş zamanlı olarak ABD'de 1960'larda yükselen Bağımsız Yaşam Hareketi, engelli kişilerin uzmanlar tarafından yönetilen hizmetlerin pasif alıcıları konumundan çıkarak kendi yaşamları üzerinde karar veren politik özneler olarak tanınmasını savunmuştur. Hareketin tarihsel gelişimindeki önemli dönüm noktalarından biri, Ed Roberts'ın 1962 yılında California Üniversitesi, Berkeley'e kabul edilmesi ve kampüste yaşayabilmek, eğitimini sürdürebilmek ve kişisel yardım hizmetleri üzerinde söz sahibi olabilmek için yürüttüğü mücadeledir. Roberts ve Berkeley'deki diğer engelli öğrenciler, kendilerine verilen *Rolling*

[7] 1960'ların başında New York'taki Judson Memorial Church bünyesinde bir araya gelen avangart koreograf ve sanatçılardan oluşan Judson Dance Theater, postmodern dansın temellerini atan deneysel bir topluluktur. Sanat tarihinde özellikle bu grubun pratiğiyle ilişkilendirilen "tekniksizleşme" (deskilling), virtüoziteye dayalı teknik mükemmelliğin reddedilmesini ifade eder. Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton ve Lucinda Childs gibi kurucu koreografların öncülük ettiği bu yaklaşım, bale gibi kodlanmış teknikler ve dramatik ifadeler yerine yürüme, koşma veya durma gibi gösterişsiz, gündelik hareketleri sanata dâhil eder. Judson çevresinin, idealize edilmiş dansçı bedenini ve virtüoziteyi yapıbozuma uğratan bu tutumu, çağdaş sakat sanatında, örneğin Jerron Herman gibi sakat performans sanatçılarının asimetrik bedensel hareketleri koreografinin şiirsel ve politik merkezine yerleştirmesinde de yankı bulmuştur.

Quads[8] adını ortak bir siyasal kimliğe dönüştürmüş; bu çevrede gelişen Physically Disabled Students' Program (PDSP) deneyimi, 1972 yılında kurulan Center for Independent Living (CIL)[9] için kurumsal bir zemin hazırlamıştır. Bu oluşumlar, engelli kişilerin kendi yaşamları ve kendilerine sunulan hizmetler üzerinde denetim sahibi olmalarını savunmuştur (Evans, 2003; Fleischer ve Zames, 2011).

Bağımsız Yaşam Hareketi'nin geliştiği aynı dönemde öne çıkan topluluk deneyimlerinden biri de New York eyaletindeki Catskill Dağları'nda faaliyet gösteren Camp Jened olmuştur. Özellikle 1971 yazında engelli gençleri ve genç yetişkinleri bir araya getiren kamp, katılımcıların gündelik yaşam, arkadaşlık, cinsellik ve karar alma süreçlerini kurumsal denetimin dışında deneyimleyebildikleri geçici bir topluluk alanı yaratmıştır. Judy Heumann ve James LeBrecht gibi isimlerin de yer aldığı bu çevrede kurulan ilişkiler, sonraki yıllarda engellilik hakları hareketi, Section 504 eylemleri ve bağımsız yaşam örgütlenmeleri içinde yeniden bir araya gelen aktivistler arasında ortak deneyim, dayanışma ve siyasal örgütlenme ağlarının oluşmasına katkı sağlamıştır[10].

ABD'de bu evrede engelli hakları hareketinin temel hedefi, engelli kişilerin eğitime, istihdama, ulaşıma ve kamusal yaşama eşit katılımını güvence altına almak olmuştur. Bu doğrultuda mimari engeller, erişilemeyen ulaşım sistemleri ve kişisel yardım hizmetleri ayrımcılığın yapısal biçimleri olarak tanımlanmış; rampalar, erişilebilir ulaşım ve kişisel yardım hizmetleri ise hak, erişim ve öz-belirlenim mücadelesinin temel araçları hâline gelmiştir (Evans, 2003; Fleischer

[8] *Rolling Quads*, Berkeley'de öğrenim gören tekerlekli sandalye kullanan öğrencilerin başlangıçta kendilerine takılan lakabı siyasal bir kimlik olarak sahiplenmeleriyle oluşan öğrenci topluluğudur. Grup, daha sonra Bağımsız Yaşam Hareketi'nin kurucu çevrelerinden biri kabul edilmektedir (Evans, 2003).

[9] Berkeley'de 1972 yılında kurulan Center for Independent Living (CIL), engelli kişiler tarafından yönetilen ilk bağımsız yaşam merkezlerinden biri olarak kabul edilir ve sonraki yıllarda uluslararası bağımsız yaşam hareketi için model oluşturmuştur (Evans, 2003).

[10] Camp Jened'in 1970'lerde engelli gençler arasında kurduğu topluluk ilişkileri ile bu çevreden çıkan birçok aktivistin daha sonra Bağımsız Yaşam Hareketi, Section 504 eylemleri ve ADA sürecinde üstlendiği roller, Nicole Newnham ile James LeBrecht'in yönettiği *Crip Camp: A Disability Revolution* (2020) belgeselinde tarihsel görüntüler ve sözlü tanıklıklar eşliğinde ele alınmaktadır. Barack ve Michelle Obama'nın kurduğu Higher Ground Productions'ın yapımcıları arasında yer aldığı belgesel, Camp Jened deneyiminden 1977 Section 504 işgaline ve 1990 tarihli Engelli Amerikalılar Yasası'nın kabulüne uzanan süreci izleyerek bu bölümde tartışılan gelişmeler için tamamlayıcı bir görsel tarih kaynağı sunmaktadır (Newnham & LeBrecht, 2020).

ve Zames, 2011). Roberts'ın 1975'te California Department of Rehabilitation'ın direktörlüğüne atanması, bağımsız yaşam hareketinin kamu politikası üzerindeki etkisinin önemli göstergelerinden biri olmuştur (Online Archive of California, t.y.).

ABD'de engellilik hakları mücadelesinin kültürel ve kamusal görünürlüğünü belirginleştiren başlıca gelişmelerden biri de 1977'deki Section 504[11] eylemleri olmuştur. Rehabilitation Act'in 504. maddesi, federal mali destek alan program ve faaliyetlerde engellilik temelinde ayrımcılığı yasaklamasına karşın, uygulama yönetmeliklerinin yıllarca yürürlüğe konulmaması ülke çapında protestolara yol açmıştır. San Francisco'daki federal binanın Judy Heumann[12], Kitty Cone ve farklı engel gruplarından aktivistlerin öncülüğünde yaklaşık dört hafta işgal edilmesi, engellilik hakları tarihinin en uzun süreli kitlesel eylemlerinden birine dönüşmüştür. Brad Lomax'ın aracılığıyla Siyah Panter Partisi'nin (Black Panther Party) yemek desteği sağlaması, eylemin engellilik hareketi ile diğer özgürlük mücadeleleri arasında kurduğu koalisyonu görünür kılmış; protestoların ardından Section 504 yönetmelikleri imzalanmıştır (Disability Rights Education and Defense Fund [DREDF], 2013; Heumann & Joiner, 2020; National Park Service, 2024).

İşgal sırasında kullanılan şarkılar, konuşmalar, el yapımı pankartlar ve federal bürokrasi mekânının engelli kişiler tarafından kolektif biçimde dönüştürülmesi, engelli hakları mücadelesinin görsel ve performatif bir dil de ürettiğini göstermiştir.

---

[11] 1973 Rehabilitasyon Yasası'nın 504. Bölümü (*Section 504*), federal mali destek alan program ve faaliyetlerde engellilik temelinde ayrımcılığı yasaklayan ilk kapsamlı federal sivil haklar düzenlemesidir. Hüküm, gerekli niteliklere sahip engelli kişilerin engellilikleri nedeniyle bu programlara katılmaktan dışlanamayacağını, programların sunduğu hizmetlerden yoksun bırakılamayacağını veya ayrımcılığa maruz bırakılamayacağını belirtmektedir. Yasanın uygulanabilmesi için gerekli düzenlemelerin yayımlanması 1973-1977 arasında gecikmiş; bunun üzerine engelli aktivistler Nisan 1977'de Sağlık, Eğitim ve Refah Bakanlığının farklı bölge merkezlerinde oturma eylemleri düzenlemiştir. San Francisco'daki işgal 28 gün sürmüş ve Joseph Califano'nun uygulama düzenlemelerini 28 Nisan 1977'de imzalamasının ardından düzenlemeler 4 Mayıs'ta yayımlanmıştır. Bu düzenlemeler, ayrımcılığın erişilemeyen çevre ve dışlayıcı uygulamalar yoluyla da oluşabileceğini kabul etmiş; mimari ve iletişimsel engellerin kaldırılması ile makul uyarlamaların sağlanması gibi olumlu yükümlülükleri tanımlayarak daha sonra ADA'nın dayanacağı temel ilkeleri oluşturmuştur (Cone, 2013; Mayerson, 1992/2017).

[12] Engelli hakları aktivisti Judy Heumann'ın New York'ta öğretmenlik yapması, tekerlekli sandalye kullanması gerekçe gösterilerek engellenmiştir. Heumann'ın bu karara karşı yürüttüğü hukuk mücadelesi, 1970 yılında Disabled in Action'ın kuruluşuna uzanan politik örgütlenmesinin önemli başlangıçlarından birini oluşturmuş; Heumann daha sonra San Francisco'daki Section 504 eylemlerinin başlıca liderleri arasında yer almıştır (Heumann & Joiner, 2020).

Bu pratikler, örgütlü bir Engellilik Sanatı Hareketi kapsamında ortaya çıkmamış olsa da engelli hakları hareketinin kültürel ve estetik boyutunu görünür kılan ve sonraki sakat sanat pratikleriyle ilişkilendirilebilecek tarihsel örnekler olarak değerlendirilebilir (DREDF, 2013; Smithsonian National Museum of American History, 2015).

1970'lerde engelliliğin toplumsal ve politik olarak yeniden tanımlanması, kültürel üretimin koşullarını da dönüştürmüştür. Bu dönemde hem engelli sanatçıların kendi deneyimlerinden beslenen sahne yapıtları ortaya çıkmış hem de onların kültürel üretimi destekleyen yeni kurumsal modeller gelişmeye başlamıştır.

Serebral palsili Kanadalı oyun yazarı David E. Freeman'ın 1971'de Toronto'da ilk kez sahnelenen *Creeps* adlı oyunu, korumalı bir atölyede çalışan serebral palsili erkeklerin gündelik yaşamına odaklanmıştır. Oyun, rehabilitasyon ve mesleki eğitim söylemi altında sürdürülen düşük ücretli, tekdüze ve denetleyici çalışma düzenini karakterlerin mizahı, öfkesi ve dayanışması üzerinden eleştirmiştir. *Creeps*, kendi döneminde örgütlü bir Engellilik Sanatı Hareketi'nin parçası olarak ortaya çıkmamış; engelli bir yazarın yaşanmış deneyimden hareketle kurumları, hayırseverliği ve engelli emeğinin sömürülmesini sahneye taşıyan erken tiyatro örneklerinden biri olmuştur (Canadian Theatre Encyclopedia, 2017; Concord Theatricals, t.y.). Bu dönemde tiyatro alanındaki bir diğer önemli gelişme ise, Ike Schambelan tarafından 1979'da New York'ta kurulan Theater By The Blind (TBTB) olmuştur. Başlangıçta kör izleyicilere yönelik bir girişim olarak ortaya çıkan topluluk, kısa süre içinde kör, az gören ve gören oyuncuların birlikte çalıştığı profesyonel bir tiyatro topluluğuna dönüşerek engelli sanatçıların sahne sanatlarındaki görünürlüğünü artıran erken kurumsal örneklerden biri hâline gelmiştir[13] (Gerber, 2020).

Tiyatronun yanı sıra performans sanatı da bu dönemde normatif beden anlayışını sorgulayan deneysel örnekler üretmeye başlamıştır. ABD'deki bu çoğul kültürel alanın bir başka örneği, serebral palsili performans sanatçısı Frank Moore'un

[13] Topluluk, 2008'de çalışma alanını farklı engellilik deneyimlerine sahip sanatçılara genişleterek Theater Breaking Through Barriers adını almıştır (Gerber, 2020).

1970'lerde San Francisco Körfez Bölgesi'nde geliştirdiği deneysel sahne pratiğidir. Moore, bu dönemde oluşturduğu *Outrageous Beauty Revue* adlı kabare gösterisinde engelli ve engelsiz katılımcıları bir araya getirerek güzellik, cinsellik, temas ve bedensel normallik hakkındaki yerleşik kabulleri sorgulamıştır. Kurumsal sanat eğitimi veya doğrudan hak savunuculuğu çevresinde gelişmeyen bu çalışmalar; karşı-kültür, kabare, mizah ve katılımcı performans aracılığıyla engelli bedeni seyredilen bir nesne konumundan çıkararak estetik karşılaşmanın etkin öznesi hâline getirmiştir. Moore'un 1970'lerde başlayan üretimi, kendi döneminde örgütlü bir Engellilik Sanatı Hareketi kapsamında tanımlanmamış, ancak sonraki engellilik kültürü ve sakat performans yazınında temas, kolektif deneyim ve bedensel farklılık üzerine kurulu erken pratiklerden biri olarak yeniden değerlendirilmiştir (Brown, 2003; FADO Performance Art Centre, t.y.; Kuppers, 2022).

1970'lerde ABD'de engellilik ile kültürel üretim arasındaki ilişki, bireysel ve karşı-kültürel performans pratiklerinden çok, engelli kişilerin düzenli sanat üretimi yapabilecekleri alternatif kurumsal modellerle gelişmiştir. Bu bağlamdaki örneklerin önemli bir bölümünü, 1970'lerde hız kazanan kurumsuzlaştırma sürecinde gelişimsel ve zihinsel engelli yetişkinleri yatılı kurumlardan toplum temelli hizmetlere yönlendirmeye eşlik eden gündüz bakım programları ve stüdyo modelleri içinde şekillenmiştir[14].

Bu hattın erken örneklerinden biri, 1973'te Boston bölgesinde Gateway Crafts adıyla kurulan ve daha sonra Gateway Arts adını alan yapı olmuştur.

[14] Burada kurumsuzlaştırma (*deinstitutionalization*), zihinsel ve gelişimsel engelli kişilerin büyük ölçekli yatılı kurumlardan çıkarılarak toplum temelli konut, eğitim, gündüz bakım programları ve destek hizmetlerine yönlendirilmesini ifade etmektedir. ABD'de bu süreç, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurum koşullarına yönelik eleştirilerin artmasıyla başlamış; 1960'lardan itibaren gelişimsel engellilik alanındaki federal düzenlemeler, medeni haklar siyaseti ve kurumlarda yaşanan ihmal ile kötü muameleye ilişkin kamusal ifşalarla hız kazanmıştır. 1963'te kabul edilen *Mental Retardation Facilities and Community Mental Health Centers Construction Act* ve bunu izleyen düzenlemeler, toplum temelli hizmetlerin gelişmesine yönelik federal altyapının oluşmasında önemli eşikler meydana getirmiştir. Bununla birlikte kurumsuzlaştırma doğrusal bir özgürleşme süreci değildir. Yeterli konut, gelir, eğitim ve kişisel destek sağlanmadığında kurumların kapatılması; dışlanma, aileye bağımlılık ve daha küçük ölçekli yeni kurumsal yapılara aktarılma risklerini ortadan kaldırmamıştır. Kurumdan ayrılmak, tek başına toplum yaşamına eşit katılım veya yaşam üzerinde denetim anlamına gelmemiştir (Administration for Community Living [ACL], 2017; Johnson & Traustadóttir, 2005).

Massachusetts Mental Health Center'ın Developmental Disabilities Unit birimi tarafından oluşturulan program, devlet kurumlarının kapatılması ve engelli kişilerin toplum temelli hizmetlere yönlendirilmesi sürecinde başlangıçta sekiz yetişkine gündüz hizmeti sunmuştur. Dokuma ve seramik gibi üretim alanları çevresinde gelişen program, zamanla engelli yetişkinlerin düzenli sanat üretimi gerçekleştirebildikleri, çalışmalarını sergileyebildikleri ve sanatçı kimliği geliştirebildikleri kalıcı bir stüdyo ortamına dönüşmüştür. Gateway Arts'ın tarihsel önemi, kurumsuzlaştırma sonrasında ortaya çıkan toplum temelli destek ihtiyacını sanatsal üretimle ilişkilendiren erken modellerden birini oluşturmasında yatmaktadır. Bununla birlikte kurumun ilk yapılanması engelli öz-yönetimine veya açık bir hak temelli sanat söylemine dayanmamış; sanat, mesleki gelişim ve sosyal hizmetin kesişiminde biçimlenmiştir (Gateway Arts, t.y.; Vinfen, 2022).

Kurumsuzlaştırma sürecinde ortaya çıkan bir diğer önemli yapı, sanatçı ve eğitimci Florence Ludins-Katz ile klinik psikolog Elias Katz'ın 1974'te Berkeley'deki evlerinin garajında başlattıkları Creative Growth Art Center olmuştur. Kurum daha sonra Oakland'a taşınmış; gelişimsel engelli yetişkinlerin düzenli üretim yapabildiği bir stüdyo ile yapıtlarını sergileyip satabildiği bir galeri çevresinde gelişmiştir. Gateway Arts toplum temelli gündüz hizmeti ile yaratıcı üretimi bir araya getirirken Creative Growth, uzun süreli stüdyo pratiği, bireysel görsel dil ve sanat eserlerinin kültürel dolaşımı üzerinde daha belirgin biçimde yoğunlaşmıştır. Sanatçılara sürekli çalışma alanı, malzeme ve teknik destek sağlayan bu yapı, gelişimsel engelli kişilerin üretimlerini tanı, davranış veya terapötik ilerleme göstergeleri olarak değerlendiren yaklaşımlardan ayrılan bir sanat ortamı oluşturmuştur (Art21, t.y.; Creative Growth Art Center, 2024).

Kurumun erken döneminde öne çıkan sanatçılardan Dwight Mackintosh, yaşamının büyük bölümünü yatılı kurumlarda geçirdikten sonra 1979'da, yetmiş iki yaşındayken merkeze katılmıştır. Mackintosh burada yaklaşık yirmi yıl boyunca insan figürleri, otobüsler, otoportreler ve harfleri akışkan soyut biçimlere dönüştüren çizimler üretmiştir. John Martin, Donald Mitchell ve daha sonra Judith Scott gibi sanatçıların katılımıyla genişleyen stüdyo, gelişimsel engelli kişilerin

kendilerine özgü yöntemler ve görsel diller geliştiren sanatçılar olarak tanınmalarına uzun süreli bir zemin sağlamıştır (SFMOMA, 2023, 2024).

Sanat eğitimi ve kültürel katılımı ulusal ölçekte genişletmeye yönelik farklı bir kurumsal model ise Jean Kennedy Smith tarafından 1974'te National Committee–Arts for the Handicapped adıyla kurulan ve 1985'te Very Special Arts adını alan VSA[15] çevresinde gelişmiştir. Kurum, engelli çocukların ve yetişkinlerin drama, dans, müzik, görsel sanatlar ve edebiyat alanlarında eğitim almalarını, sanatsal üretime katılmalarını ve kültürel etkinliklerden yararlanmalarını amaçlamıştır. Eyalet düzeyindeki programlarla genişleyen yapı, zamanla ulusal ve uluslararası ortaklıklara dayanan bir sanat ve eğitim ağına dönüşmüştür. Bu yönüyle VSA, engelli kişilerin sanat eğitimine ve kültürel yaşama katılım olanaklarının kurumsal ölçekte genişlemesine katkıda bulunmuştur (Kennedy Center, t.y.).

Bu hizmet ve stüdyo modellerinden farklı olarak Ron Whyte[16], engelli sanatçıların mesleki statüsünü kamusal istihdam, erişilebilir çalışma koşulları ve kültür politikaları üzerinden ele alan daha açık bir hak temelli çizgi geliştirmiştir. Engelli ve kuir bir oyun yazarı ve aktivist olan Whyte, 1978'de A.N.D.: National Task Force for Disability and the Arts adlı oluşumu kurarak kamusal sanat istihdamı programlarından yararlanan engelli sanatçılar için kalıcı bir mesleki altyapı oluşturmaya çalışmıştır. Oluşumun adında ifadesini bulan "Arts Need the Disabled" önermesi, sanatın engelli kişilere yarar sağlayan terapötik bir araç olduğu yönündeki tek yönlü anlayışı tersine çevirmiş; engelli sanatçıların deneyimlerini, üretim biçimlerini ve estetik bilgilerini sanat kurumlarının

[15] Kurumun adı 1999'da VSA arts, 2009'da ise VSA olarak değiştirilmiş; kurum 2011'de Kennedy Center'ın erişilebilirlik birimiyle birleşmiştir (Kennedy Center, t.y.).

[16] [16] Ron Whyte (1941-1989), yaşamının farklı dönemlerinde protez, koltuk değneği ve tekerlekli sandalye kullanan kuir Amerikalı oyun yazarı ve engelli hakları aktivistidir. *Welcome to Andromeda* (1969) adlı oyununda ağır bedensel bağımlılık ve bakım ilişkilerini, *Disability: A Comedy* (1978)'de ise engellilik, aile, cinsellik ve bağımsız yaşam arasındaki gerilimleri işlemiştir. Patrick McKelvey (2016, 2024), Whyte'ın dramaturjisini "disemployment" kavramı üzerinden yorumlayarak bu tiyatro anlayışının engellilik, emek, bağımlılık ve kapitalist üretkenlik arasındaki ilişkileri eleştirel biçimde sorguladığını ileri sürmektedir. Whyte'ın yazışmaları, oyun taslakları, görsel-işitsel kayıtları ve kişisel belgelerinden oluşan arşivi, Yale Üniversitesi Beinecke Rare Book and Manuscript Library bünyesindeki Yale Collection of American Literature içinde korunmaktadır.

dönüşümü için gerekli kaynaklar olarak konumlandırmıştır (Grigely, 2023; McKelvey, 2024).

Whyte'ın girişimi, engelli sanatçıların kültürel üretimde ücretli çalışanlar olarak tanınmasını, erişilebilir çalışma koşullarına kavuşmasını ve sanatsal kaynakların dağıtımında söz sahibi olmasını savunmuştur. Gateway Arts toplum temelli destek ve yaratıcı üretim, Creative Growth sürekli stüdyo pratiği ve sanat dolaşımı, VSA ise eğitim ve kültürel katılım üzerinde yoğunlaşırken A.N.D., engelli sanatçıların emek, istihdam ve karar alma süreçlerindeki konumunu doğrudan siyasal bir mesele olarak gündeme taşımıştır. Bu farklı modeller, 1970'lerde ABD'de engelli sanatı alanının tek bir ideolojik veya örgütsel hareket çevresinde birleşmediğini; sosyal hizmet, sanat eğitimi, alternatif stüdyo pratiği ve hak temelli kültür politikaları boyunca çoğul bir kurumsal yapı geliştirdiğini göstermektedir.

Engellilik alanında yayımlanan süreli yayınlar, 1970'lerden itibaren ABD'de engellilik deneyiminin bağımsız yaşam, hak mücadelesi ve kültürel üretim eksenlerinde tartışılabildiği önemli iletişim ve kamusal tartışma platformları oluşturmuştur. Bu dönemde *Accent on Living*, bağımsız yaşamı gündelik yaşam deneyimleri, yardımcı teknolojiler, erişilebilirlik, çalışma yaşamı ve ulaşım gibi konularla birlikte ele alarak farklı engellilik deneyimlerini ortak bir iletişim alanında buluşturmuştur. Kökeni Raymond C. Cheever editörlüğünde 1956'da yayımlanan *Polio Living* dergisine uzanan yayın, kapsamının genişletilmesiyle 1958'de *Accent on Living* adını almış ve uzun yıllar boyunca bağımsız yaşam kültürünün önemli süreli yayınlarından biri olmuştur (Foertsch, 2007).

MAINSTREAM: Magazine of the Able-Disabled ise 1975'te San Diego, California'da Exploding Myths, Inc. tarafından yayımlanmaya başlamıştır. Bağımsız yaşam, istihdam, erişilebilirlik, kamu politikaları, yardımcı teknolojiler, medya temsilleri ve engelli haklarına ilişkin yazılar yayımlayan dergi, engelli kişilerin deneyimlerini, siyasal taleplerini ve kültürel tartışmalarını kamusal dolaşıma taşıyan öncü hak temelli yayınlardan biri olmuştur (Brown, 1995, 1997; Haller, 2023; Jones ve Stothers, 2000).

Sanatsal ve edebî üretime daha belirgin biçimde odaklanan *Kaleidoscope: International Magazine of Literature, Fine Arts, and Disability* ise 1979'da Akron, Ohio'da yayımlanmaya başlamıştır. Akron merkezli United Disability Services tarafından yayımlanan dergi; şiir, kurmaca, kişisel anlatı, eleştirel yazı ve görsel sanatlara yer vererek engellilik deneyimini dönemin yaygın klinik, rehabilitasyon ve sosyolojik çerçevelerinin ötesinde edebî ve estetik bir konu olarak ele alan erken ve uzun soluklu yayın platformlarından biri olmuştur (United Disability Services, t.y.). Böylece *Accent on Living* bağımsız yaşam kültürünün gelişebileceği sürekli bir iletişim alanı oluştururken, *MAINSTREAM* engelli hakları ve gelişmekte olan engellilik kültürünün siyasal tartışmalarını güçlendirmiş; *Kaleidoscope* ise engelli sanatçı ve yazarların üretimlerinin edebiyat ve güzel sanatlar alanında dolaşıma girmesine katkıda bulunmuştur.

ABD'de engellilik ile kültürel üretim arasındaki ilişki çoğul kurumsal modeller ve medeni haklar siyaseti çevresinde gelişirken, İngiltere'de dönemin başlıca dönüşümlerinden biri engelliliğin toplumsal baskı ve ayrıştırma ilişkileri üzerinden yeniden tanımlanması olmuştur. 1965'te kurulan Disablement Income Group (DIG), engelli kişilerin yoksulluğunu görünür kılarak kapsamlı bir engellilik geliri ve sosyal güvenlik reformu talep etmiş; 1970'lerde oluşan daha radikal örgütlenmeler ise gelir politikalarının yanı sıra engelli kişilerin kendi örgütleri, hizmetleri ve yaşamları üzerinde denetim sahibi olması gerektiğini savunmuştur. Bu ayrım, İngiltere'deki engelli hareketinin sosyal yardım odaklı örgütlenmeden engelli öz-örgütlenmesine yönelen siyasal dönüşümüne işaret etmektedir (Campbell ve Oliver, 1996; Millward, 2015).

İngiltere'deki toplumsal engellilik anlayışının şekillenmesindeki önemli dönüm noktalarından biri, daha önce Le Court adlı Cheshire yatılı bakım kurumunda yaşamış olan Paul Hunt'ın 20 Eylül 1972 tarihinde *The Guardian* gazetesinde yayımlanan mektubudur. Hunt, kurumlarda yaşayan engelli insanların karşılaştıkları ayrımcılık ve tecride karşı engelli kişiler tarafından yönetilecek yeni bir örgütlenme kurulması çağrısında bulunmuştur (Barnes, 1991).

Bu çağrının ardından oluşmaya başlayan Ayrıştırmaya Karşı Fiziksel Yeti Yitimliler Birliği (Union of the Physically Impaired Against Segregation [UPIAS]),

Paul Hunt, Vic Finkelstein ve diğer engelli aktivistlerin katkılarıyla engelliliğin toplumsal nedenlerini açıklayan politik bir çerçeve geliştirmiştir. UPIAS ile Disability Alliance arasında 1975'te gerçekleştirilen tartışmaya dayanan ve 1976'da yayımlanan *Fundamental Principles of Disability*, yeti yitimi (impairment) ile engellilik (disability) arasında ayrım kurmuştur. Bu yaklaşıma göre engellilik, kişinin bedensel özelliklerinin doğrudan sonucu olmaktan çok, yeti yitimi bulunan kişilerin toplumsal düzen tarafından dışlanması ve sınırlandırılmasıyla üretilmektedir (Barnes, 1991; UPIAS ve Disability Alliance, 1976).

UPIAS'ın geliştirdiği yaklaşım, daha sonra sosyal model olarak adlandırılan kuramsal çerçevenin temelini oluşturmuştur. Bu politik dil, farklı engel gruplarının tıbbi tanılar yerine ortak bir dışlanma ve baskı deneyimi çevresinde bir araya gelmesine katkıda bulunmuş ve İngiltere'deki Engellilik Sanatı Hareketi'nin kolektif kimlik ile öz-temsil anlayışını beslemiştir.

İngiltere'de engelliliğe ilişkin yayıncılık da 1960'lar ve 1970'ler boyunca hem yardım kuruluşlarının kurumsal yayınlarını hem de engelli kişiler tarafından geliştirilen öz-temsile dayalı politik yayınları içeren çoğul bir yapı sergilemiştir. National Spastics Society tarafından 1958'den itibaren yayımlanan *Spastics News*, engellilik alanında uzun süreli dolaşıma sahip erken süreli yayınlardan biri olmakla birlikte, engelli kişilerin bağımsız politik örgütlenmesinden değil bir yardım kuruluşunun kurumsal yapısından doğmuştur. 1960'lar ve 1970'ler boyunca yayımlanmayı sürdüren dergi, dönemin engellilik, sosyal hizmet ve kamusal temsil tartışmalarının kurumsal yayıncılık içindeki görünürlüğünü göstermektedir (Wellcome Collection, t.y.). Buna karşılık 1970'lerde UPIAS çevresinde gelişen yayıncılık, engelli kişilerin kendi deneyimlerini ve siyasal çözümlemelerini doğrudan üretip paylaşmalarına dayanan farklı bir model ortaya koymuştur. UPIAS üyeleri arasında dolaşıma sokulan *Confidential Circular*, kurum yaşamı, ayrıştırma, uzman denetimi, toplumsal baskı ve engelli kişilerin kendi yaşamları üzerindeki denetimi gibi meselelerin tartışıldığı örgüt içi bir iletişim alanı sağlamıştır. Bu tartışmalar, 1976'da yayımlanan *Fundamental Principles of Disability*'da sistematikleşen toplumsal engellilik anlayışının oluşumuna katkıda bulunmuş; UPIAS'ın politik yayıncılığı 1981'de yayımlanmaya

başlayan kamusal bülten *Disability Challenge* ile daha geniş bir dolaşıma taşınmıştır (National Disability Arts Collection & Archive [NDACA], t.y.; UPIAS, 1981).

Engelli kişilerin kendi deneyimlerini radikal basın içinde kamusal olarak ifade etmelerinin dikkat çekici bir başka örneği, *Peace News*'un Aralık 1976'da yayımlanan engellilik özel sayısıdır. Keith Armstrong'un hazırladığı bu sayı, büyük ölçüde engelli yazarların metinlerinden oluşmuş; refah devleti, kurumsallaşma, çalışma, yoksulluk, bağımlılık ve engelli kişilerin toplumsal konumu gibi meseleleri engelli kişilerin kendi perspektiflerinden tartışmaya açmıştır. Hampton'a (2020) göre bu yayın, 1970'ler İngiltere'sinde engellilik üzerine radikal politik yazının ve engelli kişilerin öz-temsilinin gelişimini görünür kılan önemli örneklerden biridir. Böylece UPIAS'ın örgüt içi yayıncılığı ile alternatif basında yer bulan bu tür girişimler, engelli kişilerin kendi deneyimlerini kamusal alanda ifade edebildikleri iletişim kanallarının oluşmaya başladığını göstermektedir.

Sosyal model ve bağımsız yaşam çerçevesinin kurum dışı yaşam alanındaki erken uygulamalarından biri, Maggie ve Ken Davis'in geliştirdiği Grove Road konut projesidir. Çiftin uzun süreli mücadelesi sonucunda 1976'da Sutton-in-Ashfield'da açılan birleşik kooperatif konut düzeni, engelli kişilerin yatılı bakım kurumlarından ayrılarak kendi yaşamları üzerinde daha fazla denetim kurabilmelerine olanak sağlamıştır. Grove Road deneyimi, İngiltere'de gelişen toplumsal engellilik anlayışının konut ve bakım ilişkilerinin maddi örgütlenmesine uzanan pratik sonuçlarını görünür kılmıştır (Davis ve Davis, 2019).

İngiltere'de de aynı dönemde kültürel katılımı kurumsal ölçekte genişletmeye yönelik girişimler ortaya çıkmıştır. Bunların erken örneklerinden biri, 1976 yılında dansçı Gina Levete tarafından kurulan Shape[17] olmuştur. Engelli ve başka

[17] Shape'in çalışma alanı zaman içinde önemli ölçüde değişmiştir. Başlangıçta hastalık, engellilik veya toplumsal dezavantaj nedeniyle sanatsal yaşama erişimi sınırlanan topluluklarla sanatçıları buluşturan kuruluş, sonraki yıllarda çalışmalarını engelli sanatçıların mesleki gelişimi ve kültür kurumlarının erişilebilirliği üzerinde yoğunlaştırmıştır. Shape ağı içinde 1984'te kurulan Arts Integrated Merseyside'ın 1986'da ağdan ayrılması ve 1990'da North West Disability Arts Forum adını alması, engelli sanatçıların engelli denetimindeki bağımsız örgütlenmelere yönelişinin örneklerinden biridir. Shape günümüzde 2008'de kurulan Adam Reynolds Award gibi

dezavantajlı toplulukların sanatsal yaşama katılımını artırmayı amaçlayan Shape, sanatçıları okullar, hastaneler, hapishaneler, sanat merkezleri ve çeşitli toplum kurumlarıyla buluşturan ulusal bir ağ olarak çalışmıştır. Başlangıçta kurum kültürel üretimi doğrudan hak temelli engelli siyaseti üzerinden örgütlemekten çok, sanata erişim ve yaratıcı katılımın maddi koşullarını genişletmeye odaklanmıştır. Bu yönüyle Shape'in erken dönem yaklaşımı, daha sonra İngiltere'de gelişecek Engellilik Sanatı Hareketi'nin engelli öz-yönetimi, kolektif kimlik ve sağlamcılık karşıtı siyasal söylem çevresinde biçimlenen yapısından ayrılmıştır (NDACA, t.y.; Shape Arts, t.y.).

İngiltere'de kültürel üretim alanındaki erken gelişmelerden biri de Ray Harrison Graham tarafından 1977'de kurulan Basic Theatre Company olmuştur. Topluluk, engelli oyuncuların profesyonel tiyatro üretimine katılımını destekleyen erken oluşumlar arasında yer almış ve sonraki engellilik tiyatrosu hareketinin kurumsal öncüllerinden biri olarak değerlendirilmiştir (NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

Bu gelişmeler, 1960'lar ve 1970'lerde engellilik ile kültürel üretim arasındaki ilişkinin tek bir hareket, kurumsal yapı veya ortak estetik program çevresinde şekillenmediğini göstermektedir. Sahne ve performans pratikleri bedensel, duyusal ve toplumsal normları sorgularken, bağımsız yaşam ve engelli hakları mücadeleleri kamusal erişim, öz-belirlenim ve ayrımcılık karşıtı siyaseti güçlendirmiştir. Gateway Arts, Creative Growth, VSA, A.N.D., Shape ve Basic Theatre gibi farklı kurumsal oluşumlar ise sanat üretimi, eğitim, mesleki gelişim ve kültürel katılım alanlarında birbirinden ayrışan modeller geliştirmiştir. Böylece ortaya çıkan siyasal, sanatsal ve kurumsal birikim, 1980'lerde İngiltere ve ABD'de farklı örgütlenme biçimleri içinde gelişecek Disability Arts pratiklerinin tarihsel zeminini hazırlamıştır.

---

programlarla engelli sanatçıların üretim ve mesleki gelişimini desteklemektedir (NDACA, t.y.; Shape Arts, 2016, 2023).

1.2. 1980'LERDE DISABILITY ARTS AKIMI, AĞLAR VE KÜLTÜREL ÖRGÜTLENMELER

1980'ler, engelli hakları hareketlerinin önceki on yıllarda geliştirdiği siyasal kimlik, öz-örgütlenme ve öz-temsil taleplerinin kültürel alanda daha görünür ve örgütlü biçimler kazandığı bir dönem olmuştur. Engelli sanatçılar bu dönemde yalnızca mevcut kültür kurumlarına erişim ve destek talep etmekle kalmamış; üretim, temsil, eleştiri, dolaşım ve kaynak dağıtımı süreçleri üzerinde denetim kurabilecekleri yeni topluluklar, ağlar ve sanatsal alanlar oluşturmaya başlamışlardır. Böylece sanat, engelli kişilerin başkaları tarafından tanımlanıp temsil edilmesine karşı kendi deneyimlerini, estetik yaklaşımlarını ve siyasal taleplerini kamusal olarak ifade ettikleri başlıca mücadele alanlarından biri hâline gelmiştir.

İngiltere'de bu dönüşüm, UPIAS çevresinde engelliliği bireysel yetersizlik ve tıbbi patoloji olarak ele alan tıbbi modele karşı geliştirilen sosyal model eksenindeki engelli hareketiyle yakın ilişki içinde, görece daha bütünlüklü bir *Disability Arts Movement*'ın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Mike Oliver'ın *Social Work with Disabled People* (1983) adlı çalışması ise sosyal modelin akademik literatürde sistematik biçimde tartışılmasına ve yaygınlık kazanmasına önemli katkıda bulunmuştur. Aynı dönemde profesyonel sanat toplulukları, sanatçı ağları, forumlar, süreli yayınlar ve kültürel etkinlikler ortak bir *Disability Arts* kamusunun oluşmasını desteklemiş; engelli sanatçılar kendi deneyimlerini, estetik yaklaşımlarını ve siyasal taleplerini kolektif bir kültürel hareket içinde görünür kılmaya başlamışlardır (NDACA, t.y.; Oliver, 1983; Sutherland, 2005).

ABD'de ise engellilik ile kültürel üretim benzer biçimde güçlenmekle birlikte, İngiltere'deki gibi tek bir ulusal hareket çatısı altında ya da tek bir coğrafi merkez çevresinde örgütlenmemiştir. Bağımsız Yaşam Hareketi, engelli hakları mücadelesi, Sağır kültürü, feminist ve kuir performans pratikleri, gelişimsel engelli sanatçılara yönelik alternatif sanat stüdyoları, birleşik dans girişimleri ve bağımsız yayıncılık, ülkenin farklı bölgelerinde özgül kurumsal ve kültürel ekosistemler

içinde gelişmiştir[18]. Bu çoğul kültürel gelişime paralel olarak, 1980'de yayımlanmaya başlayan *Disability Studies Quarterly*[19] ile 1982'de Section for the Study of Chronic Illness, Impairment, and Disability adıyla kurulan ve 1986'da Society for Disability Studies adını alan akademik örgüt, engellilik çalışmalarının disiplinlerarası bir araştırma alanı olarak kurumsallaşmasına katkıda bulunmuştur (Brown, 1996; Society for Disability Studies, t.y.).

Dolayısıyla 1980'ler, her iki ülkede de engelli sanatçıların üretim, örgütlenme ve kültürel görünürlük olanaklarının belirgin biçimde genişlediği; ancak bu gelişmenin İngiltere'de başlangıçta Londra merkezli gelişen, zamanla ise bölgesel forumlar ve sanatçı ağları aracılığıyla genişleyen görece daha bütünlüklü bir Disability Arts Movement, ABD'de ise farklı siyasal mücadeleler, topluluklar ve bölgesel oluşumlar çevresinde gelişen çoğul bir yapı içinde gerçekleştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir.

[18] ABD'de engellilik hakları hareketi ile kültürel üretim tek bir ulusal merkezden gelişmemiş; farklı kentlerde birbirini tamamlayan siyasal ve kültürel odaklar oluşmuştur. San Francisco Körfez Bölgesi, Berkeley'deki engelli öğrenci hareketi, Center for Independent Living ve 1977'de San Francisco Federal Binası'nda gerçekleştirilen 504 Oturma Eylemi aracılığıyla bağımsız yaşam hareketinin başlıca merkezlerinden biri hâline gelmiş; bölgedeki bu siyasal birikim engellilik kimliği ve kültürünün gelişmesine de önemli bir zemin sağlamıştır (Brown, 1996; Fleischer ve Zames, 2011; Pelka, 2012). New York doğrudan eylem siyaseti ve kurumsuzlaştırma mücadeleleriyle; Denver, Atlantis Community çevresinde gelişen ve daha sonra ADAPT'e uzanan erişilebilir ulaşım ve bağımsız yaşam aktivizmiyle; Washington, D.C., federal engellilik politikalarına yönelik savunuculuk ile 1988'de Gallaudet Üniversitesinde gerçekleştirilen Deaf President Now protestosunun ulusal etkisiyle öne çıkmıştır (Christiansen ve Barnartt, 1995; Fleischer ve Zames, 2011; Pelka, 2012). Rochester ise National Technical Institute for the Deaf çevresinde 1970'lerden itibaren gelişen Sağır tiyatrosu, işaret dili edebiyatı ve performans pratiklerinin önemli merkezlerinden biri olmuştur (Bauman, Nelson, ve Rose, 2006; National Technical Institute for the Deaf, t.y.). Bu coğrafi dağılım, ABD'de İngiltere'deki gibi ortak bir Disability Arts Movement'dan ziyade farklı engellilik toplulukları, siyasal mücadeleler ve sanatsal pratikler etrafında gelişen bölgesel kültürel ekosistemlerin varlığına işaret etmektedir.

[19] *Disability Studies Quarterly*'nin kökeni, Irving Kenneth Zola'nın 1980'de yayımlamaya başladığı engellilik araştırmaları bültenine dayanmaktadır. Engellilik alanındaki araştırmalar arasında iletişim ve bilgi dolaşımı sağlamayı amaçlayan bu yayın, zamanla uluslararası ve disiplinlerarası bir okur-yazar çevresine ulaşarak hakemli bir araştırma dergisine dönüşmüştür. Günümüzde Society for Disability Studies'in açık erişimli dergisi olarak sosyal bilimler ve beşerî bilimlerin yanı sıra engelli hakları savunuculuğu, kreatif yazı ve farklı yöntemsel ve epistemolojik yaklaşımlara da yer vermektedir. Bu genişleme, erken dönem engellilik araştırmaları ağının giderek daha geniş ve disiplinlerarası bir Disability Studies alanına dönüşmesi olarak değerlendirilmelidir (Ferguson ve Nusbaum, 2012; Scotch, 2002; Society for Disability Studies, t.y.).

1.2.1. İngiltere'de Disability Arts Movement'ın Kurumsallaşması

İngiltere'de Disability Arts'ın örgütlenmesi, 1980'lerde engelli hareketinin bağımsız yaşam, öz-yönetim ve ayrımcılık karşıtı hak taleplerini siyasal ve hukuki alana taşıdığı daha geniş bir dönüşüm içinde şekillenmiştir. Bu sürecin önemli dönüm noktalarından biri, dönemin Engellilerden Sorumlu Bakanı Alf Morris tarafından 1979'da kurulan Committee on Restrictions Against Disabled People (CORAD) olmuştur. Engelli hakları aktivisti Sir Peter Large başkanlığında komite, engelli kişilerin eğitim, istihdam, ulaşım, yapılı çevre ile mal ve hizmetlere erişim alanlarında karşılaştıkları ayrımcı engelleri incelemiş; 1982'de yayımladığı raporda engelliliğe dayalı ayrımcılığın hukuken tanınmasını, kapsamlı bir ayrımcılık karşıtı mevzuat hazırlanmasını ve bunu uygulayacak bağımsız bir komisyon kurulmasını önermiştir. Hükûmet bu önerileri yasalaştırmamış olsa da CORAD raporu, 1995 tarihli Disability Discrimination Act'e (DDA) uzanan ayrımcılık karşıtı hukuk mücadelesinin önemli dayanaklarından biri olmuştur. Bu süreci izleyen 1986 tarihli yasal düzenleme, engelli kişilerin hizmetlerin planlanması ve değerlendirilmesine katılımını kısmen güçlendirirken[20], 1988'de kurulan Independent Living Fund yüksek destek gereksinimi bulunan engelli kişilerin kurumlar dışında yaşayabilmelerini kolaylaştırmıştır. Böylece 1980'lerde İngiltere'de bakım ve sağaltım odaklı yaklaşım varlığını sürdürmekle birlikte, engelli kişileri hak sahibi yurttaşlar ve kendi yaşamları üzerinde söz sahibi özneler olarak konumlandıran siyasal bir yönelim belirginleşmiştir (Bynoe vd., 1991; Disability Arts Online, t.y.).

Bu dönüşüm, 1981 Uluslararası Engelliler Yılı (International Year of Disabled Persons [IYDP]) çevresindeki tartışmalarda daha da yoğunlaşmıştır[21]. IYDP,

[20] 1986 tarihli Disabled Persons (Services, Consultation and Representation) Act, 1970 tarihli Chronically Sick and Disabled Persons Act'in hükümlerini güçlendirmiş ve yerel yönetimlerin engelli kişilerin farklı gereksinimlerini karşılama yükümlülüklerini genişletmiştir. Yasanın 2. bölümü, fiziksel engelli, öğrenme engelli ve psikiyatrik hizmetlerden yararlanan kişiler için temsilci atanmasına; bu temsilcilerin ilgili kişiye ve aldığı hizmetlere ilişkin kayıt ve bilgilere erişerek sunulan hizmetleri izlemesine olanak tanımıştır (Disability Arts Online, t.y.).

[21] Birleşmiş Milletler Genel Kurulu, 1976 yılında aldığı kararla 1981'i Uluslararası Engelliler Yılı ilan etmiş ve yılın temasını "Tam Katılım ve Eşitlik" olarak belirlemiştir. IYDP'nin ardından 1982'de Engellilere İlişkin Dünya Eylem Programı (World Programme of Action concerning Disabled Persons) kabul edilmiş, 1983-1992 dönemi Birleşmiş Milletler Engelliler On Yılı olarak belirlenmiş

engellilik konusunu uluslararası ölçekte gündeme taşımış; ancak temel etkinliklerin karar alma süreçlerinde engelli bireylere sınırlı yer verilmesi yoğun eleştirilere yol açmıştır. Engelli aktivistler, engelli kişiler "için" hazırlanan programlara karşı karar alma süreçlerinin engelli kişiler tarafından yönlendirilmesini savunmuş ve öz-örgütlenme ilkesini öne çıkarmıştır. Aynı yıl uluslararası düzeyde Disabled Peoples' International (DPI)[22], İngiltere'de ise British Council of Organisations of Disabled People (BCODP) kurulmuştur. BCODP, engelli kişiler tarafından yönetilen ulusal örgütleri eşitlik ve medeni haklar mücadelesi çevresinde ortak bir çatı altında bir araya getirerek hak temelli engelli hareketine kurumsal bir zemin sağlamıştır. Aynı dönemde kurulan Sisters Against Disablement ise engelli kadınların ve lezbiyen engellilerin sağlamcılık ile cinsiyetçiliğin kesişiminde karşılaştıkları dışlanmayı tartışmaya açmış ve hareket içindeki feminist eleştirinin görünürleşmesinde etkili olmuştur[23]. Bu öz-örgütlenme eğilimi on yılın ilerleyen döneminde de sürmüş; 1986'da kurulan Survivors Speak Out, psikiyatri sistemi deneyimi olan kişilerin kendi aralarında iletişim kurmasını, bir bülten yayımlamasını ve ulusal ölçekte örgütlenmesini amaçlayan önemli bir ağ oluşturmuştur[24]. Öz-temsil, öz-yönetim ve bağımsız

ve 1992 yılında 3 Aralık Uluslararası Engelliler Günü ilan edilmiştir (United Nations Department of Economic and Social Affairs [UNDESA], t.y.; United Nations General Assembly, 1976).

[22] Disabled Peoples' International (DPI), 1981 Uluslararası Engelliler Yılı sırasında Singapur'da gerçekleştirilen kurucu dünya kongresinde oluşturulmuştur. Engelli kişiler tarafından yönetilen ulusal örgütleri küresel ölçekte bir araya getiren ilk yapılardan biri olan DPI, engelli kişilerin öz-temsilini, insan haklarını, topluma tam katılımını ve fırsat eşitliğini savunmuştur. Kongrede örgütün anayasası, manifestosu ve eylem programı kabul edilmiştir (Disabled Peoples' International [DPI], 1981). DPI, Rehabilitation International içindeki karar mekanizmalarının engelli olmayan kişilerce denetlenmesine karşı gelişmiş ve farklı ülkelerdeki engelli örgütlerinin deneyim paylaşabildiği uluslararası bir ağ oluşturmuştur.

[23] Bu dönemde benzer bir dayanışma girişimi olarak, 1976'da Elsa Beckett ve Frances Bernard tarafından kurulan Gemma, engelli lezbiyenler arasındaki toplumsal yalıtılmışlığı azaltmayı ve karşılıklı desteği geliştirmeyi amaçlamıştır. Grup, üç ayda bir yayımladığı bülteni standart baskının yanı sıra Braille ve ses kaseti formatlarında da erişilebilir kılmış; yazışmalar, arkadaşlık ilanları ve sosyal etkinlikler aracılığıyla üyeler arasında kalıcı ilişkilerin kurulmasına olanak sağlamıştır. Gemma'nın 1981'de BCODP'yi oluşturan on bir örgütten biri olması, engellilik ile lezbiyen kimliğinin kesişiminde gelişen taleplerin engelli öz-örgütlenmesi içinde temsil edildiğini göstermektedir (Rutherford, 2023). Engelli feministler, engelli kadınların özgül sorunlarını tartışmaya açarken feminist hareket içindeki sağlamcılığı da eleştirmiş; doğum öncesi tanı ve seçici kürtaj çevresindeki bazı söylemlerin, engelli yaşamların "yaşamaya değer" sayılmadığı yönündeki sağlamcı ve öjenik varsayımları yeniden üretebildiğini ileri sürmüştür (Morris, 1991; Shakespeare vd., 1996).

[24] Survivors Speak Out, 2000 dolaylarında faaliyetlerini sonlandırmış olsa da örgütün psikiyatri sistemi deneyimi olan kişilerin öz-temsiline, yaşanmış deneyimlerinden hareketle bilgi üretmesine ve öz-örgütlenmesine dayanan siyasal mirası, National Survivor User Network (NSUN) gibi sonraki öz-savunuculuk ağlarında sürmüştür. Bu mirasın izleri, 1990'ların sonlarında görünürlük

yaşam çevresinde biçimlenen bu siyasal ortam, Disability Arts'ın engelli sanatçıların kendi kültürel üretimleri ve temsil biçimleri üzerinde söz sahibi oldukları örgütlü bir hareket olarak gelişmesinin temel koşullarından birini oluşturmuştur (BCODP, t.y.; Bynoe vd., 1991; Disability Arts Online, t.y.; Hunt, 2019; Sisters Against Disablement, t.y.).

Bu hukuki ve örgütsel dönüşüm, engelli sanatçıların kültürel üretim ve temsil süreçleri üzerinde denetim talep edebilecekleri siyasal zemini hazırlamıştır. On yılın başında profesyonel sahne toplulukları engelli icracıların üretim olanaklarını genişletirken, IYDP bağlamında gerçekleşen tartışmalar ve müdahaleler resmî görünürlük ile öz-temsil arasındaki gerilimi açığa çıkarmıştır. On yılın ortalarından itibaren sanatçı buluşmaları, bölgesel forumlar, süreli yayınlar, sergiler ve kabare etkinlikleri farklı alanlardaki üretimleri ortak bir kültürel kimlik ve sağlamcılık eleştirisi etrafında ilişkilendirmiştir. Disability Arts böylece engelli kişilere sunulan sanat hizmetlerinden ayrışarak engelli sanatçıların deneyimleri, siyasal talepleri ve estetik yaklaşımları doğrultusunda biçimlenen örgütlü bir kültürel hareket niteliği kazanmıştır.

Bu dönüşümün profesyonel tiyatro alanındaki erken ve belirleyici örneklerinden biri, engelli oyuncu, yazar ve aktivist Nabil Shaban (1953-2025) ile eğitimci Richard Tomlinson (1943-2006) tarafından 1980'de kurulan Graeae Theatre Company olmuştur. Amman'da doğan ve çocukluğunda tıbbi tedavi amacıyla İngiltere'ye getirilen Shaban, genç yaşlardan itibaren oyuncu olmayı istemesine karşın engelliliği nedeniyle ana akım tiyatro okullarına kabul edilmemiştir. Shaban'ın tiyatroya duyduğu ilginin eğitimsel ve yaratıcı bir karşılık bulması, 1972'de Hereward College'da tarih eğitmeni Richard Tomlinson ile tanışmasıyla mümkün olmuştur. Tomlinson'ın yürüttüğü tiyatro atölyelerinde başlayan ortak çalışma, engelli oyuncuların profesyonel sahneye erişimini sınırlayan eğitimsel ve kurumsal dışlanmaya karşı kalıcı bir tiyatro topluluğunun kurulmasına zemin hazırlamıştır. Shaban daha sonra Surrey Üniversitesi'nde psikoloji ve felsefe eğitimi alırken Tomlinson'la çalışmalarını sürdürmüş; Hereward College'da

kazanan Mad Pride hareketinde ve 2010'larda belirginleşen Mad Studies alanında da görülmektedir (Costa, 2014; History Workshop, 2024; National Survivor User Network, 2022).

1975'te geliştirilen *Ready Salted Crips*, Graeae'nin ilk prodüksiyonu *Sideshow'*un erken biçimini oluşturmuştur. 1979'da başlatılan oyuncu seçimi ve atölyelerin ardından farklı engellilik deneyimlerine sahip altı oyuncudan oluşan topluluğun provaları Şubat 1980'de başlamış, *Sideshow* aynı yıl Surrey Üniversitesi'nde sahnelenmiştir[25](Graeae Theatre Company, t.y.).

Graeae, engelli kişilere ilişkin savunmasızlık imgelerini, toplumsal önyargıları ve yerleşik mitleri tiyatro, eğitim ve atölye çalışmaları aracılığıyla sorgulamıştır. Topluluğun tarihsel önemi, engelli oyuncuların sahneye katılımını artırmasının ötesinde, engelli sanatçıların profesyonel üretim, öz-temsil ve engelliliğe ilişkin anlatılar üzerinde söz sahibi olduğu engelli öncülüğündeki bir tiyatro modeli geliştirmesinde yatmaktadır. Kurucu oyuncu, yazar ve yönetmen olarak Shaban, engelli oyuncuyu trajik ya da ilham verici bir temsil figürü olmaktan çıkararak konuşan, arzulayan ve siyasal taleplerde bulunan bir sahne öznesi olarak konumlandırmıştır. Tomlinson ise bu yaklaşımın kurumsal ve pedagojik altyapısını oluşturmuş ve daha sonra *Disability, Theatre and Education* adlı çalışmasında kavramsallaştırmıştır (Astbury, 2006; Graeae Theatre Company, t.y.; Hadoke, 2025; Kochensparger, 2019; NDACA, t.y.; Tomlinson, 1982).

Birleşmiş Milletler'in 1981 yılını Uluslararası Engelliler Yılı ilan etmesi, Graeae'nin görünürlüğünü ve kurumsal gelişimini hızlandıran elverişli bir ortam yaratmıştır. Topluluk, bu süreçte sağlanan uluslararası görünürlük ve fon olanaklarından yararlanarak İngiltere'deki gösterilerinin yanı sıra ABD ve Kanada'da turneye çıkmış; ilk ulusal turnesi BBC'nin IYDP kapsamında hazırladığı Arena belgeseline konu olmuş ve aynı yıl Edinburgh Fringe Festivali'ne katılarak profesyonel tiyatro çevrelerinde tanınırlık kazanmıştır. Topluluk, 1980'ler boyunca *Theatre in Education* (TIE)[26] kapsamında okullarda yürüttüğü performans ve atölyeler

[25] Graeae Theatre Company'nin çevrimiçi tarih arşivi, topluluğun 1970'lerdeki kuruluş sürecinden günümüze uzanan kurumsal ve sanatsal gelişimini kronolojik olarak belgelemektedir. Arşivde yapımlar, turneler, sanat yönetmenliği dönemleri, eğitim programları ve kurumsal ortaklıklar; afişler, fotoğraflar, program belgeleri ve açıklayıcı metinlerle birlikte sunulmaktadır. Bu yönüyle bu arşiv, İngiltere'de engellilik tiyatrosunun profesyonelleşmesini ve değişen temsil politikalarını izlemeye olanak sağlayan önemli bir dijital kaynak oluşturmaktadır (Graeae Theatre Company, t.y.).

[26] Theatre in Education (TIE), 1965'te Coventry'deki Belgrade Theatre bünyesinde geliştirilen ve profesyonel tiyatro üretimini eğitim süreciyle birleştiren uygulamalı bir tiyatro modelidir. Belirli yaş gruplarına ve eğitimsel amaçlara göre hazırlanan TIE programları, tarihsel, toplumsal, kültürel

aracılığıyla engellilik, bağımsız yaşam ve toplumsal önyargılar üzerine pedagojik çalışmalar gerçekleştirmiş; Hindistan'da 1983, Malezya'da ise 1987 yılında turneler düzenlemiştir[27] (Graeae Theatre Company, t.y.).

Graeae'nin yanı sıra aynı dönemde ortaya çıkan tiyatro girişimleri, profesyonel engelli tiyatrosu ile eğitimsel ve erişilebilir tiyatro modellerinin yan yana geliştiği çeşitlenmiş bir alan oluşturmuştur. 1981'de kurulan Path Productions, engelli olmayan icracılar ile farklı engellilik deneyimlerine sahip icracıları aynı topluluk içinde buluşturan erken tiyatro girişimlerinden biri olmuştur. Aynı yıl kurulan Oily Cart Company ise başlangıçta küçük çocuklara yönelik tiyatro üretirken, sonraki yıllarda öğrenme engelli çocuklar ve gençler için geliştirdiği çokduyulu ve katılımcı yapımlarla duyusal tiyatronun öncü topluluklarından biri hâline gelmiştir. Londra'daki Strathcona Day Centre bünyesindeki drama grubundan gelişen Strathcona Theatre Company ise 1982'de ilk halka açık performansını gerçekleştirmiş ve öğrenme engelli oyuncularla fiziksel tiyatro üreten, ulusal turneler düzenleyen profesyonel bir topluluğa dönüşmüştür. Yapımlarını oyuncuların doğaçlamaları, hareketleri ve kolektif katkıları üzerinden geliştiren Strathcona, öğrenme engelli kişilerin tiyatro çalışmalarını yalnızca eğitsel veya terapötik etkinlikler içinde değerlendiren yaklaşımların ötesine geçmiştir. No Kidding, Working Parts ve Mockbeggar Theatre Company gibi daha küçük ölçekli

---

veya etik meseleleri canlı performans, dramatik etkileşim ve atölye çalışmaları aracılığıyla ele alır. İzleyici konumundaki öğrencilerin soru sorma, tartışma, rol üstlenme veya performansın açtığı sorunlar üzerine birlikte düşünme süreçlerine katılması, bu yaklaşımın temel özellikleri arasındadır. Bu nedenle TIE, tiyatroyu tamamlanmış bir yapıtın izlenmesiyle sınırlamaz; performansı eleştirel düşünme, tartışma ve deneyim yoluyla öğrenmenin aracı olarak kullanır (Belgrade Theatre, t.y.; Collective Encounters, t.y.).

[27] Graeae'nin profesyonel tiyatro alanındaki kurumsal konumu ve meşruiyeti, on yılın sonlarına doğru fonlama, istihdam ve oyuncu seçimine ilişkin ayrımcı uygulamalar karşısında yeniden sınanmıştır. Topluluğun 1987 yılında Arts Council'a yaptığı fon başvurusu başlangıçta reddedilmiş, ancak tam gün süren görüşmelerin ardından karar değiştirilerek destek sağlanmıştır. Ertesi yıl Graeae Women's Company'nin Malezya turnesine davet edilmesi ise topluluğun uluslararası görünürlüğünün arttığını göstermiştir. Aynı dönemde Nabil Shaban'ın Granada Television tarafından hazırlanan *Microman* adlı çocuk programından, çocukların kendisinden korkabileceği gerekçesiyle çıkarılması üzerine Granada stüdyoları önünde altmıştan fazla kişinin katıldığı bir protesto düzenlenmiştir. Derbyshire Coalition of Disabled People'dan Brian Lewis ve Norman Colledge ile Greater Manchester Coalition of Disabled People'dan Ian Stanton tarafından örgütlenen eylem, engelli sanatçıların profesyonel istihdam, oyuncu seçimi ve kültürel üretim süreçlerinde eşit temsil talebini kamusal alana taşıyan erken protestolardan biri olmuştur. Bu gelişmeler, Disability Arts'ın ana akım kültür kurumlarındaki ayrımcı uygulamalara karşı yürüttüğü hak temelli mücadeleyi ve engelli hakları hareketiyle kurduğu organik bağı görünür kılmaktadır (Disability Arts Online, t.y.).

projeler de kukla, görsel tiyatro, müzik ve atölye çalışmaları aracılığıyla engelli ve Sağır katılımcıların kültürel üretim olanaklarını genişletmiştir. Bununla birlikte bu oluşumların tümü, engelli öz-yönetimini, profesyonel sanatçı istihdamını ve temsil üzerindeki kültürel denetimi merkeze alan Graeae ile aynı siyasal ve kurumsal model içinde değerlendirilmemelidir (Caudle, 2017; Disability Arts Online, 2023; NDACA, t.y.).

Aynı dönemde kurulan Amici Dance Theatre Company ise İngiltere'de birleşik dansın pedagojik ve profesyonel bir alan hâline gelmesinde belirleyici rol oynamıştır. Wolfgang Stange tarafından 1980'de Londra'da kurulan Amici, engelli ve engelli olmayan icracıları aynı sahnede buluşturmayı süreklilik taşıyan profesyonel bir dans tiyatrosu ile düzenli eğitim ve üretim pratiğine dönüştürmüştür. Topluluğun estetik ve pedagojik yaklaşımı, Stange'in 1970'lerde Hilde Holger ile geliştirdiği çalışma ilişkisine dayanır. Holger'in farklı bedensel ve bilişsel özelliklere sahip öğrencilerle yürüttüğü disiplinli dans eğitimi, Stange'in koreografik anlayışını belirlemiştir. Stange daha sonra The Place'te profesyonel dans eğitimi alırken Tooting Bec Psikiyatri Hastanesi'nde gönüllü dans dersleri vermiş, ardından Normansfield Hastanesi'nde öğrenme engelli kişilerle çalışmıştır. Normansfield'da yürütülen çalışmalar zamanla canlı müzik ve sahne düzenlemesi içeren daha kapsamlı yapımlara dönüşmüş; 1980'de farklı çalışma gruplarından katılımcıların bir araya getirilmesiyle Amici'nin temelleri atılmıştır (Parry, 2015; Pascal, 2001).

Amici'nin ilk yapımı *I Am Not Yet Dead* (1980), Shape'in desteğiyle profesyonel tiyatro çevrelerine ulaşmış, bunu izleyen *Rückblick* (1982) ise topluluğun estetik kimliğinin belirginleştiği erken yapımlardan biri olmuştur. Alman sanatçı Käthe Kollwitz'in yaşamı ve yapıtlarından hareketle geliştirilen eser, 1982'de The Place'te, 1983'te Young Vic'te ve 1988'de Riverside Studios'ta sahnelenmiş, 1995 yılında Berlin'de yeniden dolaşıma girmiştir. İngiltere çağdaş dansının başlıca eğitim ve üretim merkezlerinden biri olan The Place'te sahne alması, Amici'nin profesyonel çağdaş dans çevrelerinde görünürlük ve tanınırlık kazanmasında önemli bir eşik oluşturmuştur. Topluluğun tarihsel önemi, pedagojik yaklaşımı profesyonel repertuvar üretimiyle birleştirerek birleşik dansın

İngiltere'de süreklilik taşıyan bir eğitim ve sahne pratiği olarak kurumsallaşmasına katkı sağlamasında yatmaktadır[28] (Parry, 2015; Pascal, 2001).

Disability Arts'ın gelişimi tiyatro ve dansla sınırlı kalmamış; müzik, film, yayıncılık, şiir, karikatür ve görsel sanatlar da hareketin estetik ve siyasal dilinin biçimlenmesinde etkili olmuştur. Ian Dury'nin 1981'de yayımladığı *Spasticus Autisticus*[29] şarkısı, Uluslararası Engelliler Yılı çevresinde görünürlük kazanan yardımsever ve paternalist engellilik söylemlerine alaycı ve öfkeli bir karşılık vermiştir. Aynı yıl Allan Sutherland[30] ile Stephen Dwoskin tarafından National Film Theatre'da düzenlenen *Carry On Cripple* film sezonu, sinemada engelliliğin acıma, trajedi ve kahramanlık eksenlerinde kurulan temsil kalıplarını eleştirel

[28] Amici Dance Theatre Company, 1980'lerden sonra da birleşik dans yaklaşımını düzenli eğitim, repertuvar ve profesyonel sahne üretimi aracılığıyla sürdürmüştür. Topluluk, *Rückblick*'in 1995'te Berlin'deki Akademie der Künste'de yeniden sahnelenmesiyle uluslararası görünürlüğünü artırmış; Hilde Holger'in yaşamına ve pedagojik mirasına adanan *Hilde*yi ise 1996'da Riverside Studios'ta sahnelemiştir. Wolfgang Stange'in Sri Lanka'daki çalışmaları 1988'de başlamış ve daha sonra Sunera Foundation'ın kuruluşuna uzanan performans ve atölye iş birliklerine dönüşmüştür. Michael Vale, 2007'den itibaren topluluğun yapımlarında yönetmenlik ve sahne tasarımı gibi görevler üstlenerek Stange'in koreografik çalışmalarıyla birlikte Amici'nin profesyonel tiyatro üretimini sürdürmesine katkıda bulunmuştur. Topluluk günümüzde Lyric Hammersmith Theatre bünyesinde yerleşik topluluk olarak haftalık çalışmalarına devam etmekte ve Turtle Key Arts'ın yapım ve kurumsal desteğiyle faaliyet göstermektedir (Amici Dance Theatre Company, t.y.; Lyric Hammersmith Theatre, t.y.; One Dance UK, 2024; Parry, 2015, 2020; Turtle Key Arts, t.y.).

[29] İngiliz şarkıcı, söz yazarı ve oyuncu Ian Dury (1942–2000), yedi yaşında geçirdiği çocuk felcinin ardından kalıcı fiziksel engellilikle yaşamıştır. Dury ve Chaz Jankel tarafından yazılan *Spasticus Autisticus*'un başlığı, dönemin hem tıbbi terminolojisinde hem de gündelik dilinde aşağılayıcı biçimde kullanılan spastic sözcüğü ile Spartacus adı arasında ironik bir bağ kurar. Nakarattaki kolektif ve coşkulu sesleniş, engelli kişileri sessiz yardım alıcıları olarak konumlandıran söyleme karşı öfke, dayanışma ve öz-temsil talebini öne çıkarır. Eser, IYDP'nin paternalist yaklaşımını eleştirirken damgalayıcı bir terimin engelli topluluğu tarafından geri sahiplenilmesine dayanan erken bir kültürel müdahale niteliği taşır. BBC başta şarkıyı yayınlamayı reddetmiş; yapıt sonraki yıllarda Disability Arts Movement ve engelli hakları hareketi içinde simgesel bir konum kazanmıştır (McKay, 2009; Sutherland, 2005).

[30] Allan Sutherland, İngiltere'de Disability Arts Movement'ının gelişiminde etkili olmuş engelli yazar, şair, stand-up komedyeni ve araştırmacıdır. Epilepsiyle yaşama deneyimini şiir ve performanslarına taşıyan Sutherland, 1986–2008 yılları arasında London Disability Arts Forum'un çalışmalarında etkin rol almış ve *The Workhouse Disability Arts Cabaret*'ta düzenli olarak sunuculuk yapmıştır. Sözlü tarih görüşmelerini katılımcıların sözlerinden oluşturulan şiirsel metinlere dönüştüren "transcription poetry" yöntemini geliştirmiş; Colin Hambrook ile yürüttüğü *Electric Bodies* araştırma projesinde Mat Fraser ve Tony Heaton gibi engelli sanatçıların anlatılarından şiir dizileri üretmiştir. Sutherland'ın Edward Lear Institute bünyesinde hazırlamaya başladığı ve ilk biçimi 1977–2003 dönemini kapsayan *Chronology of Disability Arts*, daha sonra genişletilmiş ve National Disability Arts Collection and Archive'ın oluşturulmasında başlıca başvuru kaynaklarından biri olmuştur (London Community Video Archive [LCVA], t.y.; NDACA, t.y.).

biçimde tartışmaya açmıştır. IYDP ayrıca Sutherland'ın *Disabled We Stand* (1981) adlı kitabının yayımlanması ve dolaşıma girmesi için elverişli bir bağlam yaratmıştır. Şarkı, film programı ve yayıncılık faaliyetleri, engelli kişileri dışarıdan tanımlanan temsil nesneleri olarak konumlandıran anlayışa karşı onların deneyimlerini, öfkelerini ve mizahlarını kültürel üretimin merkezine taşımıştır. Bu müdahaleler, ilerleyen yıllarda Disability Arts içinde belirginleşecek ironi, kabare, protest müzik ve damgalayıcı dilin geri sahiplenilmesine dayalı estetik stratejilerin erken örnekleri arasında değerlendirilebilir (Disability Arts Online, t.y.; Miller, 2021; Sutherland, 2005).

Bu kültürel karşı-söylem, 1980'ler boyunca farklı üretim ve dolaşım biçimleri aracılığıyla genişlemiştir. Ellen Wilkie'nin 1985'te yayımlanan *Pithy Poems* adlı şiir kitabı ile sonraki şiir ve performans çalışmaları, engellilik deneyiminin sanatçının kendi sesiyle ifade edildiği üretimlere örnek oluştururken; Ian Stanton'ın 1989 tarihli *Shrinkin' Man* kasetinde yer alan *Chip on Yer Shoulder, S.O.S. ve Talking Disabled Anarchist* gibi parçalar küçümseyici tutumları, yardımseverlik siyasetini, bağımsız yaşam mücadelesini ve engelli öz-temsilini mizah ile protest müziği birleştiren bir dille eleştirmiştir. Dave Lupton ise Crippen mahlasıyla ürettiği politik karikatürlerde sosyal modeli, erişilemeyen çevreyi ve ayrımcı kurumları görsel mizah yoluyla işlemiş; karikatürü hareketin kavramlarını geniş bir izleyiciye aktaran eleştirel bir araca dönüştürmüştür. Steve Cribb, 1970'lerden itibaren sürdürdüğü resim, çizim ve karikatür çalışmalarını fiziksel hareketlerinin giderek kısıtlanmasının ardından dijital araçlara taşımış; 1989'da baş hareketleriyle kontrol edilen bilgisayar teknolojisini üretim sürecine uyarlayarak erişim engelleri, ayrımcılık ve engelliliğin toplumsal kuruluşuna ilişkin eleştirilerini yeni bir görsel ortamda sürdürmüştür (Disability Arts Online, t.y.; NDACA, t.y.; Sutherland, 2005). Bu üretimler, Disability Arts'ın sahne sanatlarının ötesine uzandığını; müzik kasetleri, şiir kitapları, film programları, karikatürler ve dijital görsel üretimler aracılığıyla sosyal model, öz-temsil ve sağlamcılık eleştirisini gündelik kültürel dolaşıma taşıyan farklı estetik ve siyasal ifade biçimleri geliştirdiğini göstermektedir.

1980'lerin ortalarından itibaren Disability Arts, tekil sanatçı ve topluluk girişimlerinin ötesine geçerek bölgesel ölçekte örgütlenen daha kalıcı kültürel ağlar oluşturmaya başlamıştır. Shape bünyesinde 1983'te düzenlenen Covent Garden Day of Disabled Artists, engelli sanatçıları ortak bir kamusal etkinlikte buluşturan erken platformlardan biri olmuş[31]; bunu 1984'te Shape'in Merseyside kolu olarak kurulan Arts Integrated Merseyside izlemiştir. Başlangıçta sanata erişimi ve katılımı destekleyen hizmet temelli bir yapı niteliği taşıyan Arts Integrated Merseyside, 1986'da Chorley'de gerçekleştirilen Shape konferansı sırasında ağdan ayrılarak engelli kişilerin yönetim ve karar alma süreçlerinde belirleyici olduğu bağımsız bir örgütlenmeye yönelmiştir. 1987'ye gelindiğinde kuruluşun kullanıcı komitesinin yaklaşık yüzde doksanının engelli kişilerden oluşması, kültürel etkinliklere katılım talebinin programlama ve kurumsal yönetim süreçlerinde karar yetkisi talebine dönüştüğünü göstermektedir. Kuruluş, sonraki süreçte North West Disability Arts Forum (NWDAF) adını benimseyerek Liverpool, Manchester ve çevresindeki engelli sanatçıları üretim, savunuculuk, eğitim ve kültürel dolaşım alanlarında birbirine bağlayan bölgesel ve engelli öncülüğündeki bir yapıya dönüşmüştür. Bu gelişme, Disability Arts'ın Londra'da yoğunlaşan etkinliklerden İngiltere'nin farklı bölgelerinde kurumsallaşan öz-yönetimli ağlara doğru genişlediğini göstermektedir. Arts Integrated Merseyside'dan NWDAF'a uzanan bu kurumsal hat, daha sonra DaDa adıyla sürdürülen çalışmaların ve 2001'de başlatılan DaDaFest'in altyapısını oluşturmuştur (DaDaFest, t.y.; Sutherland, 2005).

Bölgesel forumların yaygınlaşmasına, engelli sanatçılar arasındaki iletişimi ve kültürel dolaşımı güçlendiren bilgi ve yayın ağları da eşlik etmiştir. 1981'de IYDP bağlamında kurulan Artsline, engelli kişiler tarafından yönetilen ve özellikle Londra'daki sanat ve eğlence mekânlarının erişilebilirliğine ilişkin bilgi sağlayan bir oluşum olarak faaliyet göstermiştir. Kültürel programlar ve mekânlara erişim hakkında bilgi sunan kuruluş, engelli sanatçıların ve izleyicilerin kültürel yaşama

[31] Shape'in yönetim yapısında da 1980'lerde engelli kişilerin karar alma konumlarına geçişini gösteren değişiklikler yaşanmıştır. Kuruluşun kendi tarihçesine göre Chris Davies, 1980'lerde Shape'in ilk engelli direktörü olarak görevlendirilmiş; 1988'de bu görevi Maggie Woolley devralmıştır (Shape Arts, t.y.; Sutherland, 2005).

katılımını kolaylaştırmış; sanat kurumlarının erişilebilirlik uygulamalarına ilişkin farkındalığın gelişmesine katkıda bulunmuştur (NDACA, t.y.; Shape Arts, t.y.).

1986'da gerçekleştirilen *Disability – Our Arts, Our Culture* konferansı, sanatsal üretim ile engelli hakları mücadelesi arasındaki ilişkinin ortaklaşa tartışıldığı önemli buluşmalardan biri olmuştur. Engelli kişiler tarafından planlanan ve yürütülen konferans, kültürel üretimi öz-temsil, eşitlik ve öz-yönetim talepleriyle ilişkilendirmiştir. Konferansın ardından Eylül 1986'da kurulan London Disability Arts Forum (LDAF), Londra'daki engelli sanatçıları sergiler, performanslar, sanatçı buluşmaları ve savunuculuk çalışmaları çevresinde bir araya getirerek öz-temsil ve kültürel öz-yönetim taleplerini kurumsal alana taşımıştır[32] (NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

Bu örgütlenme sürecinin yayıncılık alanındaki başlıca araçlarından biri *Disability Arts in London* (DAIL) dergisi olmuştur. İlk sayısı Kasım 1986'da yayımlanan dergi Artsline tarafından hazırlanmış, LDAF ve Arts Media Group iş birliğiyle yayımlanmıştır. Başlangıçta ağırlıklı olarak Disability Arts etkinliklerine ilişkin bilgileri dolaşıma sokan DAIL, zamanla engelli sanatçıların üretimlerine, eleştirel yazılarına ve kültür politikalarına ilişkin tartışmalara yer veren daha geniş kapsamlı bir yayın organına dönüşmüştür. Böylece DAIL, farklı bölgelerde çalışan engelli sanatçılar arasında ortak bir tartışma zemini oluşturarak İngiltere'deki Disability Arts'ın kavramsal çerçevesinin, eleştirel söyleminin ve kültürel gündeminin ülke çapında dolaşıma girmesine katkıda bulunmuştur (Disability Arts Online, t.y.; NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

Yayın ve örgütlenme ağlarının güçlenip çeşitlenmesine paralel olarak, Disability Arts'ın sahne sanatlarındaki duyusal ve dilsel kapsamı da genişlemiştir. 1986'da kurulan Common Ground Sign Dance Theatre, işaret dilini sözlü içeriği aktaran yardımcı bir unsur olarak kullanmak yerine koreografik yapının kurucu

[32] LDAF'ın oluşum sürecinde etkili gelişmelerden biri, Albany Centre'da düzenlenen *Arts and Disabled People* semineri sırasında yaşanmıştır. Programın engelli kişilerin karar alma süreçlerine yeterli katılım sağlanmadan hazırlanmasına tepki gösteren engelli hakları aktivisti ve LDAF Başkanı Anne Rae öncülüğündeki yedi engelli katılımcı toplantıdan çekilmiştir. Bu protesto, kültür politikalarının doğrudan engelli kişilerin katılımı ve denetimiyle belirlenmesini savunan öz-yönetim anlayışının sanat alanındaki erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Disability Arts Online, t.y.).

bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. İşaret dilini dans, tiyatro ve özgün müzikle bütünleştiren topluluğun yaklaşımı, işaretin görsel, mekânsal ve ritmik özelliklerini sahne kompozisyonuna taşımış ve Sağır kültürüne özgü ifade biçimlerini bağımsız bir estetik kaynak olarak öne çıkarmıştır. Topluluğun 1980'lerin sonlarında *Light Cycle 5* gibi yapımlarla The Place'te sahne alması ve turne çalışmalarını sürdürmesi, bu yaklaşımın profesyonel çağdaş dans çevrelerinde dolaşıma girdiğini ve süreklilik taşıyan bir dans tiyatrosu pratiği içinde geliştirildiğini göstermektedir. Aynı dönemde kültürel kurumlar ve medya alanında da benzer bir genişleme yaşanmış; Sağır yayıncı ve engelli hakları aktivisti Maggie Woolley'nin 1987'de BBC'nin *See Hear* programında yapımcı yardımcılığına getirilmesi ve 1988'de Shape'in direktörlüğünü üstlenmesi, Sağır ve engelli kişilerin kültürel üretimdeki rollerinin icracılığın ötesine geçerek medya üretimi, programlama ve kurumsal karar süreçlerini de kapsamaya başladığına işaret etmiştir (Disability Arts Online, t.y.; Shape Arts, t.y.; Sutherland, 2005).

On yılın sonlarına doğru kurulan yeni topluluklar, Disability Arts'ın öğrenme engelli sanatçıları kapsayan üretim alanlarını genişletirken hareketin Londra dışındaki örgütlenmesini de güçlendirmiştir. Heart 'n' Soul'un temelleri, müzisyen Mark Williams'ın 1984'te Deptford'daki Mulberry Centre'a devam eden öğrenme engelli kişilerle yürüttüğü yaratıcı müzik çalışmalarında atılmıştır. Katılımcıların özgün şarkılar, hikâyeler ve sahne gösterileri üretmesiyle gelişen grup, daha sonra Albany'ye taşınarak Heart 'n' Soul adını benimsemiş ve öğrenme engelli sanatçıların müzik ile performans alanında düzenli üretim gerçekleştirdiği profesyonel bir topluluğa dönüşmüştür. Temmuz 1989'da Manchester'da kurulan New Breed Theatre Company ise engelli kişilerin yaşam deneyimlerinden hareket eden deneysel tiyatro anlayışıyla Disability Arts'ın Londra dışındaki gelişimine katkı sağlamıştır. Hareketin uluslararası bağlantıları da bu dönemde güçlenmeye başlamıştır. Engelli sanatçıların sanat alanındaki eğitim ve istihdam olanaklarını tartışmak amacıyla 1987'de düzenlenen Talent '87 konferansında kurulan ilişkiler, Avrupa'daki engelli sanatçılar ve örgütler arasında iş birliğini güçlendirmiş; 1988'de European Disability Arts Forum düşüncesinin ve buna yönelik ilk uluslararası girişimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Disability Arts Online, t.y.; Heart 'n' Soul, t.y.; NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

1980'lerin sonlarında belirginleşen kabare kültürü, Disability Arts'ın siyasal eleştirisini engelli sanatçılar ile izleyiciler arasında doğrudan kurulan bir sahne ilişkisi içinde geliştiren başlıca ifade biçimlerinden biri olmuştur. LDAF çevresindeki kabare programı, 1988'de Londra'daki Diorama'da Allan Sutherland, Isobel Ward ve Keith Armstrong'ın[33] sunduğu Cabaret Club ile başlamış; sonraki yıllarda The Workhouse Disability Arts Cabaret adıyla farklı erişilebilir mekânlarda sürdürülmüştür. Allan Sutherland, Ian Stanton[34], Barbara Lisicki'nin[35] yarattığı Wanda Barbara karakteri, Johnny Crescendo adıyla sahne alan Alan Holdsworth[36] ve Sarah Scott[37] gibi sanatçılar şiir, stand-up, protest müzik, mizahi şarkılar ve karakter performansları aracılığıyla engellilik deneyimini

[33] Keith Armstrong (1950–2017), İngiliz engelli hakları aktivisti, şair, müzisyen ve görsel sanatçıdır. Çocukluğunda polio geçiren Armstrong, özellikle erişilebilir ulaşım mücadelesinde Campaign for Accessible Transport ve daha sonra Disabled People's Direct Action Network (DAN) içinde etkin olmuş; aynı zamanda şiir, müzik, fotoğraf ve daktilo sanatı üretmiştir. 1980'ler ve 1990'lardaki engelli hakları protestolarını hareketin içinden fotoğraflaması, çalışmalarına ayrıca tarihsel belge niteliği kazandırmıştır (Bishopsgate Institute, t.y.; Campbell, 2017; Gulliver, 2017).

[34] Ian Stanton (1950–1998), İngiliz engelli müzisyen, söz yazarı, yazar ve aktivisttir. Greater Manchester Coalition of Disabled People'ın *Coalition* dergisinin editörlüğünü yapmış; müziğinde engellilik hakları, ayrımcılık ve engelli gururunu mizah ve politik hicivle işlemiştir. "Tragic but Brave", "Rollin' Thunder" ve "Talkin' Disabled Anarchist Blues" gibi şarkıları Disability Arts çevresinde yaygınlaşmış; 1990'larda Johnny Crescendo ve Barbara Lisicki ile The Tragic But Brave Show kapsamında İngiltere, Avrupa ve Kuzey Amerika'da turnelere katılmıştır. Stanton 1998'de yaşamını yitirmiştir (NDACA, t.y.; Cameron, 2018).

[35] Barbara Lisicki (sahne adıyla Wanda Barbara), İngiliz engelli hakları aktivisti, komedyen ve performans sanatçısıdır. 1988'den itibaren London Disability Arts Forum'un Workhouse kabaresinde sahne almış ve İngiltere'nin ilk engelli kadın stand-up komedyeni olarak tanınmıştır. The Tragic But Brave Show'un kurucularından biri olmuş; Block Telethon protestolarının örgütlenmesinde ve Disabled People's Direct Action Network'ün (DAN) kuruluşunda yer almıştır. Daha sonraki yıllarda engellilik eşitliği alanında eğitimci ve danışman olarak çalışmalarını sürdürmüştür (NDACA, t.y.; Shape Arts, t.y.; Surgeoner, 2015).

[36] Alan Holdsworth, Johnny Crescendo sahne adıyla tanınan İngiliz engelli şarkıcı, söz yazarı, şair ve aktivisttir. Çocukluğunda polio geçiren Holdsworth, 1987'de British Council of Organisations of Disabled People (BCODP) toplantısındaki performansının ardından Disability Arts Movement içinde öne çıkmış; kabareler, protestolar ve sanat etkinliklerinde düzenli olarak sahne almıştır. "Piss on Pity", "I Love My Body" ve "Not Dead Yet" gibi şarkılarında hayırseverlik söylemini, acıma kültürünü ve engellilere yönelik ayrımcılığı mizah ve engelli onuru üzerinden eleştirmiştir. 1990'larda Block Telethon protestoları ile Disabled People's Direct Action Network (DAN) içinde etkin olmuş; daha sonra ABD'ye yerleşerek ADAPT ve Disability Pride çevrelerinde çalışmalarını sürdürmüştür. Crescendo'nun üretimi, İngiliz Disability Arts kültüründe müzik, politik hiciv ve doğrudan eylemin kesiştiği başlıca örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir (Cameron, 2009; NDACA, t.y.; Surgeoner, 2015).

[37] Sarah Scott, İngiliz Sağır performans sanatçısı, şair ve British Sign Language (BSL) sanatçısıdır. 1980'lerden itibaren London Disability Arts Forum'un Workhouse kabaresinde Ray Harrison Graham ile birlikte geliştirdiği signed song (işaret diliyle şarkı yorumlama) performanslarıyla tanınmış; bu çalışmaları daha sonra Channel 4'ün *Hand in Hand* programına taşınmıştır. Scott, Disability Arts içinde işaret dili şiiri, müzik performansı ve Sağır kültürünün görünürlüğüne öncülük eden sanatçılar arasında değerlendirilmektedir (NDACA, t.y.).

sahneye taşımıştır. Yardımseverlik söylemi, paternalizm, erişim engelleri, tıbbi model ve hayır kurumlarının engelli kişilere ilişkin temsilleri, bu gösterilerde mizah, öfke ve ironi yoluyla eleştiriye açılmıştır (Disability Arts Online, t.y.; NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

Kabarenin hareket içindeki önemi, engelli sanatçılar ile izleyiciler arasında ortak deneyime dayalı doğrudan bir sahne ilişkisi kurmasında yatmaktadır. Büyük ölçüde engelli izleyicilere seslenen bu ortam, sanatçıların sağlamcı önyargıları açıklamak veya aşmak için ek bir bağlam kurmasına gerek bırakmadan politik öfke, topluluk içi mizah ve paylaşılan deneyimlerden hareket eden içerikler geliştirmesine olanak vermiştir. Görece düşük maliyetle düzenlenebilmesi ve farklı mekânlarda yeniden kurulabilmesi, kabareyi hem yeni sanatçıların sahne deneyimi kazanabildiği hem de Disability Arts'ın farklı kentlere taşınabildiği esnek bir kültürel biçime dönüştürmüştür. Mizah ve ironi aracılığıyla aşağılayıcı ifadeler geri sahiplenilmiş, yardımseverlik imgeleri ters yüz edilmiş ve kişisel deneyimler kolektif bir siyasal söz dağarcığına çevrilmiştir. Workhouse, bu yönüyle engelli sanatçılar ile izleyiciler arasında aidiyet, dayanışma ve ortak kültürel bellek üreten bir karşı-arşiv alanı işlevi görmüştür (NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

Kabarenin mizah ve sözlü protestoya dayanan, büyük ölçüde engellilik kültürü içindeki ortak deneyimlere seslenen sahne pratiğinin yanında performans sanatı, engelli bedenin temsiline ilişkin röntgenci, tıbbileştirici ve sağlamcı bakışla doğrudan karşılaşan farklı bir öz-temsil zemini oluşturmuştur. İrlandalı sanatçı Mary Duffy, 1989'da geliştirdiği *Stories of a Body* adlı performansında çıplak bedenini kendi yaşam anlatısıyla birlikte sahneleyerek engelli bedenin tıbbi, toplumsal ve sanatsal bakışlar tarafından nesneleştirilmesini sorgulamıştır. Kolları bulunmayan bedeni ile *Venüs de Milo* arasında kurduğu görsel ilişki, klasik sanat tarihinde ideal güzelliğin simgesi hâline gelen antik beden ile yaşayan engelli bedene yöneltilen patolojik bakış arasındaki çelişkiyi açığa çıkarmıştır. Duffy bu karşılaşmada bedenini edilgen bir seyir nesnesi olmaktan çıkararak kendi tarihini anlatan ve sanat tarihinin normatif güzellik anlayışını eleştiriye açan bir temsil aracına dönüştürmüştür. Sonraki yıllarda farklı bağlamlarda yeniden icra edilen çalışma, beden, çıplaklık, tıbbi gözetim ve estetik normlar arasındaki

ilişkiyi tartışan engellilik çalışmaları ve sakat sanat literatüründe sıklıkla başvurulan örneklerden biri hâline gelmiştir (Davis, 1995; Millett-Gallant, 2010; Mrežni muzej, t.y.; Siebers, 2010).

Engelli sanatçıların öz-temsil, kültürel katılım ve erişim taleplerini giderek daha örgütlü biçimde dile getirmesiyle birlikte, ana akım müze ve galeriler de erişim politikaları ile kültürel katılım konusundaki kurumsal sorumluluklarını yeniden değerlendirmeye başlamıştır. Tate Gallery'nin 1976 tarihli *Sculpture for the Blind*[38] sergisinin ardından Galler Ulusal Müzesi (1980), Ulster Müzesi (1981) ve British Museum (1986) görme engelli ziyaretçilere yönelik dokunsal sergiler ve erişim uygulamaları geliştirmiş; Victoria and Albert Museum ise 1985'ten itibaren dokunsal turlar ve sözlü betimleme programları düzenlemeye başlamıştır. Bu girişimler, erişilebilirliği yalnızca fiziksel giriş koşullarıyla sınırlı görmeyerek koleksiyonların farklı duyusal deneyimler aracılığıyla deneyimlenmesini de müzecilik pratiğinin bir parçası hâline getirmiştir. Aynı doğrultuda, 1986'da kurulan *Museums and Galleries Disability Association* (MAGDA), seminerler, mesleki eğitimler ve kurumlar arası bilgi paylaşımı yoluyla erişilebilir müzeciliğin kurumsallaşmasına katkıda bulunmuştur (Ginley, 2013, akt. Aktop, 2022; Hooper-Greenhill, 1999, akt. Aktop, 2022).

Bu kurumsal yönelimin kültür politikaları düzeyindeki en kapsamlı ifadelerinden biri, Carnegie United Kingdom Trust tarafından 1985'te yayımlanan *Arts and Disabled People: The Attenborough Report* olmuştur. Rapor, kültür kurumlarının engelli kişilerin sanatsal üretim, eğitim, istihdam ve kültürel yaşama katılımı önündeki yapısal engelleri giderme sorumluluğunu tanımlamış ve bu alanlara yönelik kapsamlı politika önerileri geliştirmiştir (Carnegie United Kingdom Trust, 1985). Müze uygulamaları, MAGDA'nın çalışmaları ve Attenborough Raporu, Disability Arts Movement'ın doğrudan örgütsel bileşenleri arasında yer

[38]Tate Gallery'de 3 Kasım-12 Aralık 1976 tarihleri arasında Terry Measham küratörlüğünde düzenlenen *Sculpture for the Blind: An Exhibition for the Blind and Partially Sighted*, Tate koleksiyonundan seçilen yapıtlarla başka koleksiyonlardan ödünç alınan eserleri bir araya getirmiştir. Kör ve az gören ziyaretçilerin heykelleri dokunarak incelemelerine olanak sağlayan sergi, müzelerdeki yerleşik "dokunmama" kuralını geçici olarak askıya almış ve dokunmayı heykelin biçim, yüzey, ağırlık ve malzeme özelliklerini kavramanın geçerli yollarından biri olarak müze deneyimine dâhil etmiştir. Bu yönüyle etkinlik, dokunsal erişimi kurumsal sergileme pratiğinin bir parçası olarak ele alan erken örneklerden biri olmuştur (Measham, 1976).

almamakla birlikte, hareketin görünür kıldığı erişim ve dışlanma sorunlarının ana akım kültür politikaları tarafından giderek daha fazla dikkate alınmaya başladığını göstermektedir. Bununla birlikte, bu gelişmeler engelli kişilerin kültür kurumlarında karar alma süreçleri, profesyonel istihdam ve temsil alanlarında eşit konuma ulaşmasını tek başına sağlayamamış; bu talepler Disability Arts çevrelerinin sonraki yıllardaki savunuculuk faaliyetlerinin temel gündemlerinden biri olmayı sürdürmüştür.

Bu sınırlılık, on yılın sonunda ana akım kültür kurumlarının istihdam, eğitim ve temsil politikalarına yöneltilen eleştirilerde daha açık biçimde izlenebilir. Arts Council'ın 1989'da engelli çalışanlar için öngörülen istihdam kotasından muaf tutulmak amacıyla yaptığı başvuru, Allan Sutherland'ın DAIL'de yayımlanan açık mektubuyla eleştirilmiştir. Elspeth Morrison'ın konuk editörlüğünde hazırlanan *Feminist Arts News* dergisinin *Disability Arts: The Real Missing Culture* başlıklı özel sayısı ise engelli kadın sanatçıların üretimlerini ve deneyimlerini feminist sanat tartışmalarına taşırken ana akım sanat kurumlarının erişim, eğitim ve istihdam politikalarını da sorgulamıştır[39]. Morrison, editoryalinde engelli karakterlerin çoğunlukla engelli olmayan oyuncular tarafından canlandırılmasını ve sanat yönetimi, tiyatro, sanat ve müzik eğitimi veren kurumların engelli öğrencilere yeterli yer açmamasını gündeme getirmiştir. *My Left Foot* (1989) filminde İrlandalı engelli yazar ve ressam Christy Brown'ın engelli olmayan Daniel Day-Lewis tarafından canlandırılması da Nabil Shaban ve LDAF çevrelerinin tepkisini çekmiştir. Bu eleştiriler, Disability Arts'ın yüzeysel kapsayıcılık

[39] Engelli yazar ve yapımcı Elspeth Morrison, Artsline'daki çalışmalarının ardından 1987'de DAIL'in ilk tam zamanlı editörü olmuş; 1980'lerin sonları ile 1990'larda Workhouse Cabaret'ta düzenli olarak sunuculuk yapmış ve Graeae Women's Company'nin ilk yapımı *The Cornflake Box*'ı (1989) yazmıştır.
Daha sonra Graeae'nin yönetim kurulu başkanlığını üstlenen Morrison, BBC Disability Programmes Unit'te yapımcı olarak çalışarak engelli sanatçıların televizyon yapımları aracılığıyla daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmasına katkıda bulunmuştur. Morrison'ın konuk editörlüğünde hazırlanan *Disability Arts: The Real Missing Culture* başlıklı Haziran 1989 özel sayısı ise Disability Arts Movement içinde etkin olan farklı kuşaklardan ve sanat alanlarından on sekiz engelli kadın katılımcının üretimlerini bir araya getirmiştir. Sian Vasey, Mary Duffy, Elsa Beckett, Barbara Lisicki, Kaite O'Reilly, Elizabeth Hill, Kata Kolbert, Pamela Roberts, Lynne Legge, Gioya Steinke, Ellen Wilkie, Rhian Davies, Anne Rae, Lisa Williamson, Helen Todd ve Samena Rana'nın da katkıda bulunduğu sayı, engelli kadınların sanatsal üretim, örgütlenme, dışlanma ve öz-temsil deneyimlerini kendi perspektiflerinden tartışmış; feminist sanat eleştirisini engellilik deneyimleri doğrultusunda yeniden çerçevelemiştir (NDACA, t.y.; Rowlands, 2020).

söylemlerinin ötesine geçerek eğitim, istihdam, temsil ve kültürel üretim süreçlerinde doğrudan söz ve karar hakkı talep ettiğini; bu taleplerin engelli hakları hareketinin eşitlik, öz-yönetim ve onurlu yaşam mücadelesinin kültürel alandaki uzantısını oluşturduğunu göstermektedir[40] (Disability Arts Online, t.y.; Sutherland, 2005).

Tarihsel süreç bir bütün olarak değerlendirildiğinde, 1980'lerin başında İngiltere'de engelli sanatçıların profesyonel üretim olanakları ve birbirleriyle ilişki kurabilecekleri kültürel ağlar oldukça sınırlıyken, on yılın sonunda tiyatro ve dans toplulukları, bölgesel forumlar, süreli yayınlar, kabare gösterileri, performans pratikleri ve erişilebilirlik girişimleri birbirini besleyen daha bütünlüklü bir kültürel altyapı oluşturmuştur. Bu gelişme, UPIAS'ın açtığı siyasal hat ve 1980'lerde sosyal model çevresinde belirginleşen engellilik anlayışıyla yakın ilişki içinde ilerlemiştir. Bu süreçte Disability Arts, kendi kurumları, yayın organları, dolaşım ağları, estetik yaklaşımları ve eleştirel söylemi bulunan özerk bir kültürel harekete evrilmiştir. Engelli kişiler, kültürel üretim, örgütlenme ve temsil süreçlerinde giderek daha belirleyici konumlar üstlenmiş; sanat, engellilik deneyiminin görünürlük kazandığı, kolektif kimliğin, siyasal eleştirinin ve kültürel öznelliğin üretildiği bir kamusal zemin işlevi görmüştür. Bu bakımdan Disability Arts'ın kurumsallaşması, yeni toplulukların, etkinliklerin ve kurumların ortaya çıkmasının ötesinde, engelli kişilerin kendilerine ilişkin kültürel üretim ve temsil süreçleri üzerinde söz ve karar yetkisi talep ettiği daha kapsamlı bir tarihsel dönüşüme karşılık gelmiştir (Barnes, 2010; Cameron, 2014; Sutherland, 2005).

[40] Disability Arts'ın kültürel talepleri, aynı dönemde kamusal mekân, ulaşım ve bağımsız yaşam çevresinde gelişen doğrudan eylemlerle ortak bir siyasal zemine dayanmıştır. Derbyshire Direct Action Now Network, 1989'da Chesterfield kent merkezinin yayalaştırılması sırasında ortaya çıkan erişim sorunlarına karşı protestolar düzenlemiş; eylemler gözaltı ve mahkeme süreçleriyle sonuçlanmıştır. Bu mücadele hattı 1990'da Campaign for Accessible Transport'ın eylemleriyle sürmüş, aynı yıl oluşturulan ADAPT Fund ise sanat yapılarının fiziksel erişilebilirliğini geliştirmeyi amaçlamıştır. Disability Arts ile engelli hakları hareketi arasındaki ilişki, sanatçıların üretim, çalışma ve dolaşım koşullarını etkileyen bu somut erişim mücadeleleri üzerinden kurulmuştur (Disability Arts Online, t.y.).

1.2.2. ABD'de Engellilik Hakları Hareketi, Engellilik Kültürü ve Çoğul Sanatsal Örgütlenmeler

Önceki bölümde tartışıldığı üzere, İngiltere'de Disability Arts Movement, UPIAS'ın engelliliği bireysel yetersizlikten çok toplumsal bariyerler bağlamında açıklayan yaklaşımı doğrultusunda daha belirgin bir kolektif siyasal kimliğe ve örgütsel yapıya kavuşmuştur. ABD'de ise engellilik ile kültürel üretim arasındaki ilişki tek bir ulusal hareket altında birleşmemiş; Bağımsız Yaşam Hareketi, alternatif sanat stüdyoları, engelli öncülüğündeki performans pratikleri, Sağır kültürü, engelli kadınların örgütlenmeleri, bağımsız yayıncılık ve doğrudan eylem (direct action)[41] ağları boyunca çoğul ve bölgesel bir yapı içinde şekillenmiştir.

Bu çoğul yapının siyasal temelleri, 1960'ların Sivil Haklar Hareketi ile 1970'lerin Bağımsız Yaşam Hareketi içinde Ed Roberts, Judy Heumann, Justin Dart, Billy Golfus ve Berkeley'deki Rolling Quads gibi aktörlerin geliştirdiği toplum içinde yaşama, erişim ve ayrımcılık karşıtı mücadelelere uzanmaktadır. 1980'lerde bu talepler hukuki mücadele, doğrudan eylem, kültürel üretim ve öz-temsil gibi farklı alanlara taşınmıştır. Ronald Reagan yönetiminin sosyal harcamaları azaltmaya ve federal düzenlemeleri daraltmaya yönelik politikaları, engelli kişilerin eğitim, gelir, sağlık ve toplum temelli hizmetlere erişimini yeniden tartışmalı hâle getirirken; engelli örgütleri, bağımsız yaşam merkezleri ve hukuk savunucuları önceki yıllarda elde edilen hakların korunması ve genişletilmesi için daha örgütlü mücadele biçimleri geliştirmiştir. Aynı dönemde AIDS krizi, kuir ve feminist hareketler, Siyah özgürlük mücadeleleri ve Sağır kültürünün artan görünürlüğü, beden, hastalık, ayrımcılık, temsil ve öz-belirlenim üzerine yürütülen tartışmaları çeşitlendirmiş; engellilik hareketinin kendi içindeki farklılıkları ve kesişimsel kimlikleri de görünür kılmıştır (Brown, 1996; Cachia, 2026; Mayerson, 1992). Hareketin baskın söyleminin büyük ölçüde beyaz, heteroseksüel ve fiziksel

[41]Doğrudan eylem (direct action), bir topluluğun taleplerini seçim, temsil, dilekçe veya resmî müzakere gibi kurumsal aracılara bırakmadan; grev, boykot, işgal, abluka ve sivil itaatsizlik gibi yöntemlerle doğrudan hayata geçirmesini ya da karar vericiler üzerinde baskı oluşturmasını ifade eder. Kavram, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında özellikle Fransız devrimci sendikalizmi ve anarşist hareket içinde siyasal bir anlam kazanmış, daha sonra sivil haklar, feminist, çevreci ve engelli hakları hareketleri gibi birçok toplumsal hareket tarafından benimsenmiştir (Graeber, 2009; Oxford Reference, t.y.).

engelli öznelerin deneyimleri çevresinde şekillenmesi, engelli kadınlar[42], Siyah engelliler, kuir engelliler ve psikiyatrik geçmişli engelliler tarafından giderek daha açık biçimde eleştirilmiştir (Erkulwater, 2006).

1981 Uluslararası Engelliler Yılı, engellilik haklarının hükümetler ve uluslararası kuruluşlar düzeyinde daha sistemli biçimde ele alınmasına zemin hazırlamış; Birleşmiş Milletler Genel Kurulu da 1982'de Engellilere İlişkin Dünya Eylem Programı'nı kabul ederek 1983–1992 dönemini Birleşmiş Milletler Engelliler On Yılı ilan etmiştir. Ancak aynı dönemde ABD'de Ronald Reagan yönetimi, Başkan Yardımcısı George H. W. Bush başkanlığında kurulan Regulatory Relief Task Force aracılığıyla bazı federal düzenlemeleri yeniden değerlendirmeye almıştır. Bu süreçte, 1973 Rehabilitasyon Yasası'nın federal mali destek alan programlarda engelliliğe dayalı ayrımcılığı yasaklayan 504. Bölümüne ilişkin düzenlemeler ile 1975 tarihli Education for All Handicapped Children Act kapsamındaki özel eğitim hükümlerinin gözden geçirilmesi, kazanılmış hakların zayıflatılabileceği yönünde kaygılara yol açmış ve engellilik hareketinin yeniden örgütlenmesini hızlandırmıştır (Disability Rights Center of Kansas, t.y.; Foster ve Matzke, 1982; Pelka, 2012; United Nations, 1982).

Engelli örgütleri, meşhur 504. Bölümün uygulama düzenlemelerinin zayıflatılmasına karşı federal yöneticilerle görüşmeler, hukuk savunuculuğu ve ülke çapındaki taban kampanyalarını birlikte yürütmüştür. Hareket temsilcileri yaklaşık iki yıl boyunca yönetim yetkilileriyle müzakere ederken, engelli kişiler, engelli çocukların aileleri ve destekçileri 1983'e kadar Beyaz Saray'a 40.000'den fazla mektup ve kart göndererek deregülasyon girişimlerine karşı çıkmıştır. Bu yoğun baskı sonucunda, yönetim içindeki tartışmalar sürmesine rağmen 504. Bölümün temel çerçevesini zayıflatmaya yönelik girişimler büyük ölçüde geri çekilmiştir. Disability Rights Education and Defense Fund'ın [DREDF][43] tarihsel

[42] Engelli feministler, ana akım kadın hareketinin engelli kadınları çoğu zaman bağımlı, bakım gerektiren veya cinsel özne olarak düşünülmeyen kişiler biçiminde konumlandırmasını eleştirmiştir. Üreme özgürlüğü ve seçici kürtaj çevresindeki bazı feminist yaklaşımların da öjenik varsayımları ve sakat bedenlerin değersizleştirilmesini yeniden üretebildiği ileri sürülmüştür (Fine ve Asch, 1988; Garland-Thomson, 2002; Rousso, 2013).

[43] Disability Rights Education and Defense Fund (DREDF), 1979 yılında Berkeley, California'da Mary Lou Breslin, Patricia Wright ve Judith Heumann'ın da içinde yer aldığı engelli hakları savunucuları tarafından kurulmuş, ABD'nin önde gelen engelli hakları hukuk ve savunuculuk

anlatısına göre bu süreç, daha sonra George H. W. Bush yönetiminde görev alacak bazı üst düzey yöneticilerin ayrımcılık yasağı, erişilebilirlik ve uyarlama ilkelerinin engelli kişilerin gündelik yaşamındaki önemini daha yakından kavramalarına da katkı sağlamıştır (Mayerson, 1992; Pelka, 2012).

1980'lerde federal mahkemeler, engellilik haklarının kapsamının şekillendiği önemli mücadele alanlarından biri olmuştur. Dönemin kararları farklı yönlerde gelişmiş; bazıları eğitim ve uyarlama yükümlülüklerini dar yorumlarken, bazıları 504. Bölümün istihdam, eğitim ve erişilebilir ulaşım alanlarındaki uygulanmasını güçlendirmiştir. DREDF ve diğer hak örgütleri ise ayrımcılığın bireysel ve tekil tutumların yanı sıra eğitim, istihdam, sağlık, ulaşım ve idari düzenlemeler yoluyla da üretildiğini ortaya koyan hukuki argümanlar ve tanıklıklar geliştirmiştir. Bu mücadeleler, daha sonra ADA'nın hazırlanmasında etkili olacak ayrımcılık tanımları ile hak temelli ilkelerin biçimlenmesine katkı sağlamıştır[44] (Mayerson, 1992).

Yargı alanındaki mücadele, 1980'lerin ortalarından itibaren daha geniş sivil haklar hareketleriyle de birleşmiştir. Engellilik hareketinin temsilcileri, kadınların ve ırksal azınlıkların haklarını savunan örgütlerle birlikte 1988 tarihli *Civil Rights Restoration Act*'in kabulü için çalışmıştır. Aynı yıl kabul edilen Fair Housing Amendments Act ise konut alanında engellilik temelinde ayrımcılığa karşı önemli güvenceler getirmiştir. *Leadership Conference on Civil Rights* ile kurulan ilişkiler sayesinde engellilik ayrımcılığı, ABD'deki daha geniş sivil haklar mücadelesinin bir parçası olarak ele alınmış; bu ittifaklar daha sonra Engelli Amerikalılar

kuruluşlarından biridir. Kuruluş, 1973 Rehabilitasyon Yasası'nın 504. Bölümünün uygulanması, ayrımcılık davaları, erişilebilirlik politikaları ve daha sonra ADA'nın hazırlanması sürecinde yürüttüğü hukuk savunuculuğu ve Kongre çalışmalarıyla önemli bir rol üstlenmiştir (DREDF, 2024; Mayerson, 1992; Pelka, 2012).

[44] Dönemin başlıca kararları arasında *Southeastern Community College v. Davis* (1979), *Board of Education v. Rowley* (1982), *Consolidated Rail Corporation v. Darrone* (1984), *Bowen v. American Hospital Association* (1986), *School Board of Nassau County v. Arline* (1987), *Americans Disabled for Accessible Public Transportation v. Skinner* (1989) ve *Daniel R. R. v. State Board of Education* (1989) bulunmaktadır. Bu kararlar uyarlama, özel eğitim, istihdam, sağlık, bulaşıcı hastalıklar ve erişilebilir ulaşım alanlarında 504. Bölümün kapsamını farklı yönlerde şekillendirmiştir (Mayerson, 1992).

Yasası'nın (Americans with Disabilities Act [ADA]) hazırlanması ve kabulü sürecinde hareketin siyasal gücünü artırmıştır (Mayerson, 1992).

Yargı alanındaki mücadele, 1980'lerin ortalarından itibaren daha geniş sivil haklar koalisyonlarıyla birleşmiştir. Engellilik hareketinin temsilcileri, kadınların ve ırksal azınlıkların haklarını savunan örgütlerle birlikte 1988 tarihli Civil Rights Restoration Act'in kabulü için çalışmıştır. Yasa, federal mali destek alan kurumlarda ayrımcılık karşıtı korumaların yalnızca belirli bir programla sınırlı kalmasını önleyerek kurumun tüm program ve faaliyetlerini kapsamasını sağlamıştır[45]. Aynı yıl kabul edilen Fair Housing Amendments Act ise konut alanında engellilik temelinde ayrımcılığa karşı koruma güvenceleri getirmiştir[46]. Leadership Conference on Civil Rights ile kurulan ilişkiler, engellilik ayrımcılığının ABD sivil haklar mücadelesinin bir parçası olarak ele alınmasını sağlamış ve Americans with Disabilities Act [ADA][47] hazırlanması ile kabulü sürecinde hareketin siyasal müttefiklerini arttırmıştır (Mayerson, 1992).

National Council on Disability tarafından hazırlanan taslaktan hareketle ADA'nın ilk versiyonu Nisan 1988'de Kongre'ye sunulmuştur. Yasanın gerekliliğini somutlaştırmak amacıyla engelli kişilerin eğitim, istihdam, ulaşım, iletişim ve

---

[45] ABD Yüksek Mahkemesi, *Grove City College v. Bell* (1984) kararında federal mali yardım alan bir eğitim kurumunda ayrımcılık karşıtı federal düzenlemelerin kurumun tamamına değil, mali yardımdan doğrudan yararlanan belirli programa uygulanacağına hükmetmiştir. Karar, eğitimde toplumsal cinsiyet ayrımcılığını yasaklayan Title IX'ın yanı sıra ırk, yaş ve engellilik ayrımcılığına karşı federal korumaların da kurum düzeyindeki kapsamını daraltmıştır. Kongre tarafından 1988'de kabul edilen *Civil Rights Restoration Act*, federal mali yardım alan kurumlarda ayrımcılık yasağının programlarla sınırlı yorumlanmasını tersine çevirmiş ve ilgili sivil haklar yasalarının kurumun bütün program ve faaliyetlerine uygulanmasını yeniden düzenlemiştir (Mayerson, 1992).

[46] 1988 tarihli Fair Housing Amendments Act, 1968 tarihli *Fair Housing Act* kapsamındaki ayrımcılık yasaklarına engellilik ve ailevi durum temellerini eklemiştir. Düzenleme, konutun satışı ve kiralanmasında engellilik temelinde ayrımcılığı yasaklamış; belirli koşullarda engelli kişilerin konutu kullanabilmesi için makul uyarlamalara ve fiziksel değişikliklere izin verilmesini öngörmüştür. Yasanın kabulü sırasında engellilik hareketinin sivil haklar koalisyonlarıyla geliştirdiği iş birliği, daha sonra ADA için yürütülen koalisyon çalışmalarına da taşınmıştır (Mayerson, 1992).

[47] Americans with Disabilities Act [ADA], engellilik temelinde ayrımcılığa karşı kapsamlı federal koruma sağlayan bir sivil haklar yasasıdır. National Council on the Handicapped, 1986 tarihli *Toward Independence* raporunda kapsamlı bir eşit fırsat yasası önermiş; 1988 tarihli *On the Threshold of Independence* raporunda ise Kongre'ye sunulan ilk ADA taslağına yer vermiştir. Yasanın 1990'da kabul edilen nihai biçimi istihdamı, eyalet ve yerel yönetim hizmetlerini, toplu taşımayı, kamunun kullanımına açık özel işletmeleri ve telekomünikasyonu kapsayan başlıklar altında düzenlenmiştir. ADA, 26 Temmuz 1990'da Başkan George H. W. Bush tarafından imzalanmıştır (National Council on Disability, 1986, 1988; U.S. Department of Justice, t.y.).

kamusal hizmetlerde karşılaştıkları ayrımcılık deneyimleri sistematik biçimde belgelenmiş; bu amaçla hazırlanan “ayrımcılık günlükleri” (discrimination diaries) de hareketin başvurduğu araçlardan biri olmuştur. Engelli hakları aktivisti Justin Dart Jr., ülke çapında toplantılar düzenleyerek engelli kişilerin, ailelerin ve hareketin müttefiklerinin tanıklıklarını bir araya getirmiştir. Hukukçular tasarının dili ve kapsamı üzerinde çalışırken, yerel örgütler Kongre üyeleriyle görüşmeler, tanıklıklar, mektup ve telefon kampanyaları aracılığıyla yasama sürecine katılmıştır. Eylül 1988’deki ortak Kongre oturumunda aktarılan deneyimler, ayrımcılığın münferit olaylarla sınırlı kalmadığını; engelli kişilerin gündelik yaşamını eğitimden ulaşıma, istihdamdan kamusal hizmetlere kadar yapısal bir nitelik taşıdığını ortaya koymuştur(Mayerson, 1992).

ADA’nın hazırlık sürecinde farklı engellilik gruplarının ortak sivil haklar koruması altında tutulması temel ilkelerden biri olmuştur. HIV/AIDS ile yaşayan kişilerin ve psikiyatrik engelli kişilerin yasa kapsamından çıkarılmasına yönelik girişimlere karşı engellilik örgütleri ortak hareket etmiş; bedensel ve zihinsel farklılıklar çeşitlense de ayrımcılığın eğitim, istihdam, konut ve kamusal yaşama erişim gibi ortak alanlarda üretildiğini savunmuştur. Bu dayanışma, belirli grupları dışarıda bırakan parçalı düzenlemeler yerine daha geniş kapsamlı bir ayrımcılık karşıtı yasal çerçevenin hazırlanması için baskıyı yapmıştır (Mayerson, 1992).

Yasama süreci, davalar ve koalisyon çalışmalarıyla beraber doğrudan eylem de 1980’lerde ABD engellilik hareketinin başlıca mücadele yöntemlerinden biri olmuştur. Bu yöntemin en etkili örneklerinden biri, başlangıçta Americans Disabled for Accessible Public Transit (ADAPT) adıyla örgütlenen taban hareketidir. Kökenleri 1978’de Denver’da erişilemeyen belediye otobüslerine karşı gerçekleştirilen protestolara uzanan ADAPT, 1983’te ulusal bir ağ hâline gelmiş ve ilk döneminde toplu taşıma araçlarının tekerlekli sandalye kullanıcıları için erişilebilir hâle getirilmesine odaklanmıştır[48].Üyeler otobüslerin hareketini

[48] ADAPT’in erken tarihindeki önemli referans noktalarından biri, Denver’daki Atlantis Community çevresinde örgütlenen on dokuz engelli aktivistin 5–6 Temmuz 1978’de tekerlekli sandalye kullanıcılarının erişemediği belediye otobüslerini durdurduğu eylemdir. Daha sonra “Gang of 19” adıyla anılan grup, Denver’ın işlek kavşaklarından birini yaklaşık bir gün boyunca kapatarak ulaşım idaresini erişilemeyen otobüsler konusunda görüşmeye zorlamıştır. Bu protesto, 1983’te

durdurmuş, ulaşım idarelerinin toplantılarını kesintiye uğratmış ve erişilemeyen ulaşım sisteminin engelli kişilerin eğitim, istihdam ve toplum yaşamına katılımını nasıl sınırladığını görünür kılmıştır. Bağımsız Yaşam Hareketi'nin öz-belirlenim anlayışını benimseyen örgüt, bu eylemler aracılığıyla erişilebilir ulaşımın bağımsız yaşam ve eşit yurttaşlığın temel koşullarından biri olduğunu savunmuştur. Chicago'daki protestolar ve hukuk mücadelesi, ayrıştırılmış engellilere özel taşıma hizmetlerinin erişilebilir ana hat ulaşımının yerini tutmadığını gündeme taşımış; 1988'de yüzlerce yeni otobüsün liftlerle donatılması yönündeki karara katkı sağlamıştır. ADAPT'in ulaşım alanındaki mücadelesi ve elde ettiği başarılar, erişilebilirlik talebini daha geniş bir ayrımcılık karşıtı hak mücadelesine bağlayarak ADA'nın kabulü için yürütülen hak mücadelesine zemin hazırlamıştır (Brown, 1996; Samuelson, 2024; Fleischer ve Zames, 2011; Pelka, 2012; Mayerson, 1992).

Doğrudan eylemin aynı dönemdeki bir başka önemli örneği, Mart 1988'de Gallaudet Üniversitesinde gerçekleşen Deaf President Now (DPN) protestosudur. Sağır öğrenciler, mezunlar, öğretim elemanları ve çalışanlar, üniversitenin ilk kez Sağır bir başkan tarafından yönetilmesini talep ederek kampüs girişlerini kapatmış, dersleri boykot etmiş ve üniversite yönetimini protesto etmiştir. Bir hafta süren eylemlerin sonunda taleplerin büyük bölümü kabul edilmiş ve I. King Jordan üniversitenin ilk Sağır başkanı olarak atanmıştır[49]. DPN eylemi, bir yönetim değişikliği protestosunun ötesinde, Sağır kişilerin kendi kurumlarında söz ve karar sahibi olma talebini ortaya koyan bir öz-temsil ve öz-belirlenim mücadelesi olmuştur. Protesto aynı zamanda Amerikan İşaret Dili, ortak tarih ve kültürel aidiyet çevresinde şekillenen Sağır kimliğini görünür hâle getirmiştir. Bu yönüyle DPN, daha sonra "Nothing About Us Without Us" ilkesinde

ulusal ölçekte örgütlenen ADAPT'in doğrudan eylem repertuvarının erken örneklerinden biri olmuştur (Samuelson, 2024; Fleischer ve Zames, 2011; Pelka, 2012).

[49] Gallaudet Üniversitesi 1864'te kurulmuş olup dünyada sağır ve işitme güçlüğü olan öğrencilere yükseköğretim veren önemli kurumlardan biridir. Protestolar, Mütevelli Heyetinin 6 Mart 1988'de işiten aday Elisabeth Zinser'i başkan olarak seçmesinin ardından başlamıştır. Eylemciler dört talep ileri sürmüştür: (1) Zinser'in istifası ve yerine bir Sağır başkan atanması, (2) Mütevelli Heyeti Başkanı Jane Bassett Spilman'ın görevden ayrılması, (3) Sağır üyelerin heyette çoğunluğu oluşturması ve (4) protestoya katılan öğrenci ve çalışanlara yaptırım uygulanmaması. 13 Mart 1988'de talepler büyük ölçüde kabul edilmiş; Zinser ve Spilman görevlerinden ayrılmış, I. King Jordan üniversitenin ilk Sağır başkanı olmuş ve protestoculara yaptırım uygulanmayacağı açıklanmıştır (Christiansen ve Barnartt, 1995; Gallaudet University, t.y.).

karşılığını bulan öz-temsil talebinin erken örneklerinden biridir (Christiansen ve Barnartt, 1995; Gallaudet University, t.y.).

1980'lerin ikinci yarısı boyunca hazırlık ve müzakere süreci devam eden ADA tasarısı, 1990'a gelindiğinde henüz yasalaşmamıştı. Temsilciler Meclisindeki görüşmelerin uzaması üzerine engelli aktivistler, doğrudan eylem yoluyla Kongre üzerindeki baskıyı artırmıştır. 12 Mart 1990'da Washington'da düzenlenen *Wheels of Justice* gösterisinde yüzlerce engelli aktivist Beyaz Saray'dan ABD Kongre Binası'na yürümüş; burada bir grup eylemci tekerlekli sandalyelerini ve diğer hareket araçlarını bırakarak Kongre merdivenlerini kendi bedenlerine özgü hareket biçimleriyle çıkmıştır. Daha sonra *Capitol Crawl* adıyla anılan bu eylem, kamusal mimarinin engelli kişilerin siyasal kurumlara erişimini nasıl engellediğini doğrudan Kongre binasının girişinde sahnelemiş; Protestolar ertesi gün Kongre binasındaki eylemlerine devam etmiştir (DREDF, 2024; Shapiro, 1993). *Capitol Crawl*, 1980'ler boyunca erişilebilir ulaşım, öz-temsil ve ayrımcılık karşıtı mücadeleler çevresinde gelişen doğrudan eylem repertuarının en görünür ve simgesel ifadelerinden biri olmuştur. Eylemin en çok bilinen görüntülerinden biri, sekiz yaşındaki Jennifer Keelan'ın Kongre merdivenlerini tırmanışıdır[50]. Keelan'ın ve diğer aktivistlerin eylemleri, engellilik hareketini uzun yıllar belgeleyen fotoğrafçı Tom Olin tarafından kaydedilmiştir (Cachia, 2026; Gross, 2015).

Olin'in bu eylemlere ilişkin fotoğrafları, 1980'lerin ortalarından itibaren Bağımsız Yaşam Hareketi, ADAPT protestoları ve daha geniş engellilik hakları mücadelesi çevresinde oluşturduğu görsel arşivin bir parçasıdır. Hareketle yakın ilişki içinde çalışan bir toplumsal belgeselci olarak Olin, engelli aktivistleri otobüsleri durduran, pankart taşıyan, polisle karşılaşan, gözaltına alınan ve siyasal taleplerini kamusal alanda dile getiren eyleyen özneler olarak kaydetmiştir. Bu görsel repertuvar, hastane, rehabilitasyon kurumu ve yardım kampanyaları çevresinde üretilen pasifleştirici ve acıma temelli engellilik imgelerine karşı

[50] Bununla birlikte Cachia, eylemin yalnızca Keelan'ın çocukluk ve masumiyetle ilişkilendirilen figürü üzerinden anlatılmasının protestonun kolektif niteliğini, siyasal öfkesini ve onlarca engelli aktivistin ortak emeğini gölgede bırakma riski taşıdığına dikkat çekmektedir (Cachia, 2026).

hareketin öz-temsilini, siyasal etkinliğini ve kolektif belleğini güçlendiren alternatif bir görsel tarih oluşturmuştur (Gross, 2015).

Sakat sanat tarihçisi ve küratör Amanda Cachia, *Capitol Crawl'*ı engelli aktivistlerin görünmez kılınan hareket biçimlerini kamusal alanda siyasal bir müdahaleye dönüştürdükleri bir "kesintiye uğratıcı hareketlilik" (disruptive mobility) örneği olarak yorumlamaktadır. Cachia'ya göre protestocuların bedenleri, erişilemez mimari ile engelli beden arasındaki ilişkiyi doğrudan görünür kılmış; eşit katılım ve yurttaşlık taleplerini bedensel bir eylem yoluyla ifade etmiştir. *Capitol Crawl'*ın performans sanatı olarak ele alınması ise üzerinde uzlaşılmış bir sınıflandırmadan çok, Cachia'nın engellilik kültürü ve sanat tarihi çerçevesinde geliştirdiği bir yorumdur. Bu okumada protesto, beden, hareket, mimari ve kamusal mekân arasındaki ilişkiye müdahale eden hem siyasal hem de estetik bir eylem olarak değerlendirilir. Böylece Capitol Crawl, engelli hakları mücadelesi ile sanatsal ifade arasındaki ilişkinin belirgin örneklerinden biri hâline gelir (Brown, 1995, 1996; Cachia, 2026; Mayerson, 1992).

Capitol Crawl'da kamusal görünürlük kazanan engelli hareketinin öz-temsil ve kolektif eylem anlayışı, 1980'ler boyunca hareket içinde gelişen daha geniş bir kültürel dönüşümle birlikte değerlendirilmelidir. Bu dönemde ortak deneyim, tarih, dayanışma, kimlik ve yaratıcı üretim üzerine yürütülen tartışmalar giderek "engellilik kültürü" (Disability Culture) kavramı etrafında ifade edilmeye başlamıştır. Kavramın akademik düzeyde belgelenen erken örneklerinden biri, 1984'te Association on Handicapped Student Service Programs in Post-Secondary Education (AHSSPPE; daha sonra AHEAD) konferansında David Pfeiffer ile Andrea Schein'ın birbirinden bağımsız olarak sundukları "Is There a Culture of Disability?" başlıklı bildiriler olmuştur. Her iki araştırmacı da engelli kişilerin ortak deneyimleri, değerleri ve ifade biçimlerinin bir engellilik kültüründen söz etmeyi mümkün kıldığını savunmuştur (akt. Brown, 1995).

Bu kültürel aidiyet fikri, hareketin kendi içindeki farklı konumları ortadan kaldıran homojen bir kimlik anlamına gelmemiştir. Engelli kadınlar, Siyah Sağırlar ve kuir engelliler, 1980'lerde kendi deneyimlerinden hareketle örgütlenme, bilgi üretimi ve dayanışma ağları geliştirmiştir. Harilyn Rousso'nun New York YWCA

bünyesinde başlattığı *Networking Project for Disabled Women and Girls*, engelli kadınlar ile kız çocukları arasında deneyim paylaşımını ve dayanışmayı güçlendirmeyi amaçlamıştır. Minneapolis'te 1980'de kurulan *Womyn's Braille Press* ise feminist ve lezbiyen yayınları Braille ve sesli formatlarda dolaşıma sokarak kör kadınların dönemin feminist tartışmalarına erişimini genişletmiştir (Rousso, 2013; University of California, Berkeley, t.y.).

Benzer biçimde Siyah Sağır aktivistlerin 1980'de National Association of the Deaf içindeki temsil eksikliğini gündeme getirmeleri, 1981'de Howard University'de düzenlenen ilk Black Deaf Conference'a ve 1982'de National Black Deaf Advocates'ın kurulmasına uzanan bir örgütlenme süreci doğurmuştur. Örgüt, Siyah Sağırların eğitim, istihdam, kültürel kimlik ve siyasal temsil alanlarındaki deneyimlerini ulusal düzeyde gündeme taşımıştır (National Black Deaf Advocates, t.y.). Bu örgütlenmelerle eşzamanlı olarak Sağır kültürü daha geniş bir kamusal ve kültürel görünürlük kazanmış; 1989'da Gallaudet University'de düzenlenen uluslararası *The Deaf Way* konferansı ve kültür festivali, Sağır sanatçıları, akademisyenleri ve aktivistleri görsel sanat, tiyatro, dans, edebiyat ve kültürel tartışmalar etrafında bir araya getirmiştir. Etkinliğin bildirileri daha sonra *The Deaf Way: Perspectives from the International Conference on Deaf Culture* başlığıyla yayımlanmıştır (Erting vd., 1994).

Farklı bir bağlamda, Karen Thompson'ın, 1983'te geçirdiği trafik kazasının ardından engelli hâle gelen partneri Sharon Kowalski'nin bakımına, ziyaretine ve vesayetine ilişkin kararlarda söz sahibi olmak için yürüttüğü mücadele, lezbiyen, feminist ve engellilik hakları çevrelerini ortak bir kampanya etrafında buluşturmuştur[51] (Charles, 2003). Bu örnekler, engellilik kültürünün tekil ve

[51] Sharon Kowalski, 1983'te geçirdiği trafik kazasının ardından ciddi beyin hasarı ve fiziksel engeller edinmiştir. Kowalski'nin babasının yasal vasi olarak atanmasından sonra partneri Karen Thompson'ın ziyaretleri sınırlandırılmış ve Kowalski uzun süreli bakım kurumuna yerleştirilmiştir. Thompson'ın vesayet ve birlikte yaşama hakkı için yürüttüğü kampanya, lezbiyen ve gey hakları örgütleri, feminist gruplar ile engellilik hakları savunucularının desteğini kazanmış; 1988'de yirmi bir şehirde "National Free Sharon Kowalski Day" etkinlikleri düzenlenmiştir. Minnesota Temyiz Mahkemesi 1991'de Kowalski'nin Thompson ile yaşama yönündeki tercihini dikkate alarak Thompson'ı yasal vasi olarak atamıştır. Dava, seçilmiş ailelerin hukuki tanınması kadar engelli kişilerin bakım ve yaşam düzenlemelerine ilişkin tercihlerinin dikkate alınması bakımından da önemli bir örnek oluşturmuştur (Charles, 2003; Lambda Legal, t.y.; Weisberg, 2014).

homojen bir deneyime dayanmadığını; farklı toplumsal konumların, kimliklerin ve mücadelelerin kesiştiği çoğul bir alan olarak şekillendiğini göstermektedir.

Bu tartışmaların dolaşıma girdiği başlıca mecralardan biri bağımsız yayınlar olmuştur. Daha önce yayımlanmaya başlayan *Accent on Living* bağımsız yaşam ve gündelik deneyime, *Kaleidoscope* ise şiir, kurmaca ve görsel sanatlara odaklanarak yayınını sürdürürken, *MAINSTREAM* engelli hakları ve kamusal yaşam eksenindeki yayın çizgisini korumuştur. Cyndi Jones ile William G. Stothers'ın 1984'te yayının yönetimini devralmasının ardından *MAINSTREAM*, engellilik kültürü, kimlik ve sanat tartışmalarına daha geniş yer vermiş ve 1998'de maddi sıkıntılardan dolayı kapanıncaya kadar bu doğrultudaki yayın politikasını sürdürmüştür (Brown, 1995, 1997; Haller, 2023; Jones ve Stothers, 2000).

Bu yayın ortamını hareket içi öz-eleştiri ve kültürel üretim yönünde belirgin biçimde genişleten *The Disability Rag*, Mary Johnson ve Cass Irvin tarafından 1980'de Louisville, Kentucky'de kurulmuştur. Başlangıçta dört sayfalık yerel bir bülten olarak yayımlanan dergi, zamanla ABD engellilik hakları hareketinin ulusal ölçekte etkili yayınlarından birine dönüşmüştür[52]. Hukuki ve siyasal gelişmelerin yanı sıra hareket içi tartışmalara, kişisel anlatılara, okur mektuplarına, şiire, kurmaca metinlere, görsel üretimlere ve medya eleştirisine yer vermiştir. Engelli kişileri trajedinin mağduru, hayırseverliğin nesnesi ya da engelliliğini bireysel iradesiyle "aşan" kahramanlar olarak sunan ana akım temsil kalıplarına karşı eleştirel bir yayın çizgisi geliştirmiştir. Bu yönüyle *The Disability Rag*, engelli yazar ve aktivistlerin dil, kimlik, ayrımcılık, erişilebilirlik, sanat ve hareket stratejileri üzerine kendi görüşlerini dolaşıma sokabildikleri bir karşı-kamusal alan oluşturmuştur (Brown, 1996; Johnson, 2000; Pelka, 2012).

Süreli yayınlarla birlikte otobiyografi, antoloji ve kurmaca da engellilik deneyiminin farklı biçimlerde ifade edilmesine alan açmıştır. Irving Kenneth Zola'nın *Missing*

[52] Yayının adı 1989'da *The Disability Rag & Resource*, 1995'te ise *Ragged Edge* olarak değiştirilmiştir. Dergi 1980–2004 yılları arasında aboneliğe dayalı basılı bir süreli yayın olarak yayımlanmış, 1997'de başlatılan çevrim içi sürümü 2007'ye kadar yayınını sürdürmüştür. Dergiyi yayımlamak amacıyla 1981'de kâr amacı gütmeyen Advocado Press kurulmuş; yayınevi engellilik hakları, kültürü, doğrudan eylem ve medya temsilleri üzerine kitaplar ve derlemeler de yayımlamıştır (Center for Accessible Living, t.y.; Johnson, 2000).

Pieces: A Chronicle of Living with a Disability (1982) adlı çalışması kişisel deneyim ile toplumsal gözlemi bir araya getirirken, Susan E. Browne, Debra Connors ve Nanci Stern'in editörlüğünü yaptığı *With the Power of Each Breath* (1985), engelli kadınların beden, öfke, cinsellik, aidiyet ve aktivizme ilişkin anlatılarını çok sesli bir antolojide toplamıştır. Frank Bowe'un *Changing the Rules* (1986) adlı otobiyografik çalışması Sağır bir aktivistin yaşam öyküsünü engelli hakları mücadelesinin gelişimiyle ilişkilendirirken, Katherine Dunn'ın *Geek Love* (1989) romanı freak gösterisi, bedensel farklılık, aile ve topluluk meselelerini grotesk bir kurmaca evren içinde ele almıştır. Jean Stewart'ın *The Body's Memory* (1989) adlı eseri ise kanser ve sonrasında edinilen fiziksel engellilik deneyimini bağımsızlık, beden ve kimlik eksenlerinde işlemiştir. Bu yayınlar, 1980'lerde engelliliğin yalnızca siyasal taleplerin konusu olmadığını; otobiyografi, feminist antoloji ve kurmaca gibi farklı anlatı biçimleri içinde de ele alındığını ve bu üretimlerin ortak deneyim, aidiyet ve azınlık kimliği duygusunun oluşmasına katkı sağladığını göstermektedir (Brown, 1995).

Yazılı kültürdeki bu çeşitlenmeye paralel olarak, bazı kentlerde engelli sanatçıların birbirleriyle ve daha geniş toplumsal hareketlerle ilişki kurdukları bölgesel sanat çevreleri belirginleşmiştir. San Francisco Körfez Bölgesi bunların en yoğun örneklerinden biridir. Cheryl Marie Wade, Wry Crips Women's Theatre, Frank Moore, Bruce Curtis, AXIS Dance ve Neil Marcus gibi farklı sanatçı ve oluşumlar; bağımsız yaşam hareketi, engelli kadınların örgütlenmeleri, performans, dans ve topluluk ağlarıyla çeşitli düzeylerde ilişki kurmuştur. Bölgedeki bu kesişen çevreler, engellilik deneyiminin siyasal örgütlenmenin yanı sıra sahne, performans ve görsel üretim aracılığıyla da ifade edildiği canlı bir kültürel ortam yaratmıştır (Brown, 1995, 1996).

1980'lerde engellilik, ABD'de akademik çalışmalarda toplumsal ve kültürel boyutlarıyla daha fazla ele alınmaya başlamıştır. Bu dönemde *Disability Studies Quarterly* (DSQ) yayın hayatına başlamış, 1982'de kurulan *Section for the Study of Chronic Illness, Impairment, and Disability* ise 1986'da *Society for Disability Studies* (SDS) adını alarak alanın başlıca akademik örgütlerinden biri hâline gelmiştir (Society for Disability Studies, t.y.). Aynı yıllarda medya temsilleri de

araştırma konusu olmuş; Lauri E. Klobas'ın *Disability Drama in Television and Film* (1988) adlı çalışması, televizyon ve sinemadaki engelli karakterleri, bu karakterlere yüklenen anlatısal işlevleri ve tekrar eden temsil kalıplarını inceleyen erken çalışmalardan biri olmuştur (Klobas, 1988).

Engellilik hakları hareketinin güçlenmesi, engelliliğin kültürel ve sanatsal boyutlarının daha görünür hâle gelmesi ve öz-temsil ile erişim taleplerinin artması, 1980'lerde bazı müzelerin ziyaretçi ve eğitim politikalarına da yansımaya başlamıştır. Bu dönemde, fiziksel erişimin yanı sıra sanat yapıtlarına, bilgiye ve müze deneyimine farklı duyusal yollarla erişimi sağlamaya yönelik uygulamaların da örnekleri görülmüştür. Sağır ve işitme güçlüğü olan, kör ve az gören ziyaretçiler için işaret dili tercümesi, altyazı, sözel betimleme, dokunsal materyaller ve personel eğitimleri bu girişimler arasında yer almıştır.

Bu dönüşümün erken örneklerinden biri, Museum of Modern Art'ın (MoMA) Şubat 1980'de New York'taki on kültür kurumunu kapsayan pilot erişim programıdır. Program; galeri konuşmaları, eğitim etkinlikleri, film gösterimleri ve konferanslarda Amerikan İşaret Dili tercümanlarının görevlendirilmesini, altyazılı film gösterimlerini ve müze personeline yönelik erişilebilirlik eğitimlerini içermiştir[53]. Hazırlık sürecinin Sağır topluluğunun temsilcileriyle birlikte yürütülmesi ve programın görsel kimliğinin New York Deaf Cultural Arts Community üyesi sanatçı Ann Silver tarafından tasarlanması, erişilebilirlik uygulamalarının kullanıcı topluluklarının bilgi ve deneyimleriyle birlikte geliştirildiği erken kurumsal örneklerden biri olmuştur (Museum of Modern Art, 1980).

Queens Museum'da 1983'te başlatılan *Please Touch* programı ise kör ve az gören ziyaretçiler için dokunsal öğrenmeyi müze eğitimine taşımıştır. Daha sonra *ArtAccess* adıyla genişleyen program, sözel betimleme, dokunsal materyaller,

[53] Pilot programa American Museum of Natural History, Center for Inter-American Relations, Japan Society, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, New York Botanical Garden, New York Hall of Science, New York Zoological Society, South Street Seaport Museum ve Studio Museum in Harlem katılmıştır. Program, 1965'te kurulan ve ABD'deki sanat kurumlarına, sanatçılara ve kültürel projelere kamu desteği sağlayan bağımsız federal kuruluş National Endowment for the Arts (NEA) tarafından desteklenmiştir (Museum of Modern Art, 1980).

uygulamalı sanat etkinlikleri ve bireyselleştirilmiş rehberlik yöntemleriyle farklı engellilik deneyimlerini kapsayan süreklilik gösteren bir erişim modeline dönüşmüştür (Dejkameh vd., 2017; Queens Museum, t.y.).

Kör ve az gören kişilerin görsel sanatlarla ilişkisini geliştirmeye odaklanan bir diğer önemli girişim, Elisabeth Salzhauer Axel'in 1987'de kurduğu Art Education for the Blind olmuştur. Kuruluş, Whitney Museum of American Art ve MoMA ile yürüttüğü çalışmalar kapsamında dokunsal modeller, sözel betimleme ve çokduyulu sanat eğitimi yöntemleri geliştirmiş; daha sonra *Art Beyond Sight* adıyla bu alandaki bilgi ve deneyimi müzeler ve sanat eğitimi için kalıcı bir kaynağa dönüştürmüştür. Bu çalışmaların birikimi, Axel ile Nina Sobol Levent'in editörlüğünde hazırlanan *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment* (2003) adlı kaynakta bir araya getirilmiştir (Axel ve Levent, 2003; National Federation of the Blind, t.y.).

Görme ve okuma biçimleri, erişilebilirlik ve müze eğitiminin yanı sıra çağdaş sanat yapıtlarında da ele alınmaya başlamıştır. Barbara Bloom'un[54] 1980'lerin ortalarında geliştirdiği *Work for the Blind* serisi, siyah-beyaz imgeleri Braille ve küçük puntolu basılı metinlerle bir araya getirerek görme, okunabilirlik ve alımlama arasındaki ilişkiyi araştırmıştır. Seriden bir çalışma MoMA koleksiyonuna alınmış ve 1989'da müzenin *Recent Acquisitions* sergisinde gösterilmiştir (Museum of Modern Art, 1989). Bloom kendisini engelli hakları hareketi ya da engellilik sanatı içinde konumlandırmamış olsa da, Braille'i bir erişim aracının ötesinde yapıtın biçimsel ve kavramsal yapısına dâhil eden bu seri, daha sonraki yıllarda engellilik eksenli sakat sanat tarihi anlatıları içinde yeniden değerlendirilmiştir (Museum of Contemporary Art San Diego, t.y.).

[54] Barbara Bloom (d. 1951), fotoğraf, yerleştirme, kitap ve basılı mecralarla çalışan Amerikalı kavramsal sanatçıdır. *Work for the Blind* serisinde görme üzerine Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes, Hannah Arendt ve Dorothy L. Sayers gibi yazarlardan alınan metinleri kullanmıştır. Bu metinler, bir yandan Braille olarak fotoğrafın üzerine yerleştirilirken diğer yandan gören izleyicinin okumakta zorlanacağı kadar küçük puntolarla yeniden basılmıştır; fotoğraflarda ise optik yanılsamalar ve görsel olarak belirsiz sahneler yer alır. Seri, Braille'i yalnızca bilgi aktaran bir araç olarak kullanmak yerine görme, okuma ve bilgiye erişim arasındaki eşitsizliği yapıtın deneyiminin bir parçasına dönüştürür (Foundation for Contemporary Arts, t.y.;Gilsdorf, 2015; Museum of Modern Art, t.y.)

Kültürel katılım açısından dönemin bir diğer gelişmesi, 1970'lerde Creative Growth ile ortaya çıkan stüdyo modelinin 1980'lerde San Francisco Körfez Bölgesi'nde yeni kurumlarla sürdürülmesidir. Daha önce belirtildiği üzere Creative Growth, gelişimsel engelli yetişkinlere sürekli bir çalışma ortamı, malzeme ve sanatsal destek sağlayarak üretimi rehabilitasyon ya da uğraş terapisiyle sınırlamayan bir yaklaşım geliştirmiştir. Florence Ludins-Katz ve Elias Katz bu modeli 1982'de Richmond'da kurdukları National Institute of Art and Disabilities'a (NIAD) 1983'te ise San Francisco'da kurdukları Creativity Explored'a taşımıştır. Creative Growth, NIAD ve Creativity Explored engelli kişiler tarafından kurulmuş ya da doğrudan engelli sanatçıların yönetimine dayanan kurumlar değildi. Bununla birlikte, birbirinden bağımsız çalışan bu merkezler engelli sanatçılara uzun süreli üretim yapabilecekleri stüdyo ortamı ile sergileme ve satış olanakları sağlamıştır. Böylece sanatçıların düzenli bir çalışma pratiği geliştirmeleri, kendi görsel dillerini sürdürmeleri ve yapıtlarının terapi bağlamının ötesinde sanat dolaşımına girmeleri için önemli bir altyapı oluşmuştur (Creative Growth Art Center, 2024; Creativity Explored, t.y.; NIAD Art Center, t.y.).

Kültürel katılım açısından dönemin bir diğer gelişmesi, 1970'lerde Creative Growth ile ortaya çıkan stüdyo modelinin 1980'lerde San Francisco Körfez Bölgesi'nde yeni kurumlarla yaygınlaşmasıdır. Daha önce belirtildiği üzere Creative Growth, gelişimsel engelli yetişkinlere sürekli çalışma alanı, malzeme ve sanatsal destek sağlayarak üretimi rehabilitasyon ya da uğraş terapisiyle sınırlamayan bir yaklaşım geliştirmiştir. Florence Ludins-Katz ve Elias Katz bu modeli 1982'de Richmond'da National Institute of Art and Disabilities'ı (NIAD)[55], 1983'te ise San Francisco'da Creativity Explored'u kurarak sürdürmüştür. Creative Growth, NIAD ve Creativity Explored, engelli kişiler tarafından kurulmuş ya da doğrudan engelli sanatçıların öz-yönetimine dayanan kurumlar değildi. Buna karşın, birbirinden bağımsız çalışan bu merkezler engelli sanatçılara uzun süreli üretim yapabilecekleri stüdyo ortamı, sanatsal destek, sergileme ve satış olanakları sunarak profesyonel sanat üretiminin sürekliliğini sağlayan bir altyapı oluşturmuştur. Bu sayede sanatçılar düzenli çalışma pratiği geliştirebilmiş,

[55] Günümüzde kurum, Nurturing Independence through Artistic Development adıyla faaliyetlerini sürdürmektedir.

bireysel görsel dillerini sürdürebilmiş ve yapıtlarını terapi bağlamının ötesinde sanat dolaşımına taşıyabilmiştir. Günümüzde yaygın olarak *progressive art studio* ya da *supported art studio* olarak adlandırılan bu model, engelli sanatçıların kurumsal görünürlüğünü artırmış ve sonraki yıllarda engellilik sanatının profesyonel dolaşımı ile kanonlaşmasında etkili olmuştur (Creative Growth Art Center, 2024; Creativity Explored, t.y.; NIAD Art Center, t.y.).

Bu stüdyolarda çalışan sanatçıların büyük müze koleksiyonlarında, bienallerde ve uluslararası sergilerde görünürlük kazanması ise esas olarak 1990'lardan sonra gerçekleşmiştir. Creative Growth sanatçısı Judith Scott'ın[56] lif, iplik, kumaş ve buluntu nesnelerden ürettiği heykeller, 2001–2002'de Collection de l'Art Brut'daki kişisel sergisinin ardından 2014–2015'te Brooklyn Museum'da düzenlenen *Judith Scott—Bound and Unbound* retrospektifinde ve 2017 Venedik Bienali'nin *Viva Arte Viva* sergisinde yer almış; yapıtları daha sonra MoMA ve SFMOMA koleksiyonlarına dâhil edilmiştir (Brooklyn Museum, 2014; Collection de l'Art Brut, 2001; La Biennale di Venezia, 2017; Museum of Modern Art, t.y.; SFMOMA, t.y., 2023). Yazı, sayı, sembol ve figürleri yoğun katmanlar hâlinde bir araya getiren otistik ressam Dan Miller da 2017 Venedik Bienali'ne katılmış; yapıtları Bruno Decharme'nin 2021 tarihli bağışıyla Centre Pompidou koleksiyonuna girmiştir (Centre Pompidou, t.y.; La Biennale di Venezia, 2017; SFMOMA, 2023). SFMOMA'nın 2023 yılında Creative Growth, Creativity Explored ve NIAD sanatçılarının 150'yi aşkın yapıtını koleksiyonuna katması, bu stüdyo modelinin uzun vadeli kurumsal etkisini göstermektedir (SFMOMA, 2023). Böylece 1970'lerde ortaya çıkan ve 1980'lerde kurumsallaşan bu yapı, doğrudan engelli öz-yönetimine dayanmamasına karşın engelli sanatçıların görünürlüğünü

[56] Judith Scott (1943-2005), Down sendromlu ve Sağır Amerikalı bir heykeltıraştır. Ohio'da doğan Scott, yedi yaşında ikiz kardeşi Joyce Scott'tan ayrılarak bir devlet kurumuna yerleştirilmiş ve yaşamının yaklaşık otuz beş yılını kurumlarda geçirmiştir. Sağırlığının uzun süre fark edilmemesi, konuşmaya dayalı değerlendirmelerde bilişsel kapasitesinin yanlış yorumlanmasına ve eğitim olanaklarından büyük ölçüde yoksun bırakılmasına yol açmıştır. Joyce Scott'ın yasal vasiliğini üstlenerek onu 1985'te California'ya getirmesinin ardından Judith Scott, 1987'de Creative Growth Art Center'a katılmıştır. Başlangıçta çizim ve resim çalışmalarına sınırlı ilgi gösteren sanatçı, Sylvia Seventy'nin tekstil atölyesinin ardından iplik, yün, kumaş ve diğer lif malzemelerini buluntu nesnelerin çevresine sararak heykeller üretmeye başlamıştır. Yaklaşık on sekiz yıllık çalışma döneminde iki yüz civarında yapıt üreten Scott, sarma, katmanlama ve gizleme teknikleriyle yoğun hacimli, kendine özgü bir heykel dili geliştirmiştir (Brooklyn Museum, 2014; Creative Growth Art Center, t.y.; Franklin, t.y.; Scott, 2016; Smithsonian American Art Museum, 2024).

artıran, yapıtlarını çağdaş sanat dolaşımına taşıyan ve engellilik sanatının kurumsal olarak tanınmasına katkı sağlayan başlıca altyapılardan biri hâline gelmiştir[57].

Bu gelişmeler, 1980'lerde engelli kişilerin kültürel yaşama katılımını ve sanatçı olarak üretim koşullarını kolaylaştırmış olsa da, dönemin dönüşümü yalnızca yayıncılık, müzecilik, alternatif stüdyolar ve hukuki kazanımlarla açıklanamaz. Aynı yıllarda sanatçılar, performans, dans ve tiyatro gibi sahne pratiklerinde kendi bedenleri ve eylemleri aracılığıyla engelli bedenin kamusal alanda nasıl görüldüğünü ve hangi estetik ve ahlaki kabuller üzerinden değerlendirildiğini tartışmaya açmıştır. Bu yönelim, sonraki sakat sanatı ve kuramı açısından özel bir önem taşıdığı için aşağıda ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

1.2.2.1. 1980'lerde ABD'de Kolektif ve Bireysel Öz-Sergileme ve Sahne Pratiklerinde Sakat Öznelliğinin Kuruluşu

1980'lerde yaygınlaşan bireysel ve kolektif sahne girişimleri, engelli bedeni kamusal alanda görmezden gelen bakışların karşısına taşırken, uzun süre sınırlandırılmış özneleşme, kendi sesini bulma ve kendini gerçekleştirme süreçleri için yeni olanaklar yaratmıştır. Sanatçılar sahne pratikleri aracılığıyla bedenlerini başkaları tarafından tanımlanan ve temsil edilen nesneler olmaktan çıkararak deneyimlerini yorumladıkları, estetik kararlarını görünür kıldıkları ve öznel konumlarını kurdukları sanatsal araçlara dönüştürmüştür.

Engelli beden, kültürel olarak yoğun biçimde kodlanmış bir beden olarak sahneye çıktığında, görsel ve sanatsal düzenlemeler seyircinin engelliliğe ilişkin tarihsel anlam repertuvarıyla birlikte okunur. Tıbbi patoloji, trajedi, bağımlılık, aseksüellik,

---

[57] Tüm bu gelişmelere rağmen, sakat sanatı ve engellilik çalışmaları yazınında, gelişimsel engelli sanatçıların üretimlerinin *Art Brut*, *Outsider Art* veya *Folk Art* gibi kategoriler altında değerlendirilmesi eleştirel tartışmalara konu olmuştur. Bu kategoriler yapıtların görünürlüğünü artırabilse de sanatçıları çağdaş sanatın kurumsal ve eleştirel merkezinden ayrı, tanı ve toplumsal konum temelinde tanımlanan bir alana yerleştirebilir. Petra Kuppers, bedensel ve zihinsel farklılıkların sanatçının üretimini açıklayan sabit bir biyografik anahtara dönüştürülmesine ve engelli sanatçıların kültürel üretimlerinin tıbbi ya da dışlayıcı bakışlarla sınırlandırılmasına karşı çıkar (Kuppers, 2007, 2011). Kate Brehme de engelli sanatçıların yapıtlarının Batı sanat tarihi içinde sıklıkla aceleyle *Outsider Art* veya *Art Brut* olarak sınıflandırıldığını; bu sunum biçimlerinin çoğu zaman engelli olmayan küratör ve sanat tarihçilerinin belirlediği dışlayıcı ve sömürüye açık koşullar içinde üretildiğini belirtmektedir (Brehme, 2020).

kahramanlık ve seyirlik farklılık gibi bedene yüklenmiş anlamlar canlı karşılaşma içinde yeniden etkinleşir. Engelli sanatçının kendi bedeniyle görünür olmayı seçmesi, aşağılayıcı ve alaycı biçimde sakat (crip/cripple) olarak okunma ve bu kalıplara yeniden yerleştirilme riskini de üstlenmesi anlamına gelir. Aynı görünürlük, söz konusu anlamları sahiplenme, ters yüz etme ve sakatlama olanağı yaratarak estetik ölçütleri ve yerleşik seyir alışkanlıklarını tartışmaya açar. Bu bakımdan engelli bedenin öz-sergilemesi estetiği kaçınılmaz biçimde politikleştirir.

Bu öz-sergileme pratikleri zaman zaman tartışmalı örnekler de üretmiştir. ABD popüler görsel kültüründe bunun en görünür örneklerinden biri, oyuncu ve model Ellen Stohl'un 1987'de *Playboy* dergisinde yayımlanan fotoğraf dizisidir. Geçirdiği trafik kazasının ardından tekerlekli sandalye kullanmaya başlayan Stohl, dergi editörüne yazdığı mektupta engelli kişilerin cinselliklerini korumakta karşılaştıkları güçlükleri vurgulamış; *Playboy*'un yerleşik erotik görsel dili içinde yer almayı, engelli kadınları aseksüel ve arzu dışı konumlandıran kalıplara yönelik bilinçli bir müdahale olarak açıklamıştır. Ancak bu görünürlük aynı zamanda yeni bir temsil gerilimi de üretmiştir. Fotoğraf dizisinde erotik karelerde engelliliği görünür kılan işaretler büyük ölçüde kadraj dışında bırakılırken, engelliliğin açıkça görüldüğü gündelik fotoğraflarda erotik özne konumu geri plana çekilmiştir. Böylece Stohl'un temsili, normatif kadın güzelliğine yaklaştırılan cinsel beden ile aseksüelleştirilen engelli beden arasında bölünmüş; engelli kadın bedeninin cinsel görünürlüğü ile nesneleştirilmesi arasındaki gerilimi açığa çıkarırken öz-sergilemenin temsil üzerindeki denetimi bütünüyle sanatçıya devretmediğini de ortaya koymuştur (Clare, 1999; Garland-Thomson, 2002; *Meet Ellen Stohl*, 1987).

Engelli bedenin uzun süre yerleştirildiği tıbbi ve kurumsal alanlardan kültürel alana taşınması, dans, tiyatro ve performansın hangi beden varsayımları üzerine kurulduğunu açığa çıkarmıştır. Engelli sanatçıların hareketin oluşum döneminde performans, dans ve tiyatro gibi canlı ve bedensel sanatlara yönelmeleri; varyete, *freak show*, kabare ve stand-up gibi tarihsel olarak düşük, marjinal veya dışlanmış sayılan biçimleri üretimlerine katmaları rastlantısal değildir. Bu

tercihler, sanat disiplinlerinin sağlamcı sınırlarını ve sanatsal virtüözitenin dayandığı bedensel ve sınıfsal hiyerarşileri görünür kılarak istikrarsızlaştırmıştır.

Tiyatro, dans, performans sanatı, kabare ve stand-up gibi canlı üretim biçimlerinde sakat sanatçılar bedenlerini, seslerini, hareket biçimlerini ve gündelik deneyimlerini estetik malzemeye dönüştürerek yerleşik temsil kalıplarına farklı stratejilerle müdahale etmiştir. ABD'de bu üretimler Sağır tiyatrosu, bireysel ve kolektif performanslar, birleşik ve karma yetili dans toplulukları, karşı-kültürel beden sanatı ve öz-anlatı pratikleri etrafında çoğul bir sahne alanı oluşturmuştur. Aşağıda ele alınan örnekler, sakat sanatın akademide kavramsallaştırılmasından ve kültür kurumları tarafından resmen tanınmasından önce, bedenin ve engellilik deneyiminin kültürel anlam üreten politik ve estetik bir yönteme dönüşmesinde kullanılan farklı stratejileri tarihsel bir bağlamda ortaya koymaktadır.

Sağır kültürü ve işaret dilinin estetik olanakları çevresinde gelişen üretimler, bu dönüşümün en belirgin alanlarından birini oluşturmuştur. Daha önce ele alındığı üzere 1967'de kurulan National Theatre of the Deaf (NTD), Sağır ve işiten oyuncuları aynı yapımlarda buluşturan iki dilli tiyatro modelini 1980'lerde de sürdürmüştür. İşaret dili, bu yapımlarda konuşulan dilin yardımcı bir aktarım yöntemiyle sınırlandırılmamış; jest, yüz ifadesi, beden hareketi, ritim ve mekânsal düzenlemeyle birlikte dramatik anlatıyı kuran unsurlardan biri hâline gelmiştir[58]. Topluluğun *The Iliad: Play by Play* (1980-1981), *Gilgamesh* (1981-1982), *A Child's Christmas in Wales* (1984-1985 ve 1987-1988), *The Heart Is a Lonely Hunter* (1986-1987), *The Dybbuk* (1987-1988), *The Light Princess* (1987-1988) ve *The Odyssey* (1989-1990) gibi yapımları, klasik ve modern metinleri işaret dili, konuşulan dil ve bedensel anlatımın birlikte işlediği iki dilli bir sahne düzeni içinde yeniden yorumlamıştır (Baldwin, 1993; National Theatre of the Deaf, t.y.).

[58] NTD'nin kurucu sanatçılarından Bernard Bragg (1928–2018), Sağır oyuncu, yönetmen, oyun yazarı, şair ve eğitimci kimliğiyle topluluğun görsel sahne dilinin gelişiminde belirleyici rol oynamıştır. Bragg'ın 1950'lerde Fransız mim sanatçısı Marcel Marceau ile Paris'te çalışması, beden hareketi ve görsel anlatı üzerine kurduğu sahne yaklaşımını etkilemiştir. Bununla birlikte NTD'nin estetiği mim tekniğine indirgenemez. ASL, kendine özgü dilbilgisi, mekânsal örgütlenmesi ve Sağır kültürüne ait anlatım gelenekleriyle dramatik yapının merkezinde yer almıştır (Baldwin, 1993; Gallaudet University, 2014; National Theatre of the Deaf, 2018).

NTD çevresinde gelişen görünürlük[59] Broadway'e de taşınmıştır. Topluluğun kurucu oyuncuları arasında yer alan Phyllis Frelich, Mark Medoff'un *Children of a Lesser God* oyunundaki Sarah Norman rolüyle 1980'de En İyi Kadın Oyuncu Tony Ödülü'nü kazanmış ve bu ödülü alan ilk Sağır oyuncu olmuştur. Sağır bir kadın ile işiten bir öğretmen arasındaki ilişkiyi konu alan oyun; konuşmaya zorlama, paternalizm, iletişim, kültürel aidiyet ve öz-belirlenim arasındaki gerilimleri sahneye taşımıştır. Medoff'un Sarah Norman karakterini Frelich için ve onun deneyimlerinden yararlanarak yazması, Sağır oyuncunun önceden kurulmuş bir engellilik rolüne yerleştirilmesinden farklı bir üretim ilişkisine işaret etmektedir. Frelich'in performansı, Sağır kadın karakteri anlatının konusu olmanın yanı sıra dramatik çatışmanın yönünü ve anlamını belirleyen merkezi bir özne olarak konumlandırmıştır (Internet Broadway Database, t.y.; Playbill, 2018; Tony Awards, t.y.).

NTD'nin geliştirdiği iki dilli görsel sahne anlayışını tiyatrodan Sağır şiirine ve deneysel performansa aktaran önemli örneklerden biri, Sağır şair ve performansçı Peter Cook ile işiten şair, yazar ve seslendirmen Kenny Lerner'in ortak çalışmalarıdır[60]. İkili 1984'te birlikte üretmeye başlamış, *Flying Words Project* adıyla geliştirdikleri çalışma 1980'lerin ortalarında bağımsız bir işaret dili şiiri ve performans topluluğuna dönüşmüştür. Cook ile Lerner, şiiri işaret dili, beden hareketi, mim, ritim ve mekânsal kompozisyon aracılığıyla kurulan üç boyutlu bir performans biçiminde ele almıştır. Erken dönem yapıtları arasında yer alan *Hypnotist* (1986), *Charlie* (1988), *Einstein Under the Apple Tree* (1989) ve

[59] Görsel kültürde işaret dilinin yaygınlaşmasına katkıda bulunan isimlerden biri de Linda Bove olmuştur. NTD'de oyunculuk yapan Bove, 1971-2002 yılları arasında *Sesame Street* programında Linda karakterini canlandırmış; işaret dilini milyonlarca çocuk izleyicinin gündelik televizyon deneyiminin parçası hâline getirmiştir. Bu görünürlük, Sağır kültürünün tiyatro sahnesi dışındaki kamusal dolaşımını da genişletmiştir (Sesame Workshop, t.y.; Gallaudet University, t.y.).

[60] Peter Cook'un sanatsal gelişimi, NTD çevresinde yetişen Sağır sanatçıların performans geleneğinden önemli ölçüde etkilenmiştir. NTD'nin kurucu sanatçılarından Bernard Bragg, işaret dili, mim ve tiyatro arasındaki ilişkiyi geliştiren öncü isimlerden biri olmuştur. Dorothy Miles işaret dili şiirinin, Eric Malzkuhn ise Sağır tiyatrosunun erken dönem gelişimine katkıda bulunmuştur. Uzun yıllar NTD'de oyunculuk yapan Patrick Graybill'in işaret diliyle geliştirdiği mekânsal anlatım ve şiir performansları da Cook üzerinde etkili olmuştur. *Flying Words Project* kurumsal olarak NTD'nin bir parçası olmamakla birlikte, NTD, NTID ve Rochester çevresinde gelişen aynı Sağır sanat ve eğitim ekosistemi içinde ortaya çıkmıştır (Rose, 2006; Rochester Institute of Technology, 2026).

Replay (1989), işaret dili şiirinin bedensel, zamansal ve sinematik anlatım olanaklarını görünür kılmıştır.

Cook sahnede işaret dilinin görsel, bedensel ve mekânsal yapısı aracılığıyla imgeler kurarken Lerner, işiten izleyicilerin performansı takip edebilmesi için hareketleri birebir çevirmeyen, ritmi ve şiirsel yapıyı destekleyen sınırlı bir sözlü eşlik geliştirmiştir. Cook'un çalışmalarında belirginleşen ve daha sonra *Visual Vernacular* adıyla yaygınlaşan anlatım biçimi; işaret dili, mim, yüz ifadesi, beden hareketi, karakter değişimi ve sinematik perspektifleri bir araya getirerek anlatıyı üç boyutlu mekânda kurmuştur[61]. Bu düzenlemede sözlü aktarım ikincil bir konuma çekilmiş, işaret dili sanatsal yapının ritmini, biçimini ve şiirsel anlamını belirleyen temel ifade aracına dönüşmüştür (Bauman, 1997; Cornell University, 2022; Rochester Institute of Technology, t.y.).

1980'lerin başındaki deneysel Sağır performansının kuir, avangart ve ironik örneklerinden biri, Sağır ve gey tiyatro sanatçısı Bruce Hlibok[62] ile işiten oyun yazarı ve yönetmen Norman Frisch tarafından geliştirilen *(More) Short Lessons in Socially Restricted Sign Language* adlı performanstır. Yapıt ilk kez 1981 yılında New York'taki Performance Space 122'de düzenlenen *Men Together: Gay Performance Festival* kapsamında sahnelenmiştir. Akademik ders biçimini

[61] Visual Vernacular, Amerikan İşaret Dili performansı içinde gelişen görsel anlatım tekniklerinden biridir. İşaret dili, mim, yüz ifadesi ve beden hareketlerini sinemadaki yakın plan, uzak plan, kamera hareketi, ağır çekim ve hızlı kurguya benzer görsel geçişlerle birleştirir. Performansçı farklı karakterler, nesneler ve bakış açıları arasında bedensel dönüşümler gerçekleştirerek anlatıyı üç boyutlu mekânda kurar. Bununla birlikte Visual Vernacular, Amerikan İşaret Dili şiirinin bütünüyle eş anlamlı değildir; işaret dili şiiri ritim, el biçimi, tekrar, metafor ve mekânsal örgütlenme gibi daha geniş şiirsel teknikleri kapsayan daha geniş bir edebî alanı ifade eder (Bauman, 1997; Clark, 2016).

[62] Amerikalı Sağır oyuncu, oyun yazarı ve şair Bruce Hlibok (1960–1995), Broadway'de merkezi bir rol üstlenen ilk Sağır oyunculardan biri olarak kabul edilmektedir. Sağır bir ailede büyüyen Hlibok, on sekiz yaşındayken Elizabeth Swados'un yazıp yönettiği *Runaways* (1978) müzikalinin özgün Broadway kadrosunda yer almış; yapımda işaret dilini müzikle birlikte kullanan bir sahne performansı gerçekleştirmiştir. Gallaudet College'da eğitim gördükten sonra New York University'ye geçmiş ve burada gazetecilik ile oyun yazarlığı alanlarında dereceler almıştır. Daha sonra Sağır sanatçıların üretimlerini desteklemek amacıyla Handstone Theatre topluluğunu kurmuş, Manhattan, Paris ve Amsterdam'da sahnelenen on iki oyun yazmış ve çocuk kitabı *Silent Dancer*'ı yayımlamıştır. Hlibok aynı zamanda 1988 tarihli "Deaf President Now" protestosunun öğrenci liderlerinden Greg Hlibok'un ağabeyidir. Sağır ve gey kimliğini deneysel performans içinde görünür kılan çalışmaları arasında, Norman Frisch ile birlikte geliştirdiği *(More) Short Lessons in Socially Restricted Sign Language* önemli bir yer tutmaktadır (Banes, 2007; Rochester Institute of Technology, t.y.; *The New York Times*, 1995).

parodileştiren eser, işaret dilindeki cinsel argo ile toplumsal olarak sınırlandırılmış cinsel ifade biçimlerini sahneye taşımıştır. Performansta kayıttan verilen didaktik, kibirli ve otoriter erkek profesör sesi ile bu anlatıyı sahnede işaret diline aktaran Tavoria Rae Kellam'ın canlı performansı karşı karşıya getirilmiştir. Profesörün kayıttan verilen anlatısı, Sağır kişilerin cinsel bilgiye erişiminin yatılı okullar, kurumsal denetim ve işiten merkezli iletişim düzeni içinde sınırlandırılmasını ele alırken Kellam, erkek takım elbisesi içinde bu söylemi abartılı yüz ifadeleri, erotik el hareketleri ve cinselliği açık biçimde çağrıştıran bedensel jestlerle yorumlamıştır. El biçimi, parmak yönelimi ve yüz ifadesindeki küçük değişikliklerin anatomik, cinsel ve argo anlamlar arasında geçişler yaratması, işaret dilinin görsel ve bedensel yapısı aracılığıyla erotik anlam üretme olanaklarını görünür kılmıştır (Berson, 2005).

Performansın devamında Hlibok, Kellam ve Tom Schoenherr, evli bir çift ile danışman-hekim arasında geçtiği varsayılan, önceden kaydedilmiş bir konuşmanın işaret dili uyarlamasını sahnelemiştir. Erkek danışman rolünün kadın olan Kellam tarafından, evli çiftin ise iki erkek oyuncu olan Hlibok ve Schoenherr tarafından canlandırılması, cinsiyet ve cinsellik rollerini ters yüz etmiştir. Açılışta akademik anlatının Kellam'ın şehvetli işaretleriyle erotikleştirilmesine karşılık bu bölümde uyarılma ve haz üzerine konuşmalar, uzman otoritesine özgü daha ölçülü, mesafeli ve duyusal yoğunluğu azaltılmış bir işaret diliyle aktarılmıştır. Böylece ilk sahnedeki aşırı erotikleştirme ile ikinci sahnedeki bilinçli duyarsızlaştırma (desensualization) arasında kurulan karşıtlık, erotik anlamın sabit olmayıp beden, bağlam, toplumsal rol ve yorumlama biçimi içinde üretildiğini görünür kılan temel ironilerden birini oluşturmuştur (Berson, 2005).

Hlibok'un Sağır ve gey bir erkek olarak sahneye çıkması, eşcinsel Sağır erkekleri dilsel yoksunluk, toplumsal izolasyon ve gelişimsel bozukluk üzerinden patolojikleştiren akademik söylemi doğrudan sahnede karşılamıştır. Klinik söylemin araştırma nesnesi olarak tanımladığı özne, burada kendi dili, bedeni ve cinselliği üzerinde söz sahibi bir performansçı olarak belirmiş ve bu sınıflandırıcı çerçeveyi ters yüz etmiştir. İşitsel akademik otorite ile canlı, görsel ve bedensel ifade arasındaki gerilim, işiten kurumların Sağır kişilerin dili, cinselliği ve kimliği

üzerinde kurduğu tanımlama gücünü açığa çıkarmıştır. Yapıt bu yönüyle Sağır kültürü ile kuir deneyimi aynı sahne düzeninde buluşturan; işaret dilini sansür, tıbbileştirme ve heteronormatif cinsellik rejimlerine karşı estetik ve politik bir müdahale aracına dönüştüren erken performanslardan biri olarak değerlendirilebilir (Banes, 2007; Berson, 2005).

Hlibok ve Frisch'in performansında görüldüğü üzere mizah, parodi ve ironi, 1980'lerden itibaren sakat sanatçıların tıbbi ve toplumsal söylemleri ters yüz etmek için kullandıkları başlıca eleştirel araçlardan biri olmuştur. Mizah, engellilik deneyimini hafifleten bir anlatım biçiminden çok, acıma, paternalizm ve normallik varsayımlarını hedef alan bir karşı-söylem olarak işlemiştir. Sanatçının kendisi hakkında söylenmesi sakıncalı görülen ifadeleri sahiplenmesi, engelli özneyi mizahın nesnesi olmaktan çıkarıp kurucusuna dönüştürmüştür. Bu yaklaşımın yazın ve karikatür alanındaki en görünür temsilcilerinden biri, 1980'lerde yayımlanmaya başlayan çalışmalarıyla Amerikalı sakat karikatürist John Callahan olmuştur. 1972'de geçirdiği trafik kazasının ardından tetraplejik olan Callahan, sınırlı el hareketleriyle ürettiği yalın ve sert çizgili karikatürlerinde engellilik, hastalık, ölüm, din ve toplumsal tabuları kara mizah aracılığıyla ele almıştır. 1983'ten itibaren *Willamette Week* gazetesinde yayımlanan çalışmaları, özellikle *Don't Worry, He Won't Get Far on Foot* başlıklı karikatürüyle yoğun okur tepkileri, protestolar ve reklam boykotlarıyla karşılaşmıştır. Tepkilerin önemli bir bölümü, karikatürün bizzat tetraplejik bir sanatçı tarafından üretildiğinin bilinmemesinden kaynaklanmış; bu durum Callahan'ın mizahının engellilik adına kimin konuşabileceği, kimin şaka yapabileceği ve temsilin sınırlarını kimin belirleyeceği sorularını doğrudan tartışmaya açmasına neden olmuştur[63] (Callahan, 1989; Egan, 1992; Wood, 2004).

[63] Callahan'ın (1951-2010) *Willamette Week*'te başlayan yayın yaşamı, 1990'larda ulusal ölçekte genişlemiş; karikatürleri 1992'ye gelindiğinde kırktan fazla gazetede, on yılın sonlarında ise iki yüzden fazla ABD gazetesinde ortak yayın yoluyla dolaşıma girmiştir. Callahan'ın yaşam öyküsü, Gus Van Sant'ın yönettiği ve Joaquin Phoenix'in sanatçıyı canlandırdığı *Don't Worry, He Won't Get Far on Foot* (2018) adlı filme uyarlanmıştır. Film, Callahan'ın aynı adlı otobiyografisinden hareketle hazırlanmış ve ağırlıklı olarak sanatçının alkol bağımlılığından kurtulma sürecine odaklanmıştır (Callahan, 1989; Egan, 1992; McBride, 2018; Wood, 2004).

Callahan'ın kara mizah aracılığıyla geliştirdiği karşı-temsil stratejileri, San Francisco Körfez Bölgesi'nde engelli kadınların kolektif sahne çalışmalarında feminist ve topluluk temelli bir yön kazanmıştır. Bağımsız Yaşam Hareketi'nin yanı sıra engellilik hakları, sivil haklar, feminist ve lezbiyen örgütlenmelerin güçlü olduğu Berkeley–Oakland çevresinde kurulan Wry Crips Disabled Women's Reader's Theater, bu kesişimsel girişimlerin en belirgin örneklerinden biridir. Şair Patty Overland[64], performansçı ve akademisyen Laura Rifkin[65] ile dansçı ve aktivist Judith Smith'in[66] girişimleriyle 1985'te örgütlenmeye başlayan kolektifin ilk üyelerinin önemli bir bölümü lezbiyen çevrelerden gelmiş, bazı üyeler ise lezbiyen-ayrılıkçı siyasal konumları benimsemiştir; grubun yalnızca lezbiyenlere mi yoksa bütün engelli kadınlara mı açık olması gerektiği ilk toplantılarda tartışılmıştır. Engelli kadınların birlikte sanat üretebilecekleri alternatif alanların son derece sınırlı olması nedeniyle kolektif, farklı cinsel yönelim, sınıf, ırk ve

[64] Patty Overland, New York doğumlu bir şair, performansçı ve engellilik hakları aktivistidir. On altı yaşından itibaren şiir yazmış, daha sonra Oakland'daki şiir okumaları ve performans etkinliklerinde yer almıştır. Wry Crips fikrini geliştirirken Mothertongue Feminist Theater Collective ile şişman kadınların beden deneyimlerini kendi metinleri aracılığıyla sahneleyen Fat Lip Reader's Theater'dan etkilenmiş; bu modelleri engelli kadınların kendi yaşamlarını yazıp seslendirebilecekleri bir okuma tiyatrosuna uyarlamıştır. Wry Crips'in sonraki dönemlerinde de topluluk içinde çalışmayı sürdüren tek kurucu üye olmuş ve kolektifin 2010'larda yeniden etkinleşmesine katkıda bulunmuştur (Goldhaber, 2019; Queer Cultural Center, t.y.; Wry Crips Disabled Women's Theatre Group, t.y.).

[65] Laura Rifkin, sanatçı, performansçı, yazar, eğitimci ve engellilik adaleti aktivistidir. Gençlik döneminde Merce Cunningham ve Murray Louis ile modern dans eğitimi almış; daha sonra Wry Crips'in yanı sıra AXIS Dance Company'nin erken dönem çalışmalarında yer almıştır. Rifkin'in sonraki üretimi, Körfez Bölgesi'ndeki lezbiyen engelli kadınların yaşam öykülerini sözlü tarih, performans ve arşiv çalışmaları aracılığıyla bir araya getiren *Fabled Asp: Fabulous Activist Bay Area Lesbians with Disabilities* projesi çevresinde gelişmiştir. Projeye ait 1986–2010 tarihli sözlü tarih kayıtları, fotoğraflar, örgütsel belgeler ve etkinlik efemeralarından oluşan Fabled Asp Collection, San Francisco Public Library bünyesindeki James C. Hormel LGBTQIA Center'da korunmaktadır (Crichton, t.y.; Online Archive of California, t.y.; Queer Cultural Center, t.y.; Körfez Bölgesi LGBTQ tarihine ilişkin daha geniş arşiv koleksiyonları için ayrıca bkz. GLBT Historical Society, t.y.).

[66] Judith Smith, dansçı, sanat yöneticisi ve engellilik kültürü savunucusudur. On yedi yaşında geçirdiği trafik kazasının ardından tekerlekli sandalye kullanmaya başlamış, 1983'te contact improvisation ile tanışması dansa yönelmesinde belirleyici olmuştur. Wry Crips'in ilk toplantılarına erişilebilir evinde ev sahipliği yapan Smith, 1987'de AXIS Dance Company'nin kuruluşunda yer almış ve 1997–2017 yılları arasında topluluğun sanat yönetimini üstlenmiştir. Bu dönemde AXIS, Bill T. Jones, Stephen Petronio, Victoria Marks, Ann Carlson, Joe Goode ve Yvonne Rainer gibi sanatçılardan otuz beşten fazla yeni yapıt sipariş etmiş; yüzü aşkın kentte turneye çıkmış ve farklı yaş, deneyim ve bedensel özelliklere sahip katılımcılara yönelik kapsamlı birleşik dans eğitimi ve erişim programları geliştirmiştir. Smith'in savunuculuk ve eşitlik çalışmaları, 2016'da ABD'de fiziksel olarak birleşik dansın geleceğine odaklanan ilk ulusal buluşmanın gerçekleştirilmesine, bunu izleyen altı bölgesel toplantıya ve alanın geleceğine ilişkin kapsamlı bir raporun hazırlanmasına öncülük etmiştir (AXIS Dance Company, t.y.; National Endowment for the Arts, t.y.).

inançlardan kadınların katılımına açılmıştır. Kolektifin adı, erken dönem koordinatörlerinden Diane Hugs'ın[67] ironiyi ve kuru mizahı ifade eden *wry* ile aşağılayıcı *cripple* sözcüğünün geri sahiplenilmiş kısaltması olan *crip* ifadelerini birleştirmesiyle oluşmuş; grubun acıma temelli ve kibarlaştırıcı engellilik söylemleriyle kadınlardan beklenen uysallığa karşı geliştirdiği alaycı tutumu yansıtmıştır (Brown, 1997; Goldhaber, 2019; Wry Crips Disabled Women's Theatre Group, t.y.).

Wry Crips'in üretimleri, üyelerin kendi yazdıkları şiir, kısa anlatı ve hicivsel skeçleri metinlerden okumalarına dayanan bir okuma tiyatrosu biçiminde gelişmiştir. Oyuncuların metinlerini ellerinde tutarak sahneye çıkmaları, profesyonel oyunculuk ve bedensel virtüözite beklentilerini geri plana iterken farklı hareket, konuşma ve iletişim biçimlerine sahip kadınların kendi sözleriyle sahnede bulunabilmelerine olanak tanımıştır (Goldhaber, 2019).

San Francisco Women's Building'de Mart 1986'da gerçekleştirilen ilk halka açık gösteri *Hors D'oeuvres*, grup içinde kullanılan *Crips on Ritz* alt başlığıyla engelli kadınların kendilerini izleyiciye "sunmaları" fikrini yemek imgesi üzerinden hicvetmiştir. Bunu izleyen *Just Desserts* ve *Second Helpings* aynı yemek metaforlarını sürdürmüş; kolektifin 1988'de katıldığı *Miss Normal Pageant* ise güzellik yarışması biçimi aracılığıyla normatif kadınlık ve bedensel yeterlilik ölçütlerini parodileştirmiştir. Grubun metinlerinde cinsellik, tıbbi otorite, bağımsız yaşam ve gündelik ayrımcılık, engelli kadınların kendi deneyimleri ve mizahları üzerinden ele alınmıştır. Kolektifin 1987 San Francisco Lesbian/Gay Freedom Day Parade and Celebration programında "engelli kadınlardan oluşan bir komedi grubu" olarak yer alması, geliştirdiği estetik ve siyasal dili daha geniş feminist ve

[67] Diane Hugaert, sanatsal ve aktivist çalışmalarında Diane Hugs adını kullanan bir yazar, engellilik hakları savunucusu ve Wry Crips'in önde gelen erken dönem üyelerinden biridir. Multipl sklerozla yaşayan Hugs, engelli olmadan önce de engelli kişilerle çalışmış ve hak savunuculuğu yürütmüştür. Wry Crips'in ilk koordinatörü ve yönetim kurulu üyesi olarak grubun yönetmensiz, konsensüse dayalı kolektif yapısının kurulmasında etkili olmuş; "söylediklerimin dinlenmeye değer olduğu" düşüncesini vurgulayarak diğer üyeleri kendi deneyimlerini yazmaya ve sahnelemeye teşvik etmiştir. Hugs'ın 1982–2001 arasında tuttuğu günlükler; ilişkilerini, aktivizmini, hastalığının ilerleyişini ve çocukluk travmasıyla baş etme sürecini belgelemektedir. Koleksiyonda şiir, kurmaca, yazışma, Wry Crips yapım notları ve Cheryl Marie Wade ile birlikte hazırladığı 1989 tarihli topluluk tüzüğü de bulunmaktadır. Belgeler GLBT Historical Society'de korunmaktadır (Goldhaber, 2019; Online Archive of California, t.y.).

kuir kamularla buluşturmuştur (Bay Area Reporter, 1987; Goldhaber, 2019; Wry Crips Disabled Women's Theatre Group, t.y.).

Topluluk ilk yapımda yönetmensiz ve konsensüse dayalı bir örgütlenme modeli denemiş, ancak karar alma ve sanatsal koordinasyonda yaşanan güçlüklerin ardından yönetmenli bir çalışma düzenine geçmiştir. İlk gösteriden sonra kolektife katılan Cheryl Marie Wade[68], grubun ikinci sahne programını yönetmiş ve 1989'da yönetimden ayrılmadan önce Diane Hugs ile birlikte topluluğun kurumsal ve sanatsal ilkeleri ile iç işleyişinin yazılı hâle getirilmesine katkıda bulunmuştur (Boatman, 2013; Goldhaber, 2019; Online Archive of California, t.y.)

Wry Crips, 1980'lerde düzenli bir devlet veya sanat kurumu desteği almadan çalışmış; mekân, basılı malzeme ve tercüman giderleri üyeler tarafından karşılanmış, harcamalar mümkün olduğunda etkinlik gelirlerinden geri ödenmiştir. Topluluk buna rağmen oyuncuların ve izleyicilerin farklı duyusal, bedensel ve çevresel gereksinimlerini gözeten ayrıntılı düzenlemeler geliştirmiştir. Ana sahne gösterilerinde işaret dili tercümanlarından yararlanılmış, konuşması kolay anlaşılmayan oyuncular için provalara da katılan ses tercümanları görevlendirilmiştir. Servis köpekleriyle gelen izleyiciler ile köpeklerden uzak durması gerekenler için ayrı oturma alanları oluşturulmuş; kimyasal hassasiyeti bulunan katılımcılar için kokusuz ürünler sağlanmış ve parfüm kullanımına ilişkin önlemler alınmıştır. Böylece erişim yalnızca izleyicinin mekâna girebilmesiyle sınırlı tutulmamış; sanatçıların ve izleyicilerin mekânda bulunma, iletişim kurma

[68] Cheryl Marie Wade (1948–2013), Vallejo, California'da doğmuş Amerikalı şair, oyun yazarı, performansçı, film yapımcısı ve engellilik hakları aktivistidir. On yaşında başlayan jüvenil romatoid artrit nedeniyle genç yaşlardan itibaren tekerlekli sandalye kullanmış ve lise yıllarında ağır tıbbi müdahalelere maruz kalmıştır. Wade, daha sonraki anlatılarında Stanford Çocuk Hastanesi'ndeki tedavi sürecini, bedeninin uzmanlar tarafından düzeltilmesi gereken bir nesne gibi ele alınmasının örneği olarak aktarmış; klorokin tedavisinin cilt pigmentasyonu ve retinası üzerindeki kalıcı etkilerinden söz etmiştir. 1974'te erişilebilir hâle gelen College of Marin'e döndükten sonra engelli öğrenci örgütlenmelerine katılmış, ardından UC Berkeley'de psikoloji eğitimi almış ve Bağımsız Yaşam Hareketi çevresinde aktivist kimliğini geliştirmiştir. Bu deneyimler, şiirlerinde ve performanslarında tıbbi paternalizm, öz-belirlenim ve engelli bedenin kültürel görünürlüğü üzerine geliştirdiği eleştirilerin biyografik arka planını oluşturmuştur (Boatman, 2013; Wade, 2002–2003).

ve performansa eşit katılım olanaklarını da kapsayacak biçimde örgütlenmiştir[69] (Goldhaber, 2019).

Kolektif üretimin en görünür figürlerinden biri olan Cheryl Marie Wade, Wry Crips içinde geliştirdiği şiir, performans ve politik hiciv anlayışını daha sonra solo çalışmalarına taşımıştır. Wry Crips bünyesinde Afi-Tiombe Kambon, Giovana Giscombe, Ciara Lovelace ve Marie Jenkins gibi Siyah engelli sanatçılarla birlikte üretmesi, çalışmalarında engelliliği toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf deneyimleriyle birlikte ele alan çok eksenli bir perspektifin belirginleşmesine katkıda bulunmuştur. Sahnede geliştirdiği küstah, meydan okuyan ve mizahi persona, genç engelli kadın sanatçılar için önemli bir model oluştururken kolektif içindeki oyun yazımı ve yönetmenlik süreçlerinde de belirleyici rol üstlenmiştir. Aynı dönemde Corbett O'Toole ile birlikte AXIS Dance Company'nin kurucu üyeleri arasında yer almış ve birleşik dansın gelişimine katkı sağlamıştır. Wade, 1989'da Wry Crips'ten ayrıldıktan sonra şiir, performans ve aktivizmi bir araya getiren bağımsız çalışmalarını sürdürmüştür (Boatman, 2013).

Wade'in solo üretimlerinde şiir ve performans birbirini tamamlayan ifade biçimlerine dönüşmüştür. *With the Power of Each Breath* (1985) antolojisinde yayımlanan "Tales of a Pretty Woman" adlı metni, engelli kadın bedeninin güzellik, kadınlık ve öz-değerle ilişkisini ele alan erken çalışmalarından biridir. "I Am Not One of The" şiiri ise ilk kez *Sinister Wisdom* dergisinin 1988 tarihli 35. sayısında yayımlanmış; "fiziksel açıdan zorlanan" (physically challenged), "farklı yeteneklere sahip" (differently abled) ve "muktedir engelli" (able disabled) gibi kibarlaştırıcı adlandırmaları reddetmiştir. Şiirde *gimp* ve *cripple* gibi aşağılayıcı sözcükleri geri sahiplenen Wade, engelli özneyi korumacı dilin edilgen alıcısı olmaktan çıkararak kendisini adlandıran ve dilin anlamını dönüştüren bir konuma

[69] Wry Crips, faaliyetlerinin yavaşladığı 2000'li yılların ardından kurucu Patty Overland'in girişimiyle 2011'de *We Are Fearless* adlı gösteriyle yeniden etkinleşmiştir. Topluluk daha sonra *Iretonia* ile 1977 San Francisco Section 504 işgalini konu alan *Wry Crips Occupy!* gibi yapımlarla 1980'lerde geliştirdiği engelli kadın öz-temsili, kolektif yazarlık, mizah ve erişim anlayışını yeni kuşaklara taşımayı sürdürmüştür (Goldhaber, 2019; Wry Crips Disabled Women's Theatre Group, t.y.).

yerleştirmiştir (Browne vd., 1985; Sheiner, 2007; University of California, Berkeley Library, t.y.; Wade, 1988).

Wade'in sahne pratiği de bu dilsel müdahaleyi bedensel görünürlükle birleştirmiştir. Solo gösterilerinde ellerini ve hareketlerini gizlemekten kaçınmış; "eğri büğrü" olarak nitelendirdiği ellerini, motorlu sandalyesinin sesini, istemsiz hareketlerini, cinselliğini ve bedensel farklılığını performansın anlatısal ve görsel öğeleri hâline getirmiştir. Böylece engelli bedeni acıma veya ilham anlatıları içinde edilginleştirmek yerine, seyircinin bakışını fark eden, ona karşılık veren ve kendi bedenine yüklenen anlamlarla alay eden bir sahne öznesi kurmuştur. Wade'in şiirleri ve performansları, daha sonra engellilik kültürü ve Engellilik Çalışmaları literatüründe geniş biçimde tartışılacak öz-adlandırma, kültürel kimlik, dilin geri sahiplenilmesi ve alternatif engellilik temsillerini erken dönemde görünür kılan üretimler arasında yer almıştır (Brown, 1997; Sheiner, 2007).

Wade'in dili ve bedensel görünürlüğü kendi denetimine alan sahne pratiğine paralel olarak Neil Marcus[70] da 1980'lerde engellilik deneyimini şiir, öz-anlatı, mizah ve canlı performans aracılığıyla özgün bir estetik dile dönüştürmüştür. Distoniden kaynaklanan istemsiz hareketlerini ve konuşma farklılığını gizlenmesi

[70] Neil Marcus (1954–2021) New York'ta doğmuş ve sekiz yaşında jeneralize distoni geliştirmiştir. Çocukluk ve ergenlik döneminde maruz kaldığı yoğun tıbbi müdahaleler, daha sonra engelliliği aşılması gereken bir eksiklikten çok yaratıcı bir yaşam ve estetik üretim biçimi olarak ele alan sanatsal yaklaşımının oluşumunda etkili olmuştur. *Storm Reading* (1988), 1988–1996 yılları arasında ABD'de ve uluslararası düzeyde üç yüzden fazla kez sahnelenmiş; Kennedy Center gibi kurumlarda gösterilmiş ve 1989'da Michael Douglas'ın sunduğu NBC özel programı *From the Heart*'ta yer almıştır. Marcus, 1998'de *ER* dizisinin "Of Past Regret and Future Fear" bölümünde Mr. Lorenzo karakterini canlandırmıştır. Berkeley Üniversitesi'nin Engelli Sanatçılar Sözlü Tarih Projesi kapsamında Esther Ehrlich ile 2004 yılında gerçekleştirdiği görüşmeler, konuşma farklılığına uyarlanmış yüz yüze ve bilgisayar aracılı iletişim yöntemlerini birlikte kullanması bakımından dikkat çekicidir. Petra Kuppers ile birlikte hazırladığı *Cripple Poetics: A Love Story* (2008), şiir, elektronik posta, anlık mesajlaşma ve fotoğrafı bir araya getirirken, ikilinin performans üzerine diyaloğu daha sonra "Contact/Disability Performance" (2009) başlığıyla yayımlanmıştır. Marcus'un "Disabled Country" adlı şiiri, Smithsonian National Museum of American History'nin *EveryBody: An Artifact History of Disability in America* sergisinde yer almıştır. Marcus'un performansları daha sonraki yıllarda engellilik ve performans çalışmaları literatüründe beden, konuşma farklılığı, öz-temsil ve erişim tartışmalarının önemli örnekleri arasında değerlendirilmiştir. Carrie Sandahl, *Storm Reading*'i sakat ve kuir kimliklerin normatif beden ve iletişim rejimleriyle ilişkisini sorgulayan otobiyografik performanslar arasında ele alırken, Petra Kuppers de Marcus'un şiirsel ve performatif yaklaşımını beden, arzu ve yakınlık ekseninde geliştirmeyi sürdürmüştür (Ehrlich, 2006; Kuppers ve Marcus, 2008, 2009; Online Archive of California, t.y.; Sandahl, 2003; Smithsonian National Museum of American History, t.y.; UNSW Sydney, 2008).

ya da düzeltilmesi gereken belirtiler olarak görmek yerine bunları performansın ritmini, süresini ve seyirciyle kurduğu ilişkiyi belirleyen biçimsel unsurlar hâline getirmiştir. Marcus'un sanatsal yaklaşımının oluşumunda, on dört yaşında tanıştığı ve katılımcıların sırayla birbirlerini dinleyerek deneyimlerini paylaştıkları, karşılıklı duygusal desteğe dayanan akran danışmanlığı (co-counseling) yönteminin etkisi belirleyici olmuştur. Marcus, bu yöntemin karşılıklılık ve birlikte keşif ilkelerini daha sonra sahne pratiğine de taşımıştır (Brown, 2022; Ehrlich, 2006). Marcus'un, *"Disability is not a 'brave struggle' or 'courage in the face of adversity.' Disability is an art. It is an ingenious way to live"* (UNSW Sydney, 2008, para. 5) sözleriyle özetlediği yaklaşım, engelliliği aşılması gereken bir eksiklikten çok yaşamı ve sanatsal üretimi örgütleyen yaratıcı bir varoluş biçimi olarak yeniden tanımlamış; bu anlayış, sonraki yıllarda engellilik kültürü ile engellilik sanatı tartışmalarının önemli referanslarından biri hâline gelmiştir (Brown, 2022; Ehrlich, 2006; UNSW Sydney, 2008).

Marcus'un 1970'lerin sonlarında Bağımsız Yaşam Hareketi'nin merkezlerinden biri olan Berkeley'e yerleşmesi, burada Center for Independent Living (CIL) çevresiyle ilişki kurması ve kurumun eğitim programlarına katılması, sanatsal üretimini engellilik hakları hareketi ile şekillenmekte olan engellilik kültürünün siyasal ve kültürel tartışmalarıyla ilişkilendirmiştir. Bu ortamda yayımlamaya başladığı *Special Effects: Advances in Neurology*, bülten ile fanzin arasında konumlanan yapısıyla sanatsal yaklaşımının ilk yazılı ifadelerinden birini oluşturmuştur. Marcus, tıbbi görselleri ve patoloji dilini kendi şiirleri, notları ve mizahi metinleriyle yeniden düzenleyerek tıbben tanımlanan bedeni öz-anlatının konusu ve aracı hâline getirmiştir[71]. Bu yayınlarda geliştirdiği metinler, daha sonra *Storm Reading*'in temel kaynaklarından birini oluşturmuştur (Brown, 2022; Ehrlich, 2006; Publication Studio, t.y.).

[71] *Special Effects: Advances in Neurology*, Marcus'un 1980'lerde Berkeley'de sokakta ve posta listeleri aracılığıyla dağıttığı bağımsız yayınların 2012'de Publication Studio tarafından yeniden basılan derlemesidir. Yayın, erken engellilik hakları hareketinin yanı sıra Kaliforniya fanzin kültürünü, gündelik sanat pratiklerini ve engellilik mizahını belgelemektedir. Yeni basım, retorik, kuirlik, otizm ve engellilik çalışmaları alanlarında çalışan çağdaş kuramcı M. Remi Yergeau'nun önsözü ile Marcus'un Berkeley'deki sözlü tarih görüşmelerini yürüten Esther Ehrlich'in sanatçıyla yaptığı söyleşiyi içermektedir (Disability Social History Project, t.y.; Publication Studio, t.y.).

Marcus'un 1980'lerde geliştirdiği sanatsal yaklaşım, günlükleri, şiirleri ve kısa anlatılarından oluşturulan otobiyografik tiyatro yapıtı *Storm Reading* ile kapsamlı bir sahne biçimine kavuşmuştur. Kronolojik bir bütünlük taşımayan bu metinleri yönetmen Rod Lathim sahneye uyarlamış; yapım, Lathim'in kurduğu Access Theatre[72] tarafından hazırlanarak 4 Mart 1988'de Santa Barbara'daki Lobero Theatre'da ilk kez sahnelenmiştir. İlk yapımda Marcus'a, farklı karakterleri ve anlatı parçalarını seslendiren kardeşi Roger Marcus ile işaret dili yorumunu beden hareketi ve dansla sahnenin dramatik yapısına katan Kathryn Voice eşlik etmiştir[73]. Bu sahneleme, Marcus'un konuşmasını başka bir sesle ikame etmek yerine onun sesi, istemsiz hareketleri, yazılı sözleri, Roger Marcus'un oyunculuğu ve Voice'un işaret dili performansı arasında çok katmanlı bir anlatım kurmuştur. Kısa sahneler, şiirsel parçalar ve gündelik gözlemlerden oluşan yapım; iletişim engellerini, tıbbi bakışı, cinselliği ve kamusal alandaki karşılaşmaları mizah aracılığıyla ele alırken Marcus'un bedenini temsil edilen bir nesne olmaktan çıkarıp performansın zamanını, ritmini ve dramaturjisini kuran estetik ilkeye dönüştürmüştür. *Storm Reading*'in sonraki yıllarda ulusal ve uluslararası turnelere çıkması, öz-anlatıya dayanan sakat performansın profesyonel tiyatro dolaşımında yer edinmesinde önemli bir eşik oluşturmuştur (Access Theatre Archives, t.y.; Brown, 2022; Donelan, 2018; Ehrlich, 2006).

Wade ile Marcus'un bireysel öz-anlatıya dayanan performansları, engelli sanatçıların kendi bedenleri ve deneyimleri üzerinde estetik söz hakkı kurduklarını gösterirken, Victoria Ann Lewis[74] aynı dönemde bu üretimlerin

[72]Access Theatre, yönetmen Rod Lathim tarafından 1979'da Santa Barbara, Kaliforniya'da kurulan ve engelli ile engelsiz sanatçıların birlikte üretim yaptığı öncü tiyatro topluluklarından biridir. Erişilebilirliği fiziksel mekân düzenlemeleriyle sınırlamayan topluluk, bunu oyunculuk, iletişim, prova ve turne süreçlerini kapsayan bir üretim ilkesi olarak benimsemiştir. Neil Marcus'un *Storm Reading* adlı yapımı, 1988–1996 yılları arasında ABD ve Kanada'da turneye çıkmış, İngiltere'deki British Theatre Festival'e davet edilmiş, daha sonra Smithsonian Institution koleksiyonunda temsil edilmiş ve topluluğun imza yapıtı hâline gelmiştir. Access Theatre 1996'ya kadar faaliyet göstermiştir (Access Theatre Archives, t.y.; Donelan, 2018; Ehrlich, 2006).

[73] İlk yapımda Neil Marcus'un kardeşi Roger Marcus'un üstlendiği rol, gösterinin başlamasından kısa süre sonra Matthew Ingersoll'a geçmiş; Ingersoll sonraki turnelerde Neil Marcus ile Kathryn Voice'a eşlik etmiştir (Donelan, 2018).

[74] Victoria Ann Lewis (d. 1946), Dallas, Teksas doğumlu Amerikalı oyuncu, oyun yazarı, yönetmen ve akademisyendir. Üç yaşında geçirdiği çocuk felci sağ bacağında kalıcı hareket farklılığına yol açmış; çocukluğundan itibaren bacak ortezi kullanmıştır. Tap dansı ve bale öğreten annesi ile satış görevlisi, amatör şarkıcı ve palyaço olan babası, Lewis'in ana akım eğitimden ve sanatsal etkinliklerden dışlanmaması konusunda destekleyici bir tutum benimsemiştir. Dallas'taki Ursuline

profesyonel tiyatro ve televizyon kurumları içinde gelişebileceği altyapıyı oluşturmaya yönelmiştir. Lewis, 1981'de California Arts Council desteğiyle Mark Taper Forum'da engelli kadınlara tiyatro eğitimi vermeye başlamış; bu çalışmalar 1982'den itibaren Other Voices Project adıyla engelli oyuncuların ve yazarların kendi deneyimlerinden hareketle metin, karakter ve sahne yapısı geliştirebildikleri süreklilik taşıyan bir oyun ve topluluk geliştirme programına dönüşmüştür[75]. Gençlere ve farklı kuşaklardan katılımcılara yönelik atölyelerde doğaçlama, kişisel anlatı ve kolektif üretim yöntemlerinin kullanılması, engelli sanatçıların hazır rolleri canlandıran oyuncular olarak kalmayıp kendi anlatılarının yazarları ve dramaturjik kararların katılımcıları hâline gelmesini desteklemiştir. Lewis'in 1986'da yürüttüğü *Puzzles and Solutions* atölyesinde Sağır ve az duyan katılımcıların da programa dâhil edilmesi ve işaret dili kullanan yardımcıların çalışmalara katılması, bu profesyonelleşme arayışının farklı iletişim biçimlerini de kapsamaya başladığını göstermektedir (Churnin, 1993; Durfee Foundation, t.y.; Lewis, 2004; Smith, 1986).

Lewis, atölyelerde geliştirilen öz-anlatı ve kolektif yazarlık yöntemlerini televizyona da taşımıştır. Bu müdahale, engelli kişileri çoğunlukla tıbbi sorunlar ve yardım kampanyalarının edilgen alıcıları olarak sunan dönemin televizyon kültürüne karşı gelişmiştir. Özellikle televizyon yardım yayınları (teletonlar)[76],

---

Academy'de eğitim gören Lewis, on dört yaşında tiyatro okuluna başlamış; Columbia Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı alanında yüksek lisansını tamamladıktan sonra iki yıl öğretmenlik yapmıştır. Engelliliği nedeniyle profesyonel oyunculuktan vazgeçmesi yönündeki baskılara karşın 1970'lerde alternatif tiyatroya yönelmiş; Portland'daki Family Circus Theatre ile San Francisco'daki feminist Lilith: A Women's Theatre topluluklarında çalışmıştır. 1990'larda Doris Baizley ve Other Voices katılımcılarıyla geliştirdiği *P.H.*reaks: The Hidden History of People with Disabilities* gibi kolektif yapımlarla engelliliğin seyirlik, tıbbi ve hayırseverlik temsillerini sorgulamayı sürdürmüştür. 2000'lerde UCLA'de tiyatro doktorasını tamamladıktan sonra University of Redlands'da öğretim üyesi olmuş; engelli oyun yazarlarının yapıtlarını bir araya getiren öncü *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights* (2006) antolojisini yayıma hazırlamış ve daha sonra *Keywords for Disability Studies* için "Crip" maddesini kaleme almıştır (Churnin, 1993; Durfee Foundation, t.y.; Lewis, 2004, 2006, 2015).

[75] Other Voices öncesinde engelli oyun yazarlarının yapıtları bazı profesyonel bölge tiyatrolarında tekil olarak sahnelenmiştir. Bunlardan biri, engelli oyun yazarı ve aktivist Ron Whyte'ın *Disability: A Comedy* adlı oyununun 1981'de Washington, DC'deki Arena Stage'de gerçekleştirilen yapımıdır. Bu tür yapımlar engelli yazarların profesyonel tiyatrodaki görünürlüğünü artırmış, ancak süreklilik taşıyan bir geliştirme programı oluşturmamıştır. Other Voices Project ise engelli yazar ve oyunculara atölye, dramaturjik geliştirme ve sahneleme olanakları sağlayan kurumsal yapısıyla bu tekil örneklerden ayrılmıştır (Arena Stage, t.y.; Lewis, 2004; McKelvey, 2016).

[76] Teleton (television marathon), televizyon kanallarında saatler süren canlı yayınlar aracılığıyla bağış toplanmasına dayanan program biçimidir. ABD'de özellikle oyuncu Jerry Lewis'in 1966'dan

engelli çocukları acıma uyandıran ve bağışa muhtaç figürler biçiminde çerçeveleyerek engellilik hareketi içinde eleştirilen hayırseverlik temelli bir temsil düzenini sürdürmüştür. Mark Taper Forum çevresinde geliştirilen *Tell Them I'm a Mermaid* (1983), Lewis ile birlikte farklı fiziksel engellilik deneyimlerine sahip yedi kadının çocukluk, beden, cinsellik ve toplumsal tutumlar üzerine doğrudan kameraya konuştuğu, şarkı ve mizahı kullanan yarım saatlik bir televizyon yapımıdır. Yapım, engelli kadınları yardım bekleyen kurbanlar olarak çerçevelemek yerine kendi deneyimlerini anlatan, cinsellik ve kadınlık hakkında söz üreten kişiler olarak görünür kılmıştır. Bunu izleyen *Who Parks in Those Spaces?* (1985), dokuz engelli oyuncunun yer aldığı müzikal revü biçimiyle[77] erişim, gündelik ayrımcılık, medyada görünmezlik ve sürekli "ilham verici" olma beklentisini hicvetmiştir. Lewis'in aynı dönemde *Knots Landing* (1984-1993) dizisinde Peggy adlı sekreter karakterini süreklilik taşıyan bir yan rol olarak canlandırması da engelli bir oyuncunun engelliliği melodramatik olay örgüsünün merkezine yerleştirilmeyen gündelik bir televizyon karakterinde görünür olmasına katkıda bulunmuştur. Bu çalışmalar, öz-temsili bağımsız sahne çevreleriyle sınırlamayıp profesyonel tiyatro, televizyon yapımı ve ana akım oyunculuk alanlarına taşıyan tamamlayıcı bir kurumsal strateji oluşturmuştur (Churnin, 1993; Rosenberg, 1985; Shales, 1983; Smith, 1986).

Engelli sanatçıların öz-anlatılarını profesyonel tiyatro ve televizyon kurumlarına taşıyan bu girişimlerle eş zamanlı olarak, engelli dansçılar da bedensel yeterlilik, teknik ustalık ve profesyonel dansçı tanımlarını dans alanının içinden sorgulamıştır. Engelli bedenle ilişkili hareket çalışmalarının uzun süre terapi, rehabilitasyon ve topluluk katılımı bağlamlarında değerlendirilmesi, bu üretimlerin bağımsız bir estetik ve profesyonel sanat pratiği olarak tanınmasını

---

itibaren Muscular Dystrophy Association yararına sunduğu yıllık teletonlar, engelli çocukları acıma uyandıran, tedaviye ve hayırsever desteğe muhtaç figürler olarak çerçevelemeleri nedeniyle 1970'lerden itibaren engelli aktivistler tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiriler, teletonların engelliliği eşit haklar, erişim ve ayrımcılık bağlamından uzaklaştırarak bireysel trajedi ve yardımseverlik anlatısı içinde sunduğunu vurgulamıştır (Brown, 1997; Longmore, 2005, 2016; Smit, 2003).

[77] Revü (revue), bütünlüklü bir olay örgüsü yerine şarkı, dans, skeç ve kısa oyun parçalarını art arda getiren; sıklıkla güncel olayları hicveden tiyatro biçimidir (Kennedy, 2003). *Who Parks in Those Spaces?* bağlamında bu parçalı yapı, farklı engelli oyuncuların deneyimlerinin tek bir kahramanın öyküsüne indirgenmeden yan yana getirilmesine elverişli bir biçim sunmuştur.

sınırlandırmıştır[78]. 1980'lerde kurulan topluluklar ile doğaçlama ve eğitim girişimleri, bu sınırı repertuvar üretimi, koreografik araştırma, teknik yenilik ve hareket pedagojisi üzerinden tartışmaya açmıştır (Albright, 1997; Kuppers, 2011; Levy, 1992; Whatley, 2007).

1.2.2.1.1. 1980'lerde ABD'de Birleşik Dans ve Hareket Pedagojileri

ABD'de birleşik dansın profesyonel bir repertuvar ve çalışma modeli olarak gelişmesinin en erken kurumsal örneklerinden biri, Mary Verdi-Fletcher tarafından 1980'de Cleveland, Ohio'da kurulan Dancing Wheels olmuştur. Spina bifida nedeniyle tekerlekli sandalye kullanan Verdi-Fletcher, annesinin profesyonel dansçı, babasının müzisyen olduğu sanatla iç içe bir aile ortamında yetişmiştir. 1970'lerin sonlarında Cleveland'daki disko ve dans kulüplerinde edindiği deneyimler, tekerlekli sandalyenin dönüş, hız ve akış olanaklarını araştırmasına katkıda bulunmuş; bu çevrede jimnastikçi ve sosyal dansçı David Brewster ile birlikte dans etmeye başlamıştır. İkilinin 1980'de *Dance Fever* adlı televizyon programının seçmelerine Dancing Wheels adıyla katılması ve birinci yedek seçilmesi, ortak çalışmalarına kamusal görünürlük kazandırmış ve Dancing Wheels'ın profesyonel bir topluluk olarak gelişmesini hızlandırmıştır (Albright, 1997; Ideastream Public Media, 2025; Quinlan, 2009; Verdi-Fletcher, 2022).

Verdi-Fletcher ile Brewster'ın erken çalışmalarında tekerlekli sandalye, ayakta dansın hareketlerini yeniden üretmeye yarayan ikincil bir araç konumunda kalmamış; dönüş, hız, yön değiştirme, momentum ve partnerlik ilişkilerini

[78] *Community dance, dance for health* ve *dance/movement therapy*, farklı amaçlara ve kurumsal yapılara sahip olmakla birlikte, engelli kişilerin dans ve hareket pratiklerinin sıklıkla ilişkilendirildiği alanlardır. *Community dance*, 1960'lardan itibaren özellikle İngiltere ve Kuzey Amerika'da profesyonel dans eğitimi olmayan bireylerin yaş, sınıf, etnik köken ve bedensel farklılık gözetilmeksizin dans üretimine katılımını teşvik eden; erişim, katılım ve kolektif üretimi estetik virtüözitenin önüne koyan bir üretim alanıdır. *Dance for health*, dansın bedensel ve ruhsal iyilik hâli, yaşam kalitesi, kimlik ve toplumsal aidiyet üzerindeki etkileriyle ilgilenirken, *dance/movement therapy* 1940'lardan itibaren özellikle ABD'de psikoterapi alanında gelişen ve hareketi terapötik müdahale aracı olarak kullanan klinik bir disiplindir (Amans, 2017; Houston, 2019; Levy, 1992). Engelli hakları hareketi, Disability Arts ve Engellilik Çalışmaları içinde gelişen eleştiriler ise engelli bedenle üretilen dansın yalnızca katılım, tedavi veya rehabilitasyon bağlamlarında değerlendirilmesine karşı çıkmış; engelli dansçıların profesyonel, estetik ve kültürel üretimlerinin kendi ölçütleri içinde ele alınmasını talep etmiştir (Albright, 1997; Kuppers, 2011; Whatley, 2007).

biçimlendiren dinamik bir koreografik öğe olarak kullanılmıştır. Engelli ve engeli olmayan dansçıları profesyonel eğitim, repertuvar, istihdam ve turne düzeni içinde bir araya getiren topluluk, tekerlekli sandalye kullanan sanatçıların profesyonel dans üretiminin sürekli katılımcıları olarak yer edinmelerine katkıda bulunmuştur. Verdi-Fletcher ile Brewster'ın birlikte koreografisini hazırladığı *Steppin' Out* (1984), Irving Berlin ve Fred Astaire müziklerini oturarak ve ayakta dans eden bedenler arasında kurulan ortak hareket ve partnerlik düzeni içinde yeniden yorumlayan erken repertuvar örneklerinden biridir (Albright, 1997; Dancing Wheels, t.y.; Quinlan, 2009).

Dancing Wheels'ın gelişimi, Verdi-Fletcher'ın engellilik hakları savunuculuğundan bağımsız ilerlememiştir. Topluluğu kurmadan önce Ohio'nun ilk bağımsız yaşam merkezinin oluşturulmasına katkıda bulunan Verdi-Fletcher, merkezin ilk kişisel bakım hizmetleri koordinatörü olarak eyalet çapında kullanılacak eğitim programları geliştirmiştir. Bağımsız yaşam hareketi içindeki bu savunuculuk çalışmaları, Verdi-Fletcher'ın kamusal erişim ve öz-belirlenim taleplerini profesyonel dans alanındaki eğitim, istihdam ve sahneye erişim sorunlarıyla birlikte ele almasına zemin hazırlamıştır. Dancing Wheels'ın ilk yıllarında repertuvar üretimi, gösteriler ve turnelerin birlikte yürütülmesi, birleşik dansı geçici bir katılım etkinliğinin ötesine taşıyarak süreklilik gösteren profesyonel bir çalışma modeline dönüştürmüştür[79](Dancing Wheels, t.y.; Quinlan, 2009).

Dancing Wheels'ın sosyal dans, müzikal gösteri, modern dans ve bale gelenekleriyle ilişkili erken repertuvarı, tekerlekli sandalyenin hareket olanaklarını bu biçimlerin teknik dağarcığına katmıştır. Topluluğun profesyonel repertuvar ve

[79] Dancing Wheels'ın kurumsallaşması 1990'larda yeni bir aşamaya ulaşmıştır. School of Dancing Wheels'ın 1990'da açılmasıyla engelli ve engeli olmayan dansçılara yönelik eğitim çalışmaları süreklilik taşıyan bir pedagojik yapıya kavuşmuş; aynı yıl Cleveland Ballet ile kurulan ortaklık, Cleveland Ballet Dancing Wheels adı altında yaklaşık on yıl sürmüştür. Topluluğun pedagojisinde "translation" olarak adlandırılan yöntem ise bir hareketin görünüşünü birebir kopyalamaktan çok, hareket fikrinin oturarak ve ayakta dans eden bedenlerin farklı olanaklarına göre yeniden üretilmesine dayanmıştır. Bu yaklaşımın ters yönde, tekerlekli sandalye kullanan dansçıdan ayakta dans eden dansçıya uygulanması "reverse translation" olarak adlandırılmıştır. Yöntem, özellikle 1990'larda Barbara ve Sabatino Verlezza'nın May O'Donnell dans tekniğini engelli ve engeli olmayan dansçılar için uyarlamasıyla daha sistemli bir eğitim ve koreografi aracına dönüşmüştür (Dancing Wheels, t.y.; Meggitt vd., 2017; Quinlan, 2009).

kurumsal erişim üzerinden açtığı hattın ardından, 1987'de Oakland'da kurulan AXIS Dance Company birleşik dansı San Francisco Körfez Bölgesi'nin deneysel dans ve performans, doğaçlama, feminist engellilik kültürü ve bağımsız yaşam çevreleriyle buluşturan farklı bir üretim modeli geliştirmiştir (Albright, 1997; AXIS Dance Company, t.y.; Benjamin, 2002; Quinlan, 2009).

AXIS'in kuruluş düşüncesini geliştiren ve ilk sanat yönetmenliğini üstlenen dansçı ve koreograf Thais Mazur, 1980'lerde engelli yetişkinlerden oluşan bir tiyatro grubuyla yürüttüğü çalışmalar sırasında burada ortaya çıkan bedensel ve yaratıcı üretimin dansa taşınabileceğini düşünmüştür. Mazur, engelli kadınlarla yürüttüğü yazı ve hareket çalışmalarının ardından, daha önce ele alınan Wry Crips çevresinde de yer alan Judith Smith, Bonnie Lewkowicz ile başka engelli ve engeli olmayan katılımcıları bir araya getirerek AXIS'in ilk çekirdeğini oluşturmuştur. Başlangıçta tek bir sahne yapıtı geliştirmek amacıyla bir araya gelen grup, farklı dans deneyimlerine ve hareket biçimlerine sahip üyelerin doğaçlama ve kolektif araştırmaları sonucunda süreklilik taşıyan bir topluluğa dönüşmüştür. AXIS'in ilk yıllarında belirli bir dans tekniğinin engelli bedenlere aktarılmasından çok, katılımcıların farklı hareket olanaklarından ortak bir koreografik dağarcık üretmeleri öne çıkmıştır (Albright, 1997; AXIS Dance Company, t.y.; Felciano, 2017; Seid, 2008).

Judith Smith'in 1983'te Temas Doğaçlaması (Contact Improvisation)[80] ile tanışması, bu erken dönem hareket araştırmasının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Temas, ağırlık aktarımı, denge, momentum ve karşıdakinin hareketine anlık yanıt verme üzerine kurulu bu yaklaşım, dansçının önceden belirlenmiş bir

[80] Contact Improvisation (Temas Doğaçlaması), Steve Paxton'ın Ocak 1972'de Oberlin College'da geliştirdiği *Magnesium* adlı çalışmadan doğmuş, aynı yıl New York'taki John Weber Gallery'de gerçekleştirilen *Contact Improvisations* gösterimleriyle ayrı bir hareket pratiği olarak biçimlenmiştir. Sabit hareket dizilerine dayanan kodlanmış bir dans tekniğinden çok, dansçıların fiziksel temas, ağırlık aktarımı, yerçekimi, momentum, denge ve düşme reflekslerine yanıt vererek hareketi eşzamanlı biçimde oluşturdukları bir doğaçlama sistemidir. Paxton bu sistemi, hareket eden iki bedenin karşılıklı olarak en az dirençli yolları araştırdığı, özellikle dokunma ve denge duyularına dayanan bir düet biçimi olarak açıklamıştır. 1970'lerin ortalarından itibaren gösterimler, atölyeler, açık doğaçlama buluşmaları ve bağımsız yayın ağları aracılığıyla yayılan Contact Improvisation, tek bir koreografın kapalı repertuvarı olmaktan çıkarak katılımcıları tarafından kolektif biçimde geliştirilen uluslararası bir dans kültürüne dönüşmüştür (Banes, 1987; Novack, 1988, 1990; Paxton, 1975).

hareket kalıbına uyum sağlamasından çok, bedenler arasında ortaya çıkan ilişkiye göre hareket üretmesine olanak tanımıştır. Topluluğun kuruluş döneminde formel dans eğitimi bulunmayan Smith, tekerlekli sandalyesini yalnızca bir yer değiştirme aracı olarak kullanmak yerine onun hareket olanaklarını araştırmaya başlamış; farklı fiziksel repertuvarlara sahip katılımcılar da doğaçlama yoluyla birbirlerinin hareketlerine karşılık verebilecekleri ortak düzenlemeler geliştirmiştir. Bu nedenle AXIS'in erken pratiğinde bütünleşme, engelli dansçının sağlam beden için geliştirilmiş bir tekniğe uyarlanmasından çok, bütün dansçıların hareket kararlarını birbirlerinin bedensel olanaklarına göre sürekli yeniden müzakere ettikleri karşılıklı bir süreç olarak biçimlenmiştir (Albright, 1997; Felciano, 2017; Harlan, 2016).

AXIS'in kuruluş dönemindeki tarihsel önemi, engelli ve engeli olmayan bedenleri aynı sahnede görünür kılmasının yanı sıra, bedensel farklılığı hareket araştırmasının başlangıç koşullarından birine dönüştürmesinde yatmaktadır. Topluluğun ilk yıllarında üyeler tarafından kolektif biçimde geliştirilen ve sıklıkla engellilik deneyimini ele alan yapıtlar, 1988'de *Furious Feet Festival for Social Change* ve 1989'da *Revolutionary Nutcracker Sweetie* gibi Körfez Bölgesi'nin politik dans etkinlikleri içinde dolaşıma girmiştir. Bununla birlikte AXIS üyeleri, çalışmalarının dans yerine terapi olarak sınıflandırılması ve seyirci ilgisinin yapıtların sanatsal niteliğinden mi yoksa engelli dansçılara yöneltilen "cesaret" ve hayranlık söyleminden mi kaynaklandığı sorularıyla karşılaşmıştır. Lewkowicz ile Smith'in sonraki değerlendirmeleri, topluluğun başlangıçta açık bir siyasal bildiri üretmek üzere kurulmadığını, ancak engelli ve engeli olmayan dansçıların birlikte sahneye çıkmasının kaçınılmaz biçimde toplumsal ve siyasal anlamlar ürettiğini göstermektedir. AXIS, bu gerilim içinde engelliliği görünmezleştirmeksizin yapıtlarının öncelikle koreografik ve sanatsal ölçütler üzerinden değerlendirilmesini sağlamaya yönelmiştir[81]. Bu yönüyle topluluk, Dancing

[81] AXIS'in kurumsal ve estetik yapısı, Judith Smith'in 1997'de sanat yönetimini üstlenmesiyle yeni bir evreye geçmiştir. Kuruluşundan itibaren yaklaşık on yıl boyunca yapıtlarını ağırlıklı olarak üyelerinin kolektif üretimiyle geliştiren topluluk, bu tarihten sonra tanınmış çağdaş dans koreograflarına yeni yapıtlar sipariş etmeye yönelmiştir. Bill T. Jones'un AXIS için hazırladığı *Fantasie in C* (2000), bu repertuvar politikasının ilk belirgin örneklerinden biri olmuş; onu Stephen Petronio, Victoria Marks, Ann Carlson, Joe Goode ve başka koreograflarla gerçekleştirilen çalışmalar izlemiştir. Bu dönüşüm AXIS'in çağdaş dans alanındaki kurumsal görünürlüğünü

Wheels'ın profesyonel repertuvar ve istihdam üzerinden geliştirdiği dönüşümü çağdaş dans, doğaçlama ve kolektif üretim ekseninde genişletmiştir (Albright, 1997; Disability Visibility Project, 2017; Felciano, 2017; Kopit, 2017; Seid, 2008).

1980'lerde Temas Doğaçlaması'nın etkisi, AXIS'in yanı sıra farklı bölgesel girişimlerde de görülmüş; temas, ağırlık aktarımı, momentum ve karşılıklı bedensel yanıt verme ilkeleri farklı hareket repertuvarlarına sahip dansçılar arasında araştırılmıştır. Engellilik hakları aktivisti ve kuadriplejik dansçı Bruce Curtis[82] ile Temas Doğaçlaması alanında çalışan Alan Ptashek'in 1986'da oluşturduğu Exposed to Gravity Project, bu doğrultudaki erken örneklerden biridir. Curtis ile Ptashek, engelli ve engeli olmayan kişilerin ortak hareket üretebildiği atölye ve performanslar geliştirmiş; 1990'da California Üniversitesi, Berkeley'de yürüttükleri *The Moving Body* dersiyle bu yaklaşımı üniversite düzeyindeki dans eğitimine de taşımıştır. Charlene Curtiss'in[83] 1988'de Seattle'da kurduğu Light Motion ise Temas Doğaçlaması'nın ilişkisel olanaklarından yararlanmakla birlikte hareket dilini Curtiss'in tekerlekli sandalye sporlarından geliştirdiği "front-end chair control" tekniği[84], hız, ani yön değiştirme,

artırırken, koreografik otoritenin topluluk içinden dışarıdan davet edilen koreograflara kaymasının sakat estetiği açısından ne ölçüde dönüştürücü olduğu yönündeki eleştirel tartışmaları da beraberinde getirmiştir (AXIS Dance Company, t.y.; Bauer, 2013; Harlan, 2016; Kopit, 2017; National Endowment for the Arts, 2009; Seid, 2008).

[82] Bruce Curtis (d. 1953), engelli hakları ve Bağımsız Yaşam Hareketi bünyesinde yasama çalışmaları, sivil haklar eylemleri ve topluluk örgütlenmeleri yürüten kuadriplejik bir aktivisttir. Curtis, Temas Doğaçlaması alanında çalışan dansçı ve eğitmen Alan Ptashek'le tanışmasının ardından dansı, yasal ve siyasal savunuculuğun tek başına dönüştürmekte zorlandığı toplumsal sınırları ve kişiler arası ilişkileri yeniden kurabilecek bedensel bir iletişim alanı olarak değerlendirmiştir. Sonraki yıllarda DanceAbility atölyelerinde düzenli olarak eğitmen ve kolaylaştırıcı olarak görev alan Curtis, engelli katılımcıların hareket bilgisini üreten, aktaran ve başkalarına öğreten dansçılar ile eğitmenler olarak konumlanmasına katkıda bulunmuştur (Albright, 1997; Curtis & Ptashek, 1988; Herman, 2009).

[83] Charlene Curtiss (1951–2023), on yedi yaşında geçirdiği jimnastik kazasının ardından omurilik yaralanması yaşamış; rehabilitasyon sonrasında yüzme ve tekerlekli sandalye atletizmiyle ilgilenmiştir. Gonzaga University'de hukuk eğitimi alan ve Seattle'da savcı olarak çalışan Curtiss, dans çalışmalarının yoğunlaşmasıyla mesleki yönelimini bu alana kaydırmıştır. Light Motion'daki sahne üretimlerinin yanı sıra sağlık kurumlarında tekerlekli sandalye hareketi ve dans üzerine dersler vermiş; geliştirdiği sandalye kontrol teknikleriyle birleşik dansın hareket dağarcığını genişletmiş ve engelli dansçıların teknik bilgi üreten eğitmenler olarak tanınmasına katkıda bulunmuştur (Northwest Regional Spinal Cord Injury System, 1997; Wiederholt, 2020).

[84] Front-end chair control, Charlene Curtiss'in tekerlekli sandalyenin küçük ön tekerleklerini yerden kaldırarak ağırlığı arka tekerlekler üzerinde dengelemeye dayanan hareket tekniğidir. Bu denge konumu, sandalyenin ön bölümünün kontrollü biçimde yönlendirilmesini; hızlı dönüşler, ani yön değişimleri ve ritmik salınımlar üretilmesini mümkün kılmıştır. Curtiss, jimnastik ve tekerlekli sandalye sporlarından edindiği bedensel bilgiyi bu tekniğe taşıyarak sandalyeyi koreografinin

denge ve koreografik partnerlik üzerine kurmuştur. Bu girişimler, birleşik dansın farklı bölgesel ve teknik yönelimler boyunca geliştiğini gösterir; Exposed to Gravity daha çok doğaçlama ve eğitim, Light Motion ise profesyonel ikili koreografi, teknik ustalık ve turne repertuvarı üzerinden alanın genişlemesine katkıda bulunmuştur (Albright, 1997; Benjamin, 2002; Curtis & Ptashek, 1988; Herman, 2009; Northwest Regional Spinal Cord Injury System, 1997; Wiederholt, 2020).

Temas Doğaçlaması geleneğinden beslenerek engelli ve engelli olmayan katılımcıları ortak hareket araştırmasında buluşturan yaklaşımlardan biri, dansçı ve koreograflar Alito Alessi ile Karen Nelson'ın 1987'de Eugene, Oregon'da Joint Forces Dance Company bünyesinde geliştirmeye başladıkları DanceAbility yöntemidir[85]. Curtis ile Ptashek'in *Contact Quarterly*'de yayımlanan karma engellilik dans çalışmalarından esinlenen Alessi ve Nelson, aynı yıl Temas Doğaçlaması dağarcığından yararlanan ilk karma engellilik atölyelerini düzenlemeye başlamıştır (DanceAbility International, t.y.).

Yöntem, katılımcıların önceden belirlenmiş tek bir teknik standarda uyum sağlamasını beklemek yerine, onların mevcut hareket, algılama ve iletişim biçimlerinden ortak bir doğaçlama zemini kurmayı amaçlamıştır. Bireysel hareket

---

etkin bir bileşeni hâline getirmiş ve birleşik dansın hareket dağarcığının genişlemesine katkıda bulunmuştur (Northwest Regional Spinal Cord Injury System, 1997; Wiederholt, 2020).

[85] Joint Forces Dance Company, Alito Alessi'nin 1979'da Oregon'da bir grup sanatçıyla kurduğu çağdaş dans ve doğaçlama topluluğudur. Alessi ile Karen Nelson'ın DanceAbility öncesindeki koreografik ortaklıkları bu yapı içinde gelişmiş; ikili 1984'te Temas Doğaçlaması becerilerini önceden düzenlenmiş koreografiye taşıyan *The Hoop Dance* adlı yapıtı üretmiştir. Nelson'ın topluluktan ayrılmasının ardından DanceAbility çalışmaları Alessi'nin liderliğinde sürmüş; Joint Forces Dance Company, 1990–1995 yılları arasında Eugene'da farklı ülkelerden katılımcı ve eğitmenleri buluşturan yıllık birleşik dans toplantıları düzenlemiş, 1991'de Almanya'da başlayan atölyelerle uluslararası çalışmalarını genişletmiştir. DanceAbility'nin kamusal görünürlüğü, 1996'da Almanya'nın Hannover kentinde başlatılan ve engelli ve engeli olmayan katılımcıları kamusal mekânlarda buluşturan *Street Performance Parade* etkinlikleriyle artmıştır. İlk DanceAbility eğitmen sertifika programı 1997'de gerçekleştirilmiş; sonraki programlara 45'ten fazla ülkeden 600'ü aşkın kişi katılmıştır. Alessi'nin serebral palsili dansçı, koreograf ve eğitmen Emery Blackwell ile otuz yılı aşkın süre devam eden sanatsal ortaklığı da DanceAbility'nin performans ve eğitim ağlarının genişlemesinde önemli rol oynamıştır. Alessi, 2005'te Guggenheim ve Ashoka burslarına layık görülmüş; DanceAbility öğrencileri 2006 Torino Kış Paralimpik Oyunları'nın açılış töreni için koreografi hazırlayarak törende sahne almıştır. Aynı yıl Alessi Hong Kong Yılın Koreografı Ödülü'nü, 2007'de ise Fulbright Senior Specialist unvanını almıştır. DanceAbility atölyesini konu alan *Common Ground* belgeseli de 1991 National Educational Film and Video Festival'da Silver Apple Ödülü'nü kazanmıştır (DanceAbility International, t.y.; Wiederholt, 2016).

olanaklarının fark edilmesi, katılımcılar arasında ilişki kurulması, fiziksel temasın güvenli biçimde araştırılması ve solo, ikili ya da grup doğaçlamalarından ortak performans yapıları geliştirilmesi yöntemin temelini oluşturmuştur. Duyumsama, zaman, mekân ve ilişki; farklı hareket repertuvarlarına sahip katılımcılar arasında doğaçlamaya dayalı hareket ilişkilerinin kurulmasını sağlayan başlıca unsurlar olarak ele alınmış, ritim ise üyelerin birbirlerini algılama ve hareketlerine karşılık verme süreçleri içinde oluşmuştur. DanceAbility, bu ilkeleri tekrarlanabilir atölye ve eğitim programlarına dönüştürerek sonraki yıllarda uluslararası çalışmalara ve eğitmen sertifika programlarına uzanan kalıcı bir hareket pedagojisi geliştirmiştir. Alessi'nin Emery Blackwell başta olmak üzere farklı dansçılarla sürdürdüğü uzun soluklu sanatsal ortaklıklar da bu pedagojinin uluslararası performans ve eğitim ağları içinde yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır (DanceAbility International, t.y.; Herman, 2009; Whatley, 2007).

Bu yöntemin tarihsel önemi, birleşik dansı belirli bir topluluğun yerel repertuvarıyla sınırlı bırakmayarak farklı ülkelerde uygulanabilen, öğretilebilen ve yeniden üretilebilen sistemli bir hareket pedagojisine dönüştürmesinde yatmaktadır. DanceAbility, engelli sanatçıların siyasal ve kültürel öz-örgütlenmelerinden çok Temas Doğaçlaması çevresinde gelişmiş; bu yönüyle Temas Doğaçlaması'nın ilişkisel hareket ilkelerini farklı bedensel repertuvarlara uyarlayarak ana akım çağdaş dans teknikleri ile engelli sanatçıların geliştirdiği hareket bilgileri arasında aktarılabilir bir pedagojik ara yüz oluşturmuştur. Bununla birlikte yöntemin yaygınlaşmasında kullanılan kapsayıcılık ve ortaklık vurgusu, zaman içinde engellilik çalışmaları ile sakat sanat literatüründe eleştirel tartışmalara da konu olmuştur. Bu eleştiriler, DanceAbility'nin normatif teknik yeterlilik ölçütlerini sorgulayan ortak hareket anlayışının önemini kabul etmekle birlikte, engelliliğe özgü deneyimlerin, iktidar ilişkilerinin ve yapısal eşitsizliklerin, genel bir çeşitlilik söylemi içinde görünmezleşebilmesi riskine dikkat çekmiştir[86] (Kopit, 2017; Kuppers, 2011; Motley, 2024).

[86] Bu tartışma, Temas Doğaçlaması'na dayanan birleşik dans modellerinin engelli bedenleri örtük biçimde zarafet, akıcılık, denetim ve simetri gibi sağlamcı estetik ölçütlere yaklaştırabilmesine yönelik daha geniş sakat koreografi eleştirileriyle bağlantılıdır. Sakat koreografi yaklaşımı, engelli bedenler arasındaki farklılıkları ortak ve nötr bir hareket dili içinde silikleştirmek yerine, engelli

Genel olarak değerlendirildiğinde, 1960'lar ve 1970'lerde engellilik hakları hareketi içinde gelişen siyasal mücadeleler ile sokaktaki performatif eylemler, 1980'lerde farklı mecralarda görünürlüğü artan kültürel üretimlere zemin hazırlamıştır. Engelli sanatçılar bu dönemde bedenlerini, deneyimlerini ve gündelik yaşamlarını estetik üretimin merkezine taşıyarak yeni temsil biçimleri geliştirmiş; engelliliği toplumsal hak taleplerinin yanı sıra kültürel üretim ve estetik müdahale ekseninde de yeniden tanımlamıştır. Bu nedenle 1980'ler, engellilik sanatının bağımsız bir kültürel alan olarak şekillenmesinde belirleyici bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir[87].

1980'lerdeki bu dönüşüm yalnızca ABD ve İngiltere ile sınırlı kalmamış, aynı dönemde farklı coğrafyalarda da engelli sanatçıların görünürlüğünü artıran yeni girişimler ortaya çıkmıştır. Almanya'da 1989 yılında kurulan EUCREA[88], engelli sanatçılar ile kültür kurumlarını bir araya getiren profesyonel bir ağın oluşmasına katkı sağlarken; Avustralya'da 1987'de kurulan Back to Back Theatre[89], uzun

---

sanatçıların hareket bilgisini, öznel deneyimlerini ve bedensel ritimlerini koreografik ve estetik kararların kurucu unsurları olarak ele alır. Bu yönüyle bedenler arasındaki farklılıkları geri plana çekebilen birleşik dansın "farksızlık" idealinden ayrılır (Kopit, 2017; Kuppers, 2011; Motley, 2024).

[87] Benzer bir dönemlendirme, Amanda Cachia'nın yayıma hazırlanan *Disability Art: A Political History* başlıklı çalışmasında da benimsenmektedir. Yale University Press tarafından 2028'de yayımlanması planlanan kitap, engellilik sanatı hareketinin tarihini 1980'den günümüze uzanan bir çerçevede ele almaktadır. Kitap henüz yayımlanmadığından, burada aktarılan dönemlendirme çalışmanın ilan edilen kapsamına dayanmaktadır (Cachia, 2026).

[88] EUCREA, Almanya'da antipsikiyatri hareketlerinin ve engelli kişilerin sanat ve kültüre daha geniş erişim taleplerinin etkili olduğu bir tarihsel ortamda, 1989'da kurulmuştur. Almanca konuşulan ülkelerde faaliyet gösteren çatı örgüt; Almanya, Avusturya ve İsviçre'deki sanatçıları, sanatçı atölyelerini, kültür derneklerini ve ilgili oluşumları bir araya getirmekte, engelli sanatçıların sanat eğitimi, kültür kurumları, fonlama mekanizmaları ve profesyonel istihdam içinde eşit biçimde yer almasını savunmaktadır. Bu amaçla örnek projeler, mesleki eğitim ve danışmanlık programları, kurumsal iş birlikleri, sempozyumlar ve yayınlar geliştirmektedir (Brehme, 2020; EUCREA, t.y.).

[89] Back to Back Theatre, 1987'de Avustralya'nın Victoria eyaletindeki Geelong kentinde kurulmuş, zihinsel engelli ve nöroçeşitli sanatçılardan oluşan sürekli bir oyunculuk topluluğudur. Uzun süreli doğaçlama, deneysel prova ve birlikte yaratım süreçlerine dayanan üretim modelinde oyuncular, yapıtların karakterlerinin, metninin ve dramaturjik yapısının oluşturulmasına doğrudan katılır. Bu yaklaşım, sanatsal otorite, yeterlilik, normallik ve sahicilik ölçütlerinin tiyatroda nasıl kurulduğunu hem sahneleme hem de üretim süreci üzerinden tartışmaya açar (Grehan & Eckersall, 2013; International Ibsen Award, 2022). Topluluğun yapıtlarında kolektif dramaturji, gerçekçi temsilin istikrarsızlaştırılması, görsel-işitsel düzenlemeler, canlı müzik, metatiyatro, postdramatik biçimler ve alışılmış seyir ilişkilerini dönüştüren mekân kullanımları öne çıkar. *Small Metal Objects*'ta (2005) oyuncuların kent kalabalığına karışması, toplumsal değer ve görünürlük arasındaki ilişkiyi; *Food Court* (2008), zorbalık, aşağılanma ve seyretmenin etik boyutlarını; *Ganesh Versus the Third Reich* (2011) ise kültürel sahiplenme, tarihsel travmanın temsili ve engelli sanatçıların yaratıcı özerkliği gibi meseleleri ele alır. Bu yapıtlar, performans, temsil siyaseti, seyircilik ve engellilik kategorisinin üretimi bağlamında çeşitli akademik çalışmalara konu olmuş; Back to Back

soluklu kolektif üretim modeliyle çağdaş performans alanında uluslararası ölçekte etkili olacak bir yapının temellerini atmıştır. Benzer biçimde, Alman dramaturg ve koreograf Raimund Hoghe'nin[90] Tanztheater Wuppertal'daki dramaturji çalışmaları da daha sonra normatif beden estetiğini sorgulayan performans pratiğinin gelişimine zemin hazırlamıştır. Bu örnekler, engellilik ile sanatsal üretim arasındaki ilişkinin 1980'lerde farklı coğrafyalarda da güçlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte, bu dönüşüm her ülkede aynı tarihsel koşullar, örgütlenme biçimleri veya estetik yönelimler içinde gerçekleşmemiştir.

Bu gelişmelere rağmen söz konusu üretimler büyük ölçüde tabandan gelişen kolektif girişimler olarak varlık göstermiş; ana akım sanat kurumlarının estetik, kurumsal ve ekonomik yapıları içinde eşit ölçüde karşılık bulamamıştır. Engelli sanatçılar erişim engelleri, sınırlı eğitim olanakları, düşük finansman ve sanat basınındaki önyargılar nedeniyle çoğu zaman sanatsal yeniliklerinden çok "ilham verici" yaşam öyküleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Albright'ın (1998) birleşik dansa ilişkin çözümlemesi de engelli sanatçıların estetik ve koreografik katkılarının geri planda kaldığını, çalışmalarının ise çoğunlukla eğitim ve toplumsal erişim bağlamında ele alındığını göstermektedir. Böylece görünürlük artmış olsa da estetik ve kurumsal eşitlik aynı ölçüde sağlanamamıştır.

Theatre'ın çağdaş tiyatronun biçimsel ve düşünsel tartışmaları içinde değerlendirilmesine katkı sağlamıştır (Grehan & Eckersall, 2013; Schmidt, 2013; Calvert, 2016). Topluluğun 2022'de Uluslararası Ibsen Ödülü'ne, 2024'te ise Venedik Bienali Tiyatro Bölümü Yaşam Boyu Başarı Altın Aslanı'na layık görülmesi, uzun soluklu çalışmalarının uluslararası tiyatro alanındaki görünürlüğünü ve kabulünü göstermektedir (International Ibsen Award, 2022; La Biennale di Venezia, 2024).

[90] Doğuştan skolyozla yaşayan Alman koreograf ve performans sanatçısı Raimund Hoghe (1949–2021), 1980–1989 yılları arasında Pina Bausch'un Tanztheater Wuppertal topluluğunda dramaturg olarak çalışmış, 1989'dan itibaren kendi sahne yapıtlarını geliştirmeye başlamıştır. Bedensel farklılığını koreografik üretimin merkezine taşıdığı solo çalışmaları özellikle 1990'larda belirginleşmiş; böylece 1980'lerde edindiği dramaturji deneyimini normatif dansçı bedeni, güzellik ideali ve sahnesel görünürlük üzerine özgün bir performans pratiğine dönüştürmüştür (Tanzhaus NRW, 2020). Hoghe'nin yapıtlarında bedensel farklılık; kişisel anılar, savaş, sürgün, Holokost, AIDS ve Avrupa tarihinin bastırılmış katmanlarıyla birlikte ele alınır. Şarkılar, kartpostallar, arşivsel imgeler, nesneler, tekrar, yavaşlık ve sessizlik, geçmişi doğrudan temsil etmekten çok kişisel ve kolektif belleği harekete geçiren sahnesel araçlar olarak kullanılır (Connolly, 2013, 2021; Tanzhaus NRW, 2020). Hoghe'nin engellilik sanatı tarihi bakımından önemi, profesyonel dansın yerleşik beden normlarıyla uyuşmayan kendi bedenini koreografik otoritenin merkezine yerleştirerek sahnede hangi bedenlerin estetik değer ve görünürlük kazanabileceği sorusunu açmasında yatar.

Bu temsil krizi ile kurumsal ve estetik gerilimler, 1990'larda birbirini besleyen iki önemli gelişmeye zemin hazırlamıştır. Bir yandan birçok engelli sanatçı, mevcut kurumsal yapılara eklemlenme arayışını geri plana iterek temsil rejimlerini, beden anlayışlarını ve estetik ölçütlerini sorgulayan ve sarsan daha radikal performans ve beden sanatı pratiklerine yönelmiştir. Bob Flanagan ile Sheree Rose'un hastalık, acı, haz, BDSM ve tıbbi otorite arasındaki ilişkileri araştıran ortak çalışmaları, özellikle 1989 tarihli *Nailed*[91], 1990'larda belirginleşecek daha doğrudan, bedensel sınırları zorlayan ve çatışmacı sakat performans estetiğinin erken habercileri arasında değerlendirilebilir. Diğer yandan, 1980'lerde kurumsallaşmasının temelleri atılan Engellilik Çalışmaları, 1990'larda üniversite programları, akademik yayınlar ve disiplinlerarası kuramsal tartışmalar aracılığıyla hızla gelişmiş; engelliliğin temsil biçimleri, normallik, iktidar ilişkileri, bakış ve kültürel üretim üzerine yürütülen araştırmaları sistematik ve disiplinlerarası bir akademik çalışma alanına dönüştürmüştür (bkz. Davis, 1995; Garland-Thomson, 1996, 1997; Mitchell ve Snyder, 2000).

1.3. 1990'LARDA ENGELLİLİK KÜLTÜRÜ: HUKUKİ DÖNÜŞÜM, AKADEMİK GELİŞİM VE ULUSÖTESİ YAYILIM

1990'lar, engelli hareketlerinin önceki on yıllarda yürüttüğü ayrımcılık karşıtı mücadelelerin önemli hukuki ve siyasal sonuçlar ürettiği; bu kazanımların eğitim, kültür ve sanat kurumlarında erişim ve eşit katılım taleplerine daha somut bir zemin sağladığı bir dönem olmuştur. ABD'de Americans with Disabilities Act'in (ADA) 1990'da, İngiltere'de ise Disability Discrimination Act'in (DDA) 1995'te kabul edilmesi, kapsamları ve sınırlılıkları farklı olmakla birlikte, engelliliğe dayalı ayrımcılığın hukuki bir sorun olarak tanınması bakımından önemli gelişmelerdir. ADA, engelliliğe dayalı ayrımcılığı kapsamlı bir medeni haklar çerçevesinde ele

[91] *Nailed*, Bob Flanagan ile Sheree Rose'un 1989'da Los Angeles'ta, RE/Search tarafından yayımlanan *Modern Primitives* kitabının tanıtımı için Amok Bookstore'un düzenlediği Olio etkinliği kapsamında gerçekleştirdikleri ortak performanstır. Kistik fibrozisle yaşayan Flanagan, performansta penisini ve skrotumunu ahşap bir yüzeye çivilerken *If I Had a Hammer* şarkısını söylemiş; Rose ise yapıtın görsel düzenlemesine, sahnelenmesine ve belgelenmesine katılmıştır. Acı, haz, BDSM, hastalık ve bedensel denetim arasındaki ilişkiyi bir araya getiren çalışma, engelli ve hasta bedeni edilgen bir tıbbi nesne olarak kuran anlatılara karşı, kronik hastalık deneyimini arzu ve öz-belirlenim ekseninde yeniden çerçeveleyen erken sakat performans örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Howard, 2020; Mondin, 2016; ONE Archives at the USC Libraries, 2014; Rose, 2021; Sandahl, 2000; Takemoto, 2009).

alarak engelli kişilerin kamu hizmetleri, eğitim, istihdam ve kamusal yaşama eşit katılım hakkını güçlendirmiş; DDA ise istihdam ile mal, tesis ve hizmetlere erişimde belirli ayrımcılık biçimlerini hukuka aykırı hâle getirerek İngiltere'de hak temelli engellilik politikalarının gelişiminde önemli bir aşama oluşturmuştur (Americans with Disabilities Act, 1990; Disability Discrimination Act, 1995; Lewis, 2020).

Uluslararası düzeyde de benzer bir hak temelli yönelim güçlenmiştir. Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından 20 Aralık 1993'te kabul edilen *Standard Rules on the Equalization of Opportunities for Persons with Disabilities*, hukuken bağlayıcı olmamakla birlikte, engelli kişilerin fırsat eşitliğinin ve toplumsal yaşama tam katılımının sağlanmasını devletlerin sorumlulukları arasında tanımlamıştır. Yirmi iki kuraldan oluşan belge; erişilebilirlik, eğitim, istihdam, aile yaşamı, kültür, din, boş zaman ve spor gibi alanlarda eşit katılıma ilişkin ilkeler ortaya koymuş ve bunların uygulanmasına yönelik izleme mekanizmaları öngörmüştür. Aynı yıl Dünya İnsan Hakları Konferansı'nda kabul edilen *Vienna Declaration and Programme of Action* da engelli kişilerin bütün insan haklarından ve temel özgürlüklerden eşit biçimde yararlanması gerektiğini vurgulamış; fiziksel, mali, toplumsal ve diğer engellerin kaldırılmasını fırsat eşitliğinin koşulları arasında değerlendirmiştir (United Nations, t.y.). Bu belgeler, engelliliğin uluslararası düzeyde bakım ve sosyal yardım ekseninin ötesinde insan hakları, eşitlik, ayrımcılık yasağı, erişilebilirlik ve toplumsal katılım bağlamlarında daha belirgin biçimde ele alınmaya başladığını göstermektedir.

Bu hukuki ve siyasal dönüşümlerle eşzamanlı olarak Engellilik Çalışmaları'nın akademik altyapısı da 1990'larda belirgin biçimde genişlemiştir. Alanın kökenleri önceki on yıllara uzanmakla birlikte araştırma merkezlerinin, konferansların, lisansüstü çalışmaların, kitapların, süreli yayınların ve öğretim materyallerinin çoğalması, engelliliğin daha görünür ve disiplinlerarası bir araştırma alanı olarak kurumsallaşmasına katkıda bulunmuştur. Engelli hareketi içinde üretilen deneyime dayalı bilgi ile akademik araştırma arasındaki etkileşim, engelli kişileri yalnızca araştırmanın nesnesi olarak konumlandıran yaklaşımların

sorgulanmasını desteklemiş; engelli deneyimi, öz-temsil ve siyasal taleplerin bilgi üretimindeki konumunu güçlendirmiştir (Barnes, 2007, 2013; Linton, 1998).

Kurumsal genişlemeye paralel olarak alanın kuramsal yönelimleri de çeşitlenmiştir. Engellilik Çalışmaları sosyal politika, sosyoloji ve hukuk eksenindeki birikimini korurken edebiyat, beşerî bilimler, kültürel çalışmalar, feminist kuram ve kimlik tartışmalarıyla daha yoğun ilişkiler kurmaya başlamış; engellilik sosyal modelde vurgulanan toplumsal bariyerlerin yanı sıra[92] normallik, temsil, beden, deneyim ve kimlik üzerinden de ele alınmıştır. Bu kuramsal çeşitlenme farklı ulusal düşünsel geleneklerde farklı ağırlıklar kazanmıştır. Genel olarak dönemin literatüründe ABD'de azınlık grubu ve sosyopolitik yaklaşımlar, İngiltere'de sosyal model ile yapısal ve materyalist çözümlemeler daha belirgin olmuş; feminist Engellilik Çalışmaları ise beden, hastalık, bakım, bağımlılık ve toplumsal cinsiyet deneyimlerini toplumsal ilişkilerle birlikte ele alarak sosyal modelin kapsamını ve sınırlarını tartışmaya açmıştır (Corker ve French, 1999; Thomas, 1999).

1990'larda akademik ve kültürel dolaşımın araçları da çeşitlenmiştir. Basılı yayınlar, posta ağları, konferanslar, sanatçı buluşmaları ve yüz yüze örgütlenmeler önemini korurken, özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren elektronik posta, çevrimiçi tartışma listeleri ve internet tabanlı iletişim olanaklarının yaygınlaşması, farklı bölgelerdeki engelli aktivistler, sanatçılar ve araştırmacılar arasındaki bilgi alışverişini hızlandırmıştır[93]. Bu araçlar, coğrafi uzaklıkları aşan bağlantıların kurulmasını kolaylaştırarak Engellilik Çalışmaları

[92] Burada sözü edilen kuramsal yönelimler 1990'larda oluşmaya başlamakla birlikte bugünkü adlarını ve sistematik çerçevelerini sonraki yıllarda kazanmıştır. Olumlayıcı model Swain ve French (2000), biyopsikososyal model Dünya Sağlık Örgütü'nün ICF sınıflandırması (2001), kültürel model Waldschmidt (2005, 2017), insan hakları modeli ise Degener (2016) tarafından kuramsallaştırılmıştır.

[93] Engellilik Çalışmaları'nın uluslararası dolaşımı, yeni araştırmaların üretilmesinin yanı sıra farklı dillerde yayımlanan çalışmaların İngilizceye çevrilmesiyle de hız kazanmıştır. Bunun önemli örneklerinden biri, Fransız filozof ve tarihçi Henri-Jacques Stiker'in ilk kez 1982'de Fransızca *Corps infirmes et sociétés* adıyla yayımlanan çalışmasının 1999'da *A History of Disability* başlığıyla İngilizceye çevrilmesidir. Michel Foucault'nun tarihsel yaklaşımından esinlenen Stiker, Batı toplumlarında engelliliğin tarihsel ve kültürel kuruluşunu inceleyerek Engellilik Çalışmaları'nın tarihsel ve beşerî bilimler eksenindeki kuramsal birikimine önemli katkıda bulunmuştur. Bu çeviri, Anglofon literatürün farklı dilsel ve düşünsel geleneklerden beslenerek genişlediğini göstermesi bakımından dikkate değerdir (Stiker, 1982/1999).

literatürünün ve Disability Arts'a ilişkin tartışmaların uluslararası dolaşımını genişletmiştir (Katz vd., 2001; Meekosha, 2002). Alanın kuramsal literatürü ve akademik yayıncılığı büyük ölçüde Anglofon dünyada şekillenmeyi sürdürse de iletişim ağlarının genişlemesi, farklı ulusal bağlamlarda geliştirilen düşünsel, sanatsal ve örgütsel girişimlerin görünürlüğünü ve birbirleriyle kurdukları ilişkileri artırmıştır (Meekosha, 2011; Nguyen, 2018).

İletişim ağlarının güçlenmesi, sanatçıların, örgütlerin ve kültürel girişimlerin de ulusal sınırlar ötesinde birbirlerinden haberdar olmalarını ve ortak referans ağları oluşturmalarını kolaylaştırmıştır. Bu süreçte Disability Arts, özellikle İngiltere'de güçlü örgütsel yapılara kavuşurken ABD ve diğer coğrafyalarda farklı kurumsal ve kültürel dinamikler doğrultusunda çeşitlenen üretim modelleri geliştirmiştir. Örneğin Kanada'da ruh sağlığı sistemine yönelik eleştiriler ve Mad culture (Deli Kültürü) ile kesişen Workman Arts, 1987'de kurulmuş, 1991'de bağımsız bir sanat kuruluşuna dönüşerek ruh sağlığı sistemi ve bağımlılık deneyimi olan sanatçıların profesyonel üretimini desteklemeye başlamıştır. Aynı dönemde Persimmon Blackbridge'in[94] engellilik, psikiyatrik kurumlar, feminizm ve kuir kimlikler arasındaki ilişkileri ele alan disiplinlerarası çalışmaları Kanada'daki engellilik kültürünün gelişimine katkıda bulunmuştur. On yılın sonunda Vancouver'da Kickstart Disability Arts and Culture'ın (1998) ve Alberta'da Stage Left Productions'ın (1999) kurulması, engelli, Sağır ve Mad sanatçıların üretimini destekleyen bölgesel örgütlenmelerin genişlediğini göstermektedir (Art Canada Institute, t.y.; Jacobson ve McMurchy, 2010; Workman Arts, t.y.).

[94] Persimmon Blackbridge (d.1951), Kanada'da çalışan engelli, kuir ve feminist bir heykeltıraş, yazar, küratör ve performans sanatçısıdır. 1970'lerin sonlarından itibaren engellilik kültürü, psikiyatrik kurumsallaşma, lezbiyen kimliği, sansür ve feminist cinsellik tartışmalarını disiplinlerarası üretimlerinde bir araya getirmiştir. Sheila Gilhooly ile geliştirdiği *Still Sane* (1984), psikiyatri kurumuna kapatılma deneyimini heykel ve birinci şahıs anlatısıyla ele alan Kanada'daki erken engellilik sanatı örneklerinden biridir. Blackbridge, 1980'lerin sonlarında Susan Stewart ve Lizard Jones ile kurduğu Kiss & Tell kolektifi içinde lezbiyen cinselliği, temsil ve sansür üzerine çalışmış; 1990'larda *Sunnybrook: A True Story with Lies* ile Woodlands akıl hastanesindeki istismar ve kurumsal şiddeti tartışmış, *From the Inside/Out* projesinde ise eski Woodlands sakinleriyle ortak üretim gerçekleştirmiştir. Blackbridge'in önemi, engelliliği feminizm, kuir kimlik ve psikiyatri sistemi eleştirisinden ayırmadan ele alan sanat pratiğinde yatmaktadır (Hutchinson, 2025; Kickstart Disability Arts and Culture, 2021; Richmond Art Gallery, 2025).

Benzer biçimde Almanya'da 1990'da kurulan Theater Thikwa ile aynı yıl Sonnenuhr sanat atölyesi çevresinde temelleri atılan ve 1991'de ilk yapımını sahneleyen RambaZamba Theater, engelli ve engelli olmayan sanatçıları ortak üretim süreçlerinde buluşturan deneysel tiyatro pratikleri geliştirmiştir (RambaZamba Theater, t.y.; Theater Thikwa, t.y.). Avustralya'da daha önce kurulan Back to Back Theatre'ın yanı sıra 1991'de kurulan Restless Dance Theatre, engelli ve engelli olmayan sanatçıların kolektif biçimde geliştirdikleri dans ve tiyatro pratiklerini profesyonel sahne üretimine taşımıştır (Restless Dance Theatre, t.y.). Japonya'da ise Tanpopo-no-Ye tarafından 1995'te başlatılan Able Art Movement, engelli kişilerin sanatsal üretimini bakım ve rehabilitasyon çerçevesinin ötesinde çağdaş sanatın bir parçası olarak konumlandırmaya yönelik sergiler, atölyeler ve kültürel programlar geliştirmiştir (Tanpopo-no-Ye, t.y.). Bu örnekler, engellilik sanatının 1990'larda Anglo-Amerikan bağlamın ötesinde de, hak ve temsil tartışmalarıyla bağlantılı, ancak yerel siyasal, kültürel ve kurumsal koşullara göre farklılaşan çok merkezli bir gelişim izlediğini göstermektedir.

1990'ların sonunda ortaya çıkan bu çeşitlilik, Engellilik Çalışmaları ile engellilik sanatının tek bir ulusal model ya da ortak gelişim çizgisi üzerinden açıklanamayacağını göstermiş; karşılaştırmalı ve ulusötesi yaklaşımların önemini artırmıştır. Bununla birlikte dönemin kurumsal ve sanatsal dönüşümlerine ilişkin tarihsel kaynakların önemli bir bölümü İngiltere ve ABD bağlamlarında yoğunlaştığından, izleyen bölümlerde 1990'ların gelişmeleri öncelikle bu iki ülke üzerinden ele alınacaktır.

1.3.1. 1990'larda İngiltere'de Disability Arts: Yayılma, Profesyonelleşme ve Hak Mücadelesi

1990'lar İngiltere'de, Disability Arts'ın 1980'lerde engelli hareketi içinden şekillenen bağımsız kültürel kimliğini ve mücadeleci karakterini korurken ülke çapında yaygınlaştığı, kurumsal altyapısını güçlendirdiği ve profesyonel sanat alanıyla ilişkisini derinleştirdiği bir dönem olmuştur. London Disability Arts Forum (LDAF), *Disability Arts in London* (DAIL) dergisi, Graeae Theatre Company ve Workhouse gibi 1980'lerde ortaya çıkan oluşumlar çevresinde gelişen, engelli

kişilerin denetimine, öz-temsile ve engellilik kültürüne dayalı üretim anlayışı; 1990'larda bölgesel Disability Arts forumlarının çoğalmasıyla ulusal ölçekte yaygınlaşmış ve National Disability Arts Forum (NDAF) gibi koordinasyon girişimleriyle desteklenmiştir (Barnes, 1991; Campbell ve Oliver, 1996; Sutherland, 2005).

Bu dönemde festivaller, gezici sergiler, süreli yayınlar, sanatçı dizinleri, tiyatro ve dans toplulukları, mesleki eğitim programları ve uluslararası iş birlikleri çoğalmış; engelli sanatçıların nitelikli sanat eğitimi, üretim, ücretli çalışma, turne ve yayıncılık olanaklarına eşit erişim talebi belirginleşmiştir. Bununla birlikte Disability Arts profesyonelleşirken siyasal kökenlerinden kopmamış; bu dönemde gerçekleşen Telethon karşıtı kampanyalar, erişilebilir ulaşım eylemleri, Disabled People's Direct Action Network (DAN) oluşumu, Rights Now kampanyası ve Arts Council protestoları sanat ile hak mücadelesi arasındaki ilişkinin sürdüğünü göstermiştir (Campbell ve Oliver, 1996; Pointon ve Davies, 1997; Sutherland, 2005).

1990'ların başında hak mücadelesi, bir yandan fiziksel ve kültürel erişim, diğer yandan engelli kişileri edilgen yardım nesneleri olarak kuran hayırseverlik söyleminin eleştirisi etrafında yoğunlaşmıştır. Şubat 1990'da Camerawork Gallery'de düzenlenen *Cap in Hand?* konferansı, yardım kuruluşlarının reklamlarında engelli kişilerin olumsuz ve bağımlı biçimde temsil edilmesini, bu imgelerin nasıl üretildiğini ve engelli kişilerin yardım kuruluşlarıyla ilişkilerindeki söz hakkını tartışmaya açmıştır (Sutherland, 2005).

Aynı dönemde Wanda Barbara, Mike Higgins[95], Allan Sutherland ve Johnny Crescendo'nun katıldığı bir kabare etkinliğinin Campaign for Accessible Transport (CAT) yararına düzenlenmesi, Disability Arts çevreleri ile erişilebilir ulaşım hareketi arasındaki dayanışmayı göstermektedir. Protestoların kitleselleşmesi ve artan gözaltılar, erişim talebinin daha görünür ve acil bir siyasal

[95] Mike Higgins, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında İngiliz Disability Arts kabare ve müzik çevresinde etkin olan engelli müzisyendir. Workhouse etkinliklerinde Johnny Crescendo, Ian Stanton ve Wanda Barbara gibi sanatçılarla sahne alan Higgins, 1990'da Campaign for Accessible Transport yararına düzenlenen kabareye katılmış ve 1991'de Tragic But Brave Roadshow kadrosunda "Tragic Mike" adıyla yer almıştır (Sutherland, 2005).

meseleye dönüştüğünü ortaya koymuştur. Kültürel erişim talebi, Ekim 1990'da sanat yapılarının fiziksel erişilebilirliğini geliştirmeyi amaçlayan ADAPT fonunun[96] başlatılması ve 1991'de Wigan'da engelli kişiler tarafından kurulan Taking Liberties'in[97] yerel sanat etkinliklerine erişim hakkını savunması gibi girişimlerle kurumsal karşılık bulmuştur (Sutherland, 2005).

Hayırseverlik modeline karşı en görünür çatışmalardan biri Telethon protestolarında ortaya çıkmıştır. Mayıs 1990'da Campaign to Stop Patronage'ın çağrısıyla yaklaşık iki yüz engelli kişi, engelli bireyler adına bağış toplayan ITV Telethon canlı yayınına karşı protesto düzenlemiş; 1991'de gerçekleştirilen ilk *Block Telethon* eyleminde engelli hakları aktivistleri ile Disability Arts sanatçıları birlikte yer almıştır (Sutherland, 2005). Protestolar, yardım toplama pratiğinin kendisinden çok, engelli kişileri acıma, bağımlılık ve edilgenlik üzerinden temsil eden hayırseverlik anlayışını hedef almış; bu eleştiri, dönemin engelli hareketinin simgesel sloganlarından biri hâline gelen "Piss on Pity"[98] söyleminde açık ifadesini bulmuştur (Lewis, 2020; Sutherland, 2005).

Sanat da bu mücadelenin önemli araçlarından biri olmuştur: Ian Stanton'ın *A Message from Telethon* gibi şarkıları hayırseverlik söylemini hicvederken, Tony Heaton'ın[99] LDAF tarafından 1991'de sipariş edilen *Shaken Not Stirred*

---

[96] ADAPT, 1985 tarihli Attenborough Inquiry'nin önerileri doğrultusunda Carnegie United Kingdom Trust tarafından geliştirilen ve İngiltere'deki sanat mekânlarının erişilebilirliğini artırmayı amaçlayan bir hibe programıdır. Program, 1989'da oluşturulmasının ardından Ekim 1990'da resmen başlatılmış; Sanat Bakanı Richard Luce'un desteğiyle tiyatro, müze ve galerilerde rampa, asansör, işitme döngü sistemi ve erişilebilir tuvalet gibi düzenlemelerin gerçekleştirilmesi için finansman sağlamıştır (Sutherland, 2005).

[97] Taking Liberties, 1991'de Wigan'da engelli kişilerin sanat etkinliklerine erişimini savunmak amacıyla kurulmuştur. Wigan Disability Arts Forum çevresinde gelişen girişimin tiyatro kolu Taking Liberties Theatre Company, 1995'te *White Socks, Love, Sex and Community Transport* adlı ilk yapımını sahnelemiştir (Hickey-Moody, 2021; Shape Arts, 2014; Sutherland, 2005).

[98] "Piss on Pity" ("Acımaya karşı çık"/kelimesi kelimesine "Acımanın üzerine işe"), İngiltere'de 1990'ların başındaki engelli hakları hareketinin hayırseverlik temelli engellilik temsillerine karşı kullandığı en bilinen sloganlardan biridir. Slogan, müzisyen ve aktivist Alan Holdsworth (Johnny Crescendo) ile ilişkilendirilmekte ve 1990'daki Telethon karşıtı protestolarda ortaya çıkmaktadır. 1990 ve 1992 Block Telethon eylemlerinde pankart ve tişörtlerde yaygınlaşan ifade, engelli kişilerin trajik, bağımlı ve yardıma muhtaç kişiler olarak temsil edilmesine karşı hak, eşitlik ve öz-temsil talebini simgelemiştir (NDACA, t.y.; London Museum, t.y.).

[99] Tony Heaton (d. 1954), İngiliz heykeltıraş, küratör ve engelli hakları aktivistidir. 1970'lerden itibaren üretim yapan Heaton, engelli kişilerin karşılaştığı toplumsal ve fiziksel engelleri eleştiren heykel, yerleştirme ve performanslarıyla Disability Arts Movement'ın önde gelen görsel sanatçılarından biri olmuştur. En bilinen çalışmaları arasında hayırseverlik söylemini eleştiren *Shaken Not Stirred* (1991) ile tekerlekli sandalye parçalarından oluşturduğu ve Britanya haritasını

yerleştirmesi, 1992'de Block Telethon kampanyası kapsamında yeniden kullanılmıştır. Bu etkinliğin basın toplantısı esnasında, Heaton bağış kutularından oluşturulan piramide protez bir bacak fırlatıp yapıyı yıkarak, hayırseverlik sisteminin hiyerarşik yapısının engellilerin kolektif gücüyle yıkılabileceğini simgeleyen performatif bir müdahale gerçekleştirmiştir (Sutherland, 2005). Böylece protesto şarkısı, karikatür, kabare ve performans, yalnızca hareketin taleplerini temsil eden estetik araçlar olmaktan çıkarak doğrudan siyasal müdahalenin biçimlerine dönüşmüştür.

1989'dan beri devam eden Campaign for Accessible Transport çevresinde gelişen ulaşım protestoları ile Telethon karşıtı eylemler, 1990'ların başında Disabled People's Direct Action Network'ün (DAN) ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1993'te Barbara Lisicki, Alan Holdsworth ve Sue Elsegood'un öncülüğünde örgütlenen DAN, hayırseverlik ve himaye anlayışı yerine eşit yurttaşlık ve yasal hak talep etmiş; özellikle erişilemez toplu taşıma, ayrımcı uygulamalar ve kurumsal bakım politikalarına karşı şiddetsiz sivil itaatsizlik eylemleri düzenlemiştir. Otobüs ve trenlerin durdurulduğu, yolların kapatıldığı ve aktivistlerin kendilerini araçlara zincirlediği bu eylemler, engelliliği, bireysel bir sorun olmaktan çıkararak kamusal çevre ve ulaşım sistemlerinin yarattığı yapısal engeller üzerinden tartışmaya açmış; sosyal modelin siyasal mantığını doğrudan eylem pratiği içinde somutlaştırmıştır (Campbell ve Oliver, 1996; Sutherland, 2005).

DAN ile Disability Arts çevreleri arasındaki siyasal iş birliği sonraki yıllarda da sürmüştür. Aralık 1994'te DAN/GAD[100] yararına düzenlenen etkinlikte Katherine

biçimlendiren *Great Britain from a Wheelchair* (1994) yer almaktadır. 2008–2017 yılları arasında Shape Arts'ın genel müdürlüğünü yürüten Heaton, National Disability Arts Collection and Archive'ın (NDACA) geliştirilmesi ve Heritage Lottery Fund desteğinin sağlanmasında da önemli rol oynamıştır (NDACA, t.y.).

[100] GAD (Greenwich Association of Disabled People), 1975'te Greenwich'te kurulmuş; 1980'lerde engelli kişiler tarafından yönetilen, sosyal model ve bağımsız yaşam ilkelerini benimseyen bir hak örgütüne dönüşmüştür. 1990'larda DAN ve Disability Arts çevreleriyle ilişkili eylem ve etkinliklerde yer almıştır (Clinks, t.y.; Sutherland, 2005).

Araniello[101], Mat Fraser[102] ve Allan Sutherland gibi sanatçıların yanı sıra DAN eylemlerini konu alan video ve slayt çalışmalarına yer verilmiş; 1996'da DAN ile LDAF'ın ortaklaşa düzenlediği *Dan Dares Cabaret*, Julie McNamara[103], Johnny Crescendo, Wanda Barbara, Caroline Parker[104] ve Mat Fraser gibi sanatçıları aynı sahnede buluşturmuştur (Sutherland, 2005). Devletin kültür politikası da bu performansların ve performatif eylemlerin konusu olmuş; 6 Temmuz 1994'te Disability Arts çevresi, Arts Council'ın Disability Unit'ini kapatma kararını sembolik bir cenaze töreni biçimindeki performatif protestoyla karşılamıştır (Sutherland, 2005).

Bu siyasal hareketlerin temel siyasal hedeflerinden biri engelliliğe dayalı ayrımcılığın hukuken yasaklanmasıydı. 1995'teki Rights Now eylemleri, engelli bireyler için ayrımcılığa karşı daha kapsamlı hukuki koruma ve eşit yurttaşlık

---

[101] Katherine Araniello (1965–2019), İngiliz live art, performans ve video sanatçısıdır. 1990'ların sonlarından itibaren Disability Arts çevresinde üretim yapan Araniello, engelliliğe ilişkin yardımseverlik, mağduriyet, kahramanlık ve normatif beden söylemlerini kara mizah, parodi ve provokasyon yoluyla eleştirmiştir. London Guildhall University ve Goldsmiths College'da güzel sanatlar eğitimi alan sanatçı, 2000'lerde Aaron Williamson ile kurduğu *The Disabled Avant-Garde* (DAG) ikilisi aracılığıyla hem ana akım engellilik temsillerini hem de Disability Arts'ın kendi yerleşik kabullerini hicvetmiştir. *The Dinner Party*, *SickBitchCrips* ve *The Araniello Show* gibi çalışmalarında beden estetiği, ötanazi, yardım kültürü ve medya temsillerini tartışmaya açmış; eserleri Tate Modern, Serpentine Gallery, Southbank Centre ve Unlimited Festival gibi önemli sanat kurumları ve etkinliklerinde gösterilmiştir (Araniello, 2013; Disability Arts Online, 2019; Live Art Development Agency, 2020).

[102] Mat Fraser (d. 1962), talidomid kaynaklı fokomeliyle doğmuş İngiliz oyuncu, müzisyen, yazar ve performans sanatçısıdır. Punk müzisyenliğinin ardından 1990'larda Graeae Theatre Company, Workhouse, LDAF ve doğrudan eylem çevrelerinde etkinlik göstererek Disability Arts Movement'ın önde gelen performansçılarından biri olmuştur. Engelli bedenin teşhiri, freak-show tarihi, cinsellik ve normatif beden politikalarını çalışmalarının merkezine alan Fraser; *Thalidomide!! A Musical* (2005), *Beauty and the Beast* ve *Cabinet of Curiosities: How Disability Was Kept in a Box* gibi projeler üretmiş; *American Horror Story: Freak Show* (2014–2015), *Richard III* (2017) ve *CripTales* (2020) gibi yapımlarla ana akım sahne ve televizyon alanında da görünürlük kazanmıştır (NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

[103] Julie McNamara, İngiliz/İrlandalı tiyatro sanatçısı, oyun yazarı, şair ve Disability Arts aktivistidir. 1990'larda Survivors' Poetry, LDAF ve Disability Arts festivallerinde düzenli olarak sahne almış; 1997 Independence Festival ile 1998'deki uluslararası engellilik filmi etkinliklerinde yer almıştır. Sanatsal pratiğinde psikiyatri sistemi deneyimi, toplumsal dışlanma, cinsiyet ve engellilik politikalarını ele alan McNamara, sonraki yıllarda disability-led tiyatro topluluğu Vital Xposure'ın kurucusu olmuştur (NDACA, t.y.; Sutherland, 2005).

[104] Caroline Parker, İngiliz Sağır performans sanatçısı, oyuncu ve signed-song sanatçısıdır. Şarkıları İngiliz İşaret Dili, mimik ve bedensel performans aracılığıyla görsel biçime dönüştüren kendine özgü yaklaşımıyla tanınan Parker, 1990'ların ortalarından itibaren Workhouse, Disability Arts festivalleri ve kabarelerde düzenli olarak sahne almıştır. 1996'da Milton Keynes Disability Arts Festival ve Shropshire Disability Arts Festival gibi etkinliklerde yer alması, signed song'un dönemin Disability Arts performans kültürü içindeki görünürlüğünü göstermektedir (Disability Arts Online, t.y; Sutherland, 2005).

hakları talebini gündemde tutmuş; Disability Arts çevreleri de bu eylemlere görsel üretim yoluyla katılmıştır. Crippen'ın karikatürleri Rights Now kampanyasının görsel materyalleri arasında yer almış, Nancy Willis[105] ile Jenny Polak'ın[106] *Fight for Rights* fotomurali ise aynı yıl hak mücadelesini kamusal alana taşımıştır (Sutherland, 2005).

Yıllar süren kampanya, lobi ve sivil itaatsizlik eylemlerinin ardından kabul edilen Disability Discrimination Act 1995 (DDA), İngiltere'de engelliliğe dayalı ayrımcılığın hukuken tanınması bakımından önemli bir aşama oluşturmuştur[107]. Yasa, engelli kişilerin istihdamda ve mal, tesis ve hizmetlere erişimde karşılaştıkları belirli ayrımcılık biçimlerini hukuka aykırı hâle getirmiş; işverenleri ve hizmet sağlayıcıları bazı durumlarda makul düzenleme yapmakla yükümlü kılmıştır. Bununla birlikte DDA; eğitim ve ulaşım alanlarını başlangıçta sınırlı biçimde ele alması, küçük işverenlere tanınan muafiyetler, engelliliği bireysel işlev kaybı üzerinden tanımlayan dar kapsamı, bağımsız bir engelli hakları komisyonu öngörmemesi ve uygulanmasını büyük ölçüde engelli kişilerin bireysel başvurularına dayandırması nedeniyle hareketin kapsamlı ve etkili medeni haklar taleplerini bütünüyle karşılamamıştır. Buna karşın, yıllar süren kampanyalar ve doğrudan eylemlerin ardından engelliliğe dayalı ayrımcılığı açık biçimde hukuki ve kamusal bir sorun olarak tanıması, İngiltere'de hak temelli engellilik politikalarının gelişiminde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Disability Discrimination Act, 1995; Lewis, 2020).

---

[105] Nancy Willis, 1980'lerden itibaren üretim yapan İngiliz engelli sanatçıdır. Resim, pastel, baskı ve karma teknik çalışmalarında engelli kadın deneyimi, beden ve öz-temsil temalarına odaklanmıştır. Özellikle 1983 tarihli *Self Portrait* dizisi, engelliliğin klişeleşmiş temsillerine karşı kişisel deneyime dayalı alternatif imgeler üretmesi bakımından önemlidir. Eserleri National Disability Arts Collection and Archive kapsamında yer almakta; çalışmaları 2023'te Tate Britain'daki *Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970–1990* sergisinde de gösterilmiştir.

[106] Jenny Polak, İngiltere doğumlu sanatçı ve aktivisttir. 1990'larda Nancy Willis ile birlikte engellilik, erişilebilirlik ve insan hakları temalarını ele alan kamusal sanat projeleri ve sergiler gerçekleştirmiş; özellikle *Unleashed: Images and Experience of Disability* (1995) sergisine ortak çalışmalarıyla katılmıştır. Daha sonraki üretimlerinde göç, sınırlar, gözaltı merkezleri ve toplumsal adalet meselelerine odaklanmıştır (Polak, t.y.).

[107] 1990'lardaki hak temelli dönüşüm, ayrımcılık karşıtı mevzuatla sınırlı kalmamıştır. Disability Living Allowance 1992'de yürürlüğe girerken, BCODP'nin yürüttüğü Direct Payments kampanyası, Community Care (Direct Payments) Act 1996'nın kabulüne katkı sağlamış ve engelli kişilerin kendi destek hizmetlerini daha bağımsız biçimde yönetebilmelerinin önünü açmıştır (Evans ve Hasler, 1996; Evans, 2003).

On yılın sonunda *Disability Rights Commission Act 1999* kabul edilmiş; yasal hakların uygulanmasını desteklemek amacıyla Disability Rights Commission'ın yasal zemini oluşturulmuş ve Komisyon 2000'de faaliyete geçmiştir (Lewis, 2020). Böylece 1990'lar boyunca sokakta ve kültür alanında yürütülen hak mücadelesi, on yılın sonunda ayrımcılığı yasaklayan mevzuat ve bu hakların uygulanmasını destekleyecek kurumsal mekanizmaların oluşturulmasıyla hukuki karşılık bulmuştur.

Hak mücadelesi sürerken Disability Arts'ın örgütsel altyapısı da ülke genelinde hızla genişlemiş; farklı bölgelerde kurulan sanat forumları ve bunlar arasındaki koordinasyon mekanizmaları, yerel girişimleri birbirine bağlayarak ortak etkinlikleri, sanatçı dolaşımını ve ulusal ölçekte örgütsel eşgüdümü güçlendirmiştir (Campbell ve Oliver, 1996; Sutherland, 2005).

Bu genişleme, 1990'da Wigan Disability Arts Forum'un kurulması, Arts Integrated Merseyside'ın North West Disability Arts Forum (NWDAF) adıyla yeniden örgütlenmesi ve Beaumont College'da düzenlenen Disability Arts UK–OK konferansında National Disability Arts Forum'un (NDAF) kurulmasına yönelik ulusal koordinasyon girişimiyle yeni bir aşamaya geçmiştir. Aynı yıl Eastern Region Disability Arts Forum için bir yönlendirme grubunun oluşturulması, örgütlenmenin hızla yeni bölgelere yayıldığını göstermektedir. 1991'de Yorkshire Disability Arts Forum (YDAF) ile Cleveland Disability Arts Forum kurulmuş, Northern Disability Arts Forum'un (NorDAF) temelleri atılmış; NorDAF 1992'de Wallsend'deki Buddle Arts Centre'da resmen faaliyete geçerken aynı yıl Humberside Disability Arts Forum (HDAF) ve DAsh (Disability Arts Shropshire) da kurulmuştur. 1993'te Derbyshire Disability Arts Forum ile West Midlands Disability Arts Forum (WMDAF) kurulmuş; Avon Disability Arts Agency ise Disability Arts Café etkinliğiyle faaliyetlerine başlamıştır. On yılın ikinci yarısında da bu örgütsel genişleme sürmüş; 1998'de Salford and Trafford Disability Arts Initiative iki yerel yönetimin desteğiyle üç yıllık bir program olarak başlatılmıştır (Sutherland, 2005). Bu forumlar ve kuruluşlar, sergi, festival, eğitim ve yayın faaliyetlerini koordine ederek farklı bölgelerdeki sanatçıları ve kültürel girişimleri

birbirine bağlamış; Disability Arts'ın üretim, dolaşım ve görünürlüğünü ulusal ölçekte güçlendirmiştir (Campbell ve Oliver, 1996; Sutherland, 2005).

Bu örgütsel ağın güçlenmesi, sergi, festival, eğitim ve disiplinlerarası sanat programlarının çoğalmasına da yansımış; engelli sanatçıların üretimleri bölgesel ve ulusal ölçekte sıklıkla ve daha geniş bir dolaşıma girmiştir. 1990'ların başında görsel sanatlar, Disability Arts'ın kamusal görünürlüğünün en belirgin biçimde arttığı alanlardan biri olmuştur. LDAF'ın Diorama Gallery'de düzenlediği *Out of Ourselves* (1990), Tony Heaton, Adam Reynolds[108], Nancy Willis[109] ve Lucy Jones[110] gibi sanatçıları bir araya getirirken; Camerawork Gallery'de gerçekleştirilen *Beyond the Barriers* (1990), Mary Duffy, David Hevey[111] ile Johnnie ve Maggie Gathercole'un fotoğrafları üzerinden engellilik, beden, cinsellik ve temsil ilişkilerini tartışmaya açmıştır. Aynı dönemde görme engelli sanatçıların resim ve heykellerini buluşturan *More Than Meets the Eye* (1990), erişilebilir fotoğraf atölyelerinde üretilen işleri dolaşıma sokan *First Exposure* (1990) ve fotoğraf ile öz-temsil ilişkisini odağına alan *Liberty, Equality, Disability* (1990), Disability Arts'ın görsel üretiminin konu, sanatçı profili ve sergileme

[108] Adam Reynolds (1959–2005), İngiliz heykeltıraş, küratör, eğitmen ve sanat danışmanıdır. Kurşun, bakır, çelik, cam, hurda ve buluntu malzemelerle çalışan Reynolds, engellilik deneyimi ile toplumsal olarak değersizleştirilen beden ve nesneler arasında eleştirel ilişkiler kurmuştur. 1984–1997 yılları arasında Adam Gallery'yi yönetmiş, 1990–1997 arasında Shape'in başkanlığını yürütmüş ve Disability Arts çevresinde sanatçıların profesyonel gelişimini destekleyen önemli isimlerden biri olmuştur. Ölümünün ardından Shape Arts tarafından onun anısına Adam Reynolds Memorial Bursary kurulmuş; program daha sonra Adam Reynolds Award adıyla sürdürülmüştür (Shape Arts, t.y.).

[109] Nancy Willis, Londra merkezli İngiliz görsel sanatçıdır ve 1980'lerin başından itibaren Disability Arts çevresindeki sergilerde yer almıştır. Resim, baskı, heykel, karma teknik ve hareketli görüntü alanlarında çalışan Willis, engelli bir kadın olarak deneyiminden hareketle aşk, kayıp, kırılganlık, beden ve kimlik gibi temaları ele almıştır. Erken dönem öz-portrelerinde özellikle tekerlekli sandalye kullanan genç bir kadının yaşam deneyimini kendi bakış açısından anlatmaya yönelmesi, çalışmalarını Disability Arts'ın öz-temsil siyasetiyle ilişkilendirmiştir (Willis, t.y.).

[110] Lucy Jones (d. 1955), serebral palsili İngiliz ressamdır. Camberwell School of Art ve Royal College of Art'ta eğitim gören sanatçı, özellikle otoportrelerinde bedensel farklılık, bakış, görünürlük ve öz-temsil meselelerini ele almıştır. 1990'lardaki Disability Arts sergilerine katılımının ardından kariyerini daha geniş İngiliz çağdaş resim alanında sürdürmüş; eserleri National Portrait Gallery, Arts Council Collection ve Metropolitan Museum of Art gibi önemli koleksiyonlara girmiştir (Flowers Gallery, t.y.; Sutherland, 2005).

[111] David Hevey (d. 1956), İngiliz fotoğrafçı, yazar ve film yapımcısıdır. Fotoğraf ve medya çalışmalarında engelli kişileri yardımseverlik, trajedi ve edilgenlik ekseninde kuran geleneksel temsil biçimlerini eleştirmiş; engelli kişileri kültürel ve siyasal özneler olarak görünür kılan alternatif bir görsel dil geliştirmiştir. 1992'de yayımlanan *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery*, fotoğraf tarihinde engellilik temsillerini çözümleyerek Disability Arts'ın görsel temsil eleştirisinin temel çalışmalarından biri olmuştur (Hevey, 1992).

biçimleri bakımından hızla çeşitlendiğini göstermektedir. *Beyond the Barriers'*ın Bradford ve Sheffield'a taşınması ise bu üretimin Londra dışına yayılan dolaşımını ortaya koymaktadır (Sutherland, 2005).

Bu görünürlük, sergi ile performansı aynı program içinde buluşturan festivaller aracılığıyla daha da güçlenmiştir. 1991'de Hounslow'da düzenlenen *Louder Than Words*, engelli sanatçıların plastik sanatlar alanındaki çalışmalarını Graeae Theatre Company, Heart 'n Soul ve Workhouse gibi tiyatro, müzik ve kabare topluluklarının performanslarıyla bir araya getirmiş; festival 1992'de Hounslow, Richmond ve Ealing'e yayılmıştır. Shape ve LDAF öncülüğünde düzenlenen ve 1991'den 1994'e kadar devam eden yıllık *Movin' On* festivali kapsamındaki etkinlikler de, Disability Arts'ın bölgesel dolaşımını önemli ölçüde genişletmiştir (Sutherland, 2005).

1993'e gelindiğinde, bölgesel topluluklar ve forumların şekillenmesiyle görsel sanat üretimi hem çeşitlenmiş hem de ulusal ölçekte dolaşımı mümkün kılan daha güçlü bir sergi ağına kavuşmuştur. *Access to Image* projesinden gelişen *Different Views*, engelli fotoğrafçıların çalışmalarını ülke çapında dolaşıma sokarken; Stoke-on-Trent City Museum and Art Gallery'de düzenlenen *Defiance: Art Confronting Disability*, farklı kuşaklardan engelli sanatçıları aynı sergide buluşturmuştur. LDAF'ın gezici *Images of a Festival* sergisi David Hevey'nin fotoğraf çalışmalarını dolaşıma taşırken; Islington'daki *Burning Daylight*, fotoğraf ve görsel sanatları Candoco, New Breed Theatre Company, şiir, müzik ve Sağır kabare performanslarıyla aynı program içinde bir araya getirmiştir. Yıl sonunda Diorama Arts Centre'da düzenlenen *How We Like It* ise LDAF'ın görsel sanatlara yönelik süreklilik kazanan sergileme faaliyetlerinin başka bir örneği olmuştur (Sutherland, 2005).

On yılın ortalarında Disability Arts sergileri ölçek, tema ve disiplin bakımından daha da genişlemiştir. Laing Art Gallery'de düzenlenen *Unleashed: Images and Experience of Disability* (1995), dönemin önde gelen engelli sanatçılarının çalışmalarını bir araya getirmiştir. Sergide yer alan Tony Heaton'ın *Great Britain from a Wheelchair* (1994) adlı yapıtı, kullanımdan çıkarılmış iki NHS tekerlekli sandalyesinin parçalarını Büyük Britanya haritasına dönüştürerek engelliliğin

kurumsal ve maddi göstergelerini eleştirel bir sanatsal dile taşımıştır (Fotoğraf 27). Aynı dönemde ülke çapında dolaşan *Art Through the Front Door*, engelli sanatçıların üretimlerinin farklı bölgelere ulaşmasını sağlamış; Shape London tarafından düzenlenen *Taboo* ise beden, kimlik ve toplumsal önyargıları tartışmaya açmıştır. *Story Teller* (1996) da anlatı resimleri, şiir ve performansı bir araya getirerek Disability Arts'ın disiplinlerarası yönünü belirginleştirmiştir (Macqueen Black, 2016; Sutherland, 2005).

1990'ların sonunda ise Disability Arts, alternatif sergi mekânlarının ötesine geçerek yerleşik çağdaş sanat kurumlarında daha görünür hâle gelmiştir. Institute of Contemporary Arts'ta düzenlenen *Wrong Bodies* (1999), Mat Fraser, Marisa Carnesky[112], Alison Lapper[113], Tanya Raabe[114] ve Eddy Hardy[115] gibi sanatçıları sergi ve performans bağlamında bir araya getirirken; University Gallery, University of Essex'te gerçekleştirilen *Out on a Limb: Challenging Images of Disability through Contemporary Art* (1999), engelliliği açık biçimde çağdaş sanat akımlarıyla ilişkilendirmiştir (Sutherland, 2005). Aynı yıl Shape'in gerçekleştirdiği *Adorn, Equip and Accessorise* projesi ise yardımcı araçlar ve protezleri moda ile

[112] Marisa Carnesky (d. 1971), İngiliz live art sanatçısı, yönetmen ve performans yapımcısıdır. 1990'larda Disability Arts çevresiyle temas eden Carnesky, sonraki pratiğinde alternatif kabare, sirk ve panayır kültürünü feminist beden politikaları, göç, ritüel ve toplumsal cinsiyet temalarıyla birleştirmiştir. Başlıca çalışmaları arasında *Jewess Tattooess* (2000), *Carnesky's Ghost Train* (2004–2015), *Dystopian Wonders* (2010), *Carnesky's Tarot Drome* (2012) ve *Dr Carnesky's Incredible Bleeding Woman* yer almaktadır. *C'est Barbican* ile 2004 Laurence Olivier Ödülü'nü alan Carnesky, günümüzde Rose Bruford College'da çağdaş ve popüler performans alanında eğitim vermektedir (National Fairground and Circus Archive, t.y.; Rose Bruford College, t.y.; Sutherland, 2005).

[113] Alison Lapper (d. 1965), İngiliz görsel sanatçı, ressam ve fotoğrafçıdır. University of Brighton'da güzel sanatlar eğitimi alarak 1994'te birincilik derecesiyle mezun olmuş; beden, öz-portre, kadınlık ve engellilik temalarını kendi bedensel deneyimi üzerinden ele alan çalışmalar üretmiştir. Lapper, daha sonra Marc Quinn'in 2005'te Trafalgar Square'de sergilenen *Alison Lapper Pregnant* adlı heykelinin modeli olarak geniş uluslararası görünürlük kazanmış, ancak bu kamusal tanınırlığın öncesinde de profesyonel bir görsel sanatçı olarak üretimini sürdürmüştür (Lapper, t.y.).

[114] Tanya Raabe-Webber (d. 1967), İngiliz görsel sanatçı ve ressamdır. Özellikle çağdaş portre alanındaki çalışmalarıyla tanınan Raabe-Webber, engellilik, kültürel kimlik ve yaşanmış deneyimi sanatsal pratiğinin merkezine yerleştirmiştir. Daha sonraki çalışmalarında National Portrait Gallery, Tate ve başka kültür kurumlarıyla projeler yürütmüş; NDACA kapsamında engelli kültürel figürlerin portrelerinin belgelenmesine de katkı sağlamıştır (Raabe-Webber, t.y.).

[115] Eddy Hardy, 1990'larda İngiliz Disability Arts Movement içinde etkin olan engelli görsel sanatçı ve aktivisttir. Öz-portrelerinde engellilik, cinsellik ve kimlik temalarını işleyen Hardy, DAN eylemlerine de katılmıştır. *Freak Show* adlı litografisinde engelli bedenin teşhirini ve ötekileştirmeyi sorgulamış; 1996'da Geof Armstrong ile birlikte National Disability Arts Forum için hazırlanan *Liberty Not Charity* billboard kampanyasında ise hayırseverliğin acıma ve bağımlılık temelli engellilik imgelerine karşı hak ve eşitlik söylemini öne çıkarmıştır (Crawshaw, 2020).

tasarım bağlamında yeniden yorumlayarak bunları estetik ve kültürel üretimin bir parçası olarak ele almıştır (Macqueen Black, 2016). Bu gelişmeler, 1990'ların sonunda Disability Arts'ın müze, galeri ve çağdaş sanat kurumlarında giderek daha görünür hâle geldiğini; engellilik, beden ve temsil tartışmalarının tasarım ve moda gibi farklı yaratıcı alanlara taşındığını göstermektedir. Aynı sanatçıların farklı sergi ve projelerde düzenli olarak yer alması ise hareketin belirgin bir sanatçı çevresinin oluştuğuna ve Disability Arts içinde bir kanonlaşma sürecinin başladığına işaret etmektedir.

Bu dolaşım Avrupa merkezli iş birlikleriyle uluslararası bir boyut da kazanmıştır[116]. LDAF'ın 1991'de düzenlediği Euroday, Hollanda, Almanya ve Finlandiya'dan sanatçı ve performansçıları İngiltere'deki Disability Arts çevreleriyle buluşturmuş; Tony Heaton'ın daha sonra Telethon karşıtı mücadelenin simgesel yapıtlarından biri hâline gelen *Shaken Not Stirred* yerleştirmesi de ilk kez bu etkinlik için LDAF tarafından sipariş edilmiştir. Bu uluslararası ağ, 1994'teki LDAF Euroweek kapsamında Peter Radtke'nin[117] drama atölyeleri ile Mary Duffy'nin sergi, performans ve atölyeleri gibi projelerle sürdürülmüştür. 1995'te NDAF tarafından yayımlanan *European Disability Arts Directory* ise Avrupa'daki engelli sanatçıları, kurumları ve festivalleri birbirine bağlayan önemli bir başvuru kaynağı işlevi görmüştür (Sutherland, 2005).

Ulusal ve uluslararası ağların genişlemesine paralel olarak, 1990'larda Disability Arts'ın yayıncılık ve yazılı üretim alanı da çeşitlenmiştir. 1980'lerin ortalarından beri yayımlanan *Disability Arts in London* (DAIL), hareket içindeki sanatçıları, etkinlikleri ve kültür politikalarını izleyen temel süreli yayın olmayı sürdürmüş;

---

[116] EUCREA'nın 1993'ten itibaren Düsseldorf'taki REHACare fuarı kapsamında düzenlediği Avrupa *CreArt* festivalleri, tiyatro, müzik ve görsel sanatlar alanındaki sanatçı ve kurumları bir araya getirerek Avrupa çapındaki kültürel ağlaşmayı desteklemiştir. Festival 1993–2001 arasında önce iki yılda bir, daha sonra yıllık olarak gerçekleştirilmiştir (EUCREA, t.y.; Brehme, 2020).

[117] Peter Radtke (1943–2020), osteogenesis imperfectayla yaşamış Alman oyuncu, yazar ve engellilik hakları savunucusudur. 1970'lerin sonlarından itibaren engelli tiyatrosu alanında çalışmış, 1982'de Münih'te Crüppel Cabaret'in kurucuları arasında yer almış ve 1994–2001 yılları arasında Avrupa'daki engelli sanat kuruluşlarını bir araya getiren EUCREA'nın başkanlığını yürütmüştür. Radtke, Alman engelli tiyatrosu ile 1990'larda gelişen uluslararası Disability Arts ağları arasında önemli bir bağlantı figürü olmuştur (Diversity Arts Culture, t.y.; Radtke, t.y.).

Elspeth Morrison'dan sonra Kit Wells ve Colin Hambrook[118] gibi engelli sanatçılar da dergide editoryal sorumluluk üstlenmiştir. 1991'de kuzey İngiltere'de yayımlanmaya başlayan *Disability Arts Magazine* ise dört bölgesel sanat kuruluşu ile Arts Council of Great Britain'ın desteğiyle yürütülen bir yıllık deneme döneminin ardından 1992'de düzenli faaliyet fonu almış ve adını DAM olarak değiştirmiştir. Bu destek, engelli kişiler tarafından yönetilen bir Disability Arts kuruluşunun ilk kez düzenli Arts Council fonu alması bakımından önemli görülmüş; ancak fonun 1995'te kesilmesiyle derginin faaliyetlerini durdurması hareket içinde bağımsız yayıncılığın sürdürülebilirliği üzerine tartışmaları da beraberinde getirmiştir (Disability Arts Online, t.y.;Sutherland, 2005).

Bu dönemde yayıncılık Londra ve ulusal ölçekle sınırlı kalmamış; Bradford merkezli In-Valid? kolektifi de 1991'den itibaren üç ayda bir yayımladığı *Valid* dergisiyle Disability Arts alanındaki sanat, kültür politikası ve hak mücadelesine ilişkin tartışmaları bölgesel ölçekte dolaşıma sokmuştur (Sutherland, 2005). DAIL, Shape London ve Open University iş birliğiyle 1991'de düzenlenen Disability Arts and Culture Seminar bildirilerinin ertesi yıl *Disability Arts and Culture Papers* (1992) başlığıyla yayımlanması ise hareket içinde üretilen tartışmaların eleştirel ve kuramsal bir yazılı söyleme dönüşmesine katkıda bulunmuştur (Sutherland, 2005).

Bu yayıncılık ortamı, engelli yazarların üretimini destekleyen eğitim, atölye ve performans ağlarıyla birlikte gelişmiştir. Şiir, performans ve spoken word alanında çalışan Apples and Snakes, Greater London Arts desteğiyle engelli yazar ve performansçılar üzerine araştırmalar yürütmüş; Workhouse Cabaret ile birlikte yazarlık atölyeleri düzenlemiştir. 1993'te LDAF bünyesinde kurulan New Voices Poetry grubu ile ulusal *Write to Belong* projesi, yaratıcı yazı ve şiirin Disability Arts içindeki konumunu güçlendirmiştir. 1991'de kurulan Survivors' Poetry ise 1990'lar boyunca düzenlediği şiir geceleri, atölyeler ve turnelerin yanı sıra antoloji

[118] Colin Hambrook, İngiliz engelli sanatçı, şair, yazar, gazeteci ve editördür. 1990'larda Disability Arts çevresinde etkin olmuş; *Disability Arts in London* dergisinin editörlüğünü üstlenmiş ve 1992'de The Real Art Company'de *Dreams of the Absurd* adlı resim sergisini açmıştır. 1995'te Shape London'ın *Taboo* sergisinde de yer alan Hambrook, daha sonra Disability Arts Online'ı kurarak Disability Arts eleştirisi ve yayıncılığının gelişiminde önemli rol oynamıştır (Disability Arts Online, t.y.; Sutherland, 2005).

yayınlarıyla psikiyatri sistemi deneyimi olan kişilerin şiir ve performans üretimi için süreklilik sağlayan bir mecra olmuştur. Bu üretimin önemli örneklerinden *Under the Asylum Tree* 1995'te Survivors' Press tarafından yayımlanmıştır (Sutherland, 2005).

Şiir ve antoloji yayıncılığı, engellilik deneyiminin farklı toplumsal konumlardan, çeşitli yazınsal tür ve biçimler aracılığıyla ifade edildiği daha geniş bir yazılı kültürün gelişmesine katkı sağlamıştır. East Midlands Shape'ın *Looking Back* ve *Looking Forward* (1991) antolojileri, hastaların Pastures Hospital deneyimlerinden üretilen yazıları bir araya getirirken, Crocus Books yayınevi tarafından yayımlanan *Rainbows in the Ice* (1992) on yedi engelli yazarın şiirlerini bir arada toplamıştır. Shape London'ın *Re-write* (1994) ile Lois Keith editörlüğündeki *Mustn't Grumble: An Anthology of Writing by Disabled Women* (1994) gibi yayınları ise engelli deneyiminin toplumsal cinsiyet ve öz-temsil bağlamlarında ifade edilmesine alan açmıştır[119] (Sutherland, 2005). Aynı dönemde Jenny Morris'in *Pride Against Prejudice: A Personal Politics of Disability* (1991) ile editörlüğünü yaptığı *Encounters with Strangers: Feminism and Disability* (1996), engelli kadınların deneyimlerini ve bağımsız yaşam ile toplumsal cinsiyet tartışmalarını Engellilik Çalışmaları içinde görünür kılan temel çalışmalar arasında yer almıştır (Morris, 1991, 1996).

Yazılı üretimin önemli bir ekseni de engelliliğin sanatsal ve kültürel temsiline yönelik eleştirel yayınlar olmuştur. David Hevey'nin *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery* (1992), hayırseverlik ve medya imgelerinde engelliliğin temsilini sorgularken; Colin Barnes'ın *Disabling Imagery: An Exploration of Media Portrayals of Disabled People* (1992) ile Tom Shakespeare'ın "Cultural Representation of Disabled People: Dustbins for Disavowal?" (1994) başlıklı makalesi, temsil eleştirisini gelişmekte olan Engellilik Çalışmaları literatürü içinde kuramsallaştırmıştır. Bu bakımdan, Disability Arts'ın

[119] Bu dönemde engellilik kültürü içinde bireysel şiir ve yazı yayınları da artmış; örneğin Aaron Williamson'ın *Cathedral Lung* şiir kitabı 1993'te yayımlanmış, 1995'te Commonword Disabled Writers Workshop üyelerinin öykü ve şiirlerini içeren *Patronizingly Challenged Beware* ile Allan Sutherland'ın kendi yayımladığı *Poems and Prose* dolaşıma girmiştir (Sutherland, 2005).

öz-temsil mücadelesi ile akademik temsil eleştirisi 1990'larda birbirini besleyen iki bilgi üretim alanı olarak gelişmiştir.

Aynı dönemde Engellilik Çalışmaları'nın akademik yayıncılığı da kurumsallaşmıştır. Leeds Üniversitesi'nde 1990'da BCODP çalışmaları için kurulan Disability Research Unit, 1994'te üniversite bünyesinde resmî bir araştırma birimine dönüşmüş; Colin Barnes'ın *Cabbage Syndrome* (1990), *Disabled People in Britain and Discrimination* (1991) gibi çalışmaları, sosyal model, ayrımcılık ve kültürel temsil tartışmalarının akademik literatürde yerleşmesine katkı sağlamıştır. 1995'te Barnes tarafından kurulan kâr amacı gütmeyen Disability Press ise *Exploring the Divide: Illness and Disability* (1996), *Doing Disability Research* (1997) ve *Disability Studies: Past, Present and Future* (1997) gibi yayınlarla alanın kuramsal ve metodolojik gelişimini desteklemiştir (Centre for Disability Studies, t.y.). Böylece 1990'larda Disability Arts'ın yayıncılığı ile Disability Studies'in akademik üretimi, öz-temsil, ayrımcılık eleştirisi ve sosyal model etrafındaki ortak düşünsel zeminde karşılıklı olarak gelişmiştir.

Yayıncılık, sanatçıların profesyonel dolaşımını destekleyen bir altyapı işlevi de görmüştür. LDAF'ın 1994'te yayımladığı *Directory of Disabled Performers* ile *Directory of Disabled Visual and Tactile Artists*, engelli sanatçıların kültür kurumları, festival düzenleyicileri ve programcılarla bağlantı kurmasını kolaylaştırmayı amaçlamıştır. NDAF'ın yayımladığı *European Disability Arts Directory* ile birlikte değerlendirildiğinde bu yayınlar, engelli sanatçıların tanınırlığını, ulusal ve uluslararası profesyonel ağlara erişimini, ve sanatsal kanonlaşmayı destekleyen araçlar olarak öne çıkmaktadır (Sutherland, 2005).

Kurumsal altyapının güçlenmesi ve kamusal görünürlüğün artmasıyla birlikte, 1990'larda Disability Arts'ın profesyonel sahne üretimi de belirgin biçimde genişlemiştir. Arts Council of Great Britain ile bölgesel sanat kuruluşları ve yerel yönetimlerin sağladığı destekler, engelli öncülüğündeki toplulukların repertuvarlarını geliştirmelerine, turneler gerçekleştirmelerine ve yeni sanatçıların yetişmesine yönelik programlar oluşturmalarına katkı sağlamıştır. Bu süreçte profesyonelleşme, daha fazla yapım üretilmesinin ötesinde, tiyatro, dans, müzik

ve Sağır sahne sanatları içinde farklı üretim ve eğitim modellerinin ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir (Sutherland, 2005).

Bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri Graeae Theatre Company olmuştur[120]. Topluluk, 1990'lar boyunca repertuvarını ve ulusal ve uluslararası turne ağını genişletirken engellilikle birlikte cinsellik, ırk, göç ve medya temsili gibi kesişen toplumsal meseleleri de sahneye taşımıştır. Maria Oshodi'nin[121] *Hound* (1992) adlı oyunu bağımsız yaşam ve görme engelliliğin temsiline odaklanırken, Firdaus Kanga'nın[122] *A Kind of Immigrant'*ı (1992) engellilik, eşcinsellik ve kültürel kimlik ilişkisini ele almıştır. Albie Sachs'ın yaşam öyküsünden uyarlanan *Soft Vengeance'*ın (1993) uluslararası turnesi, *Playback'*ın (1994–1995) Forum Theatre yöntemini temel alan etkileşimli bir eğitim tiyatrosu programına dönüşmesi ve *Revenge of the Graeae* (1995) projesinin engelli kadın oyun yazarlarının yeni metinler geliştirmelerini desteklemesi, topluluğun sanatsal üretim biçimlerinin çeşitlendiğini ve geliştiğini göstermektedir (Fotoğraf 30). Graeae Writers' Project, Graeae Youth Theatre ve diğer eğitim girişimleri de topluluğun sahne üretimini engelli yazar ve oyuncuların mesleki gelişimiyle bütünleştirerek profesyonel altyapısını güçlendirmiştir (Sutherland, 2005; Graeae Theatre Company, t.y.).

1990'larda Sağır sanatları da kendi kurumları, toplulukları ve festivalleriyle bağımsız bir üretim alanı olarak güçlenmiştir. 1993'te Shape London öncülüğünde Deaf Arts UK'nin kurulması ve aynı yıl ilk National Deaf Theatre

---

[120] Graeae Theatre Company, 1990'larda da kuruluşundan itibaren benimsediği engelli sanatçıların öncülüğüne dayalı yapısını sürdürmüştür. Kurucular Nabil Shaban ve Richard Tomlinson'ın ardından Ewan Marshall 1991–1997 yılları arasında sanat yönetmenliğini üstlenmiş; 1997'de göreve gelen Jenny Sealey ise topluluğun erişilebilirlik anlayışını sanatsal üretimin merkezine taşıyarak sonraki dönemde ana akım tiyatro kurumlarıyla ortaklıklarını genişletmiştir (Graeae Theatre Company, t.y.; Kochensparger, 2019).

[121] Maria Oshodi, İngiliz kör oyun yazarı, yönetmen ve tiyatro sanatçısıdır. Graeae Theatre Company için yazdığı *Hound* (1992), üç kör karakterin bağımsız yaşam, medya temsili ve toplumsal önyargılarla ilişkisini ele almış ve kör bir oyun yazarı tarafından yazılıp kör oyuncularla profesyonel olarak sahnelenen öncü yapımlardan biri olmuştur. Oshodi, 1997'de kör ve az gören profesyonel sanatçıların üretimini geliştirmek amacıyla Extant Theatre Company'yi kurmuştur (Extant, t.y.; Graeae Theatre Company, 1992).

[122] Firdaus Kanga (d. 1960), Hintli yazar, oyuncu ve engelli sanatçıdır. Graeae Theatre Company tarafından 1992'de ulusal turneye çıkarılan *A Kind of Immigrant* adlı ilk sahne oyununda engellilik, eşcinsellik, cinsellik ve kültürel kimlik arasındaki ilişkileri kendi deneyimlerinden hareketle ele almıştır. Yapıt, 1990'lar Disability Arts tiyatrosunda engelliliği ırk, göç ve kuir kimlikle birlikte tartışan erken örneklerden biridir (Graeae Theatre Company, 1992).

Weekend'in düzenlenmesi, Sağır sanatçıların tiyatro ve performans alanındaki örgütlenmesini ve görünürlüğünü artırmıştır. Common Ground Sign Dance Theatre ise işaret dili, konuşma, dans ve görsel anlatıyı bir araya getirip sign dance theatre biçimini geliştirerek bu alanda özgün çalışmalar üretmiş; *Lunera* (1993), *Waiting* (1994), *El Pilón* (1996) ve *Distant Sisters* (1998) gibi yapımlarında işaret dilini koreografik ve şiirsel bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Aynı dönemde Show of Hands topluluğunun ulusal turneleri ile Deaf Fiesta ve Deaf Cabaret gibi etkinlikler, Sağır sanatlarının ülke çapında yaygınlaştığını ve tiyatro, dans ile performans alanlarında çeşitlendiğini ortaya koymaktadır (Sutherland, 2005; Common Ground Sign Dance Theatre, t.y.).

Disability Arts'ın görünürlüğünün artması, profesyonel sahne üretiminin çoğalması ve fon olanaklarının genişlemesi, fiziksel engelli sanatçıların yanı sıra öğrenme güçlüğü olan sanatçıların da tiyatro ve müzik alanlarında daha görünür hâle gelmesini, eğitim olanaklarına erişmesini ve mesleki gelişimlerini sürdürmesini desteklemiştir. Strathcona Theatre Company 1990'lar boyunca üretimini sürdürürken, 1988'de Susan Brown ve Tim Wheeler tarafından kurulan Mind the Gap Theatre Company, *Wake Up!* (1993) ile ilk ulusal turnesine çıkmış ve 1998'de başlattığı *Making Waves* projesiyle öğrenme güçlüğü olan sanatçıların mesleki eğitimine yönelik kalıcı bir model önermiştir. Heart 'n Soul ise özgün müzik ve sahne yapımlarının yanı sıra ulusal ve uluslararası turneleriyle bu alanın önde gelen topluluklarından biri hâline gelmiş; 1995'te kurduğu *Beautiful Octopus Club* ile öğrenme güçlüğü olan kişilerin kültürel üretim ve sosyal katılımını destekleyen yenilikçi bir model oluşturmuştur. 1994'te Worcester'da düzenlenen National Conference/Festival of Theatre and Learning Disability kapsamında Strathcona, Mind the Gap, Heart 'n Soul, Lawnmowers ve diğer toplulukların aynı programda buluşması, öğrenme güçlüğü ve sahne üretimi kesişimindeki çalışmaların tekil girişimlerin ötesine geçerek ulusal ölçekte örgütlü ve profesyonel bir ağ hâline geldiğini göstermektedir (Sutherland, 2005).

Dans ve dans tiyatrosu alanında bu çeşitlenme, hem mevcut toplulukların kurumsallaşması hem de yeni profesyonel girişimlerin ortaya çıkmasıyla belirginleşmiştir. Amici Dance Theatre Company, engelli ve engelli olmayan

dansçıları bir araya getiren üretim modelini sürdürürken, Wolfgang Stange'in *The Journey* koreografisinin 1993'te Vaslav Nijinsky Award'a değer görülmesi topluluğun uluslararası tanınırlığını pekiştirmiştir (Amici Dance Theatre Company, t.y.). Aynı dönemde kurulan High Spin Dance Company ise öğrenme güçlüğü olan dansçıların çağdaş dans alanındaki profesyonel görünürlüğünü artıran yeni topluluklardan biri olmuştur (Sutherland, 2005).

Bu dönemin dans alanındaki en önemli kurumsal gelişimi ise dansçı Celeste Dandeker-Arnold[123] ve koreograf Adam Benjamin tarafından 1991'de kurulan Candoco Dance Company olmuştur. Aspire Centre for Spinal Injury'de yürütülen atölyelerden gelişen topluluk, engelli ve engelli olmayan dansçıların birlikte üretimini rehabilitasyon ya da toplumsal katılım çerçevesinden çıkararak profesyonel çağdaş dansın koreografik ve estetik ölçütleri içinde konumlandırmıştır. Engelli bedenlerin hareket özelliklerini koreografik çeşitliliğin bir kaynağı olarak değerlendiren Candoco, 1990'lar boyunca Siobhan Davies, Emilyn Claid, Annabel Arden ve Jos Houben gibi önde gelen koreograflarla çalışmış; yeni eser siparişleri, ulusal ve uluslararası turneler ile eğitim programlarını bir arada geliştirerek birleşik dansın kurumsal altyapısını güçlendirmiştir (Candoco Dance Company, t.y.; Roy, 2009; Whatley, 2007). Bu yapı, David Toole[124] gibi dansçıların kariyerlerinin gelişmesine katkı sağlarken

[123] Celeste Dandeker-Arnold (d. 1951), İngiliz çağdaş dansçı, koreograf ve Candoco Dance Company'nin kurucu ortaklarından ve ilk sanat yönetmenidir. London Contemporary Dance School'da eğitim görmüş, 1973 yılında London Contemporary Dance Theatre'da dans ederken geçirdiği kaza sonucunda omurilik yaralanması nedeniyle tekerlekli sandalye kullanmaya başlamıştır. Daha sonra kostüm tasarımcısı, koreograf ve sanat yöneticisi olarak çalışmalarını sürdürmüş; 1991'de Adam Benjamin ile birlikte Candoco Dance Company'yi kurarak engelli ve engelli olmayan dansçıların birlikte çalıştığı profesyonel birleşik dans modelinin gelişmesine öncülük etmiştir. Dans ve engelli haklarına katkıları nedeniyle 1997'de Member of the Order of the British Empire (MBE), 2007'de ise Officer of the Order of the British Empire (OBE) unvanlarıyla ödüllendirilmiştir (Candoco Dance Company, t.y.).

[124] David Toole (1964–2020), Leeds doğumlu İngiliz dansçı, oyuncu ve engelli hakları savunucusudur. Sakral ageneziyle doğmuş ve küçük yaşta iki bacağı ampute edilmiştir. Yaklaşık dokuz yıl posta hizmetinde çalıştıktan sonra 1993'te profesyonel dans kariyerine Candoco Dance Company ile başlamış; Candoco'nun 1990'lardaki repertuvarı ve uluslararası turnelerinde yer almıştır. Daha sonra DV8 Physical Theatre, Royal Shakespeare Company, Stopgap Dance Company ve çeşitli tiyatro, film ve bağımsız dans yapımlarında çalışmış; özellikle DV8'nin *The Cost of Living* (2004) yapımındaki performansı ve 2012 Londra Paralimpik Oyunları açılış törenindeki solosuyla uluslararası ölçekte tanınmıştır. Dansçı bedenine ilişkin yerleşik normları dönüştüren özgün hareket dili ve uzun soluklu profesyonel kariyeriyle çağdaş birleşik dansın en etkili isimlerinden biri olmuş; 2019'da dansa ve engelli kişilere hizmetleri nedeniyle OBE'ye layık görülmüştür (Disability Arts Online, 2020; Roy, 2009; Stopgap Dance Company, 2019).

birleşik dansın Disability Arts çevresinin ötesinde çağdaş dans kurumları ve uluslararası festival ağında kabul görmesini de desteklemiştir.

Candoco'nun açtığı profesyonel alanın 1990'ların ikinci yarısında yeni topluluklarla genişlediği görülmektedir. 1995'te Dave Toole ile Candoco'dan Kuldip Singh-Barmi'nin[125] yürüttüğü ve Woking Dance Festival ile Guildford Borough Council tarafından desteklenen bir topluluk dansı projesinden gelişen Stopgap, engelli ve engelli olmayan dansçıları ortak üretimde buluşturmuştur. Sue Smith'in koreografisini yaptığı *Creeper'*ın 1999'da Londra'daki South Bank Centre'da sahnelenmesi, topluluğun yerel bir katılım projesinden profesyonel dans üretimine yönelişindeki önemli eşiklerden biri olmuştur (Stopgap Dance Company, t.y.; Sutherland, 2005).

Şunu da gözden kaçırmamak gerekir ki Disability Arts'ın 1990'lardaki gelişimi kurumlar, sergiler ve profesyonel topluluklarla sınırlı kalmamış; kabare, popüler müzik, film, video, radyo ve alternatif yayın kanalları aracılığıyla gündelik kültürün içine de yayılmıştır. 1980'lerde Workhouse çevresinde şekillenen kabare geleneği bu dönemde canlılığını korumuş; Johnny Crescendo, Wanda Barbara, Ian Stanton ve Allan Sutherland gibi sanatçıları bir araya getiren gezici *Tragic But Brave Roadshow*, mizahı, politik hicvi, şiiri ve müziği Disability Arts'ın eleştirel diliyle birleştirerek hareketin düşüncelerini farklı kentlere ve izleyici gruplarına taşımıştır. Disaret Club gibi düzenli sahneler de müzisyen, şair, dansçı ve kabare sanatçılarının bir araya geldiği süreklilik gösteren buluşma alanları yaratmıştır (Sutherland, 2005). Engelli müzisyenlerin üretimlerinin dolaşımı da canlı performansın ötesine geçmiş; Fish Out of Water'ın *Red Sunset* (1990) albümünün yayılımı ile Stream Records'un Ian Stanton, Heart 'n Soul, Clocks and Clouds ve diğer sanatçıların müzik kayıtlarını posta yoluyla dağıtması, Disability

[125] Kuldip Singh-Barmi, İngiliz çağdaş dansçı, koreograf ve birleşik dans alanında çalışan eğitmendir. Northern School of Contemporary Dance'daki eğitimini 1992'de tamamlayan Singh-Barmi, Candoco Dance Company'nin kurucu üyelerinden biri olmuş ve yaklaşık yedi yıl boyunca toplulukla ulusal ve uluslararası turnelere katılmıştır. 1993'te David Toole ile birlikte Jodi Falk'ın *To Please the Desert* adlı yapıtında dans etmiş; 1995'te yine Toole ile yürüttüğü Woking merkezli topluluk dansı projesi, daha sonra Stopgap Dance Company'nin oluşumuna zemin hazırlamıştır (Candoco Dance Company, t.y.; Falmouth University, t.y.; Stopgap Dance Company, t.y.).

Arts çevresinde gelişen müzik kültürünün festival ve kabare mekânlarının dışına taşınmasını sağlamıştır (Sutherland, 2005).

Bu kültürel ortam, Disability Arts içinde farklı toplumsal konum ve kimliklerin kendi sanat çevrelerini oluşturmasına da alan açmıştır. 1990'da Workhouse, London Lesbian Strength ve Gay Pride ile engelli lezbiyen ve geylere yönelik ortak bir etkinlik düzenlemiş; aynı yıl Lavender Ripples kadınlar kabaresi lezbiyen izleyicilere yönelik müzik, komedi ve işaret diliyle şarkı performanslarını bir araya getirmiştir. 1991'de Camden Lesbian Centre'da düzenlenen engelli lezbiyenler kabaresi de The Tokens, Iona Fletcher ve şair Janice Pink'i aynı programda buluşturarak bu etkinliklerin sürekliliğini göstermiştir. Siyah engelli sanatçıların üretimleri de benzer biçimde belirginleşmiş; Basic Theatre ile Graeae'nin *Sympathy for the Devil* (1996) yapımı, dört Siyah engelli oyuncu üzerinden hayırseverlik söylemindeki önyargı ve ikiyüzlülüğü eleştirmiştir (Sutherland, 2005). Bu örnekler, Disability Arts'ın ortak bir engelli kültürü etrafında şekillenirken cinsellik, toplumsal cinsiyet, ırk ve kültürel aidiyet farklılıklarının da hareket içinde ayrı üretim çevreleri, ifade biçimleri ve izleyici grupları oluşturacak ölçüde görünürlük kazandığını göstermektedir.

Film, video ve radyo da bu genişleyen kültürel alanın parçası olmuştur. Jo Pearson'ın epilepsi deneyiminden hareketle hazırladığı *All In Your Head* (1991), kişisel engellilik deneyimini görsel-işitsel anlatıya taşıyan erken video çalışmalarından biri olurken; Chris Ledger'ın *Moving from Within* (1996) adlı videosu Heart 'n Soul, Celeste Dandeker, Julie McNamara, Caroline Parker, Johnny Crescendo, Tony Heaton ve Ian Stanton gibi sanatçıları aynı yapımda bir araya getirmiştir (Sutherland, 2005). Ana akım yayıncılıktaki örneklerden biri olan Allan Sutherland ile Stuart Morris'in *Inmates* projesi ise engelli kişilerin yaşadığı bir bakım kurumunda geçen hikâyeyi konu almış; 1992'de BBC için televizyon pilotu olarak çekilmiş, daha sonra radyo oyununa uyarlanarak 1997'de BBC Radio 4'te yayımlanmıştır[126].

[126] 1992'de BBC tarafından televizyon pilotu olarak çekilen yapımda Nabil Shaban, Mik Scarlet ve Jag Plass gibi engelli oyuncular rol almış ve engelli karakterler engelli oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Televizyon dizisi olarak devam etmeyen proje daha sonra radyo oyununa

Bu üretimlerle birlikte film ve televizyonda engelliliğin kültürel temsiline ilişkin tartışmalar da yaygınlaşmıştır. 1993'te Tyneside Cinema ile NORDAF'in birlikte düzenlediği Images of Disability ve Barriers to Access programları sinema ve televizyonda engelliliğin temsilini tartışmaya açmış; 1996'da aynı sinemada gerçekleştirilen Deaf Film and TV Festival Sağır sanatçıların film ve televizyon üretimlerine ayrılmış bir gösterim alanı oluşturmuştur. 1999'da Londra'daki Lux Cinema'da düzenlenen Lifting the Lid Disability Film Festival ise engellilik temalı filmleri ve temsil tartışmalarını aynı programda bir araya getirmiştir (Sutherland, 2005).

1990'ların İngiliz Disability Arts kültürü genel olarak değerlendirildiğinde, hak mücadelesi, örgütsel kurumsallaşma, eleştirel söylem ve sanatsal üretimin birbirini beslediği; hareketin ülke çapında yayılırken profesyonel sanat alanındaki varlığını da belirgin biçimde güçlendirdiği görülmektedir. Bölgesel forumlar, festivaller, süreli yayınlar, gezici sergiler, sanatçı dizinleri ve profesyonel topluluklar engelli sanatçılar için yeni üretim, eğitim, istihdam ve dolaşım olanakları yaratmış; Disability Arts çevresinde gelişen çalışmalar bağımsız kültür mekânlarının yanı sıra anaakım müze, galeri, tiyatro, yayıncılık ve kamusal alanlarda daha fazla kurumsal görünürlük kazanmıştır.. Bu genişleme, sanat ile siyasal mücadeleyi birbirinden ayırmamış; Block Telethon, DAN ve diğer hak kampanyalarında müzik, kabare, görsel sanat ve performansın politik müdahale araçlarına dönüşmesi, Disability Arts'ın kültürel üretim ile engelli hakları hareketi arasındaki özgün konumunu koruduğunu göstermiştir.

Bu hareketli siyasal ve toplumsal ortam, farklı disiplinlerde uzmanlaşan ve üretimleri 1990'lar boyunca düzenli biçimde sergilenen, sahnelenen ve dolaşıma giren belirgin bir Disability Arts sanatçı kuşağının oluşmasını da sağlamıştır. Görsel sanatlarda Tony Heaton, Adam Reynolds, Nancy Willis, Steve Cribb, Eddy Hardy, Tanya Raabe ve Colin Hambrook; fotoğraf ve görsel-işitsel üretimde David

---

uyarlanmış; Mat Fraser, Daryl Beeton, Jonathan Keeble, Gerard McDermott, Mandy Colleran, Mandy Redvers-Higgins ve Dave Kent'in rol aldığı 90 dakikalık versiyon 1997'de BBC Radio 4'te yayımlanmıştır (Sutherland, 2018).

Hevey, Mary Duffy ve Samena Rana[127]; kabare ve müzikte Johnny Crescendo, Ian Stanton, Wanda Barbara, Allan Sutherland ve Mike Higgins; performansta Mat Fraser, Julie McNamara, Katherine Araniello, Aaron Williamson[128] ve Caroline Parker; dansta Celeste Dandeker-Arnold, David Toole, Kuldip Singh-Barmi; tiyatro, yazarlık ve yönetmenlikte ise Maria Oshodi, Firdaus Kanga, Nabil Shaban, Jo Verrent[129], Kaite O'Reilly[130], Ewan Marshall ve Jenny Sealey, hareketin estetik çeşitliliğini, disiplinlerarası üretim kapasitesini ve profesyonel uzmanlaşmasını temsil eden başlıca isimler olarak öne çıkmıştır. Bu sanatçıların farklı sergi, festival, turne, yayın ve performanslarda tekrar eden varlığı, Disability Arts'ın kendine özgü temaları, estetik yaklaşımları ve profesyonel üretim ağları bulunan bir sanat alanı olarak belirginleşmesine katkı sağlamıştır. Bu dönemde Shape ile ilişkili Yinka Shonibare[131] ile 1999'daki *Wrong Bodies* programına katılan Marisa Carnesky gibi sanatçılarla yapılan işbirlikleri , Disability Arts'ın çağdaş sanat çevreleriyle ve farklı kimlik politikalarıyla kurduğu ilişkinin genişlediğini göstermiştir (Macqueen Black, 2016; Sutherland, 2005).

---

[127] Samena Rana (1955–1992), Pakistan doğumlu İngiliz fotoğrafçı ve engelli hakları aktivistidir. Fotoğraf pratiğinde engellilik, kimlik ve temsil meselelerine odaklanan Rana, Disability Arts ve İngiliz Siyah fotoğraf çevrelerinde etkin olmuş; engelli hareketinin atölyelerini ve Telethon karşıtı protestolarını da belgelemiştir. Çalışmaları 1992'de *Crossing Black Waters* sergisinde yer almış, ölümünün ardından 1995'te Diorama Arts Centre'da engellilik ve fotoğraf odağında retrospektif bir sergi düzenlenmiştir (South Asian Diaspora Arts Archive [SADAA], t.y.; Sutherland, 2005).

[128] Aaron Williamson (d. 1967), İngiliz performans, video ve live art sanatçısı, yazar ve şairdir. Kendi işitme kaybı deneyimini beden, iletişim, normallik ve engellilik tartışmalarıyla ilişkilendiren Williamson, 1990'ların başında şiir ve ses çalışmaları yayımlamış; 1998'de Heatwave Disability Arts Festival kapsamında performans gerçekleştirmiştir. Disability Arts ile ilişkisi 1990'ların sonunda belirginleşmiş, sonraki yıllarda çağdaş live art ile Disability Arts kesişiminde önemli isimlerden biri hâline gelmiştir (Sutherland, 2005).

[129] Jo Verrent, İngiliz Disability Arts yapımcısı, danışmanı, yazar ve aktivisttir. 1990'ların sonunda Disability Arts'ın profesyonelleşmesi ve kültür politikaları üzerine yürütülen tartışmalarda etkili olmuştur; 1998'de Bracknell'de düzenlenen Disability Arts/Arts and Disability Conference'ta konuşmacı olarak yer almıştır. Sonraki yıllarda engelli sanatçıların profesyonel gelişimi ve yeni eser üretimini destekleyen ulusal programlarda önemli roller üstlenmiştir (Sutherland, 2005; NDACA, t.y.).

[130] Kaite O'Reilly, Galli engelli oyun yazarı, dramaturgdur. 1991'de hazırladığı *The Bombing Fields* adlı topluluk oyunu engelli katılımcılarla sahnelenmiş; 1990'lardan itibaren engellilik, beden, dil ve temsil meselelerini tiyatro pratiğinin merkezine almıştır. O'Reilly'nin Disability Arts tiyatrosuyla ilişkisi 1980'ler sonunda başlamış, Graeae için yazdığı *peeling* (2002) gibi sonraki yapıtlarla daha da belirginleşmiştir (Sutherland, 2005).

[131] Yinka Shonibare (d. 1962), İngiliz-Nijeryalı çağdaş sanatçıdır. Üretimi ağırlıklı olarak sömürgecilik, ırk, sınıf, İngiliz kültürü ve kültürel kimlik üzerine kurulmakla birlikte, 1990'larda Shape'te yarı zamanlı sanat geliştirme görevlisi olarak çalışmış ve engelli ve yaşlı katılımcılar için sanat atölyeleri yürütmüştür. Bu nedenle Shonibare, Disability Arts Movement'ın çekirdek sanatçılarından çok, hareketin kurumsal altyapısıyla doğrudan ilişki kurmuş engelli bir çağdaş sanatçı olarak değerlendirilmelidir (Shape Arts, t.y.).

Bununla birlikte, bu profesyonelleşme hareket için belirli çelişkileri de beraberinde getirmiştir. Arts Council ve diğer kamu destekleri ile ana akım sanat kurumlarının sağladığı yeni olanaklar engelli sanatçıların görünürlüğünü ve mesleki gelişimini kolaylaştırırken, hareketin engelli öncülüğünü, siyasal özerkliğini ve topluluk temelli kültürel yapısını nasıl sürdüreceği sorusunu da beraberinde getirmiştir. Bu nedenle 1990'lar, Disability Arts'ın siyasal kökenlerini koruyarak profesyonel sanat alanıyla daha güçlü ilişkiler kurduğu, kurumsal görünürlüğünü artırdığı ve 2000'lerde anaakımlaşma, temsil, fon politikaları ve kültürel özerklik ekseninde gelişecek tartışmaların temelinin atıldığı belirleyici bir dönüşüm dönemi olarak değerlendirilebilir.

1.3.2. 1990'lardan 2000'lere ABD'de Engellilik Kültürü ve Sanat: ADA Sonrası Kurumsal ve Kültürel Dönüşüm

1990'ların başında ABD'de engelli hakları hareketi, önceki on yıllarda yürütülen mücadelelerin hukuki kazanımlara dönüştüğü ve engelliliğin eşit yurttaşlık ile ayrımcılık karşıtı haklar temelinde yeniden tanımlandığı bir döneme girmiştir. Hareketin en önemli kazanımlarından biri olan ve Capitol Crawl eylemiyle simgelenen Americans with Disabilities Act (ADA)'nın 1990'da kabul edilmesi, engelliliğe dayalı ayrımcılığı kapsamlı bir medeni haklar sorunu olarak ele almıştır. Yasa, istihdamın yanı sıra kamu kurumlarının sunduğu hizmet ve programlarda, ayrıca halka açık özel işletmelerin faaliyetlerinde engelliliğe dayalı ayrımcılığı yasaklamış; makul düzenleme, fiziksel erişilebilirlik ve etkili iletişim için gerekli yardımcı araç ve hizmetlerin sağlanmasına ilişkin yükümlülükler getirmiştir. Sinema, tiyatro, konser salonu, müze ve galeri gibi kültür kurumları da bu yükümlülüklerin kapsamına alınmıştır. Bununla birlikte, söz konusu yükümlülükler düzenlemenin kuruma aşırı mali ya da idari yük getirmesi veya sunulan hizmetin temel niteliğini değiştirmesi durumlarında belirli sınırlamalara tabi tutulmuştur (Americans with Disabilities Act, 1990; U.S. Department of Justice, t.y.). ADA'nın kabulüyle birlikte hareketin önceliği yeni hakların kazanılmasından çok bu hakların gündelik yaşamda uygulanmasına yönelmiş; işyerlerinde makul düzenlemelerin sağlanması, kamusal mekân ve hizmetlerin erişilebilir hâle getirilmesi, iletişim engellerinin kaldırılması ve toplumsal yaşama

eşit katılımın güvence altına alınması 1990'lar boyunca hareketin temel mücadele alanlarını oluşturmuştur (Barnartt ve Scotch, 2001; Fleischer ve Zames, 2001).

Hakların uygulanmasına yönelik mücadeleler içinde ulaşım ve bağımsız yaşam talepleri ayrı bir önem kazanmıştır. ADAPT, bir yandan 1997'de Greyhound'ın erişilebilir olmayan şehirlerarası otobüslerine karşı ülke çapında protestolar düzenlerken, diğer yandan engelli bireylerin huzurevleri ve benzeri kurumsal yapılara yönlendirilmeleri yerine kişisel destek hizmetleri aracılığıyla toplum içinde yaşamalarını savunmuştur (Barnartt ve Scotch, 2001; Fleischer ve Zames, 2001; U.S. Department of Transportation, 1998). Bu yaklaşım, 1999 tarihli *Olmstead v. L.C.* kararıyla önemli bir hukuki dayanak kazanmış; ABD Yüksek Mahkemesi, engelli bireylerin gereksiz biçimde kurumsal ortamlarda tutulmasının ADA'nın II. Başlığı kapsamında ayrımcılık oluşturduğuna hükmetmiştir (*Olmstead v. L.C.*, 1999).

Eğitim ve istihdam alanındaki düzenlemeler de bu hak temelli dönüşümün önemli bileşenleri olmuştur. Yükseköğretimde engelliliğe dayalı ayrımcılığa karşı federal koruma 1973 tarihli Rehabilitation Act'in 504. Bölümü ile başlamış olsa da ADA, kamu ve özel yükseköğretim kurumlarını kapsayan daha geniş bir medeni haklar çerçevesi oluşturarak engelli öğrencilerin akademik programlara, yardımcı teknolojilere ve kampüs yaşamına eşit katılımını güçlendirmiştir. Aynı dönemde Individuals with Disabilities Education Act (IDEA) ve 1997 değişiklikleri kapsayıcı eğitimi desteklemiş; engelli öğrencilerin okuldan yetişkin yaşama geçiş süreçlerini kolaylaştırmıştır. Eğitim ve çalışma yaşamındaki bu kurumsal dönüşüm, engelli bireylerin sanat eğitimi, kültürel üretim ve profesyonel yaşama katılımı için de daha elverişli koşullar yaratmıştır. Bununla birlikte, 1999 tarihli *Sutton v. United Air Lines, Inc.* kararında ADA kapsamındaki engellilik tanımının dar yorumlanması, özellikle istihdam alanında yasanın koruyucu etkisinin sınırlarını tartışmaya açmıştır[132] (Colker, 1999).

[132] *Sutton v. United Air Lines, Inc*. (1999) kararında ABD Yüksek Mahkemesi, bir kişinin ADA kapsamında engelli sayılıp sayılmadığı değerlendirilirken gözlük, ilaç, protez ya da benzeri yardımcı araç ve tedaviler sayesinde işlevsel sınırlılığının ne ölçüde azaldığının dikkate alınması

Hak temelli dönüşümün kültür alanındaki yansımalarından biri, sanat kurumları ve müzelerde erişilebilirliğin kurumsal bir zorunluluk olarak ele alınmasında görülmüştür. Mimar, tasarımcı ve tekerlekli sandalye kullanıcısı Ronald Mace'ın geliştirdiği Evrensel Tasarım (Universal Design) yaklaşımı, farklı kullanıcıların ürün ve yapılı çevreden mümkün olduğunca ek uyarlama gerekmeksizin yararlanmasını amaçlayan ilkeleriyle 1990'larda erişilebilir tasarım tartışmalarının önemli referanslarından biri hâline gelmiştir (Mace vd., 1991; Preiser ve Ostroff, 2001). Bu bağlamda National Endowment for the Arts (NEA), *The Arts and 504* (1992) ve *Design for Accessibility* (1994) gibi yayınlarla erişilebilirliğin kültür kurumlarının planlama ve programlama süreçlerine dâhil edilmesini desteklemiş; Smithsonian Institution'ın *Guidelines for Accessible Exhibition Design* (1996) kılavuzu ise sergi tasarımı, metin, dolaşım, aydınlatma ve görsel-işitsel içerik gibi alanlarda önemli bir kurumsal referans oluşturmuştur. Bu yaklaşımın uygulamadaki karşılıklarından biri olan MoMA'nın Touch Tours programı, görme engelli ziyaretçilere yönelik duyusal erişim olanaklarını geliştirirken; American Printing House for the Blind tarafından 1992'de başlatılan jürili InSights Art Exhibition, kör ve az gören sanatçıların profesyonel sergileme ve değerlendirme ortamlarında görünürlük kazanmalarına katkı sağlayan önemli bir girişim olmuştur. Buna karşın ADA'nın sağladığı hukuki çerçeve bütün sanat kurumlarında aynı ölçüde uygulanmamış; Bard College'ın 1999'da, Whitney Museum of American Art'ın ise 2000 Whitney Bienali bağlamında talep edilen işaret dili tercümanlarını sağlamaması erişimdeki kurumsal dirençlerin sürdüğünü göstermiştir (Cachia, 2025). Bununla birlikte genel olarak 1990'larda müze erişilebilirliği, sergi mekânına fiziksel erişimin ötesine geçerek iletişim, sergi tasarımı, duyusal deneyim, programlama ve kurumsal politika alanlarını kapsayan daha bütüncül bir çerçevede ele alınmaya başlanmıştır.

Hak mücadelesi, erişim ve ayrımcılık sorunlarının yanı sıra engelli yaşamının değeri, tıbbi otoritenin sınırları ve kültürel temsil biçimlerine ilişkin tartışmaları da

---

gerektiğine hükmetmiştir. Bu yaklaşım, tedavi veya yardımcı araçlarla günlük yaşamını daha bağımsız sürdürebilen birçok kişinin yasal olarak "engelli" kabul edilmemesine ve dolayısıyla ADA'nın koruması dışında kalmasına yol açmıştır. Kararın bu daraltıcı etkisi, 2008 tarihli ADA Amendments Act ile büyük ölçüde giderilmiştir (Colker, 1999; Feldblum vd., 2008).

kapsamıştır. Engelli hakları aktivisti Diane Coleman tarafından 1996'da kurulan Not Dead Yet, hekim destekli intihar ve ötanazi tartışmalarında engelli yaşamını düşük yaşam kalitesiyle özdeşleştiren yaklaşımları eleştirirken, National Council on Disability de 1997 tarihli raporunda benzer kaygıları federal politika düzeyinde gündeme taşımıştır (National Council on Disability, 1997). Aynı dönemde aktivistler, engelli bireylerin trajedi, bağımlılık, hayırseverlik ve kahramanlık anlatıları içinde temsil edilmesine karşı çıkarak öz-temsili ve kendilerini ilgilendiren karar süreçlerine doğrudan katılımı savunmuşlardır. Bu tartışmalarla birlikte ableism (sağlamcılık) kavramı da Engellilik Çalışmaları içinde daha görünür hâle gelmiş; normatif beden ve zihin anlayışlarını ayrıcalıklı kılan toplumsal ve kurumsal düzenlemeleri açıklayan temel eleştirel kavramlardan biri olarak kullanılmaya başlanmıştır. James I. Charlton'ın yaygınlaştırdığı "Nothing About Us Without Us" ilkesi ise bu taleplerin ortak ifadesi olarak 1990'larda engelli hakları hareketinin temel sloganlarından biri hâline gelmiş; sonraki yıllarda engelli sanatçılar ve kültür kurumları tarafından da benimsenmiştir (Cachia, 2025; Charlton, 1998).

Tüm bunlara paralel olarak Engellilik Çalışmaları da 1990'larda bağımsız bir akademik alan olarak kurumsallaşmış; bu gelişme engellilik kültürüne ilişkin kuramsal tartışmaların genişlemesine ve sanat üretiminin yeni kavramsal çerçeveler içinde değerlendirilmesine katkı sağlamıştır[133].

Engellilik Çalışmaları'nın beşerî bilimler içinde kurumsallaşmasıyla birlikte, özellikle 1990'larda belirginleşen ve sonraki literatürde "kültürel dönüşüm" (cultural turn) olarak adlandırılan bir yönelim gelişmiştir (Shuttleworth ve Meekosha, 2013; Waldschmidt, 2017). Bu doğrultuda Simi Linton (1998), Engellilik Çalışmaları'nın tıp, rehabilitasyon ve özel eğitim merkezli yaklaşımların ötesine geçmesi gerektiğini savunmuştur. Klobas'ın (1988) televizyon ve

[133] Syracuse University'de 1994'te açılan Disability Studies programı, üniversitenin 1970'lerden beri sürdürdüğü engellilik, insan hakları ve kurumsuzlaştırma çalışmalarını bağımsız bir akademik program altında toplamıştır. University of Illinois at Chicago'da (UIC) ise Disability and Human Development çevresinde geliştirilen lisansüstü programlar, 1996'dan itibaren Disability Studies alanında yüksek lisans ve doktora eğitiminin kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır. Society for Disability Studies ile *Disability Studies Quarterly* çevresindeki konferans ve yayın ağı da farklı üniversitelerde yürütülen çalışmaları ortak bir akademik ağ içinde bir araya getirmiştir (Society for Disability Studies, t.y.; Syracuse University, t.y.; University of Illinois Chicago, t.y.).

sinemadaki engelli karakterlere odaklanan çalışması ile Harlan Hahn'ın (1988) engelli bedenlere yönelik toplumsal tepkileri "estetik kaygı" (aesthetic anxiety) kavramı üzerinden açıklayan yaklaşımı, engelliliğin temsil ve toplumsal algı bağlamında ele alınmasının erken örnekleri arasında yer almıştır. Martin F. Norden'ın *The Cinema of Isolation* (1994) adlı kitabı ise sinema ve medyada engelliliğin nasıl temsil edildiğini ve hangi kalıp imgelerin tekrarlandığını ayrıntılı biçimde incelemiştir. 1990'ların ortalarından itibaren temsil çözümlemelerinin odağı, bu kalıp imgelerin ötesine geçerek onları üreten kültürel ve tarihsel koşullara yönelmiştir. Lennard J. Davis'in *Enforcing Normalcy* (1995) ve Rosemarie Garland-Thomson'ın *Extraordinary Bodies* (1997) çalışmaları, normallik fikrinin nasıl kurulduğunu, hangi bedenlerin ölçü kabul edildiğini ve bu ölçütlerin temsil yoluyla nasıl yeniden üretildiğini sorgulamıştır. Böylece engellilik ve sanata ilişkin tartışmalar, temsil analizinin ötesine geçerek beden, normallik ve kültürel iktidar ilişkilerine yönelmiş; engelli sanatçıların üretimlerini değerlendirmede kullanılan kuramsal çerçeveyi de dönüştürmüştür.

Bu kuramsal yönelimin aciliyeti, 1990'ların kültür savaşları sırasında kültürel temsil etrafında yürütülen tartışmalarda görülmektedir. Arlene Croce'nin Bill T. Jones'un *Still/Here* (1994) yapıtını "victim art"[134] olarak değerlendirmesi ile telethonların ve yardım kampanyalarının engelliliği acıma duygusu üzerinden kuran temsil anlayışına yöneltilen eleştiriler[135], hasta ve engelli bedenlerin kamusal alanda nasıl anlamlandırıldığına ilişkin ortak bir sorunu görünür kılmıştır. Croce açısından sorun, gerçek hastalık ve ölüm deneyiminin sanat yapıtına

[134] Bill T. Jones, *Still/Here*'ı hazırlarken yaşamı tehdit eden hastalıklarla yaşayan kişilerle farklı kentlerde "Survival Workshops" düzenlemiş; bu atölyelerde kaydedilen söz, görüntü, jest ve hareketleri yapıtın koreografik ve görsel malzemesine dönüştürmüştür. Sahnedeki dans profesyonel topluluk tarafından gerçekleştirilirken, atölye katılımcıları video ve ses kayıtları aracılığıyla yapıta dâhil edilmiştir. Croce, *The New Yorker*'da yayımlanan "Discussing the Undiscussable" yazısında *Still/Here*'ı izlemediğini açıkça belirtmiş ve yapıtı "victim art" olarak adlandırdığı eğilimin bir örneği saymıştır. Yazının ardından gelişen polemik, özellikle yaşanmış deneyimin sanat yapıtına dâhil edilmesi, belgesel malzemenin kullanımı ve eleştirmenin estetik yargıdaki konumu üzerinde yoğunlaşmıştır (Croce, 1994; Nereson, 2011).

[135] 1990'larda telethonlara yönelik eleştiriler özellikle Jerry Lewis'in sunduğu Muscular Dystrophy Association (MDA) Labor Day Telethon çevresinde yoğunlaşmıştır. Jerry's Orphans gibi engelli aktivist gruplar, telethonun engelli kişileri yardım ve acıma nesnesi olarak sunmasına karşı protestolar düzenlemiştir. Çocukluğunda MDA tarafından "poster child" olarak kullanılan engelli hakları aktivisti ve yazar Laura Hershey de 1991'de Denver'daki protestolara katılmıştır. Benzer eleştiriler Easter Seals, United Cerebral Palsy ve diğer büyük telethonlara da yöneltilmiştir (Brown, 1995; Hershey, 1993; Longmore, 2015).

taşınmasının estetik yargıyı ahlaki bakımdan güçleştirmesiydi; engellilik hareketi içinden yükselen telethon eleştirileri ise engelli kişilerin trajedi, bağımlılık ve tedavi edilmesi gereken eksiklik üzerinden tanımlanmasına karşı çıkıyordu (Brown, 1995; Croce, 1994). Her iki tartışmanın kesiştiği nokta, engelli ya da hasta kişinin deneyimine kimin anlam vereceği ve bu deneyimin hangi temsil kalıpları içinde okunacağı sorusudur. Engellilik Çalışmaları bu soruyu bireysel bedenden, o bedene yüklenen kültürel anlamların nasıl üretildiğine yöneltmiş; aynı dönemde engellilik kültürü de öz-temsil, engellilik onuru ve topluluk aidiyeti üzerinden bu dışsal tanımlamalara karşı kendi sözünü ve kültürel otoritesini güçlendirmiştir. Akademide geliştirilen eleştirel çerçeveler ile hareket içinde güçlenen engellilik kültürü, 1990'larda engelliliğin kültürel anlamını birlikte yeniden tanımlamış; sonraki yıllarda sakat sanatının kuramsal ve kültürel zeminini oluşturmuştur (Brown, 1995; Linton, 1998).

Bu dönemde engellilik kültürünün ne olduğu ve hangi ortaklıklar üzerinden tanımlanabileceği engelli hakları hareketinin içinden gelen araştırmacı ve aktivistler tarafından yoğun biçimde tartışılmıştır. Tarihçi Paul K. Longmore (2003), engelli hareketinin hak ve eşitlik mücadelesini sürdürürken kolektif kimlik ve engellilik kültürü etrafında ikinci bir aşamaya geçtiğini ileri sürmüş; Kültür araştırmacısı Steven E. Brown (1995), bu kültürü ortak baskı deneyiminin yanı sıra engelli kişilerin ürettiği sanat, müzik, edebiyat ve diğer ifade biçimleriyle gelişen grup kimliği ve engellilik onuruyla ilişkilendirmiştir. Psikolog Carol J. Gill (1995) ise ortak tarih, değerler, dil, simgeler, mizah, gündelik yaşam pratikleri ve paylaşılan dünya görüşünü engellilik kültürünün temel unsurları arasında değerlendirmiştir. Brown'ın (1995) da vurguladığı gibi, engellilik kültürünü anlamada akademik kitap ve dergilerden çok haber bültenleri, broşürler, el ilanları, küçük yayınlar, performanslar ve sistematik biçimde izlenmesi güç diğer kültürel materyaller daha açıklayıcıdır[136].

[136] Steven E. Brown (1951-2023), tarih alanında doktora yapmış engelli bir araştırmacı, yazar ve aktivisttir. Institute on Disability Culture'ın kurucularından olan Brown, Hawai'i Üniversitesi Center on Disability Studies bünyesinde engellilik çalışmaları profesörü olarak görev yapmış; engellilik hakları, engellilik kültürü, engellilik onuru ve hareket tarihi üzerine çalışmalar yayımlamıştır. *Movie Stars and Sensuous Scars: Essays on the Journey from Disability Shame to Disability Pride*

Engellilik kültürünün güçlenmesinde, önceki on yıllarda kurulan sanat toplulukları ve kurumsal ağların 1990'larda faaliyetlerini sürdürmesi kadar, bunlara yeni sanatçıların, toplulukların ve dolaşım alanlarının eklenmesi de etkili olmuştur. Önceki dönemde kurulan Dancing Wheels, 1990'da School of Dancing Wheels'ı açmış ve Cleveland Ballet ile yaklaşık on yıl süren bir ortaklık başlatmış; AXIS Dance Company ise Judith Smith'in 1997'de sanat yönetimini üstlenmesinin ardından çağdaş dans alanındaki iş birliklerini genişleterek Bill T. Jones, Stephen Petronio ve Ann Carlson gibi koreograflarla çalıştığı yeni bir profesyonel döneme girmiştir (AXIS Dance Company, t.y.; Dancing Wheels Company, t.y.). Aynı yıllarda Bill Shannon[137], koltuk değnekleri, kaykay ve hip-hop hareketlerinden geliştirdiği performans pratiğiyle New York'un sokak ve kulüp kültürü içinde görünürlük kazanmış; kamusal alanda engelli bedene yönelen bakış, yardım etme davranışı ve toplumsal beklentileri de performanslarının konusu hâline getirmiştir (Wiederholt, 2020).

Görsel sanatlarda Creative Growth, Creativity Explored ve NIAD gelişimsel engelli sanatçılara sürekli stüdyo, üretim ve sergileme olanağı sağlayan modellerini sürdürürken, 1993'te New York'ta kurulan Outsider Art Fair, self-taught ve outsider art olarak sınıflandırılan üretimler için yeni bir sergileme ve sanat piyasası platformu oluşturmuştur (Creativity Explored, t.y.; NIAD Art Center, t.y.; Outsider Art Fair, t.y.). Chicago'da ise engelli sanatçıların çalışmalarını birlikte tartıştıkları Chicago Disabled Artists Collective, yaratıcı üretim ile engellilik deneyimi arasında ilişki kurulan bir dayanışma ve eleştiri ortamı sağlamıştır (Lehrer, 2020). Bu çevreye katılan Riva Lehrer, 1997'de başladığı *Circle Stories* dizisinde Bill Shannon, Susan Nussbaum ve daha sonra Tekki Lomnicki[138] gibi engelli sanatçı ve performansçıları görüşmeye ve iş

(2003), *Surprised to Be Standing: A Spiritual Journey* (2011) ve *Ed Roberts: Wheelchair Genius* (2015) başlıca kitapları arasındadır (Gramblin, 2023).

[137] Bill Shannon (d.1970), Nashville, Tennessee doğumlu Amerikalı disiplinlerarası sanatçı, dansçı ve koreografтır. School of the Art Institute of Chicago'da eğitim alan Shannon; dansın yanı sıra video, heykel ve yerleştirme alanlarında üretim yapmıştır. Çocukluğundan itibaren kullandığı koltuk değneklerinden geliştirdiği hareket repertuvarını hip-hop ve kaykay kültürüyle birleştiren sanatçı, "Crutchmaster" adıyla da tanınmış; sokak kültürü, performans sanatı ve engellilik deneyimi arasındaki ilişkileri çalışmalarının merkezine taşımıştır (Studio for Creative Inquiry, t.y.).

[138] Tekki Lomnicki, Chicago merkezli oyuncu, oyun yazarı, yönetmen ve eğitmendir. Kişisel anlatı ve otobiyografik performansa dayanan çalışmalarında engellilik, aile, beden ve gündelik yaşam deneyimlerini ele alan Lomnicki, yirmiden fazla solo performans geliştirmiş; *When Heck Was a*

birliğine dayalı portrelerle ele almıştır (Lehrer, 2000). Aynı dönemde Sağır sanatçı Joseph Grigely, *Conversations with the Hearing* dizisinde işiten kişilerle iletişim kurarken biriken el yazısı notları yerleştirmelerin malzemesine dönüştürerek dil, iletişim ve Sağırlık arasındaki ilişkiyi çağdaş sanat içinde araştırmıştır (Palais de Tokyo, t.y.). Hastalık ve bedensel değişim bağlamındaki üretimlerinde Nancy Fried[139], mastektomi sonrasında geliştirdiği asimetrik kadın torso çalışmalarını sürdürürken; Hollis Sigler[140] 1992'de başladığı *Breast Cancer Journal: Walking with the Ghosts of My Grandmothers* dizisinde meme kanserini kişisel deneyim, aile tarihi ve kamusal görünürlükle ilişkilendirmiştir (National Museum of Women in the Arts, t.y.; RoGallery, t.y.). Katherine Sherwood'un[141] 1997'de geçirdiği serebral kanamanın ardından sağ tarafının felç olması ve sol eliyle yeniden resim yapmaya başlaması ise kendi beyin anjiyogramlarını da üretimine dâhil ettiği yeni bir yönelimin başlangıcını oluşturmuştur (Sherwood, 2012).

Tiyatro ve performans alanında da mevcut ağlara yeni oluşumlar eklenmiştir. Wry Crips Disabled Women's Theatre, engelli kadınların kendi deneyimlerinden geliştirdikleri performanslarını sürdürmüş; bu dönemin üretimleri *No Apologies* adlı video kaydıyla da dolaşıma girmiştir (Brown, 1995). Denver'da 1989'da beş engelli sanatçı tarafından kurulan PHAMALY, 1990'da *Guys and Dolls* ile ilk prodüksiyonunu gerçekleştirmiş, 1992'den itibaren Denver Center for the

---

Puppy: The Living Testimonies of Folk Artist Edna Mae Brice ve *Blurred Vision* adlı uzun oyunları da kaleme almıştır (3Arts, t.y.).

[139] Nancy Fried (d.1945), hastalık, beden ve kadınlık deneyimleri üzerine çalışan Amerikalı heykeltıraştır. Mastektomi sonrasında rekonstrüksiyon yaptırmama kararını üretiminin bir parçası hâline getiren Fried, asimetrik kadın torsolarıyla beden bütünlüğüne ilişkin normatif kabulleri sorgulamıştır. 1988 tarihli pişmiş toprak *The Mask* Metropolitan Museum of Art koleksiyonuna girmiş; sanatçı 1998'de Joan Mitchell Foundation'ın Painters & Sculptors Grant desteğini almıştır (Joan Mitchell Foundation, t.y.; Metropolitan Museum of Art, t.y.).

[140] Hollis Sigler (1948–2001), Gary, Indiana doğumlu Amerikalı feminist ressamdır. Kanser temalı üretimlerinden önce de ev içi alan, kadınlık, arzu ve toplumsal cinsiyet üzerine çalışan Sigler, 1970'lerin sonlarından itibaren insan figürünün yerini giysiler, mobilyalar ve gündelik nesnelerin aldığı kendine özgü bir resim dili geliştirmiştir. Bu görsel repertuvar daha sonraki kanser çalışmalarında kişisel hastalık deneyimi ve aile belleğiyle birleşmiştir (National Museum of Women in the Arts, t.y.).

[141]Katherine Sherwood (d. 1952), New Orleans doğumlu Amerikalı ressam ve akademisyendir. Sherwood, 1991'den itibaren beyin görüntülerini resimlerinde kullanmaya başlamıştır. 1997'de geçirdiği serebral kanamanın ardından kendi beyin anjiyogramlarını da çalışmalarına dâhil etmiş ve bu görüntüleri tarihsel, tıbbi ve spiritüel imgelerle birlikte kullanmıştır. Sanatçı, 1999'da San Francisco Art Institute tarafından Adaline Kent Award'a değer görülmüştür (Sherwood, 2006; Berkeley News, 1999).

Performing Arts ile de çalışarak 1990'lar boyunca düzenli müzikal yapımlar üretmiştir (PHAMALY Theatre Company, t.y.). Chicago'da oyuncu, oyun yazarı ve aktivist Susan Nussbaum[142], *The Plucky and Spunky Show* (1990) ve *Mishuganismo* (1992) gibi yapıtlarında engellilik deneyimini mizah ve öz-temsil üzerinden sahneye taşımış; 1999'da Mike Ervin'in[143] *The History of Bowling* oyununu yönetmiştir (Gallery 400, 2018). Aynı kentte oyuncu, yazar ve performansçı Tekki Lomnicki'nin Michael Blackwell ve Nancy Neven Shelton ile 1994'te geliştirdiği kişisel anlatıya dayalı performans çalışması Tellin' Tales Theatre'ın oluşumuna zemin hazırlamış; topluluk 1995–1997 arasında engelli ve engelli olmayan çocukların birlikte üretim yaptığı tiyatro programları da yürütmüştür (Tellin' Tales Theatre, t.y.). Engelli oyun yazarı John Belluso[144] ise engelli karakterlerin yaşamlarını ve kurumsal yapılarla ilişkilerini merkeze alan tiyatro çalışmalarıyla öne çıkmış; 1999'da Mark Taper Forum'un engelli tiyatro sanatçılarına yönelik profesyonel geliştirme programı Other Voices Project'in eş yöneticiliğini üstlenmiştir (Concord Theatricals, t.y.).

Sağır sanat ve performans alanında Peter Cook ile Kenny Lerner'ın Flying Words Project'i 1990'larda etkinliğini sürdürmüş; National Theatre of the Deaf ise 1994'te düzenlediği ilk National and Worldwide Deaf Theatre Conference ile dünya çapında kırktan fazla Sağır tiyatro topluluğundan katılımcıyı bir araya getirerek özellikle Sağır oyun yazarlarının üretimini desteklemeyi amaçlayan uluslararası bir buluşma alanı oluşturmuştur (National Theatre of the Deaf, t.y.).

---

[142] Susan Nussbaum (1953–2022), Chicago doğumlu oyuncu, oyun yazarı, romancı ve engelli hakları aktivistidir. Access Living'in kuruluşunun ilk dönemlerinde çalışan Nussbaum, kurumun haber bültenini hazırlamış ve engellilik, cinsellik ile 1973 Rehabilitation Act'in 504. Bölümü kapsamındaki haklar üzerine akran danışmanlığı yapmıştır. Tiyatro ve edebiyat üretimi bu nedenle Chicago'daki bağımsız yaşam ve engelli hakları hareketleriyle yakın ilişki içinde gelişmiştir (Gallery 400, 2018).

[143] Mike Ervin (d.1956), Batı Almanya doğmuş, Chicago'da yetişmiş Amerikalı yazar, oyun yazarı, gazeteci ve engelli hakları aktivistidir. Chicago ADAPT'ın kurucu üyeleri arasında yer alan Ervin, erişilebilir toplu taşıma ve bağımsız yaşam hakları için yürütülen doğrudan eylemlere katılmıştır. Jerry Lewis'in telethonlarında engelli kişilerin acıma ve hayırseverlik söylemleri içinde temsil edilmesine karşı kurulan Jerry's Orphans'ın da kurucularından olan Ervin'in yazarlığı, engelli hakları hareketinin mizahi ve çatışmacı politik diliyle yakın ilişki içindedir (Gallery 400, 2018).

[144] John Belluso (1969–2006), Rhode Island doğumlu Amerikalı oyun yazarıdır. New York University Tisch School of the Arts'ın Dramatic Writing programında lisans ve yüksek lisans eğitimi alan Belluso, *The Body of Bourne*, *The Rules of Charity*, *Pyretown* ve *A Nervous Smile* gibi oyunlarında engelli karakterleri aile, emek, bakım, sınıf ve kurumsal yaşam ilişkileri içinde ele almıştır. Belluso, çağdaş Amerikan tiyatrosunda engelli karakterlerin engelli oyun yazarları tarafından temsil edilmesinin önemli savunucularından biri olmuştur (Concord Theatricals, t.y.).

Sağır görsel sanatlarında Betty G. Miller[145] ve Paul Johnston'ın[146] öncülüğünde Chuck Baird[147] ve diğer sanatçıların katılımıyla 1989'da şekillenen De'VIA (Deaf View/Image Art), Sağır deneyimini ve kültürel perspektifini sanatın konusu ve görsel dili hâline getiren bir yaklaşım olarak 1990'larda Sağır sanatçıların sergileri ve konferansları aracılığıyla yaygınlık kazanmıştır (Durr, 1999; Surdists United, t.y.).

Bireysel performansçılar da bu genişleyen kültürel alanın önemli bir parçasını oluşturmuştur. Neil Marcus'un kendi günlük ve deneyimlerinden geliştirdiği *Storm Reading* (1988), 1988–1998 arasında üç yüzden fazla kez sahnelenmiş ve ABD, Kanada ile İngiltere'de turneye çıkmıştır. Marcus, 1990'larda *My Sexual History* (1992), *The Art of Human Being* ve *PHreaks* (1994) gibi yapımlarla engellilik, beden ve cinsellik temalarını sürdürmüştür (Kuppers & Marcus, 2009; KPFA, 2022). Cheryl Marie Wade ise şiir ve solo performans çalışmalarını *Sassy Girl: Memoirs of a Poster Child Gone Awry* (1991), *A Menopausal Gentleman* (1993) ve *Lucy and Lola* (1993) gibi yapıtlarla 1990'larda sürdürmüş ve 1994'te National Endowment for the Arts'ın Solo Theatre Artist Fellowship desteğini almıştır (Brown, 1995; Tolan, 2001). Bay Area performans ortamında David Roche[148] da

[145] Betty G. Miller (1934–2012), Chicago doğumlu Sağır Amerikalı görsel sanatçı, eğitimci ve De'VIA hareketinin kurucu isimlerinden biridir. Gallaudet University'de yaklaşık on sekiz yıl sanat eğitimi veren Miller, 1977'de farklı disiplinlerden Sağır sanatçıları bir araya getiren Spectrum: Focus on Deaf Artists'ın kuruluşunda yer almıştır. Pennsylvania State University'de hazırladığı *Deaf Learners as Artists* başlıklı doktora çalışması da Sağır bireylerin sanatsal üretimini merkeze alan erken akademik araştırmalardan biridir (Deaf Art, 2020).

[146] Paul Johnston, Amerikalı Sağır sanatçı, heykeltıraş ve sanat eğitimcisidir. Pennsylvania State University'de sanat eğitimi alanında 1980'de yüksek lisansını, 1988'de doktorasını tamamlayan Johnston, aynı yıl Gallaudet University'nin sanat bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Heykel, resim ve mobilya tasarımı alanlarındaki üretiminde Sağır deneyimi, görsel algı ve sessizlik kavramları üzerinde durmuş; De'VIA'nın oluşumunda Betty G. Miller ile birlikte belirleyici rol üstlenmiştir (Deaf Art, 2018; Greenman, 2016).

[147] Chuck Baird (1947–2012), Kansas City doğumlu Sağır Amerikalı ressam, heykeltıraş, oyuncu ve performans sanatçısıdır. Rochester Institute of Technology bünyesindeki National Technical Institute for the Deaf'te sanat eğitimi aldıktan sonra National Theatre of the Deaf'te oyuncu ve sahne sanatçısı olarak çalışan Baird, resimlerinde elleri ve Amerikan İşaret Dili işaretlerini kompozisyonun temel görsel öğelerine dönüştürmüştür. Bu yaklaşımıyla De'VIA'nın Sağır kültürü ve görsel deneyimi merkeze alan estetik anlayışının en tanınmış temsilcilerinden biri olmuştur (Deaf Art, 2018).

[148] David Roche, doğuştan gelen yüz farklılığını kişisel anlatı ve performansın merkezine taşıyan Amerikalı performansçı ve yazardır. Felsefe eğitimi alan ve bir dönem Katolik rahipliği için eğitim gören Roche, yüzündeki vasküler malformasyon nedeniyle çocukluk döneminde çok sayıda tıbbi müdahale geçirmiştir. Daha sonraki performanslarında görünüş, bakış, utanç, güzellik ve öz-kabul meselelerini mizah ve doğrudan izleyici etkileşimi üzerinden ele almış; çalışmalarını ABD'nin yanı sıra Kanada, İngiltere, Avustralya, Yeni Zelanda ve Rusya'da sahnelemiştir (Roche, t.y.).

doğuştan gelen yüz farklılığını performansının merkezine taşımış; 1996'da San Francisco'da sahnelemeye başladığı tek kişilik *The Church of 80% Sincerity* gösterisinde görünüş, başkalarının bakışı, utanç ve öz-kabul gibi meseleleri kişisel anlatı ve mizah üzerinden ele almıştır (Nichols, 2013; Roche, t.y.).

1990'larda ABD'de engellilik kültürünün gelişiminde süreli yayınlar ve bağımsız yayıncılık da önemli bir yer tutmuştur. 1970'lerden beri yayımlanan *MAINSTREAM: Magazine of the Able-Disabled*, bağımsız yaşam, istihdam, teknoloji ve engelli haklarına odaklanan yayın çizgisini engellilik kimliği, kültürü ve temsiline ilişkin tartışmalarla genişleterek 1990'larda da sürdürmüştür. Mary Johnson editörlüğündeki *The Disability Rag* ise engelli hakları, kültür ve medya temsiline ilişkin tartışmaların başlıca platformlarından biri olmuş; 1995'te *Ragged Edge Online* adıyla internet ortamına taşınmış, 1997'de basılı yayının adı *Ragged Edge Magazine* olarak değiştirilmiştir. Ohio merkezli *Kaleidoscope*, edebiyat, şiir ve görsel sanatlar aracılığıyla engelli sanatçı ve yazarların üretimlerine düzenli olarak yer verirken, aktivist ve yazar Lucy Gwin'in 1990'da yayımlamaya başladığı *Mouth*, engelli hakları ve engellilik onurunu savunan radikal yayın çizgisiyle hareketin siyasal söylemine katkıda bulunmuştur. Daha alternatif ve karşı-kültürel yayınlar arasında yer alan *Dykes, Disability & Stuff* (1988–2001), engelli lezbiyenlerin erişim, cinsellik, toplumsal cinsiyet ve kültürel üretime ilişkin deneyimlerini görünür kılarken; San Francisco merkezli *Diseased Pariah News* (1990–1999), HIV/AIDS deneyimini kara mizah, grotesk görseller ve provokatif yazılar aracılığıyla ele almıştır. Bu yayınlar, bilgi dolaşımının ötesinde engelli sanatçılar, aktivistler ve araştırmacılar arasında ortak bir kültürel kamusal alan oluşturmuş; engellilik kültürünün toplumsal cinsiyet, cinsellik, kronik hastalık ve HIV/AIDS gibi farklı deneyimler etrafında çoğullaştığı başlıca mecralar hâline gelmiştir (Brouwer, 2005; Glasgow Women's Library, t.y.; Long, 2000; Shaw, 1994; United Disability Services, t.y.).

Engellilik kültürünün güçlenmesinde biyografi, otobiyografi, günlük, şiir, fotoğraf, performans ve kişisel anlatıya dayalı kültürel üretimlerin çoğalması da etkili olmuştur. Bu yapıtlar, engelliliğin bireysel ve yalıtılmış bir deneyim olarak ele

alınmasına karşı; gündelik yaşam, bağımsız yaşam, cinsellik, kişisel yardım, sanat üretimi ve politik mücadele etrafında ortak bir kültürel belleğin oluşmasına katkı sağlamıştır. Connie Panzarino'nun *The Me in the Mirror* (1994) adlı otobiyografisi engelli hakları hareketinin erken dönemlerini kişisel yaşam öyküsüyle ilişkilendirirken; Lucy Grealy'nin *Autobiography of a Face* (1994), çocukluk döneminde geçirdiği kanser tedavisinin ardından yüzündeki deformasyon nedeniyle maruz kaldığı damgalanmayı, güzellik normlarını ve bedensel yabancılaşmayı anlatmıştır. Susan Wendell'in *The Rejected Body* (1996), kronik hastalık ve bedensel kırılganlığı feminist kuram ile gündelik deneyim arasında ilişkilendirirken; Laura Hershey'in (1994) şiirleri kadınlık, engellilik ve aktivizmi ortak bir şiirsel dilde buluşturmuştur. Görme engelli yazar Georgina Kleege de *Sight Unseen* (1999) adlı kitabında körlüğü otobiyografi ile kültürel eleştiri arasında ele alarak görme, temsil ve farklılık üzerine düşünmüştür. Lydia Gans'ın *To Live with Grace and Dignity* (1994), kişisel yardım hizmetlerinden yararlanan engelli bireylerin gündelik yaşamını fotoğraf ve anlatılar aracılığıyla görünür kılarken; çocuk felci nedeniyle demir akciğer kullanan şair ve gazeteci Mark O'Brien, şiirleri, denemeleri ve yayıncılık çalışmalarıyla engellilik, cinsellik ve öz-temsil üzerine yazmış, yaşamı ve üretimi Jessica Yu'nun *Breathing Lessons: The Life and Work of Mark O'Brien* (1996) belgeseline konu olmuştur. Berkeleyli performans sanatçısı Frank Moore, *Art of a Shaman* (1991) ve performanslarında engelli bedeni erotizm, ritüel ve katılımcı performans pratikleriyle ilişkilendirerek engelliliğe dair yerleşik temsil kalıplarını sorgulamıştır. On yılın sonunda Jim Ferris de *Uncovery to Recovery: Reclaiming One Man's Body on a Nude Photo Shoot* (1998) adlı uzun şiirinde tıbbi iyileşme söylemine karşı çıkarak engelli bedenin yeniden sahiplenilmesini ve öz-temsilini işlemiştir. Bu yapıtların ortak yönü, farklı yaşam deneyimlerini bedensel farklılık etrafında paylaşılan bir kültürel hafıza içinde görünür kılmalarıdır (Brown, 1995).

Engellilik kültürü ve sanat üretiminin hem beşerî bilimler hem de sanat alanında akademik bir araştırma ve tartışma konusu olarak yerleşmesinde, 1995 yılında Michigan Üniversitesi'nde düzenlenen *This/Ability: An Interdisciplinary Conference on Disability and the Arts* önemli bir eşik olmuştur. Susan Crutchfield, Marcy J. Epstein ve Joanne Leonard tarafından düzenlenen konferans, engelli

sanatçıları, akademisyenleri ve aktivistleri bir araya getirmiştir. Etkinlik sırasında David T. Mitchell ve Sharon L. Snyder tarafından kaydedilen *Vital Signs: Crip Culture Talks Back* (1995), konferanstaki performans, tartışma ve söyleşileri belgeleyerek Cheryl Marie Wade, Mary Duffy, Eli Clare[149], Kenny Fries[150] ve Simi Linton gibi isimlerin görüş ve üretimlerini kayıt altına almıştır. Cheryl Marie Wade'in *Disability Culture Rap* (1992) metninde kullandığı *cripple* sözcüğünü sahiplenici ve politik bir kimlik ifadesine dönüştüren şiir performansı, Carrie Sandahl'ın kırmızı yazılarla kaplı beyaz laboratuvar önlüğüyle tıbbi söylemin engelli bedeni tanımlama biçimine itiraz eden performansı ve Mary Duffy'nin çıplak bedenini klasik güzellik idealleriyle karşı karşıya getiren sunumu, konferansta engellilik kültürü ile estetik üretimin nasıl iç içe geçtiğini gösteren örneklerdir (Cachia, 2025). Konferansın akademik etkisi sonraki yayınlarda da sürmüştür. Mitchell ve Snyder'ın editörlüğünde University of Michigan Press bünyesinde yayımlanmaya başlayan *Corporealities: Discourses of Disability* dizisi, engelliliğin kültürel ve temsili boyutlarını beşerî bilimler içinde tartışan uzun soluklu bir yayın alanı oluşturmuş; Crutchfield ve Epstein'ın editörlüğünü yaptığı *Points of Contact: Disability, Art, and Culture* (2000) da bu dizi kapsamında yayımlanmıştır. Böylece engellilik kültürü, hareket içindeki tartışmalardan sanat, beşerî bilimler ve üniversite yayıncılığına uzanan kalıcı bir araştırma ve üretim alanına dönüşmüştür.

ABD'de engellilik sanatı, İngiltere'deki Disability Arts Movement örneğine kıyasla daha geniş ve geçirgen bir çerçevede şekillenmiştir. Bu nedenle engelli hakları hareketi içinde doğrudan örgütlenmeyen sanatçılar da hastalık, ağrı, tıbbileştirme, bedensel farklılık ve normatif beden anlayışını sorguladıkları ölçüde

[149] Eli Clare (d. 1963), engellilik, kuirlik, toplumsal cinsiyet, sınıf ve çevre üzerine çalışan engelli şair, denemeci, aktivist ve eğitmendir. *Exile and Pride: Disability, Queerness, and Liberation* (1999) ile *Brilliant Imperfection: Grappling with Cure* (2017) adlı eserlerinde kişisel anlatıyı engellilik politikası, kuir kuram ve beden tartışmalarıyla ilişkilendirmiştir. Özellikle engellilik ile kuir deneyimin kesişimini ele alan yaklaşımı, Engellilik Çalışmaları ve engellilik kültürünün kuramsal gelişiminde önemli bir referans hâline gelmiştir.

[150] Kenny Fries (d. 1960), engellilik, kuirlik, Yahudi kimliği ve beden deneyimi üzerine çalışan engelli şair, denemeci ve anı yazarıdır. *Body, Remember: A Memoir* (1997) adlı çalışmasında kendi bedensel farklılığını, ameliyat izlerini ve kimlik deneyimini otobiyografik anlatıyla ele almış; aynı yıl *Staring Back: The Disability Experience from the Inside Out* (1997) adlı derlemeyi hazırlamıştır. Eserleri, engelli kişinin kendi bedeni ve deneyimi üzerine söz sahibi olduğu öz-anlatı geleneğinin önemli örnekleri arasındadır.

engellilik kültürü ve sakat sanat literatürü içinde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, özellikle abject estetiğiyle ilişkilendirilen kimi üretimlerin daha sonra crip perspektifinden de yeniden okunmasına olanak sağlamıştır. Liz Young[151] bunun erken örneklerinden biridir. Young, çalışmalarını doğrudan engelli hakları söylemiyle tanımlamamış; bedenin kırılganlığı, ağrı, dayanıklılık ve kayıp gibi deneyimlere odaklanmış ve 1994 yılında *The Dignity of Survival* sergisi kapsamında işlerinin belirli bir kimlik politikasına indirgenmesini reddederek onları insan deneyiminin evrensel yönleriyle ilişkilendirmiştir (Snow, 1994). Joseph Grigely'nin belirttiği gibi, Young ve Bob Flanagan gibi açıkça engelli sanatçılar 1990'larda görünür olsalar da engellilik henüz ana akım sanat dünyasında yerleşik bir sanatsal kategori olarak kabul edilmediğinden bu çerçevede değerlendirilmemiştir (Kinsella, 2024). Özellikle Bob Flanagan ile Sheree Rose'un performansları, hastalık ve ağrıyı mağduriyet yerine haz, öz-belirlenim ve bedensel özerklikle ilişkilendirerek engellilik performansı ve crip estetiği literatürünün temel referansları arasında yer almıştır (McRuer, 2006; Sandahl, 2000; Reynolds, 2007).

Flanagan ve Rose'un 1990'lardaki üretimleri, kistik fibrozisin sebep olduğu kronik ağrı ve tıbbi müdahaleyi BDSM, performans, video ve kara mizahla bir araya getirmiştir. Flanagan'ın 1991'de LACE'de sunduğu *Sick*, otobiyografik metin, video, slayt ve "auto-erotic scaffold" olarak tanımlanan düzeneği hastalık, cinsellik ve ölüm deneyimleriyle ilişkilendirmiştir (Los Angeles Contemporary Exhibitions, t.y.). Bunu 1992'de Nine Inch Nails'in *Happiness in Slavery* videosundaki performansı ve aynı yıl Santa Monica Museum of Art'ta başlayan *Visiting Hours* izlemiştir. Flanagan ve Rose'un en kapsamlı ortak çalışmalarından biri olan *Visiting Hours*, hastane odası, tıbbi gereçler, BDSM nesneleri, video ve canlı performansı bir araya getirerek hasta bedenini kara mizah yoluyla hem tıbbi hem de cinsel bakışa açmış; çalışma 1994'te New Museum'da yeniden

[151] Liz Young (1958–2020), heykel, yerleştirme, performans, resim ve video alanlarında üretim yapan Amerikalı çağdaş sanatçıdır. 1976 yılında geçirdiği trafik kazasının ardından belden aşağı felç kalmış, 1980'lerden itibaren Los Angeles merkezli sanat çevresinde etkinlik göstermiştir. Organik ve endüstriyel malzemeleri bir araya getiren yerleştirmelerinde beden, kırılganlık, kayıp, çürüme ve dönüşüm temalarını işlemiş; yapıtları Los Angeles County Museum of Art (LACMA) başta olmak üzere birçok kurumda sergilenmiştir (Track16, t.y.).

gösterilmiştir (New Museum, t.y.). Flanagan'ın ağrıyı hastalığın dayattığı edilgen bir deneyimden çıkarıp rıza, haz ve öz-belirlenim üzerinden yeniden kurması, engelli bedeni hasta, edilgen ve aseksüel olarak tanımlayan kalıpları bozmuş ve üretiminin engellilik kültürü içinde önemli bir referans hâline gelmesini sağlamıştır (Reynolds, 2007; Sandahl, 2000). İkilinin 1994 tarihli interaktif *Video Coffin* çalışmasında ise Flanagan'ın yaklaşan ölümü, tabut, video ve kara mizah aracılığıyla doğrudan yapıtın konusu hâline gelmiştir (Museum of Contemporary Art San Diego, t.y.).

Genel olarak değerlendirildiğinde, 1990'lar ABD'de engellilik sanatının hukuki, kültürel ve kuramsal zemininin belirgin biçimde genişlediği bir dönem olmuştur. ADA ile güçlenen hak mücadelesi, engelli kişilerin kamusal alanda kendi deneyimlerinin meşru özneleri olarak görünürlüğünü artırırken; engellilik, kronik hastalık ve bedensel farklılıklar da tıbbi söylemin sınırlarını aşarak kültürel eleştiri, kimlik politikaları ve temsil tartışmalarının konusu hâline gelmiştir. Aynı dönemde engelliliğin toplumsal cinsiyet, ırk, kuir kimlik ve diğer azınlık deneyimleriyle kesişimlerine ilişkin tartışmaların ve Engellilik Çalışmaları alanındaki akademik yayınların çoğalması, engellilik sanatının kapsamı, sınırları ve eleştirel yönelimleri üzerine yeni değerlendirmelerin önünü açmıştır. Böylece sanatçıların kendilerini engellilik sanatı içinde tanımlayıp tanımlamamalarından ya da engelli hakları hareketi içinde doğrudan yer alıp almamalarından bağımsız olarak, bedensel ve zihinsel farklılık, ağrı, dışlanma, görünmezlik ve normatiflik eleştirisi etrafında şekillenen üretimler giderek engellilik kültürü ile oluşmakta olan sakat sanat kanonu içinde birlikte okunmaya başlamıştır. Bu süreç, 1990'ların sonu ile 2000'lerin başından itibaren engellilik sanatının eşit yurttaşlık ve toplumsal katılım taleplerini aşan daha geniş bir eleştirel çerçevede kavramsallaştırılmasına zemin hazırlamış; neoliberal toplumun sağlık, üretkenlik ve makbullük anlayışları dışında bırakılan deneyimlerin de bu alan içinde tartışılmasını mümkün kılmıştır (McRuer, 2002, 2006). Böylece engellilik sanatı, Engellilik Çalışmaları içinde tarihsel ve eleştirel bir inceleme alanı olarak yerleşirken, sonraki yıllarda sakat sanat kuramının oluşumuna da önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Takip eden bölümde, engellilik sanatını daha belirgin bir direnişçi sakat sanat çerçevesine

taşıyan Engellilik Çalışmaları literatürü ile bu kuramsal dönüşüme paralel gelişen sanatsal üretimler incelenecektir.

2. BÖLÜM
SAKAT SANAT KURAMI VE ELEŞTİREL ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI

Günümüzde özerk bir politik ve estetik alan olarak kurumsallaşan sakat sanatının soy kütüğünü 1980'ler öncesinde örgütlü bir hareket biçiminde izlemek kolay değildir[152]. Bununla birlikte, Siebers'in (2010) da Batı sanat kanonuna ilişkin tartıştığı gibi, norm-dışı beden tarih boyunca estetik üretimin kurucu ama çoğu zaman huzursuzluk yaratan temalarından biri olmuştur.

Bu bölüm, engellilik çalışmalarında ve engellilik kültürü içinde görsel kültür, temsil ve sanat etrafında gelişen kuramsal yaklaşımları ve eleştirel müdahaleleri ele almaktadır. Engellilik çalışmaları, başlangıçta sosyal model ve hak temelli mücadeleler etrafında şekillenmiş olsa da zamanla beden, estetik, normativite, duygulanım ve temsil meselelerini de kapsayan daha geniş bir eleştirel alana dönüşmüştür. Bu süreçte engelli beden, toplumsal dışlanmanın nesnesi olmanın ötesine geçerek görsel rejimleri, normatif bakışı ve yerleşik kuramsal çerçeveleri sınayan kurucu bir bilgi alanı olarak öne çıkmıştır. Bu nedenle, sanatsal temsil rejimlerine yöneltilen eleştirileri tartışmadan önce, bu eleştirileri mümkün kılan kuramsal ve kurumsal dönüşümün izini sürmek gerekir.

Çalışmayı gerekli kılan başlıca nedenlerden biri, engellilik ve sanat ilişkisinin hâlâ büyük ölçüde iki dar çerçeve içinde ele alınmasıdır: "engelliler için sanat" ve "sanatta engelli temsili." Ancak bu yaklaşım, çağdaş sanat tarihinde giderek görünürlük kazanan sakat sanat pratiklerinin eleştirel, estetik ve politik yoğunluğunu kavramakta yetersiz kalmaktadır. Son birkaç on yılda engelli hakları hareketi, engellilik kültürü ve eleştirel engellilik çalışmalarıyla yakın ilişki içinde

[152] Yazarın literatür taraması kapsamında, engellilik sanatı ve sakat sanat üzerine sanat tarihi yöntemleriyle yazılmış, alanı kapsamlı ve bütünlüklü biçimde ele alan başucu niteliğinde bir monografi ya da temel başvuru kaynağına rastlanmamıştır. Mevcut literatür, büyük ölçüde örnekler ve engellilik kültürü kuramları üzerinden ilerleyen derleme yayınlar, sergi katalogları ve metinleri, makaleler, süreli yayınlar ve tekil örnek okumaları etrafında parçalı ancak yoğun bir görünüm sergilemektedir. Bu bağlamda, İngiltere'deki engellilik sanatı hareketini 1977-2017 yılları arasında kronolojik olarak izleyen Allan Sutherland'ın *Chronology of Disability Arts* başlıklı çalışması, National Disability Arts Collection & Archive aracılığıyla erişilebilen nadir örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Bkz. Sutherland (2017).

gelişen canlı bir sakat sanat hattı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bu bölüm, temsile ve sosyal yardım anlayışına sıkışan dar çerçeveyi aşarak söz konusu sanatsal üretimi mümkün kılan, ondan beslenen ve onun gelişimine katkı sunan eleştirel literatürü incelemeyi amaçlamaktadır.

2.1. ENGELLİLİK VE ELEŞTİREL ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI

Sakat araştırmacılar ve müttefikleri, son otuz yılda akademide hâkim olan kuramsal söylemlerle yoğun bir diyalog kurmuştur. Bu süreçte engellilik çalışmaları, feminist teori, kuir kuram, postyapısalcılık, fenomenoloji, yeni materyalizm ve posthümanizm gibi alanlarla yalnızca temas kurmakla ya da onların kavramsal araçlarını pasif biçimde benimsemekle yetinmemiş; kimi zaman bu söylemlerle ittifaklar geliştirmiş, kimi zaman da onları sakatlayarak kendi kavramsal araçlarını üretmiştir. Böylece engelli kuramcılar, akademik meşruiyet alanı açarken aynı zamanda sakat sanatın düşünsel ve kavramsal zeminini de güçlendirmiştir. Üstelik Riva Lehrer, Petra Kuppers ve Carrie Sandahl gibi bu alandaki önemli isimlerin bir kısmı, kuram ile sanatsal üretim arasındaki sınırları bulanıklaştırarak bilgi üretiminin kendisini daha erişilebilir, bedensel ve eleştirel bir zeminde yeniden düşünmeye katkı sunmuştur.

Engellilik, sıklıkla içine yerleştirildiği hukuki ve tıbbi çerçevelerin ötesinde, ortaklaşan bedensel, duygulanımsal ve toplumsal deneyimlerden oluşan ilişkisel bir alan ve kültürel-politik bir oluşum olarak da düşünülebilir.

Yeti yitimi ve engellenme türleri, beden politikaları ve kurumsal sınıflandırmalar farklılık gösterse de engelli özneler çoğu zaman dışlanma, kırılganlık, uyumsuzluk, yön yitimi, ihtimam, bağımlılık, direnç ve onarım etrafında şekillenen ortak bir duygulanımsal coğrafyada yaşamaktadır. Engelliliği bir bilgi kaynağı ve yöntem olarak kuran sanatçılar ile kuramcılar arasındaki akrabalık da tam bu noktada belirginleşir: her iki alan da bu ortak yaşantı zeminini görünür kılar, dönüştürür ve yeni ifade biçimlerine açar. Böylece hem yeni bilgi biçimleri ve anlatı formları üretilir hem de engelli bedenin meşruiyeti ve dünyadaki hareket alanı genişletilir. Bu bakımdan sakat sanat ile eleştirel engellilik kuramı arasında

yalnızca tematik düzeyde kalmayan, bedensel ve epistemolojik bir akrabalık bulunmaktadır.

Bu ortak deneyim alanının siyasal ve kurumsal zemini, ortak mücadeleler ve kazanımlar üzerine inşa edilmiş, zamanla daha da genişlemiştir. Özellikle 1990'daki Capitol Crawl gibi direniş hareketleri ile bunları izleyen erişilebilirlik ve makul düzenleme yükümlülüklerine ilişkin yasal düzenlemeler, engelli bireylerin akademiye, kültür kurumlarına ve sanatsal yaşama katılımını genişleten bir hukuki çerçeve oluşturmuş; aynı zamanda farklı disiplinlerde engelli araştırmacıların daha görünür ve etkili biçimde yer alabilmelerine zemin hazırlamıştır.

Bu tarihsel arka plan içinde, 1980'lerde özellikle ABD ve İngiltere akademisinde güçlenen engellilik araştırmaları, "yeti yitimi" (impairment) ile "engellilik" (disability) ayrımını merkeze alan bir yönelim etrafında şekillenmiştir. Yeti yitimi bedensel ya da zihinsel farklılığa, engellilik ise bu farklılığın erişilemez çevreler, ayrımcı yapılar ve kültürel önyargılar içinde toplumsal olarak kısıtlanmasına işaret eder. Bu ayrım, tıbbi modelden sosyal modele geçişin temelini oluşturmuştur. Akademik alanda bu modeller arası geçiş, önce tıp sosyolojisi içinde belirginleşmiştir.

Tıp kurumunun tanı, sınıflandırma ve normalleştirme gücünü sorgulayan bu yaklaşım, engelliliği toplumsal olarak üretilen bir dışlanma biçimi olarak kavramsallaştırmıştır. Bu dönüşümün kurumsal bir göstergesi, ABD'de 1982'de kurulan "Section for the Study of Chronic Illness, Impairment, and Disability"nin 1986'da adını "Society for Disability Studies" olarak değiştirmesidir. Bu oluşum, engellilik üzerine dağınık biçimde yürütülen akademik ve aktivist tartışmaların ortak bir çatı altında toplanmasına, alanın daha görünür ve sürekliliği olan bir araştırma sahası olarak örgütlenmesine katkı sunmuştur. Konferanslar, yayın faaliyetleri ve akademik ağlar aracılığıyla engellilik çalışmalarının disiplinlerarası niteliği güçlenmiş; engellilik, tıbbi ya da rehabilitatif söylemlerle sınırlanmayan sosyal, kültürel ve politik bir inceleme alanı olarak kurumsal meşruiyet kazanmıştır (Rice, 2024).

İngiltere'de engelli hakları hareketinin akademiye taşınmasında Ayrımcılığa Karşı Bedensel Yeti Yitimliler Birliği'ın (UPIAS) 1976'da ortaya koyduğu politik ilkeler belirleyici olmuş; Vic Finkelstein, Mike Oliver ve Colin Barnes bu hattın başlıca akademik taşıyıcıları arasında yer almıştır. Finkelstein[153], 1994 yılına kadar Open University'de çalışmış ve engellilik çalışmalarının akademik bir disiplin olarak kurulmasının öncülerinden biri olmuştur. Katkı sunduğu *The Disabled Person in Society* adlı ders modülü, engelliliği medikal çerçevenin sınırlarından çıkararak toplumsal yapıların ve tarihsel-materyalist güçlerin odağına taşımıştır (NDACA, t.y.). Open University'nin uzaktan eğitim modeli de bu perspektifin dar akademik çevreleri aşarak daha geniş kitlelere ve dışlanmış engelli bireylere ulaşmasına imkân sağlamıştır.

Oliver[154], bir sosyolog olarak, UPIAS'ın geliştirdiği kavramsal ayrımları akademik alana taşıyan temel isimlerden biri olmuştur. 1983'te yayımlanan *Social Work with Disabled People* ile 1990'da yayımlanan *The Politics of Disablement*, engelliliğin sosyal modelini akademik literatürde belirleyici biçimde görünür kılan temel metinler arasında yer alır. Oliver, İngiltere'deki ilk Engellilik Çalışmaları profesörü olarak Greenwich Üniversitesi'nde görev yapmış ve bu alandaki öğretim pratikleri ile erişim ve destek mekanizmalarının kurumsallaşmasında etkili olmuştur (Barnes ve Oliver, 1993).

---

[153] Vic Finkelstein (1938-2011), Güney Afrika doğumlu bir engelli aktivist, psikolog ve akademisyendi. Gençliğinde apartheid karşıtı faaliyetleri nedeniyle hapsedilmiş, ardından 1968'de Britanya'ya sığınmış ve orada hem UPIAS'ın kuruluşunda hem de radikal engelli hareketinin teorik yönelimlerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Tekerlekli sandalye kullanan bir özne olarak kendi deneyimini siyasal analizden ayırmayan Finkelstein, engelliliği bireysel yetersizlikten çok, ayrıştırıcı kurumlar ve dışlayıcı toplumsal düzenlemeler içinde kavramlaştıran hattın başlıca figürlerinden biri kabul edilir. Bu yönüyle Open University'deki pedagojik katkıları, yalnızca ders içeriklerinin geliştirilmesiyle sınırlı kalmamış; Britanya'da engellilik çalışmalarının aktivist kökenini akademik alana taşıyan kurucu bir rol oynamıştır (Finkelstein, 2001).

[154] Mike Oliver (1945-2019), Britanya'daki engelli hakları hareketi ile akademik bilgi üretimi arasındaki bağı kuran en etkili figürlerden biri olarak kabul edilir. 1962 yılında geçirdiği bir kaza sonucunda boynunu kırarak tekerlekli sandalye kullanmaya başlayan Oliver, uzun rehabilitasyon sürecinin ardından yükseköğrenime yönelmiş; ancak erişim ve destek düzenlemelerinin yetersizliği nedeniyle başladığı eğitimini kısa sürede bırakmak zorunda kalmıştır. Daha sonra University of Kent'te lisans, yüksek lisans ve doktora çalışmalarını tamamlayan Oliver, kişisel erişilebilirlik deneyimini sosyolojik çözümlemeyle birleştirerek engelliliği bireysel bir problem ötesinde, toplumsal olarak üretilen bir dışlanma biçimi olarak kavramsallaştıran yaklaşımın en etkili temsilcilerinden biri hâline gelmiştir (Brindle, 2019).

Barnes ise Leeds Üniversitesi Sosyoloji ve Sosyal Politika Bölümü bünyesinde engellilik çalışmalarının kurumsallaşmasında merkezi bir rol oynamış; burada gelişen araştırma hattı bağımsız yaşam, doğrudan ödeme uygulamaları, istihdamda ayrımcılık karşıtı düzenlemeler ve sosyal bakım gibi alanlarda ampirik bir literatür üretmiştir. Ayrıca 1996'da The Disability Press'i, daha sonra da Disability Archive UK'yi kurarak alanın yayıncılık ve arşiv boyutunun kurumsallaşmasına önemli katkılar sunmuştur (Barnes, 2006; University of Leeds, t.y.).

Geleneksel engellilik çalışmaları, köklerini Britanya'daki Neo-Marksist hareketlerden alan sosyal model üzerine inşa edilmiştir (Thomas, 2007, akt. Goodley vd., 2021). Bu model, biyolojik işlev kaybı ile dışlayıcı çevrenin yarattığı toplumsal baskılar arasında keskin bir ayrım kurarak analiz odağını büyük ölçüde fiziksel erişilebilirlik ve politik ekonomi meselelerine yöneltmiştir. Bu nedenle alanın ilk evresi, daha çok sosyoloji ve sosyal politika ekseninde şekillenmiş ve bedenin medikalize edilmesi, kurumsallaştırma ve emek rejimleri içindeki dışlanma gibi sorunlara odaklanmıştır. Engellilik bu alanda çoğunlukla bütünleştirici bir kimlik ve sivil hak meselesi olarak ele alınır, bilgi üretimi de engelli bireylerin toplumsal görünürlüğünü ve hak mücadelesini güçlendirmeyi hedefler (Garland-Thomson, 2019; Goodley, 2013).

Alanın kuramsal açıdan olgunlaşmasıyla birlikte, bu ana omurgaya "ikinci dalga" olarak feminist ve postyapısalcı düşünceler eklemlenmiştir. Erken evrede feminist müdahaleler, kurucu ve radikal nitelikte olmasa da erken dönem engellilik yazınının cinsiyet körlüğünü sorunsallaştırarak alanda önemli bir gelişme sağlamış; postyapısalcılık ise normallik, söylem, kimlik ve bedenin inşası ile temsili gibi meseleleri ön plana çıkararak alanı dönüştürmüştür (Goodley vd., 2021).

Feminist müdahaleler, engellilik çalışmalarına dışarıdan eklenen tali bir cinsiyet boyutu olmanın ötesinde, alanın epistemolojik, ontolojik ve etik sınırlarını dönüştüren eleştirel bir hat oluşturmuştur (Garland-Thomson, 2005). Epistemolojik düzeyde bu yönelim, rasyonel, özerk ve bedensiz bilen özne idealini sorgulayarak engelli bedenlerin yaşanmış deneyimine içkin bilgiyi görünür

kılmış; beden, kırılganlık ve konumlanmış deneyimi bilgi üretiminin meşru unsurları olarak öne çıkarmıştır (erken bir örnek için bkz. Wendell, 1996).

Beden politikaları ekseninde ise tıbbın hem kadınları hem de engellileri disipline edilmesi gereken kusurlu özneler olarak kuran normatif mantığı eleştirilmiştir (bkz. Sherwin, 1992). Bu bağlamda Wendell (1989, 1996), kendi öznel yaşantısını araştırmalarının odağına alarak erken dönem sosyal modelin fiziksel bağımsızlığı, kamusal işlevselliği ve rasyonaliteyi önceleyen yaklaşımının bedensel acı, yorgunluk, kronik hastalık ve kırılganlık gibi maddi deneyimleri yeterince hesaba katmadığını tartışmıştır.

Etik ve adalet alanında ise Eva Feder Kittay (1999) ve Martha Nussbaum (2006) gibi feminist düşünürler, geleneksel toplumsal sözleşme kuramlarının, örneğin John Rawls'un, kendi kendine yeten, eşit ve rasyonel sözleşmeci özne kurgusunu dışlayıcı bularak reddederler. Nussbaum (2006), Rawls'un vatandaşları yalnızca karşılıklı fayda sağlayabilen "eşitler" (rough equals) olarak kurgulamasını eleştirerek, bu bakış açısının insan yaşamındaki "asimetrik bağımlılık biçimlerini" (asymmetrical forms of dependency) sildiğini ve görünmez kıldığını savunur. Benzer bir hat üzerinden Kittay (1999) da liberalizmin soyut bağımsızlık idealine karşı "eşitliğin bağımlılık üzerinden eleştirisini" (dependency critique of equality) yöneltir; karşılıklı bakım ve kırılganlığı adalet teorisi ile insan ontolojisinin kurucu unsurları olarak merkeze yerleştirir.

Daha güncel müdahalelerde Sharon Lamp ve W. Carol Cleigh (2011), erken dönem Amerikan feminizminin, özellikle Margaret Sanger ve Charlotte Perkins Gilman gibi kurucu figürlerin, taşıdığı öjenik ve sağlamcı ideolojileri ifşa ederek feminizm araştırmalarında radikal bir özeleştirel hamlede bulunurlar. Bu eleştirel genişleme, Abby Wilkerson, Alison Kafer ve Nirmala Erevelles'in ufuk açıcı çalışmalarıyla çok daha katmanlı bir kuramsal yapıya kavuşur. Wilkerson (2011), cinsel özerkliğin engelli bireylerden esirgenmesini eleştirir ve "seks radikalizminin" (sex radicalism) politik failliğin (political agency) temel bir unsuru olduğunu savunur. Kafer (2011, 2013) ise Woman on the Edge of Time (Zamanın

Kıyısındaki Kadın)[155] gibi klasik feminist ütopyaları eleştiriye açarak engelliliğin "düzeltilmesi" veya "yok edilmesi" gereken bir şey olarak görülmesine karşı çıkar; bunun yerine sakat/kuir gelecek tahayyülleri üretir. Öte yandan Erevelles (2011), yalnızca beyaz ve Batılı engellilik deneyimlerine odaklanan yaklaşımları reddederek savaşı, sömürgeciliği, küresel kapitalizmi ve ırkçılığı analizinin merkezine alan "ulusötesi feminist engellilik çalışmaları" (transnational feminist disability studies) perspektifi geliştirir.

Görüldüğü gibi, Hall'un (2011) da altını çizdiği üzere feminist müdahaleler, engellilik çalışmalarında yalnızca kadın deneyimlerini görünür kılan sınırlı bir alt başlık değildir; aksine, bedensel farklılık, bağımlılık, arzu, tahakküm ve adalet arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye açan ve her iki alanı da kökten dönüştüren yapısal bir müdahaledir. Nitekim Goodley vd.'nin (2021) de vurguladığı gibi, eleştirel engellilik çalışmaları gücünü tam da bu feminist, kuir ve postkolonyal kesişimselliklerden (intersectionality) alır ve bu sayede engelliliği çok eksenli bir iktidar, bilgi ve beden politikası alanı olarak yeniden kavramsallaştırır.

Postyapısalcı müdahaleler, engellilik araştırmalarında birey/toplum, sağlam/engelli ve yeti yitimi/engellilik arasındaki katı modernist ikilikleri ve biyolojik özcülüğü sorgulayarak alanın teorik sınırlarını genişletmiştir. Corker (1999), geleneksel modellerin dayandığı bu hiyerarşik yapıları yapıbozuma uğratıp söz konusu ikiliklerin istikrarsızlığını ifşa ederek bu kavramsal değişimin öncülerinden biri olmuştur (aktaran Meekosha & Shuttleworth, 2009). Bu teorik dönüşümde Foucault'nun bilgi/iktidar, biyo-iktidar (bio-power), biyopolitika (biopolitics) ve yönetimsellik (governmentality) kavramları belirleyici bir zemin sunmuştur. Tremain (2005), bu Foucaultcu eleştirileri doğrudan engellileri

[155] Marge Piercy'nin 1976'da yayımlanan *Woman on the Edge of Time* adlı romanı, feminist ütopyacı bilimkurgu geleneğinin önemli metinlerinden biri olarak kabul edilir. Roman, psikiyatri kurumu, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, üreme teknolojileri ve alternatif gelecek tahayyülleri etrafında şekillenen eleştirel bir anlatı kurar. Alison Kafer (2013), *Feminist, Queer, Crip*'te bu metni feminist gelecek tahayyüllerinin sınırlarını tartışmak için ele alır ve Piercy'nin ütopyacı geleceğinde engelliliğin çoğu zaman "düzeltilmesi" ya da gelecekten dışlanması gereken bir durum olarak konumlandığını vurgular. Bu nedenle *Woman on the Edge of Time*, feminist ütopyaların özgürleştirici imkânları kadar sağlamcı varsayımlarını da görünür kılan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

yöneten kurumlara yönelterek görünürde yardımsever olan tıbbi ve kurumsal pratiklerin, norm dışı bedenleri gerçekte nasıl sınıflandırdığını, normalleştirdiğini ve onları disipline ederek "uysal bedenlere" dönüştürdüğünü tartışmaya açar (akt. Meekosha & Shuttleworth, 2009). Hatta bu bağlamda bedensel yeti yitiminin kendisi dahi verili ve doğal bir biyolojik kusur olmaktan çıkarılarak iktidar ilişkileri içinde tarihsel ve söylemsel olarak kurulan bir kategori olarak düşünülmesi gerektiği ileri sürülmüştür (Tremain, 2001, akt. Hall, 2019).

Kimlik inşası ekseninde ise Butler'ın "performatiflik" ve "dışlanmış bedenler" (abject bodies) kuramları alana uyarlanarak engelli bedenin, normatif ve "sağlam" öznenin kendi sınırlarını çizmek, otonomisini tahkim etmek ve varlığını meşrulaştırmak üzere nasıl bir "kurucu öteki" olarak işlev gördüğü sorunsallaştırılmıştır. Bununla birlikte, postyapısalcı düşüncenin bedeni neredeyse bütünüyle bir metin veya söylem alanı olarak kurguladığı; bu nedenle engelliliğin beraberinde getirdiği fiziksel acı, duyusal zorluklar ve erişilemeyen mekânlar gibi sert maddi gerçeklikleri gölgede bıraktığı yönünde güçlü eleştiriler de gelişmiştir (Feely, 2016; Samuels, 2002). Söylem ve gündelik deneyim arasında yaşanan bu kuramsal tıkanıklık, disiplini salt biyolojik özcülüğe dönmeden maddi gerçeklikleri yeniden ciddiye alan bir "ontolojik dönemece" (ontological turn) yöneltmiştir (Feely, 2016). Bu yeni yönelim, alanı fenomenolojik, yeni materyalist ve Deleuze-Guattariyen "ağ/birliktelik" (assemblage) yaklaşımlarıyla zenginleştirmiş; böylece engellilik, beden ile dünya, söylem ile madde ve insan ile tekerlekli sandalye veya protez gibi insan olmayan (non-human) unsurlar arasındaki karmaşık, çok boyutlu ve devingen etkileşimler üzerinden yeniden düşünülmeye başlanmıştır (Feely, 2016; Goodley vd., 2021; Shildrick, 2012).

Bu ontolojik genişleme ve materyalist yönelim, disipline yeni bir açılım kazandırsa da engelli bedenin teorik düzlemde nasıl konumlandırıldığına dair epistemolojik riskler varlığını sürdürmektedir. Samuels (2011), bu riski özellikle postyapısalcı teorilerin engelli bedeni araçsallaştırma eğilimi üzerinden tartışır. Samuels'e göre, Butler'ın "dışlanmış bedenler" yaklaşımı başta olmak üzere bazı postyapısalcı kuramsal çerçeveler, engelli bedeni toplumsal cinsiyet, cinsellik ya

da normatif özne kurgularını yapıbozuma uğratmak için kullanışlı bir “teorik metafor”a indirgeme tehlikesi taşır. Parçalanmış, kırılgan, hasta veya norm dışı bedenin yalnızca başka marjinal kimlikleri açıklamak üzere retorik bir figür olarak analize dâhil edilmesi, soyut teori ile engelli öznelerin somut yaşam mücadeleleri arasındaki “eleştirel ayrımı” (critical divide) derinleştirir. Bu durumda engellilik, kendi maddi sınırları, erişim mücadeleleri ve yaşanmış deneyimleriyle ele alınmak yerine başkalarının maduniyetini (ezilmesini) açıklayan bir imgeye dönüşür. Samuels bu nedenle engelli bedenin bir sembol ya da metafor olarak değil, “tüm gerçek karmaşıklığıyla” (in all its real complexity) analize dâhil edilmesi gerektiğini savunur.

Engellilik çalışmalarını katı toplumsal modellerin bedeni yok sayan (disembodied) tutumundan ve post-yapısalcılığın salt söylemsel kurgularından kurtararak, disiplini daha sonra yeni materyalist ve Deleuzoguattaryen açılımlara taşıyacak ontolojik yönelimin kurucu evrelerinden biri, fenomenolojik “bedene dönüş” (turn to the body) hattıdır (Feely, 2016; Hughes ve Paterson, 1997). Bu yönelim, Husserl’in dışarıdan ölçülebilir, biyomedikal bir nesne-beden olan *Körper* ile dünyayı içeriden deneyimleyen, hisseden ve eyleyen "yaşayan beden" olan *Leib* ayrımından hareket eder (Paterson ve Hughes, 1999). Bu yönelim engelliliği biyolojik kusura, pasif toplumsal dışlanma mekanizmasına veya ya da söylemsel kurguya indirgemek yerine; bedenler, çevreler ve gündelik pratikler arasındaki yaşanmış, yönelimsel ve mekânsal bir ilişkisi olarak kavrar (Lajoie, 2022).

Özellikle Merleau-Ponty'nin "yaşanan beden" (corps vécu)[156] ve "beden şeması"[157] kavramları, bedeni pasif bir nesne olmaktan çıkarıp dünyayı

[156] Merleau-Ponty, bedeni nesnel bir şey ya da üçüncü tekil şahıs nedensellikleriyle açıklanabilecek bir obje olarak ele almayı reddeder. Bedenin temel varoluş kipi, yaşamsal bir duruma yönelik ön-nesnel (pre-objective) bir yönelim olan "dünyaya-doğru-olma" durumudur. Bu bedensel yönelim temelde zamansaldır; Husserl'den alınan ve bir "yapabilirim" hissiyle karakterize edilen şimdiki beden ile, geçmiş eylemlerin tortulaşmasından oluşan "alışkanlık bedeni" (habit body) arasındaki diyalektiği içerir. Merleau-Ponty'ye göre, tıpkı kalbin organizmanın içinde olması gibi, kişinin kendi bedeni de dünyanın içindedir. Beden, algısal alanımızın her zaman kalıcı bir parçasıdır ve kendisini diğer tüm nesnelerden farklı kılan doğrudan, yaşantısal bir biçimde deneyimlenilmektedir (Toadvine, 2025).

[157] Merleau-Ponty’ye göre beden şeması, bedenin hareket etmesini ve uzamda yön bulmasını mümkün kılan ön-düşünümsel bir örgütlenmedir. Bu, bedenin parçalarının zihindeki durağan bir haritası değil; hareket, yönelim ve alışkanlıklar aracılığıyla işleyen yaşantısal bir bütünlüktür. Merleau-Ponty, nesnelerin sabit konumlara sahip olduğu uzamsallık ile bedenin eyleme, göreve

anlamlandıran aktif bir eyleyici olarak kurması bakımından, engelli öznelliğini anlamak için değerli bir zemin sunmuştur (Stafford, 2017). Bununla birlikte, erken dönem fenomenolojinin evrensel ve "sağlam-bedenli" bir öznenin "yapabilirim"[158] ufkuna yaslanması, bu yaklaşımın içeriden eleştirilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Drew Leder'in (1990) geliştirdiği bozuk-belirme/belirmeme (dys-appearance) kavramı, bedenin gündelik eylem akışı içinde genellikle şeffaflaşarak geri planda kalırken, acı, rahatsızlık ya da işlev kaybı anlarında birdenbire dikkat çeken ve yabancılaşmış bir varlık gibi deneyimlenmesini ifade eder. Paterson ve Hughes (1999) bu kavramı engellilik çalışmalarına taşıyarak, "sosyal bozuk-belirme/belirmeme" (social dys-appearance) kavramıyla, engelli bedenin gündelik yaşamda karşılaştığı dışlayıcı mimari, erişimsiz çevreler ve sağlamcı bakış (ableist gaze) gibi bariyerler yüzünden görünmez/aşırı görünür ve "problemli" hâle geldiğini tartışmışlar. Fenomenoloji ile gündelik yaşamın tensel/bedensel siyasetini buluşturan bu yaklaşım, engelli bedenin sürekli kendi sınırlarıyla yüz yüze bırakılmasını ontolojik değil, toplumsal bir dışlanma biçimi olarak ifşa eder. Benzer bir yaklaşımla Garland-Thomson (2011), uyumsuzluk (misfitting) kavramını, belirli bir bedensel tikellik ile onu desteklemeyen maddi çevre arasında ortaya çıkan ilişkisel bir uyumsuzluk hali olarak tanımlar.

Bu ilişkisel ve mekânsal uyumsuzluk hâli, Sara Ahmed'in (2006) kuir fenomenolojisiyle birlikte bedenin dünyadaki yönelimi (orientation) üzerinden daha belirgin bir teorik derinlik kazanır. Ahmed, Merleau-Ponty'nin bedenin dünyada kendini doğal olarak "yuvasında" (feeling at home) ve rahat hissettiği yönündeki klasik varsayımını sorgular ve bu tür bir mekânsal akışkanlığın ve aidiyetin evrensel değil, normatif bedenler, özellikle beyaz, heteroseksüel ve erkek bedenler lehine işleyen tarihsel ve siyasal bir ayrıcalık olduğunu gösterir.

---

ve duruma göre şekillenen uzamsallığı arasında ayrım yapar. Schneider vakası üzerinden de gösterdiği gibi, bedensel yönelimdeki bozulma yalnızca hareket kaybı değil, kişinin dünyayla kurduğu anlamlı ilişkinin zayıflaması anlamına gelir. Bu nedenle beden uzayın içinde duran bir nesne olmanın ötesinde, uzamı yaşayan ve dünyaya ön-düşünümsel düzeyde yönelen bir varoluş biçimidir (Toadvine, 2025).

[158] Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisinde, Husserl'den devraldığı şekliyle, "yapabilirim" *(je peux / I can)* kavramı, bedenin dünyayla kurduğu temel ve pratik yönelimi ifade eder. Merleau-Ponty, bedenin uzamla ve nesnelerle kurduğu yönelimsel ilişkiyi entelektüalist bir "düşünüyorum" üzerinden değil, eylemsel bir kapasiteyi imleyen "yapabilirim" hissi üzerinden açıklar (Toadvine, 2025).

Ahmed'e göre, normatif bedenler için özel olarak düzenlenmiş ve onların şeklini almış mekânlar, bu bedenlerin dünyadaki yönelimini ve eylem kapasitesini pürüzsüzce desteklerken norm dışı, kuir, engelli ya da beyaz olmayan bedenler aynı uzamda sürekli bir sürtünme, sapma ve "yön kaybı" (disorientation) deneyimler. Böylece fenomenolojinin "yapabilirim" ufku da kesintiye uğrar ve bedenin dünyayla ilişkisi sınırlılık, zorlanma, uyumsuzluk ve duraksama üzerinden yeniden kurulur.

Ahmed'in ırk ve cinsellik ekseninde geliştirdiği bu kuir fenomenolojik çerçeve, Abrams (2016, 2020) tarafından engellilik çalışmalarına taşınmıştır. Abrams, engelli bireyleri kendileri için tasarlanmamış ve onları dışlayan bir dünyada sürekli yön yitimi deneyimi yaşayan özneler olarak ele alırken, bu deneyimin aynı zamanda klasik fenomenolojinin evrenselleştirdiği "yapabilirim" ufkunun arkasındaki sağlamcı ön kabulleri açığa çıkaran eleştirel bir konum ürettiğini gösterir. Bu mekânsal ve ontolojik sorgulama, Ahmed'in (2004, 2010) "duygu ekonomileri" (affective economies) ve "mutluluk vaadi" (promise of happiness) kavramsallaştırmalarıyla birlikte düşünüldüğünde, engellilik bedensel ve mekânsal bir uyumsuzluk hâli olmanın yanı sıra normatif mutluluk, aidiyet ve iyi yaşam ideallerini açığa çıkaran eleştirel bir konum olarak yeniden ele alınır. Engelli bedenin dışlayıcı mekânlarda ve sağlamcı duygu ekonomileri içinde yaşadığı rahatsızlık (discomfort), bireysel bir huzursuzluk ya da talihsizlik olmaktan çıkar; neoliberalizmin dayattığı normatif bağımsızlık, uyum ve mecburi mutluluk rejimlerine karşı duran, onları yapıbozuma uğratan politik bir "oyunbozanlık" (killjoy / affect alien) ve kurucu bir siyasal gerilim olarak belirir.

Bu noktada Ahmed'in (2010) "feminist oyunbozan" (feminist killjoy) figürü, engellilik çalışmaları açısından önemli bir kavramsal imkân sunar. Ahmed'in kavramsal çerçevesinde feminist oyunbozan, başkalarının mutluluk fantezisine ve uyum dayatmalarına itiraz ederek örtbas edilen toplumsal eşitsizlikleri ve kötü hisleri yüzeye çıkaran politik bir figürdür. Sistemin dayattığı normatif ve kurmaca mutluluk rejimine eklemlenmeyi reddeden ve yalnızca varlığıyla bile sağlamcı düzenin konforunu aksatan engelli özne, bu engellilik alanındaki uzantısı olarak yeniden kurgulanır. Goodley vd. (2018), bu düşünce hattını eleştirel engellilik

çalışmalarına taşıyarak “sakat oyunbozan” (crip killjoy) kavramını geliştirir. Bu kavram, neoliberal-sağlamcı kültürün engelli bireylerden sürekli olarak talep ettiği uysallık, minnettarlık, kendi kendine yetebilme (self-sufficiency) ve trajedi olarak kurgulanan engelliliği kahramanca "aşma" (overcoming) anlatılarını reddeden özneyi tanımlar. Sakat oyunbozan, normatif dünyada kendisinden beklenen uyumlu duygusal emeği sergilemeyerek, toplumsal rahatlık duygusunu kasıtlı olarak bozan ve bu yolla siyasal bir rahatsızlık ve direniş alanı üreten özneyi ifade eder.

Bu kuramsal hattın devamında Weiss (2015), bedensel eyleyebilirliğin ve sınırların doğuştan verili, sabit ve bütünlüklü bir kapasite olarak düşünülemeyeceğini vurgulayarak fenomenolojik tartışmayı derinleştirir. Weiss'a göre engelli veya norm-dışı bedenin dünyayla kurduğu ilişki, mutlak bir "yapabilirim" (I can) ile kesin bir "yapamam" (I cannot) ikiliğine indirgenemez. Aksine bu ilişki çoğu zaman, normatif dünyanın dayattığı "yapabilirim" baskısı ile, incinme ya da başarısız olma riskini taşıyan "belki de yapamam" (perhaps I cannot) ihtimali arasında salınan "gerilimli bir tahterevalli" (tension-filled seesawing) üzerinde kurulur. Sterne (2021) ise Diminished Faculties adlı eserinde bu ilişkisel hattı çok daha belirsiz bir alana, bedenin kendi sınırlarına dair hissettiği tekinsiz bir "bilmiyorum" (I don't know) ufkuna taşır. Sterne, engellilik deneyiminin yalnızca tıbbi yeti yitimi, bozulma ya da "kayıp" (loss) terminolojisi üzerinden kavranamayacağını; bedensel kapasitenin sürekli değişen, çelişkiler barındıran ve bütünüyle öngörülemez bir yapıda işlediğini savunur. Bu yaklaşımlarla engellilik, statik bir eksiklik olmaktan çıkarak; bedenin, dünyanın ve eyleyebilirliğin her an yeniden müzakere edildiği akışkan ve çok katmanlı ontolojik bir belirsizlik alanına dönüşür.

Reynolds (2017) ise fenomenolojik felsefi metinlerde sıkça başvurulan Merleau-Ponty’nin kör adamın bastonu örneğini[159], körlüğün kendine has yaşanmışlığını

[159] Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*’da kör kişinin bastonunu zamanla beden şemasına eklemlenen bir algı uzantısı olarak açıklar; bu örnekte baston, öznenin uzamı yoklama ve çevreyle ilişki kurma biçiminin bir parçasına dönüşür (Merleau-Ponty, 2012). Bu nedenle kör adamın bastonu örneği, Merleau-Ponty’nin beden, algı ve araç arasındaki ilişkiyi açıklarken en sık başvurduğu örneklerden biri olarak öne çıkar.

ve toplumsal boyutunu kavramaktan uzak, dışarıdan kurgulanmış bir “sağlam bedenli simülasyonu” (able-bodied simulation) olarak eleştirir. Yazar, engelliliğin bedensel ve yaşanmış deneyiminden habersiz kuramcılar tarafından sahiplenilmesini “sağlamcı yanılgı” (ableist conflation) olarak adlandırıp reddeder ve körlük gibi norm dışı bedenselliklerin ontolojik olarak yeni bir evren inşa eden “dünya kurucu” (world-creating) bir nitelik taşıdığını vurgular.

Hall’un (2021) “Limping Along” başlıklı makalesinde bu hattı “sakat fenomenoloji” (crip phenomenology) olarak tanımlaması bu açıdan oldukça isabetlidir. Hall, yalnızca engellilik fenomenolojisi yapmanın yetersiz olduğunu; asıl hedefin özneyi baştan örtük biçimde hep “sağlam” varsayan klasik fenomenoloji geleneğini kendi içinden ve temelden sorgulamak ve fenomenolojiyi de sakatlamak olduğunu savunur.

Engelli bedenin yaşanmışlığını ve dünya kurucu kapasitesini sakat fenomenoloji aracılığıyla merkeze yerleştirmek, alanda post-yapısalcılığın bedeni aşırı ölçüde söylemselleştiren ağırlığına karşı gelişen ontolojik dönüşün yalnızca bir boyutunu oluşturur. Disiplini yeniden bedene ve maddeselliğe çağıran bu hattın bir diğer kurucu uzantısı ise, Deleuze ve Guattari’nin (1987) anti-özcü kavram setlerinden hareketle engelliliği insan, makine, mekân ve söylemin birbirine eklemlendiği devingen "ağsal birliktelikler" (assemblages) içinde yeniden düşünen ilişkisel yaklaşımdır (Feely, 2016; Stephens vd., 2015). Deleuzoguattaryen yeni materyalizm ve duygulanım (affect) teorileriyle beslenen bu yaklaşım, engellilik çalışmalarını daha ilişkisel ve insan-ötesi (posthuman) bir ufka taşır. Böylece tıbbi modelin özcü ve hiyerarşik “Beden nedir?” sorusu geri çekilir; onun yerini, Spinozacı bir hat üzerinden, bedenin kendi özgül bağlamında ve çevresiyle olan etkileşiminde neler yapabildiğini soran “Bir beden ne yapabilir?” (What can a body do?) sorusu alır (Stephens vd., 2015). Bu soru, bedeni yalnızca mevcut sınırlılıkları üzerinden okumak yerine, belirli koşullarda açığa çıkan edimsel kapasiteleri ile farklı ilişkiler ağı içinde belirebilecek potansiyellerini birlikte düşünmeyi mümkün kılar (Feely, 2016). Bu yönüyle ilişkisel yaklaşım, bedeni ve arzuyu bir "eksiklik" (lack) üzerinden tanımlayan ve bir dönem alanda tibbi bakışla birlikte etkili olan psikanalitik engellilik okumalarına karşı, arzuyu ve eyleyebilirliği

üretken bir güç olarak merkeze alan daha dönüştürücü bir teorik alternatif sunar (Goodley vd., 2018; Shildrick, 2012).

Tobin Siebers'in (2002) tartıştığı gibi, klasik psikanalitik hat engelliliği çoğu kez bir eksiklik, narsisistik yara ve hayali bir beden bütünlüğünden sapma etrafında okumaya eğilimlidir; bu da engelli bedeni kolayca trajik bir kayıp ve telafi mantığına hapseder. Bedenin kendi sınırları ve eksiklikleri içine hapsedildiği bu patolojikleştirici yaklaşıma karşılık Deleuzoguattaryen ilişkisel ontoloji, normatif bütünlük idealini reddeder; bedeni yalıtılmış ve eksik bir varlık olarak değil, protezler, teknolojiler, çevre ve diğer bedenlerle kurduğu ağsal birliktelikler ve ihtimaller içinde ne yapabildiği üzerinden düşünür. Böylece engellilik, düzeltilmesi veya yasının tutulması gereken trajik bir yitim anlatısı yerine ilişkisel kapasiteler, dönüşen oluş biçimleri ve insan-ötesi maddi bağlanmalar ekseninde üretken, arzu dolu ve politik bir zeminde kavranır (Feely, 2016; Roets ve Braidotti, 2012; Shildrick, 2012; Siebers, 2002).

Deleuzoguattaryen ilişkisel ontolojinin önemli uzantılarından biri olarak engellilik çalışmalarına eklemlenen duygulanım teorisi (affect theory), bedeni biyolojik bir sınır ya da söylemsel bir kurgu olarak almak yerine onun etkileme ve etkilenme kapasitesi üzerinden neler yapabildiğine odaklanarak sağlamcı kültürün engelli beden üzerinde yarattığı siyasal ve duygusal baskıları görünür kılar (Gregg & Seigworth, 2010, aktaran Hiskes, 2024). Bu duyuşsal hattın erken kavramsal dayanaklarından biri, Carol Thomas'ın (1999) ortodoks sosyal modelin yapısal sınırlarını aşarak geliştirdiği ve Donna Reeve'in (2008) ayrıntılandırdığı "psiko-duygusal engelleme" (psycho-emotional disablism) kavramıdır. Reeve'in vurguladığı üzere, engelli bireyi kısıtlayan şeyler yalnızca "dışarıdaki engeller" (barriers out there) değil, aynı zamanda bu engellerin içselleştirilmesiyle oluşan "içerideki engellerdir" (barriers in here). Bu çerçeve, acıma, iğrenme, trajikleştirme ve küçümseyici bakışlar gibi normatif duygulanım rejimlerinin, engelli öznenin benlik duygusu, ontolojik güvenliği ve toplumsal aidiyeti üzerindeki yıpratıcı etkilerini açığa çıkarır (Goodley vd., 2018; Hughes, 2012). Böylece engellilik, yalnızca mimari ya da yasal bariyerler üzerinden okunmak yerine, gündelik karşılaşmaların mikropolitikası içinde, bedenler arası

etkileşimlerle her an yeniden üretilen duyuşsal ve ilişkisel bir dışlanma biçimi olarak da kavranır.

Bu bağlamda Brian Watermeyer (2009, 2014), engellilikle neredeyse otomatik biçimde ilişkilendirilen kayıp ve yas gibi duygulanımların bedensel durumun doğal sonucu olarak okunamayacağını ileri sürer. Bu negatif duygular, onun yaklaşımında, sağlamcı kültürün ve normatif “iyi yaşam” tahayyüllerinin engelli özne üzerine yansıttığı kültürel anlamlar ve psikolojik yükler olarak kavranır. Daha güncel çalışmalarda ise duygulanım, engelli bedeni ezen pasif bir maruziyet olmaktan çıkarılarak aynı zamanda direniş imkânı üreten, devingen bir alan olarak ele alınır. Bu doğrultuda Andries Hiskes (2024), duygulanımı içsel bir his olmanın ötesinde, bedenlerin hangi eylemlere yöneltildiğini ve hangi tepkilerin uygun sayıldığını belirleyen ilişkisel bir eyleyebilirlik potansiyeli, yani bir "imkan" (affordance) meselesi olarak kavramsallaştırır. Hiskes’e göre gündelik yaşam da, tıpkı edebiyat ya da sinemada olduğu gibi, kimin nerede ve nasıl davranması gerektiğine dair yazılı olmayan normatif "tür" (genre) sözleşmeleri ve senaryoları üretir. Engelli beden, dünyayla kendi kapasitesinin elverdiği farklı bir ilişki kurduğunda bu normalleştirilmiş eylem senaryolarında bir kesinti yaratır ve görünmez toplumsal sözleşmeleri açığa çıkarır. Bu anlamda duygulanım, yalnızca hissedilen bir durum değil, engelli bedenin çevreyle kurduğu temas içinde normatif eylem kurallarını bozan siyasal bir kapasitedir. Engellilik de tam bu uyumsuzluk ve eylemsel oyunbozanlık anlarında politik bir güç olarak belirir.

Megan Ingram (2025) ise bu duygulanımsal hattı gündelik kişilerarası karşılaşmalar düzeyine taşıyarak engelli bireylerin sıklıkla maruz kaldığı "istenmeyen tavsiyeler" (unsolicited advice) ve bunların ürettiği utanç duygusu üzerinden tartışır. Ingram’a göre bu tavsiyeler, yüzeyde iyi niyetli masum yardımlar gibi görünseler de aslında engelli bedeni düzeltilmesi gereken bir kusur olarak kodlayan ve onu hizaya sokmaya çalışan sağlamcı müdahale biçimleri, yani "ahlaki araçlardır" (moral tools). Neoliberal ve normatif düzen, engelli bireyin bu müdahaleler karşısında uysal ve minnettar kalmasını; aynı zamanda maruz bırakıldığı utancı hızla aşarak gurur temelli bir "engeli aşma" (overcoming) anlatısına yerleşmesini bekler. Ancak Ingram, utançtan gurura uzanan bu

doğrusal modeli reddederek utancı gizlenmesi veya iyileştirilmesi gereken bireysel bir zayıflık olarak değil, sağlamcı hiyerarşiyi açığa çıkaran siyasal bir duygulanım ve bir sakat direniş imkânı olarak düşünür. Utancın kendisini inkâr etmeden, utandırma eylemine direnmeyi sağlayan bir "sakat kayıtsızlığı" (crip apathy) kavramsallaştırması sunarak; duygulanımı, normatif beklentileri bozan dönüştürücü bir direniş imkânı olarak yeniden kurgular.

Görüldüğü üzere, engellilik çalışmaları, engellenme deneyimini tıbbileştiren medikal modele karşı gelişen sosyal model ve yeti yitimi/engellilik ayrımı etrafında şekillenen ilk evresinden çıkarak zamanla daha disiplinlerarası, teorik ve akışkan bir alana dönüşmüştür. Literatürde çoğunlukla Eleştirel Engellilik Çalışmaları (Critical Disability Studies, CDS) olarak adlandırılan bu yönelim, alanın yalnızca konu kapsamını değil, engelliliğin ne olduğu, nasıl bilindiği ve hangi estetik-politik dünya kurma imkânlarını açtığına ilişkin ontolojik ve epistemolojik kabulleri de dönüştüren kurucu bir eleştirel çerçeve sunar.

Geleneksel engellilik çalışmaları, özellikle de erken dönem İngiliz sosyal modeli ekseninde şekillenen yaklaşımlar, yeti yitimi ile engellilik arasında kesin bir ontolojik ikilik kurmuştur. Bu yaklaşıma göre, yeti yitimi bireysel ve biyolojik bir gerçeklik ve bedensel bir kısıtlılık olarak kabul edilirken engellilik, bu biyolojik farklılığın, onu hesaba katmayan ve dışlayan toplumsal yapılar tarafından üretilen politik bir sonuca dönüşmesi olarak kavranmıştır. Sorunun kaynağını “kusurlu” görülen bedenden çıkarıp tamamen engelleyici toplumsal çevreye yerleştiren bu materyalist yönelim, odağını tıbbi sağaltımdan ziyade fiziksel erişim, yapısal ayrımcılık, yasal düzenlemeler ve eşit vatandaşlık temelindeki hak mücadelelerine yöneltmiştir (Goodley, 2013; Vehmas ve Watson, 2014).

Eleştirel Engellilik Çalışmaları ise bu çerçeveyi postyapısalcılık, biyopolitika, sakat teori, nöroçeşitlilik ve yeni materyalizm gibi yaklaşımlarla genişleterek yalnızca engelliliğin kendisini değil, yeti yitiminin ontolojik sınırlarını, sağlamcılığı, bilgi üretim süreçlerini, zamanı ve bedenselliği de yeniden düşünmeye açmıştır (Goodley, 2013; Goodley vd., 2021). Böylece alan, ırk, kuir kimlik, sınıf, toplumsal cinsiyet ve Küresel Güney deneyimlerini birbiriyle kesiştiren çok katmanlı bir tahakküm ve direniş analizi geliştirmiştir (Annamma, Ferri ve Connor, 2018;

Schalk, 2017). Disiplin, anaakım teorilerin normatif ufuklarını zorlayarak “sakat zaman” (crip time) kavramıyla doğrusal gelişim beklentilerini yapıbozuma uğratmıştır (Kafer, 2013; Samuels, 2017). Eşzamanlı olarak, “kripistemolojiler” (cripistemologies; crip+epistemology) ve “hermenötik adaletsizlik” kavramları aracılığıyla kimin meşru bilgi üretebildiği ve kimin deneyimlerinin duyulabilir olduğu sorunsalını tartışmaya açmıştır (Fricker, 2007; Johnson ve McRuer, 2014; Patsavas, 2014). Böylelikle alan, teorik bir analiz sunmanın ötesine geçerek hangi bedenlerin, zihinlerin ve yaşam biçimlerinin meşru sayıldığına dair soruları merkeze alan dönüştürücü bir politik praksise dönüşmüştür (Mitchell ve Snyder, 2015; Nishida, 2018).

Eleştirel Engellilik Çalışmaları, alanın teorik sınırlarını önemli ölçüde genişletmiş olsa da epistemolojik, politik ve etik açılardan çeşitli eleştirilerin odağında yer almaktadır (Goodley, 2013). Bu eleştirilerin başında, alanın postmodern, kuir ve postyapısalcı teorilere, söylem çözümlemelerine ve kültürel temsillere aşırı ağırlık vererek engelli bireylerin yoksulluk, kemer sıkma politikaları, bakım krizleri ve sosyoekonomik eşitsizlikler gibi gündelik yaşamda karşılaştığı acil maddi sorunlardan uzaklaşması gelir (Boxall, 2018). Örneğin Vehmas ve Watson (2014), alanın aşırı postyapısalcı ve anti-özcü tutumunu eleştirerek, engelliliğin beraberinde getirdiği dezavantajları ve ahlaki ikilemleri normatif bir adalet, doğru/yanlış ya da iyi/kötü, çerçevesinde ele almayı reddetmesinin disiplini etik ve politik bir tıkanıklığa sürüklediğini savunur. Bu çerçeveden, disiplindeki kuramsal radikallik ve aşırı soyutlama, kimi zaman sahada ihtiyaç duyulan pragmatik müdahalelerin ve somut politik örgütlenmelerin önüne geçmektedir. Berger’in (2018) de vurguladığı gibi, teorik incelik ile politik eylemin birbirine karıştırılması, disiplini kendi içine kapalı ve etkisiz bir “akademik yankı odasına” hapsetme riski taşımakta; yoksulluk ve dışlanma gibi somut sorunlara karşı yürütülmesi gereken sınıf mücadelelerini soyut bir teori bulutunun ardında gölgede bırakabilmektedir.

Bir diğer eleştiri, farklılıkları ve kimlik kategorilerini yapıbozuma uğratarak aşırı ölçüde akışkanlaştıran bu yaklaşımın, hak talebi ve ayrımcılık karşıtı mücadeleler açısından gerekli olan kolektif siyasal öznenin sınırlarını belirsizleştirmesidir. Bu

çerçevede, “engelli” kategorisinin aşırı ölçüde çözülmesi ve esnetilmesi, dayanışma, savunuculuk ve hukuki mücadele için gerekli ortak zemini zayıflatma riski taşımaktadır (Goodley, 2013). Bazı eleştirmenler, Eleştirel Engellilik Çalışmaları’nın, sosyal modelden devraldığı bedensel acı ve yeti yitimini ikincilleştiren mirası postyapısalcı ve kültürel analizlerle daha da genişleterek, kimi zaman her şeyi sağlamcılık eleştirisine indirgediğini ve yeti yitimini bütünüyle kültürel bir farklılık olarak okuduğunu ileri sürmektedir (Vehmas ve Watson, 2014). Bu eleştiriye göre, böyle bir yaklaşım bazı bedensel ya da zihinsel durumların refah, acı, dezavantaj, bağımlılık ve bakım ihtiyacı üzerindeki doğrudan etkilerini yeterince hesaba katmamakta; bu nedenle alan, kimi zaman normatif yönelimi belirsiz ve maddi kırılganlıkları etik düzeyde karşılamakta yetersiz bir çerçeve üretmekle suçlanmaktadır.

Eleştirel Engellilik Çalışmaları’na yöneltilen bu eleştiriler alanın bazı sınırlarını görünür kılsa da, onun kuramsal ve politik önemini ortadan kaldırmaz. Her şeyden önce, engellilik alanındaki hak mücadelelerinin sokaktan üniversiteye taşınmış olması, sokaktaki aktivizmin işlevini yitirdiği anlamına gelmez (Torres, 2018). Aksine, Garland-Thomson’ın (2002) da vurguladığı gibi, aktivizmin farklı biçimleri vardır ve üniversite içinde yürütülen akademik aktivizm de bunlardan biridir. Kurum içindeki bu varoluşsal mücadele, çoğu zaman akademik alanın dışlayıcı dilini, yöntemini ve meşruiyet rejimlerini öğrenmeyi, ardından da Nishida’nın (2018) işaret ettiği üzere, bu dışlayıcı yapıları içeriden bozup dönüştürmeyi gerektirir. Bu bakımdan Eleştirel Engellilik Çalışmaları, sağlamcılığı dışarıdan soyut bir biçimde eleştirmek yerine, Dolmage’ın (2017) kavramsallaştırdığı akademik sağlamcılığı kendi araçlarıyla açığa çıkaran, sarsan ve dönüştürmeye çalışan performatif ve politik bir müdahale olarak da düşünülebilir.

Normatif sağlamcı kültür engelli bireyleri gündelik yaşamda çoğu zaman çocuksulaştırılan, edilgenleştirilen ve dünyayı dönüştürme ya da bilgi üretme kapasitesinden yoksun özneler olarak konumlandırma eğilimindedir (Hughes ve Paterson, 1999). Eleştirel Engellilik Çalışmaları’nın akademi içindeki en önemli müdahalelerinden biri, bu önyargıyı hedef alarak engelli öznelere yönelen epistemik adaletsizliği görünür kılmasıdır. Fricker’ın (2007) kavramsallaştırdığı bu

çerçeve açısından bakıldığında, engelli bireylerin kendi yaşanmışlıklarına, bedenlerine ve ihtiyaçlarına dair birinci elden tanıklıklarının “uzman” ya da “sağlam” otorite karşısında değersizleştirilmesi ve sürekli tıbbi yoruma tabi kılınması derin bir adaletsizlik üretmektedir. Scully’nin (2018) vurguladığı gibi, normatif akademide engelli bireyin anlattıkları genellikle şüpheyle karşılanır, tıbbi bir yoruma indirgenir ve ancak sağlamcı bir onayla ya da sağlamcı dile tercüme edildiğinde meşruiyet kazanabilir. Bu durum, engelli bireyin bir “bilgi eyleyicisi” (epistemic agent) olma hakkını elinden alarak “tanıksal adaletsizlik” (testimonial injustice) yaratır. Bu bakımdan engellilik, yalnızca fiziksel ya da yasal değil, aynı zamanda kimin konuşma hakkına sahip olduğu, hangi deneyimlerin dile getirilebilir sayıldığı ve hangi anlatıların “gerçek” kabul edildiği üzerinden işleyen derin bir epistemolojik dışlanma alanı olarak okunabilmektedir.

Eleştirel Engellilik Çalışmaları’nın engelli özneyi bilginin nesnesi olmaktan çıkarıp bilgi üretiminin kurucu aktörlerinden biri olarak konumlandırması, kuramsal bir yer değiştirmeyi aşan ve engellilerin söylem üretme kapasitesini meşrulaştıran temel bir epistemolojik müdahaledir. Engelliliği dünya hakkında özgül ve geçerli bilgiler üreten bir konum, yani bir sakat epistemolojisi/kripistemolojisi olarak kavramak (Johnson & McRuer, 2014; Patsavas, 2014), kurumsal alanlarda sözü ve bilgiyi kimin üretebileceğine dair normatif kabulleri sarsarken, engelli bireylerin akademi içindeki eylem ve imkân ufkunu da genişletir. Bununla birlikte, bu söylemsel genişlemenin her engelli özneyi eşit biçimde kapsamadığı yönündeki içeriden eleştiriler ciddiye alınmalıdır. Ağır maddi yoksunluklar, sömürgeci dinamikler (Erevelles, 2011) ya da yoğun tıbbi bakım bağımlılıkları içinde yaşayan engelli bireyler, kurumsal akademinin ayrıcalık verdiği “aktif”, görünür, söz alan ve söylem üreten politik özne modeline her zaman yerleşemeyebilir. Nitekim Mitchell ve Snyder’ın (2015), Abbas (2010) ve Weheliye’ye (2014) dayanarak işaret ettiği gibi, yalnızca hak talep edebilen “güçlü politik vatandaş” (politically sturdy citizen) figürünü merkeze almak, çoklu dışlanma yaşayan ağır engelli bireylerin çeperde bırakılan bedenselleşmesini (peripheral embodiment) ve sessiz, düşük yoğunluklu eyleyicilik biçimlerini göz ardı etme riski taşır. Bu nedenle, Eleştirel Engellilik Çalışmaları içinde yazan ve bilgi üreten daha ayrıcalıklı aktörlerin, sahip oldukları kurumsal imkânların eşitsiz dağılımını hesaba katarak, geleneksel

anlamda konuşamayan ya da temsil edilmeyen diğer engelli özneler karşısında temsil sorununa düşmeden epistemik bir alçakgönüllülük ve etik bir sorumluluk geliştirmesi gerekir[160] (Alcoff,1991). Bu gereklilik alanı zayıflatmak bir yana, onu daha öz-eleştirel, daha sorumlu, daha kapsayıcı ve maddi gerçekliklere duyarlı bir zemine taşır.

Akademik alanda geliştirilen bu özeleştiriler, engelli bireylerin maddi yaşam koşullarını doğrudan ve anında dönüştürmeyebilir; ancak bu durum, söylemsel ve epistemolojik düzeyde yürütülen müdahalelerin pratikten kopuk ya da etkisiz olduğu anlamına gelmez. Çünkü engelli bedenin normatif söylemlerde yalnızca trajik, pasif ve onarıma muhtaç bir nesne olarak kurulması da başlı başına ontolojik ve siyasal bir şiddet biçimidir (Ktenidis, 2020). Bu örtük dilsel şiddeti bilgi düzeyinde çözümlemek ve bozmak, fiziksel bariyerlere ve ekonomik eşitsizliklere karşı verilen mücadelenin tamamlayıcısıdır. Nitekim Hickey-Moody ve Malins'in (2007) de vurguladığı gibi, toplumsal dönüşüm yalnızca sokaktaki bedensel eylem biçimleriyle değil, o eylemleri mümkün ya da gerekli kılan toplumsal meselelerin ve kavramların yeniden düşünülmesiyle de gerçekleşir. Bu nedenle akademide üretilen eleştirel söylem ile sokaktaki protesto, bakım pratikleri, sosyal hizmet mekanizmaları ve gündelik dayanışma ağları birbirini dışlayan alanlar değil; sağlamcı düzeni hem makro hem mikro düzlemlerde eşzamanlı olarak zorlayan, birbirini besleyen ve güçlendiren ortak mücadele biçimleridir.

Engelli sanatı ile Sakat sanat arasındaki fark, Engellilik Çalışmaları ile Eleştirel Engellilik Çalışmaları arasındaki ayrıma benzer biçimde düşünülebilir. Engelli sanatı çoğu zaman engelli beden-zihnin dünyayı anlamlandırma ve onun içinde olma deneyiminden hareket eden, erişim, tanınma, eşitlik ve toplumsal adalet

[160] Linda Alcoff, "The Problem of Speaking for Others" (1991) başlıklı makalesinde, başkaları adına konuşmanın tahakküm ve söylemsel emperyalizmi yeniden üretme riski taşıdığını kabul eder; ancak bu risk nedeniyle yalnızca "kendi adına konuşma" tavrına çekilmenin de politik açıdan sorunlu olduğunu savunur. Alcoff'a göre konuşanın toplumsal konumu, söylenen sözün anlamını ve etkisini belirler. Bu yüzden asıl mesele, kimin konuştuğundan çok, sözün hangi bağlamda, hangi ilişkisellik içinde ve kimin güçlenmesine ya da daha fazla marjinalleşmesine hizmet ederek işlediğidir. Bu nedenle başkaları adına konuşmayı toptan reddetmek yerine, konuşma ediminin hangi konumdan üretildiğini, ne tür otorite iddiaları taşıdığını ve ne tür maddi ya da söylemsel etkiler doğurduğunu sürekli sorgulayan eleştirel bir yaklaşım önerir. İdeal olanın ise başkaları adına konuşmak değil, mümkün olduğunca onlarla birlikte ve onlara karşı sorumlu biçimde konuşmak olduğunu belirtir.

taleplerini görünür kılan bir üretim alanı açar. Bu üretim, engelli beden-zihnin dünyada var olmasının kanıtı olarak kimi durumlarda normatif kurumlara erişme, kültürel alanda yer edinme ve dışlayıcı yapılara rağmen sanat alanına dâhil olma arzusuyla da örülür. Buna karşılık sakat sanat, temsille ya da kapsanma talebiyle yetinmeyip normatif sistemin kendi çelişkilerini, zorunlu sağlam bedenliliğin (compulsory able-bodiedness) (McRuer, 2006) ve sağlamcılığın sürdürülemezliğini ve yer yer absürtlüğünü görünür kılan daha çatışmalı bir estetik-politik hat kurar.

Bu nedenle sakat sanat, yalnızca engelli bedenin ana akım sanata dâhil edilmesini değil, hangi bedenlerin değerli, üretken, güzel, bağımsız ve "uygun" sayıldığını belirleyen sağlamcı düzenin kendisini bozmayı hedefler. Başka bir deyişle, normatif kültüre eklemlenmekten çok onun katılaşmış yapılarına "bir balyoz gibi" müdahale ederek bu yapıların mantığını sakatlayan, tersyüz eden ve yeniden kuran bir karşı-estetik üretir (McRuer, 2006).

Eleştirel Engellilik Çalışmaları normatif bilgi rejimlerini sorguluyorsa, engellilik kültüründen türeyen sakat kültür ve sakat sanat bu sorgulamayı estetik ve kamusal düzlemde maddileştirir. Kuramın açtığı eleştirel hat burada bedensel, görsel ve duygulanımsal bir form kazanır.

Gerek sakat teorisinin kavramsal mimarisi gerekse sakat sanatın dönüştürücü estetiği, engellilik hakları hareketlerinin başkaldırılardan beslenir. Bu müşterek eylemlilik, normatif baskılara karşı gelişen politik bir hayatta kalma stratejisi olarak "sakat neşesi" (crip joy) ile engelli bireylerin yalıtılmış tıbbi anlatıları reddederek kurdukları radikal bakım ve dayanışma ağlarını ifade eden "sakat akrabalığı"ndan (crip kinship) güç almıştır (Ingram ve Jacobsen, 2025; Kafai, 2021). Bu bakımdan This/Ability etkinliği ile Vital Signs belgeseli, engelli öznelerin akademi içinde kendi kültürlerini, neşelerini ve yaşamsal bağlarını kamusal bir görünürlük ve karşı-söylem alanına dönüştürdükleri erken ve kurucu bir kırılma noktası olarak okunmalıdır.

1990'lar, ABD ve İngiltere'de engellilik hakları hareketlerinin somut yasal güvencelere kavuştuğu ve engelli kişilerin ürettiği bilginin akademik ve kültürel

kurumlarda daha görünür hâle geldiği tarihsel bir eşik oluşturmuştur. Bu dönüşüm, sakat sanat ile eleştirel engellilik çalışmalarının ortak bir siyasal duyarlılığın ötesine geçerek temsil, görünürlük, estetik değer ve normatif beden anlayışı etrafında kesişen eleştirel ve kavramsal tartışmalar üretmesini de beraberinde getirmiştir (Millett-Gallant, 2010). Engellilik ve görsel kültür literatürünün önemli bir bölümü de temsilin ideolojik yüklerini, normatif bakışın işleyişini ve engelli bedenin kültürel imgelerde hangi anlam rejimleri içinde dolaşıma sokulduğunu tartışmıştır. Bu nedenle, sakat sanatın eleştirel gücünü daha yakından kavrayabilmek için öncelikle engellilik, temsil ve görsel kültür etrafında şekillenen bu literatüre dönmek gerekir.

2.2. 1990'LARDA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARINDA YAPISÖKÜMCÜ TEMSİL ELEŞTİRİSİ VE MİRASI: NORMALLİĞİN İNŞASI, GÖZ DİKME, UCUBELEŞTİRME VE ANLATISAL PROTEZ

1990'larla birlikte daha görünür hâle gelen eleştirel engellilik çalışmaları literatürü, ilk aşamada normalliğin tarihsel kuruluşuna, engelli bedenin kültürel temsiline ve anlatı içindeki işlevine odaklanmıştır (Davis, 1995; Garland-Thomson, 1997; Mitchell ve Snyder, 2000; Quayson, 2007). Bu çerçevede, engelli bedenin hangi temsil kalıpları içinde kodlandığı, hangi bakış rejimleriyle dışlandığı ve edebiyat ile medyada nasıl dolaşıma sokulduğu temel sorular olarak öne çıkmıştır. İzleyen çalışmalar ise bu hattı estetik, görsellik, kuir-sakat siyaset, zamansallık ve küratöryel pratikler yönünde genişleterek engelliliği yalnızca temsil edilen bir kategori olmaktan ziyade, bilgi ve form üreten yaratıcı ve eylemsel bir kuvvet olarak düşünmeye başlamıştır (McRuer, 2006; Garland-Thomson, 2009; Siebers, 2010; Kuppers, 2011; Kafer, 2013).

Bu erken evre literatür içinde Lennard J. Davis'in *Enforcing Normalcy* (1995) adlı eseriyle yaptığı müdahale belirleyici olmuştur. Davis (1995), analitik odağı "kusurlu" sayılan bedenden normalliği üreten toplumsal ve epistemik yapılara kaydırarak temsil sorununu yalnızca engelli bedenin nasıl gösterildiği meselesi olmaktan çıkarır. Ona göre, on dokuzuncu yüzyıl öncesinde beden, kimsenin bütünüyle ulaşamayacağı tanrısal ya da mitolojik bir "ideal" ölçü üzerinden düşünülmekteydi; herkesin doğal olarak eksik kaldığı bu düzende, bugünkü

anlamıyla dışlayıcı ve bağlayıcı bir “normal” fikri henüz inşa edilmemişti. Normallik, modern dönemde sanayileşmenin, istatistiksel düşüncenin (örn. Adolphe Quetelet'nin "ortalama insan" formülünün) ve özellikle Francis Galton'ın çan eğrisi mantığının ortaya çıkışıyla tarihsel olarak inşa edilmiş, eğrinin uçlarında kalan bedenler de farklılıktan çok sapma olarak kodlanmaya başlamıştır. Davis’in işaret ettiği üzere, bu sınıflandırıcı mantık on dokuzuncu yüzyılda yükselen ucube gösterilerinde (freak shows) bedensel farkı ırksal farkla iç içe geçirerek kamusal bir teşhir rejimine dönüşmüştür. Engelli bedenler ile sömürgeleştirilmiş, Batılı olmayan halklar evrimsel gerileme örnekleri sayılarak “ucube” kategorisi içinde sergilenmiş; sağlam, beyaz ve makbul vatandaş figürü de dışlanan öteki üzerinden tanımlanmıştır (Bogdan, 1988, akt. Davis, 1995). Böylece temsil, normalliğin kültürel üretimiyle, öjenik ideallerle ve biyo-politik denetimle iç içe geçmiş bir iktidar ilişkisi olarak belirir.

Davis’in (1995) tartışması, bu normallik rejiminin yalnızca istatistiksel ve toplumsal bir düzenleme mekanizması olarak işlemediğini, aynı zamanda kökleri antikiteye uzanan güçlü bir estetik kurguya dayandığını da gösterir. Batı sanatında yüceltilen ideal beden, doğada hazır bulunan verili bir gerçeklikten çok, parçaların seçilip bir araya getirilmesiyle üretilmiş kurgusal bir bütünlüktür. Davis, bu durumu Romalı yazar Plinius'un aktardığı ve François-André Vincent’ın 1789 tarihli resminde de görselleştirilen Zeuxis anlatısıyla açıklar: Efsaneye göre Yunan ressam Zeuxis, Afrodit figürünü resmederken tek bir modeli kullanmak yerine Crotona’nın en güzel kadınlarını sıraya dizerek her birinin en kusursuz uzvunu seçmiş ve bu parçaları birleştirerek hayali bir figür yaratmıştır. Bu nedenle klasik nü geleneği, gerçek bir bedeni değil, hiçbir bedende bütünüyle bulunmayan *mitsel bir tamlık idealini* temsil eder. Modernite öncesinde bu ideal, toplumsal nüfusun tümüne dayatılan bağlayıcı bir norm olarak işlemez; herkesin doğal olarak altında kaldığı erişilemez bir estetik tahayyül olarak kalır. Asıl problem, bu kurgusal bütünlüğün modern dönemde istatistiksel norm, tıbbi sınıflandırma ve toplumsal düzenleme mekanizmalarıyla birleşerek tüm bedenlerin yaklaşması beklenen bir standarda dönüşmesiyle başlar; estetik kurgu, temsil alanını aşarak normalliğin bedensel ve toplumsal ölçüsüne dönüşür.

Davis (1995), “normal” sayılan izleyicinin gündelik hayatta engelli bir bedenle karşılaştığında duyduğu rahatsızlığı da Jacques Lacan’ın ayna evresi ve "parçalanmış beden" (corps morcelé) kavramları üzerinden açıklar. Bu çerçevede çocuk, gelişimin erken döneminde bedenini bütünlüklü bir yapı olarak değil, dağınık ve kopuk parçalar hâlinde deneyimler; aynada karşılaştığı bütünlüklü imge ise bu parçalanmışlık deneyimini örten, sonradan kurulmuş yabancılaştırıcı bir benlik formu işlevi görür. Bu yüzden benlik duygusu, kırılganlık ve dağılma korkusuna karşı üretilmiş simgesel bir savunmayla yakından ilişkilidir.

Batı sanatında yüceltilen kusursuz klasik nü de bu bağlamda, izleyicinin kendi kırılganlığını bastırmasına yardım eden ve bedensel bütünlük ile normallik yanılsamasını pekiştiren bir görsel güvence mekanizması, bir “tamlık tanrıçası” gibi işler. Buna karşın engelli beden, ayna evresinin “ters gitmiş bir halüsinasyonu” olarak izleyiciye bastırdığı o ilk parçalanmışlık gerçeğini hatırlatır ve normalliğin estetik otoritesini sarsmakla tehdit eder.

Modern dönemde ucube gösterileri de benzer bir psişik ve toplumsal işleve sahip olmuştur. İzleyici, “ucube” olarak kodlanan ve canavarlaştırılan bedenlere bakarak onlarla arasına mesafe koymuş, bu karşıtlık üzerinden kendi bedensel bütünlüğünü, sağlığını ve normalliğe aidiyetini yeniden doğrulamıştır (Garland-Thomson, 1997; Preston, 2017). Buradaki bakış rejimi, özne kurucu dışlayıcılığının yanında, farklılığın seyredilmesinden beslenen bastırılmış bir haz ekonomisi de üretir. Julia Kristeva’nın (1982) abject (iğrenç) kavramıyla da işaret ettiği gibi, norm dışı bedene yöneltilen bakışta korku ve reddedişin yanı sıra izleyicide bedensel sınırların ihlalinden kaynaklanan sarsıcı, tekinsiz ve şiddetli bir haz (jouissance) da vardır. Dolayısıyla seyirlik bir nesneye dönüştürülen engelli beden, hem normatif düzeni tehdit eden bir sapma hem de normalliğin sınırlarını ve seyir hazzını sürekli yeniden üreten kültürel bir cazibe merkezi olarak işlev görür.

Davis’in (1995) *Venüs* ve *Medusa* ikiliği üzerinden gösterdiği üzere, normatif izleyici gerçek hayatta engelli bedenle karşılaştığında kendi bedensel kırılganlığını ve parçalanabilirliğini hatırlatan tekinsiz bir yüzleşme yaşar; bu nedenle bu bedeni korku ve şok nesnesi olarak, adeta bir Medusa gibi kodlar.

Oysa benzer bir bedensel eksiklik *Venus de Milo*'da tehdit olmaktan çıkar, estetize edilir ve yüceltilmiş bir arzu nesnesi biçiminde dolaşıma sokulur. Klasik sanatın nü formu, parçalanmış beden korkusuna karşı, Perseus'un Medusa'yı alt etmek için kullandığı ayna-kalkanı andıran koruyucu bir zırh işlevi görür ve eksikliği güvenli bir hayranlık nesnesine dönüştürür.

Ancak sanat ve edebiyatın bu güvenli illüzyonu her zaman koruyabildiğini söylemek mümkün değildir; nitekim bu pürüzsüz bütünlük kurgusunun çöktüğü ve dikiş izlerinin gizlenemediği anlatılarda, parçalanmış bedenin izleyicide uyandırdığı ilksel dehşet yeniden merkezî bir biçim alır. Bunun edebiyattaki en belirgin örneği Mary Shelley'nin Frankenstein romanıdır. Davis'in (1995) işaret ettiği üzere, Doktor Frankenstein'ın mezarlıklardan ve mezbahalardan topladığı farklı ceset parçalarını bir araya getirerek ideal bir insan yaratma girişimi, ressam Zeuxis'in Afrodit'i kurgulamak için çeşitli bedenlerden en güzel uzuvları seçmesini andırır. Ancak Frankenstein, kusursuz bir Venüs yaratmaya çalışırken sonuçta bir Medusa elde etmiştir. Bu estetik birleştirme girişimi, ideal bir doğallık yerine bastırılmış arkaik parçalanmış bedeni geri çağırır. Ortaya çıkan yaratığın korkutuculuğu tekil parçalarının çirkinliğinden ziyade kompozitin niteliğinden kaynaklanır; zira bu durum, bedensel bütünlük fikrinin aslında ne kadar kırılgan, yapay ve her an dağılmaya teşne bir kurgu olduğunu açığa çıkarmaktadır. Yani canavar figürü, her zaman normalliğin zorlama ve her an dağılabilir bir kurgu olduğunu hatırlatan tekinsiz bir eşik figürü olarak işlev görür (Davis, 1995).

Ucubeleştirme (enfreakment) pratiği, yalnızca on dokuzuncu yüzyıl panayırlarına ve ucube gösterilerine özgü tarihsel bir eğlence biçimi olarak kalmamış; modern sanat ve görsel kültürde de engelli bedeni araçsallaştıran bir temsil mekanizması olarak, özellikle fotoğraf aracılığıyla varlığını sürdürmüştür. Fotoğrafın engelliliği kurgulama biçimini eleştiren David Hevey (1992), bu durumu "fotoğrafın ucubeleştirmesi" kavramıyla açıklar ve özellikle Diane Arbus ile Garry Winogrand gibi fotoğrafçıların pratiklerine dikkat çeker. Hevey'in eleştirisinden hareket eden Davis'e (1995) göre, Arbus'un fotoğraflarında fiziksel farklılığı olan bedenler, örneğin Yahudi Dev veya Meksikalı Cüce portrelerindeki figürler, kendi yaşantısal ve toplumsal bağlamları içinde onurlu özneler olarak temsil edilmez; bunun yerine

burjuva normalliğinin merkezine, örneğin sıradan aile evlerinin oturma odalarına ya da gündelik yaşam sahnelerine yerleştirilerek modern tüketim toplumunun bastırılmış korkularını, psişik karmaşasını, yabancılaşmasını ve içsel gerilimlerini dışa vuran görsel şok nesnelerine dönüştürülür. Arbus'un kurguladığı asıl "dehşet", engelli veya normatif olmayan bedenin kendisinden ziyade, onun normatif/sağlamcı dünyanın sınırlarına bu denli sızabilmesinden kaynaklanır.

Garry Winogrand'in sokak fotoğraflarındaki engelli figürlerin de benzer biçimde tüketim toplumuna yönelik bir "asimetri ve korku" sembolü olarak kullanıldığını tartışan Davis'e (1995) göre, bu tür imgelerde fotoğraf, engelli özneyi kendi temsilinin faili olarak kurmak yerine, "normal" dünyanın içsel asimetrilerini, çürümesini ve yabancılaştırıcılığını görünür kılan, izleyicide şaşkınlık, huzursuzluk ve tekinsizlik uyandıran araçsal bir imgeye indirger. Böylece engelli beden, klasik portre sanatında gizlenmesi gereken bir kusur olarak kodlanmasından modern fotoğrafta görsel sarsıntı üreten bir "ucube" figürüne dönüştürülmesine uzanan tarihsel hatta, bedensel ve öznel deneyiminden koparılarak normatif izleyicinin kaygılarını harekete geçiren ve normatif dünyanın kırılganlığını yansıtan işlevsel bir sembol olarak dolaşıma sokulmuştur (Davis, 1995).

Bu norm-merkezci temsil rejimi, engelli sanatçıların kendi bedenlerini yeniden sahnelemeleriyle sarsılır. Davis'in (1995) dikkat çektiği, doğuştan kolları olmayan İrlandalı sanatçı Mary Duffy'nin *Cutting the Ties that Bind* (1987) adlı fotoğraf serisi ve performansı, bunun erken ve güçlü örneklerinden biridir. Eserde Duffy, bedenini beyaz bir kumaşla örterek klasik *Venus de Milo* heykelinin canlı bir tablosunu (*tableau vivant*) yaratır ve ardından bu örtüden, yüzünde muzaffer bir gülümsemeyle sıyrılarak kendi çıplak bedeniyle izleyiciyi baş başa bırakır (Davis, 1995; Millett-Gallant, 2010). Bu performatif hamle, sanat tarihinin eksik mermer bir bedeni estetik bir ideal olarak yüceltmesi ile gerçek hayattaki yaşayan sakat bir kadını acıma, teşhis ve korku nesnesine dönüştürmesi arasındaki çifte standardı açığa çıkarır. İşin gücü, bu çelişkiyi görünür kılmasının yanı sıra temsilin denetimini tıbbi ve sağlamcı bakışın tekelinden geri almasında yatar. Duffy, bedenini edilgen bir bakış nesnesi olarak sunmak yerine izleyicinin bakışını

karşılar ve görsel otoriteyi tersine çevirir; bu jestle engelli beden, nesneleştirilen bir imge olmaktan çıkarak kendi temsilinin politik öznesi hâline gelir.

Davis'e (1995) göre bu müdahale, üç aşamalı bir görsel stratejiyle kurulur. Serinin ilk fotoğrafında Duffy, karanlık bir fon önünde beyaz bir kumaşa sarınarak bedenini kısmen örter; ikinci karede örtüyü aralayarak kolsuz gövdesini görünür kılar ve *Venus de Milo*'nun pozunu yaşayan bedeniyle yeniden kurar. Bu hamle, mermerde estetikleştirilen eksiklik ile gündelik hayatta kaygı uyandıran engelli beden arasındaki sınırı bilinçli biçimde bulanıklaştırır. Üçüncü fotoğrafta ise kumaştan tamamen sıyrılan sanatçı, doğrudan objektife yönelen bakışı ve gülümsemesiyle temsil alanındaki iktidar ilişkisini istikrarsızlaştırır.

Duffy'nin sözleriyle, bu jest kendisini nesneleştiren bakışa bir ayna tutma girişimidir: "İnsanları çıplak bedenimle, onun yumuşaklığı, yuvarlaklığı ve tehdidiyle yüzleştirerek kontrolü ele almak… beni daha önce çırılçıplak soyan o insanlara, özellikle de tıp mesleğine ve halkın kaba bakışlarına bir ayna tutmak istedim" (Nead, 1992, akt. Davis, 1995). Davis'in yorumuyla bu işin asıl gücü, Perseus ve Medusa mitini tersyüz etmesinde ortaya çıkar. Mitolojik anlatıda Medusa korku nesnesidir; Duffy'nin işinde ise bakışı geri çeviren, toplumun korku ve şok nesnesi olarak kodladığı engelli kadının kendisidir. Sanatçı izleyiciyle doğrudan göz teması kurduğunda açığa çıkan şey, engelli bedenin sözde tehdidi değil, sağlamcı ve röntgenci bakışın kendi çelişkileridir.

Davis'in Enforcing Normalcy'de ortaya koyduğu kuramsal müdahale, normalliğin tarihsel, estetik ve psişik inşasını açığa çıkararak engelli bedenin neden sistematik biçimde sapma, tehdit ya da teşhir nesnesi olarak kurgulandığını görünür kılar. Davis (1995) toplumsal yapıyı sınıf ilişkileri, sanayileşme, milliyetçilik, öjeni ve sağırlık eksenlerinde çözümleyerek, modern kapitalist toplumda "işe yarar", üretken ve sağlam beden idealinin nasıl hegemonik bir standarda dönüştüğünü gösterir. Bu makro-politik okumada normallik evrensel ve biyolojik bir durumdan ziyade, emek değerini, yurttaşlık normlarını ve ulusal aidiyeti düzenleyen biyo-politik bir iktidar teknolojisidir (ayrıca bkz. Foucault, 1978/1990, 2003, 2007, 2008). Davis'in bu çözümlemesi, edebiyat ve görsel rejimlerin engelli bedeni hangi ideolojik mantıklarla anlamlandırdığını ve

dışladığını sorgulayan sonraki literatür için temel bir zemin oluşturmuştur. Rosemarie Garland-Thomson'ın Extraordinary Bodies (1997) adlı kitabı ise bu eleştirel hattı feminist teori, eleştirel ırk çalışmaları ve kesişimsellik bağlamında bambaşka bir politik ve estetik rotaya taşır. Garland-Thomson (1997), Davis'in (1995) sınıf ve ulus ekseninde geliştirdiği normallik eleştirisini devralırken, engelliliği normdan sapmış bir yoksunluk ya da parçalanmışlık olarak ele almak yerine, kültürel temsilin örgütlenişinde ırk ve toplumsal cinsiyetle iç içe geçerek kurucu rol oynayan üretken, estetik ve söylemsel bir kimlik kategorisi ve "olağanüstü" (extraordinary) bir bedenlenme biçimi olarak kavramsallaştırır.

Davis (1995), edebiyat ve sanatı çoğu zaman normalliğin yeniden üretildiği, engelliliğin ise kurbanlık, tehdit ve sapma figürleri üzerinden kurgulandığı bir tahakküm alanı olarak okur. Garland-Thomson (1997/2017) ise sosyal modelin açtığı zemini korurken, engelliliğin kültürel temsil içindeki estetik ve politik gücünü daha görünür hâle getirir. Toplumsal cinsiyetin ve ırkın tarihsel olarak nasıl kurulduğunu ve araçsallaştırıldığını dikkate alan yazar, engelliliğin de benzer biçimde politik olarak örgütlenen bir kimlik alanı olduğunu savunur. Bilinçli olarak seçtiği "olağanüstü" kavramı, engelliliğin trajedi anlatısından koparark kültürel alanda estetik, üretken, anlam kurucu ve "dünya kurucu" (world-making) bir güç olarak yeniden konumlandırma niyeti taşır (Garland-Thomson, 1997/2017, s. xi). Garland-Thomson'a göre sıradan normatif beden estetik açıdan sönük kalırken, engellilik metinsel ve görsel kültürde yoğunluk, taşkınlık ve biçimsel gerilim üreten aşırılığıyla (superabundance) "barok" bir temsil imkânı açar. Bu nedenle olağanüstü beden, sanatta gerçekçiliğin, duygusallığın ve ironinin kuruluşunda merkezi bir işleve sahiptir.

Kitabın kuramsal omurgasını oluşturan ve görsel ile metinsel analizlerin merkezinde yer alan en önemli kavramlardan biri "normat"tır (normate). Garland-Thomson bu neolojizmi, "normal" sözcüğünün doğallaştırdığı ve görünmez kıldığı yapısal ayrıcalıkları açığa çıkarmak için geliştirir. Normat, evrensel ve verili bir insanlık durumu olarak sunulsa da, aslında bedensel sınırları "sapkın" ya da "farklı" olarak işaretlenmiş ötekiler üzerinden tanımlanan, bu dışlama sayesinde istikrar kazanan kurgusal bir kültürel kimliktir. Bedensel konfigürasyonu ve sahip

olduğu kültürel sermaye sayesinde otorite konumuna yerleşebilen bu kimlik kategorisi, toplumdaki tüm işaretlenmiş farklar soyutlandığında geriye kalan son derece dar ve ayrıcalıklı bir azınlığı tanımlar (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 8). Garland-Thomson, Erving Goffman'a (1963) atıfla, normat kimliğini "genç, evli, beyaz, kentli, heteroseksüel, Protestan, üniversite eğitimli ve tam istihdamlı sağlam erkek" profili üzerinden tanımlar. Böylece normatın, gündelik hayatta neredeyse kimsenin bütünüyle erişemediği dar ve hayali bir standart olduğunu gösterir. Bu bakımdan olağanüstü beden, normatın kendi bütünlüğünü, sınırlarını ve ayrıcalığını güvenceye almak için durmaksızın ihtiyaç duyduğu kurucu öteki olarak belirir.

Garland-Thomson, bu kurucu karşıtlık mekanizmasının görsel düzlemdeki işleyişini açıklamak için feminist görsel teorinin yapıtaşı olan Laura Mulvey'in "eril bakış" (male gaze) kavramını genişleterek literatüre "dikbakış/gözünü dikme"[161] (stare/staring) mefhumunu kazandırır. Yazara göre engelli beden, tıpkı ataerkil düzendeki kadın bedeni gibi yoğun, yargılayıcı ve teşhirci bir bakış rejimi içinde kurulur. Eril bakış normatif kadın bedenini cinsel bir arzu nesnesine dönüştürür ve ona mülkiyetçi bir tavırla "Sen benimsin" der; gözünü dikme ise engelli bedeni tıbbileştirerek ona "Sende yanlış ve eksik olan ne?" sorusunu yöneltir ve onu çok boyutlu bir özne olarak kavramak yerine sınıflandırılması, incelenmesi ve okunması gereken "saf bir görsel metne" indirger (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 60). Bu asimetrik rejimde normat izleyici, adeta bir doktorun hastasını tıbbi bir mercekle gözlemlemesi gibi, adlandırma, çerçeveleme ve teşhis otoritesini üstlenirken, engelli beden bakılan, işaretlenen ve tekinsizleştirilen nesne konumuna itilir.

Göz dikme kuramı, literatürde dolaşıma girdiği andan itibaren sabit bir kavram olmaktan ziyade, sınırları sürekli yeniden tartışılan dinamik bir yapı sergilemiştir. Garland-Thomson, bu kuramsal zemini 1996 yılında yayımlanan *Freakery* ve 1997 tarihli *Extraordinary Bodies* ile oluşturmuş; 2000'li yıllar boyunca

---

[161] Çeviri programlarında genellikle "dikbakış" olarak çevrilen *stare/staring* kavramının, bu çalışmada "gözünü dikme" olarak karşılanmasına ilişkin önerisi için değerli Prof. Dr. Sibel YARDIMCI'ya teşekkür ederim.

yayımladığı makalelerle geliştirmiş (örneğin "Ways of Staring", 2006) ve nihayetinde 2009 yılında *Staring: How We Look* başlığıyla bağımsız bir monografi biçiminde derinleştirmiştir. Bu süreçte göz dikme kavramı, engellilik çalışmaları, sanat ve görsel kültür kesişimindeki araştırmalar için temel bir analitik araç hâline gelmiştir[162].

On dokuzuncu yüzyılda popülerleşen ucube gösterileri, göz dikme pratiğinin kurumsallaştığı ve ticari bir meşruiyet kazandığı en görünür kamusal alanlardan biridir. Garland-Thomson (1996, 1997/2017, 2009) ve Eli Clare'e (1999) göre bu panayır eğlenceleri, doğuştan gelen bedensel farklılıkları sergilenen vitrinlere dönüştüren, bedeni çerçeveleyip teşhir ederek normalliği durmaksızın yeniden tahkim eden, özenle kurgulanmış kültürel performanslardır. Gündelik hayatta rahatsız edici bir ayıp sayılan göz dikme eylemini para karşılığında satın alınabilir, meşru bir seyir hakkına dönüştüren bu gösteriler, bedensel farkı sınırlandırarak hiper-görünürleştirir. Garland-Thomson'ın (1996, 1997/2017) işaret ettiği üzere, ucube gösterisinin asıl kültürel işlevi, sergilenen bedeni bir sapma ya da "olağandışı insan" (l'homme extraordinaire) olarak kodlayıp dışlarken, ona pervasızca bakan izleyicinin kendi bedenini güvende, sıradan ve kurgusal "ortalama insan" (l'homme moyen) standartlarına bütünüyle uygun hissetmesini sağlamaktır. Böylece engelli bedenin sahnedeki yalıtılmışlığı, normatif öznenin kendi bedensel bütünlüğünü ve görünmezliğini onayladığı ideolojik bir aynaya dönüşür.

Fotoğraf teknolojisinin bu gösteri kültürüyle birleşmesi, söz konusu nesneleştirme mantığını daha da güçlendirmiştir. Stüdyo portreleri ve özellikle seri üretilen

[162] Garland-Thomson'ın *gözünü dikme* (staring) kavramı, sonraki yıllarda farklı bağlamlarda geliştirilmiş ve genişletilmiştir. Bu kullanımların yalnızca birkaç örneği olarak Lingsom (2012), kavramı engelli bireyin toplumsal bakışı içselleştirerek kendi bedenini sürekli denetlemesi anlamında "içsel gözetim" (self-surveillance/internal staring) ile ilişkilendirirken; Berezin (2014), bakılan öznenin "bakan" konumuna geçerek normalliği sorgulamasını öne çıkarır. Cooley ve Fox'un küratörlüğünü üstlendiği *RE/FORMATIONS: Disability, Women, and Sculpture* ve *STARING* (2009) sergileri, kuramı küratoryal pratiklere taşırken (Cooley ve Fox, 2014); Boyle (2019), kavramı Birinci Dünya Savaşı gazilerinin kamusal görünürlüğü ve direnişi bağlamında tarihsel olarak yeniden yorumlar. Yaron ve arkadaşları (2018) karşı-bakış ve gündelik etkileşim stratejileri üzerinden engelli öznenin failliğine odaklanırken, Clarke (2014) kuramın sinema gibi karşılıklılığın sınırlı olduğu görsel mecralardaki sınırlarını tartışır. Daha yakın dönemde ise *Vital Signs: From Patient to Power* (2024) sergisi, bu yaklaşımı erişilebilirlik ve küratoryal pratikler çerçevesinde yeniden ele almıştır (Cachia, 2024).

kartvizit fotoğraflar (carte de visite) aracılığıyla bedensel farklılık, dolaşıma sokulabilen, arşivlenebilen ve tekrar tekrar tüketilebilen bir görsel metaya dönüşmüştür (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 60–63). Yazarın özellikle Saartjie Baartman “Hottentot Venüsü” ve Julia Pastrana “Dünyanın En Çirkin Kadını” figürleri üzerinden gösterdiği üzere, burada işleyen dışlayıcı mantık yalnızca sağlamcılıkla sınırlı değildir; ırkçı ve cinsiyetçi güzellik rejimleri de bu görsel ekonomiye kesişimsel biçimde yerleşmiştir. Klasik Venüs figürünün ideal güzellik ve arzu nesnesi olarak korunabilmesi için, Siyah ve engelli kadın bedeni “parodik bir güzellik yarışması” içinde çarpıtılmış, aşırılaştırılmış ve Beyaz/Viktoryen Batılı normallik algısını onaylayan ilkel bir karşı-imge olarak kurgulanmıştır (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 71; Millett-Gallant, 2024). Benzer bir karşıtlık yapısı, on dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatında, örneğin Harriet Beecher Stowe ve Elizabeth Stuart Phelps gibi yazarların metinlerinde de görülür; Bu metinlerde engelli kadın bedeni, sağlam bedenli kadın kahramanların erdemlerini ve “hayırsever annelik” rollerini parlatmak için evcilleştirilmiş ve araçsallaştırılmış bir zıtlık figürü olarak dolaşıma sokulur (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 82–91).

Davis’in (1995) analizi, Mary Duffy gibi normalliğe meydan okuyan müdahaleleri görünür kılsa da temsil alanını ağırlıklı olarak normalliğin baskıcı işleyişini açığa çıkaran bir tahakküm mekanizması olarak kavrar. Garland-Thomson (1997/2017) ise bu sınırı aşarak temsilin yalnızca tahakküm üretmediğini, aynı zamanda sakat karşı-öznelik ve otorite alanı hâline de gelebileceğini gösterir. Özellikle Ann Petry, Toni Morrison ve Audre Lorde gibi Siyah Amerikalı kadın yazarların metinlerinde, işaretlenmiş bedenin edilgen bir nesne konumundan çıkarak temsil alanında kendi otoritesini kurabildiğini tartışır. Bu yazarların metinlerinde bedensel fark, normat öznenin kaygılarını yansıtan pasif bir yüzey olmaktan çıkar; ırk, şiddet, hayatta kalma ve öz-belirlenimle yüklü tarihselleşmiş bir bedene dönüşür (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 115, 121). Bu yazarlar, “ötekileştirilmiş ve geleneksel olarak dilsiz ve durağan bir seyirlik nesne olan bedeni alıp onu ses, bakış ve eylemlilik gücüyle” donatırlar (Garland-Thomson, 1997/2017, s. 133).

Garland-Thomson (1997/2017), temsildeki bu dönüşümü kavramsallaştırmak için Haraway'in (1991) siborg metaforundan yararlanır ve doğal tamlık fantezisini bozan melez bedeni, yara izleri ve protezleriyle birlikte, eksikliğin değil kalıcı parçalılığın ve direnişin politik imkânı olarak okur. Örneğin Audre Lorde, *The Cancer Journals* (1980) adlı eserinde kendi mastektomi deneyimini anlatırken, normatif ve "bütün" görünmek uğruna protez meme takıp eksikliğini gizlemeyi reddeder. Bedensel asimetrisini ve yara izini politikleştirerek siborgun doğal bütünleşmeyi reddeden melez direniş potansiyelini yaşanmış bir karşı-otoriteye dönüştürür. Ancak Garland-Thomson'ın (2005) sonradan feminist kurama getirdiği kritik bir şerh vardır: Siborg ya da canavar figürlerinin salt soyut birer postyapısalcı metafor olarak kullanılmaması ve bu kavramların gerçek bedenlerin maddi yaşantısına demirlenmesi gerektiğinde ısrar eder; aksi takdirde engelli öznenin gerçekliğinin yeniden silineceğinin altını çizer. Burada Kafer'in (2013) de siborg kuramına benzer bir eleştiri getirdiğini vurgulamak gerekir.

Davis'in (1995) ve Garland-Thomson'ın (1997) açtığı eleştirel hat, engelliliği normalliğin inşası, görsel nesneleştirme, ucubeleştirme ve kimlik politikaları ekseninde çözümleyerek bedensel farkın modern kültürde nasıl ideolojik bir karşıtlık mekaniği içinde kurulduğunu göstermiştir. David T. Mitchell ile Sharon L. Snyder'ın *Narrative Prosthesis* (2000) adlı kurucu çalışması, bu sosyopolitik ve kültürel zemini devralırken analizin odağını temsilin görsel ve ideolojik boyutundan metnin iç işleyişine ve anlatısal yapısına kaydırır. Yazarlar, Davis'in "normalliğin doğal bir ölçü olmadığı ve sağlam bedenli kültürün kendi bütünlük yanılsamasını ancak engelliliği ve farklılığı dışlayarak kurabildiği" argümanını ve Garland-Thomson'ın "engelli figürün normat öznenin üstünlüğünü pekiştiren araçsal işlevi" çözümlemesini devralırlar. Bununla birlikte, onların asıl yapıbozumcu katkısı, engelliliğin ve bedensel farkın edebiyatta yalnızca temsil edilen tematik bir özellik ya da kimliksel bir işaret olarak kalmadığını; anlatıyı başlatan, çatışmayı derinleştiren, karakteri ayırt edilebilir kılan, soyut kavramlara maddi bir yoğunluk kazandıran ve edebi metnin ayakta kalmasını sağlayan yapısal bir "protez" ve dayanak olarak işlediğini ortaya koymalarıdır.

Mitchell ve Snyder (2000/2014), sanatın engelliliğe olan yapısal bağımlılığını on altıncı yüzyıl Rönesans ressamı Pieter Bruegel'in eserleri üzerinden görsel sanatlar zemininde tartışmaya açar. Bruegel, *The Blind Leading the Blind* (1568) ve *The Cripples* (1568) gibi tablolarında, Raphael gibi İtalyan ustaların bedensel simetriye, kusursuzluğa ve klasik beden idealine dayalı durağan estetik anlayışını engelliler, dilenciler ve ucube bedenler aracılığıyla kesintiye uğratır. Bruegel'in çalışmalarında engelli beden, klasik estetiğin durağanlığını bozan üretken bir fark unsuru olarak işlev görür. Ne var ki bu estetik karşı çıkış, bedensel farkı araçsallaştıran metaforik yükten bütünüyle kurtulamaz. Bruegel engelliliği bir yandan sanatsal bir yenilik aracı olarak kullanırken, onun işlerindeki engelli figürleri aynı zamanda insan sefaletini, toplumsal çöküşü ve ahlaki yozlaşmayı görünür kılan maddileşmiş metaforlar hâline gelir. Örneğin İncil'deki bir meselin resmedildiği *The Blind Leading the Blind* eserinde fiziksel körlük, kilisenin "tinsel/manevi körlüğünü", yanlış önderliği ve yönsüzlüğü simgeleyen ahlaki bir göstergeye dönüşür (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 4-5). Dolayısıyla Bruegel'in bu yenilikçi tavrı, bir yandan engelliliği görünür kılar, diğer yandan onu ahlaki bozulma ve felaketle ilişkilendiren stereotipleri kalıcılaştırır.

Mitchell ve Snyder'a (2000/2014) göre edebi anlatılar, kurguyu harekete geçirmek için normdan sapan bedensel ya da zihinsel bir farklılığa ihtiyaç duyar. Yazarların temel tezine göre "normalliğin anonimliği kendi başına bir hikâye değildir" ("anonymity of normalcy is no story at all", s. 54-55). Bu nedenle romanlar, efsaneler ve filmler anlatısal gerilimi çoğu zaman bir sapma ve farklılık üzerinden kurar. Bu bağlamda engellilik, karakteri sıradanlığın isimsizliğinden çıkaran, olay örgüsüne ivme kazandıran ve anlatıya yön veren bir anlatısal protez (narrative prosthesis) olarak işlev görür.

Ancak metnin kurguyu ilerletmek için engelli bedene duyduğu bu yapısal bağımlılık (discursive dependency) ciddi bir temsil açmazı da üretir. "*Difference demands display. Display demands difference"* ilkesi gereği, bedensel fark bir yandan anlatıyı başlatmak ve okurun ilgisini çekmek için merkeze taşınıp hiper-görünür kılınırken, öte yandan karakteri toplumsal normdan kesin çizgilerle ayıran programlanmış ve deterministik bir kategoriye hapseder. Anlatı, kendi kurduğu

bu farklılığın açık uçlu yükünü kalıcı biçimde taşıyamadığı için hikâyenin sonunda o krizi kapatmak ve "anomaliyi onarmak" zorunda kalır. Bu yüzden çoğu zaman, krizi çözmek adına bedensel sapmayı ya iyileştirerek görünmezleştirir ya da ölüm, ceza ve trajedi yoluyla ortadan kaldırır; bu şekilde toplumsal bedeni ve kolektif psişeyi öjenik bir mantıkla arındırır (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 47-56). Yani anlatısal protez mantığı, engelliliği hikâyenin başlangıcı ve varoluşu için vazgeçilmez kılıp onu sömürürken, paradoksal bir biçimde engelli öznenin kendi bedensel gerçekliğiyle o kurgusal dünyada barınma ihtimalini ortadan kaldırır.

Bedenin anlatı içinde bu denli işlevselleştirilmesi, engelliliği basit bir olay örgüsü tetikleyicisi olmanın ötesine taşıyarak metnin soyut kurgusal sorunlarını çözen somutlaştırıcı bir zemine dönüştürür. Mitchell ve Snyder, edebi anlatının engellilikle işaretlenmiş bedene duyduğu bu bağımlılığı "metaforun maddeselliği" (materiality of metaphor) kavramıyla açıklar. Yazarlara göre anlatılar, ahlaki yozlaşma, psikolojik travma, toplumsal çöküş ya da intikam arzusu gibi soyut krizleri okura aktarabilmek için bunları taşıyacak somut bir bedensel zemine ihtiyaç duyar. Engelli beden tam da bu noktada devreye girer ve söz konusu siyasal, toplumsal ya da psikolojik soyutlamaların ete kemiğe bürünmesini, başka bir deyişle metaforun maddeselleşmesini sağlar. Mitchell ve Snyder'ın (2000/2014) Elaine Scarry'ye[163] atıfla vurguladığı kritik nokta, bedenin kendi başına bir dilinin olmaması ve dolayısıyla anlam üretebilmesi için bizzat dışarıdan bir anlatı tarafından "konuşturulmaya" muhtaç olmasıdır. Edebi anlatı, bedeni kullanarak felsefi fikirlere gözle görülür ve dokunulabilir bir "maddi öz" (tangible essence) kazandırma illüzyonu yaratır. Bu metinsel araçsallaştırma, engelli özneyi kendi yaşanmışlığından ve politik gerçekliğinden bütünüyle koparak onu "aşırı belirlenmiş sembolik bir yüzeye" (overdetermined symbolic surface) hapseder (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 61-63).

[163] Mitchell ve Snyder'ın burada referans verdiği eser, Elaine Scarry'nin *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985) adlı çalışmasıdır. Scarry bu eserde fiziksel acının ifade edilemezliğine dikkat çekerek "bedendeki acının kendiliğinden bir dili olmadığını" belirtir (Scarry, 1985, s. 13). Mitchell ve Snyder ise bu argümanı genişleterek yalnızca acının değil, bedenin maddeselliğinin de bizatihi dilsiz olduğunu; edebi anlatıların tam da bu dilsizlikten faydalanarak engelli bedeni kendi ideolojik ve soyut tasarılarını ete kemiğe büründürmek üzere keyfî biçimde "konuşturduğunu" savunurlar (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 63).

Edebi anlatılardaki soyutlamalara somut bir biçim kazandırma zorunluluğu, sözcüklerden ziyade doğrudan görüntüye yaslanan sinema ve görsel kültürde daha da keskinleşir. Mitchell ve Snyder (2000/2014, s. 57-58, 96), görsel anlatıların engelli bedene duyduğu bu yoğun yapısal ihtiyacı açıklamak için kökenleri on sekizinci yüzyılın sözde bilimsel tıp ve estetik pratiklerine uzanan fizyognomi öğretisine başvurur ve sinemanın bu dışlayıcı mantığı yeniden üretmesini "yeni fizyognomi" (new physiognomy) olarak adlandırırlar. Kişinin görünmez içsel motivasyonlarının ya da psişik yapısının dış görünüşünden okunabileceği varsayımına dayanan ve on dokuzuncu yüzyılda bilimsel meşruiyetini bütünüyle yitiren bu anlayış, sinemada estetik ve anlatısal bir kod olarak yeniden işlerlik kazanır. Sinema, karakterin içsel travmalarını, kötücül yönelimlerini ya da psişik kırılmalarını uzun psikolojik çözümlemelerle kurmak yerine, bedensel deformasyonu ahlaki ya da ruhsal sapmanın görsel bir kısayolu, adeta "ruha açılan bir pencere" olarak kullanır; yazarlara göre bu görselleştirme pratiği, engelli bedeni izleyicinin kendi bilinçdışı korkularını yansıttığı bir "Rorschach testi"ne dönüştürür.

Yazarlar, *The English Patient* (1996) filminde Caravaggio karakterinin kesik başparmaklarının doğrudan intikam arzusu ile ilişkilendirilmesini ya da erken dönem sinema tarihinin yapı taşlarından sayılan sessiz *Richard III* (1912) uyarlamasında kamburluk ve topallama gibi bedensel özelliklerin kötücüllüğün işareti olarak kodlanmasını, içsel çatışmanın fiziksel hasar üzerinden dışavurulduğu "sakatlanmış intikamcı" (mutilated avenger) motifinin görsel kültürdeki tipik örnekleri arasında sayarlar. Bu yapısal araçsallaştırma, anlatıya yalnızca kurgusal bir ekonomi sağlamakla kalmaz; karanlık sinema salonunu, normatif izleyiciye gündelik hayatta "uygunsuz bir gerçek" (inappropriate fact) sayıldığı için bakması yasaklanan o tekinsiz bedene fütursuzca göz dikme izni veren röntgenci bir seyir mekânına da dönüştürür (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 95–101). Sonuçta engelli beden, kendi eylemselliğinden ve tarihsel ve sosyopolitik bağlamından koparılarak hem anlatının çözemediği krizleri taşıyan bir mecaza hem de geçerliliğini yitirmiş bir tıbbi inancın estetikleştirilmiş seyirlik nesnesine indirgenir.

Mitchell ve Snyder'ın bu önemli çalışmalarının son bölümlerinde öne çıkan açılımlardan biri, postmodern anlatının ve "grotesk beden" kavramının engellilik, temsil ve edebi anlatı arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden düşünmek için sunduğu yapısökümcü imkândır. Mikhail Bakhtin'den hareketle geliştirdikleri çerçevede grotesk beden, klasik estetiğin dışa kapalı, simetrik, pürüzsüz ve sınırları net biçimde çizilmiş normatif/tamamlanmış beden kurgusunu bozan, taşan, karışan, dönüşen, dış dünyayı yutan ve hiçbir zaman tam olarak bitmeyen bir bedenselliktir (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 158, 191). Yazarlar için bu taşkın bedenselliğin önemi, tıbbi bir anomalinin tasvirinden ziyade kültürel anlatıların fiziksel farklılığı hangi estetik ve ideolojik işlevler uğruna ve nasıl araçsallaştırdığını açığa çıkarmasında yatar. Klasik anlatılarda bedensel fark çoğu zaman ilahi ceza, kozmik yazgı ya da doğuştan gelen ahlaki kötülüğün işareti olarak kodlanırken, modernizm bu metafizik yükü geri çekerek bedensel sapmayı sekülerleştirir ve onu psikolojik krizin dışavurumuna dönüştürür. Yine de modernist anlatı, klasik edebiyatın determinist fizyognomik refleksinden tümüyle uzaklaşamaz; bedensel farkı bağımsız bir varoluş alanı olarak değil, içsel daralma ve psişik tıkanmanın görünür işareti olarak kurmayı sürdürür (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 142-145).

Buna karşılık postmodern anlatılar, grotesk bedeni pasif kurban veya sapma konumundan çıkararak temsilin denetimini ve failliğini üstlenecek politik bir mevkiye taşır. "Ucube" beden artık seyredilen, acınılan ya da korkulan mukadder bir doğa hatası olarak işlemez. Aksine, bedensel farklılık anlatıdaki öznelliği, toplumsal konumlanmayı ve iktidarın kaynağını sorgulayan ve dönüştüren etkin bir karşı-otorite güç hâline gelir (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 146-150).

Mitchell ve Snyder'ın Katherine Dunn'a ait *Geek Love* (1989) roman okuması bu dönüşümü örnekler: Romanda Binewski sirk ailesi, bedensel farklılığı bir felaket ya da saklanması gereken bir utanç nedeni olarak görmek yerine onu bilinçli biçimde üretir, teşhir eder ve meta fetişizmi üzerinden muazzam bir ekonomik değere dönüştürür. Ailenin en güçlü figürlerinden biri olan Arturo da protez ve tıbbi "normalleştirme" girişimlerini reddederek bedensel farkını telafi edilecek bir eksiklik olarak görmeden onu sirk çadırına felsefi aydınlanma, bireyleşme ve

farklılık aramak için gelen “normallerin” tapındığı kendine özgü bir sermaye ve kült nesnesine dönüştürür. Nitekim Arturo, asıl ucubelerin tekdüzelik/aynılık zorunluluğuna hapsolmuş “normaller” olduğunu iddia ederek sağlamcı hiyerarşiyi tersyüz eder (Mitchell ve Snyder, 2000/2014, s. 147-155). Bu çerçevede postmodern grotesk beden, normalliğe yaklaşmaya çalışan ve ihlal etmiş olduğu sınırların gerisine dönmeye çabalayan bir sapma figürü olmaktan uzaklaşır; normalliğin kendisini sorgulayan ve sağlamcı toplumun kendi tekdüzeliğini sürdürebilmek için “ucube” bedene muhtaç olduğunu açığa çıkaran yıkıcı ve dünya kurucu bir özneye dönüşür.

Mitchell ve Snyder’ın klasik anlatı kurallarını ve normatif bütünlük kurgusunu istikrarsızlaştıran postmodern grotesk beden tahayyülü, feminist kuramcı Margrit Shildrick’in (1997) benzer bir tarihsel dönemde literatüre kazandırdığı “sızdıran beden” (leaky body) kavramsallaştırmasıyla belirgin bir akrabalık taşır. Her iki yaklaşım da klasik estetiğin ve liberal hümanist özne anlayışının dayattığı dışa kapalı, otonom ve sınırları kesin çizgilerle tanımlanmış ideal beden modelini sorgular. Özellikle Shildrick’e (1997) göre, insanın kendi kendine yetebildiği, sınırları belirli ve doğal bir “orijinal bütünlüğe” sahip olduğu fikri tamamen bir ideolojik yanılsamadan ibarettir. Bu çerçevede sınır ihlali, akışkanlık, geçirgenlik ve tekinsizlik, normatif beden kurgusunu bozan ortak kavramsal eksenler hâline gelir.

Bu kavramsal eksenler, sakat sanat (crip art), beden sanatı (body art) ve performans sanatı arasındaki yapısal ve yöntemsel yakınlıkları düşünmek açısından da son derece işlevseldir. Beden sanatında sanatçının bedeni, geleneksel resim ya da heykel malzemesinin yerini alarak üretimin aracı ve odağına dönüşür. Antmen’in (2008, s. 221) vurguladığı gibi, bu pratiklerde beden geçmişin pasif temsil nesnesi olmaktan çıkarak “kendini gerçekleştiren” aktif bir metne evrilir. Performans sanatında ise beden, zaman, mekân, mevcudiyet ve bilhassa izleyiciyle kurulan ilişki üzerinden klasik sanat nesnesinin kapalı sınırlarını ihlal eder. Amelia Jones’un (1998) işaret ettiği üzere, performanstaki eylemsellik modernist estetiğin otonom nesne fantezisini yıkarak sanatı özneler arası (intersubjective) bir alışverişe ve katılıma açar.

Bu nedenle beden sanatı ve performans sanatı, tıpkı sakat sanat gibi, bedeni tamamlanmış, özerk ve dokunulmaz bir bütün olarak ele almak yerine kırılgan, ilişkisel, geçirgen, dönüşen ve toplumsal normlarla sürekli temas hâlinde olan politik bir alan olarak düşünmeye imkân tanır. Kuppers'ın (2011, 2022) somatik performans analizlerinde gösterdiği üzere, sakat sanatın yalnızca tematik değil, aynı zamanda üretimsel ve yöntemsel düzeyde de işlettiği erişim, kırılganlık ve "karşılıklı bağımlılık" (interdependence) ilkeleri, beden ve performans sanatının sınır ihlali, melezleştirme ve akışkanlık stratejileriyle ortak bir estetik-politik zemin paylaşır. Dolayısıyla grotesk beden, sızdıran beden, performatif beden ve sakat beden arasında doğrudan ve indirgemeci bir özdeşlik kurmadan, bu kavramların normatif bedenin kapalı bütünlüğünü bozarak sanatın malzeme, özne, temsil ve izleyici sınırlarını yeniden düşünmeye açan akraba yöntemsel hatlar oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Ancak Shildrick (1997), bedenin doğası gereği "sızdıran, hapsedilmeyen ve hapsedilemez" (leaky, uncontained, and uncontainable) taşkın maddeselliğinin normatif düzene yönelttiği tehdidi sanat, edebiyat ve anlatı alanından çok tıp, felsefe ve biyoetik söylemleri içinde tartışmaya açar. Bilhassa kadın ve engelli bedeninin "biyomedikal kuşatma" (biomedical containment) altına alınamayacak kadar taşkın olduğunu, yasa ve tıp gibi disipliner yapıların sınırlarından durmaksızın dışarı sızdığını göstererek bu tartışmaya Mitchell ve Snyder'dan (2000) çok daha açık biçimde feminist bir yön kazandırır.

Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics (1997) adlı temel eserinde Shildrick, bedenin tıbbi kurgusundan yola çıkarak liberal hümanist ahlakı yapısökümüne uğratır ve nihayetinde postmodern feminist bir biyoetik inşa etmeye girişir.

Shildrick (1997), bedenin doğada verili ve yansız bir biyolojik gerçeklik olduğunu reddederek onu tarihsel, söylemsel ve tıbbi pratikler tarafından kurulan politik bir yüzey olarak okur. Antik Yunan'dan Rönesans'a uzanan tıbbi metinleri inceleyerek klasik estetiğin dışa kapalı, pürüzsüz ve sınırları kesin olarak çizilmiş beden modelinin, Batı felsefesinde aklı ve özerkliği temsil eden eril öznenin temeli olduğunu gösterir. Buna karşılık kadın bedeni, menstrüasyon ve gebelik gibi

süreçler ile tarihsel olarak üretilen "gezinen rahim" (wandering womb)[164] gibi tıbbi kurgular nedeniyle sınırları aşan, dış dünyaya açık, denetlenemeyen ve bu yüzden grotesk biçimde "sızdıran" bir yapı olarak kavramsallaştırılır. Shildrick'e (1997) göre bu dişil taşkın beden, "maddi sabitliği yalnızca taklit eden, her zaman güvencesiz ve tutarsız bir yapı" olarak yasa ve tıp gibi disipliner yapıların sınırlarından durmaksızın dışarı sızar.

Sartre'ın kadın bedenini "açıkça esneyip yarılan" tekinsiz bir varlık olarak tahayyül etmesine atıf yapan Shildrick, Batı kültüründe dişillik ile iğrenme ve kirlilik arasında kurulan ilişkinin temelinde de bu kapanma eksikliğinin yattığını belirtir (1997, s. 34). Bu bedensel hiyerarşi yalnızca tıbbi ve felsefi metinlerle sınırlı kalmaz; tıp tarihi çizimleri, sanat ve görsel kültür aracılığıyla da yeniden üretilir. Andreas Vesalius'un anatomi çizimlerinde, Regnier de Graaf'ın on yedinci yüzyıl illüstrasyonlarında ve Gautier d'Agoty'nin sanatsal anatomi tablolarında erkek bedeni daima kaslı, sağlam ve varoluşsal bir katılığa sahip olarak temsil edilirken, kadın bedeni yüzeylere ve yalıtılmış üreme organlarına indirgenen pasif bir kap olarak resmedilir (Shildrick, 1997, s. 36-39). Erken dönem ebelik kılavuzlarındaki ahşap baskılardan Nicolaas Hartsoeker'in sperm içinde minyatür bir insan tasvir eden preformasyonist[165] çizimlerine ve nihayetinde günümüz yeni üreme teknolojilerinin ürettiği ultrason imgelerine kadar uzanan bu geniş görsel rejimde anne bedeni giderek daha fazla parçalanır ve görünmez kılınır. Fetüs, anneden bütünüyle bağımsız ve özerk bir özne gibi çerçevelenirken, annenin bedenselliği ve öznelliği görsel alanın dışına itilerek bütünüyle silinir (Shildrick, 1997, s. 25, 32-33, 40-41).

---

[164] "Gezinen rahim" (*wandering womb*), tıbbi kökenleri Antikçağ'a uzanan ve rahmin kadın bedeni içinde sabit kalmayıp yer değiştirebildiğini savunan tarihsel bir tıbbi kurgudur. Shildrick (1997, s. 42), tıp tarihinde kadınları "histerik", iradesiz ve bedensel olarak istikrarsız varlıklar olarak kodlamakta kullanılan bu kurguya dikkat çeker. Bu inanca göre rahmin bedende yer değiştirmesi, farklı organlar üzerinde baskı ya da düzensizlik yaratarak boğulma hissi, kriz, fiziksel rahatsızlıklar ve ruhsal dengesizlikler gibi belirtilere yol açabilmektedir. Dolayısıyla bu uydurma anomali, Batı tıbbının kadın bedenini sınırları belirsiz, ehlileştirilemez, denetlenmeye muhtaç ve "sızdıran" bir yapı olarak kodlamasının çarpıcı örneklerinden biridir.

[165] Preformasyonizm, canlının döllenme sonrasında oluşmadığını, önceden minyatür hâlde var olduğunu ve gelişimin bu hazır varlığın büyümesinden ibaret olduğunu savunan erken modern dönem biyolojik görüştür. Nicolaas Hartsoeker'in sperm içinde minyatür bir insan, yani *homunculus*, tasavvur eden çizimi bu anlayışın en bilinen örneklerinden biridir.

Shildrick (1997), bedenin bu görsel ve tıbbi normatif inşasını Foucaultcu bir biyoiktidar perspektifiyle ele alır. Ona göre tıp ve sağlık hizmetleri, bedeni iyileştiren tarafsız pratikler olarak değil, normlara uyumlu ve kendi bedenini sürekli denetleyen "uysal bedenler" (docile bodies) üreten disiplin mekanizmaları olarak işler. Shildrick, bu işleyişi İngiltere'deki Engellilik Yaşam Ödeneği başvuru formları üzerinden de tartışır: Modern refah bürokrasisi, engelli bireyi kendi bedensel yetersizliklerini en ince ayrıntısına kadar "itiraf etmeye" zorlar. Bu bürokratik itiraf mekanizması aracılığıyla birey, kendi kendini gözetleyen ve bedeni üzerindeki tıbbi/devlet tahakkümünü içselleştiren disipline edilmiş bir özneye dönüştürülür (Shildrick, 1997, s. 51-54).

Bu Foucaultcu çerçevede engellilik, normalliğin sınırlarını sabitleyen ve iktidarın nüfus üzerindeki kontrolünü meşrulaştıran kurucu bir tahakküm pratiği olarak kavranır. "Tam, özerk ve bütünlüklü" beden ideali tamamen eril/ataerkil bir kurguya dayandığı için engelli kadınlar normatif standartlar karşısında daha ağır bir bedel öder. Onlar, hem tıp tarafından ehlileştirilemeyen "sızdıran/taşkın" dişil bedenleri, hem de sapma olarak işaretlenen bedensel farkları üzerinden iki kat dışlanır ve sağlamcı-ataerkil sistemin kesişiminde çifte dezavantajlı bir konuma itilir.

Shildrick'in (1997) bedenin inşasına ve tahakküm altına alınmasına yönelttiği eleştiri, Aydınlanma sonrası modern biyoetiğe yön veren Kantçı deontoloji ve faydacılık gibi geleneksel ahlak sistemlerini de kapsar. Yazara göre otonomi, rasyonalite ve rıza gibi tıbbi ve hukuki alanda evrensel kabul gören etik kategoriler, bedensellikten bütünüyle soyutlanmış, otonom, istikrarlı ve kendi kendine yeten Kartezyen bir özne modeline yaslanır. Bu model teoride "cinsiyetsiz" ve yansız gibi görünse de fiiliyatta bütünüyle erildir. Tıbbi karşılaşmada etkinlik ve karar verme gücü rasyonel hekime atfedilirken, bedenselliği ve kırılganlığı temsil eden hasta edilgen bir etik nesneye dönüştürülür ve otonomisi baştan zayıflatılır (Shildrick, 1997, s. 68-79).

Shildrick, liberal hümanist özne kurgusunun arkasındaki bu tarafsızlık illüzyonunu Jacques Derrida'nın *différance* kavramı üzerinden çözümler. Batı felsefesinde rasyonel ve eril aklın kurduğu akıl/beden, erkek/kadın, sağlam/sakat ikiliklerinin

eşit farklar üretmediğini, aksine hiyerarşik bastırma ilişkileri kurduğunu ileri sürer (Shildrick, 1997, s. 102-105). Bu ikiliklerde, terimler görünürde birbirine bağımlı gibi sunulsa da daima bir taraf egemen konuma yerleştirilirken diğer taraf, yani beden, kadın ve sakat, madun ve ikincil kılınır.

Shildrick (1997), liberal özneyi parçalayan postyapısalcı müdahalesini kadınlar ve engelliler açısından yeni özne konumları ve faillik imkânları açan özgürleştirici bir dönüşüm olarak okur; Bu müdahale, tekil, kapalı, rasyonel ve kendine yeter Kartezyen özne modelinin çözülmesini etik ve siyasal bir imkân alanına taşır (Shildrick, 1997, s. 144-145, 153-155). Buna karşılık, liberal feminizmin kadınları anne ve bakıcı rolleri içinde sabitleyen özcü bakım etiğini eleştirir ve Luce Irigaray'ın felsefesinden hareketle, kadını erkeğin eksik bir türevi olarak kurmayan, bedenselliği ve maddeselliği ve oluşu dışlamayan, çoklu ve farklılaşmış bir postmodern feminist etik önerir (Shildrick, 1997, s. 121-123, 141-145, 153-157, 167-172).

Yazarın yeni üreme teknolojilerine yaklaşımı da bu çerçeve içinde şekillenir. Shildrick bu teknolojileri toptan reddetmez; aksine, doğa ile kültür, beden ile teknoloji arasındaki kurgusal sınırların mutlaklığını sarsarak akışkan ve sızdıran beden kavrayışını güçlendirdiklerini vurgular. Ona göre bu müdahalelerin asıl önemi, heteroseksüel ve organik bütünlük fikrini zayıflatmaları ve sınırları aşan melez bedensellikler ile akışkan kimlikler için yeni varoluş ve düşünme alanları açmalarıdır. Nihayetinde Shildrick, bedenin sınırlarını koruyan ve normalliği denetleyen kuralcı biyoetik anlayışın yerine, sabit kimliklere, kapanmış sınırlara ve doğal bütünlük fantezilerine yaslanmayan, ötekiliğe, çokluğa ve bedensel geçirgenliğe açık bir etik sorumluluk anlayışı yerleştirir. Yazar, normatif kuralların ve sabit ahlaki ilkelerin ötesine geçen, kırılganlık, bedensel farklılık ve oluş üzerine kurulan özneler arası karşılaşma anını "etik moment" kavramıyla adlandırır (Shildrick, 1997, s. 211-213, 216-217).

1990'larda Kartezyen ikiliği, kusursuz beden idealini ve tıbbın özne üzerindeki otoritesini sorgulayan bir başka kurucu çalışma, Arthur W. Frank'in *The Wounded Storyteller* (1995) adlı kitabıdır. Frank (1995), hastalığı klinik bir vaka olmanın ötesinde, bireyin yaşam örgüsünü parçalayan, öz-anlatının seyrini kesintiye

uğratan ve kişiyi ontolojik bir “anlatısal enkazla” (narrative wreckage) karşı karşıya bırakan derin bir deneyim olarak tanımlar (s. 53-54). Ona göre modern tıp, teşhis ve tedavi süreçlerinde hastayı kendi hikâyesinden koparark edilgen bir nesneye dönüştürür ve onu bütünüyle “anlatısal teslimiyete” (narrative surrender) mecbur bırakır (Frank, 1995, s. 6). Buna karşılık Frank, hastanın kendi sesini, deneyimini ve temsil otoritesini yeniden kurmasına dayanan bir direniş etiği geliştirir. Kartezyen ayrımı reddeden “beden-benlik” (body-self) mefhumunu merkeze alan bu yaklaşım, hastayı pasif bir kurbandan kendi hikâyesini inşa eden ahlaki bir tanığa (moral witness) dönüştürür.

Yazar bu etik hattı, bedenin ve hastalığın deneyimlenme biçimlerine karşılık gelen üç temel anlatı tipi üzerinden açımlar. İlki, iyileşmeyi tek geçerli norm olarak kuran ve “dün sağlıklıydım, bugün hastayım, yarın yeniden sağlıklı olacağım” şeklindeki tıbbi onarım vaadini merkeze alan restitüsyon anlatısıdır (restitution narrative) (Frank, 1995, s. 77). İkincisi, acı ve kontrol kaybının ağırlığı altında anlatı kapasitesinin çöktüğü, geçmişin ve geleceğin anlamlı bir süreklilik içinde kurulamadığı kaos anlatısıdır (chaos narrative). Sonuncusu ise hastalığın atlatılması gereken bir düşman olarak değil, kişiyi dönüştüren bir yolculuk ve yeniden anlamlandırma süreci olarak kavrandığı arayış anlatısıdır (quest narrative) (Frank, 1995, s. 97, 115). Frank’e göre arayış anlatısı, kaosun dilsizleştirici etkisini aşan ve tıbbın dayattığı anlatısal teslimiyeti reddeden postmodern hastanın kendi sesini ve eylemliliğini geri kazandığı en güçlü formdur.

Frank (1995), geliştirdiği bu anlatısal çerçeveyi popüler görsel kültür düzlemine taşıdığında, bedensel farklılığın medyadaki ideolojik işlevini de deşifre eder. Yazara göre televizyon reklamları, magazin basını ve pembe diziler gibi popüler kültür ürünleri, hastayı dışarıdan dayatılan kusursuz imgeleri kendi üzerinde kopyalamaya çabalayan bir “aynalayan beden” (mirroring body) konumuna hapseder. Esasında restitüsyon anlatısının görsel ve tüketim odaklı bir dayatması olan bu rejimde hasta, Lacancı anlamda bütünüyle “İmgesel” (Imaginary) alana sıkışır. Frank’e (1995, s. 86-88) göre televizyon reklamlarında hastalığın temsil ettiği “kötü beden” ile tedavinin vaat ettiği “iyi beden” keskin biçimde karşı karşıya

getirilir ve iyileşme yalnızca mümkün değil, aynı zamanda bütünüyle "metalaştırılmış" (commodified) bir süreç olarak sunulur.

Bu narsisistik ve tüketime dayalı görsel rejimde hastalık, biyolojik ya da varoluşsal bir kriz olmaktan çok görünüşün, imajın ve bedensel bütünlüğün bozulması tehdidi olarak yaşanır. Öyle ki aynalayan bedenin imgelere olan bu yoğun bağlılığı, tedavinin yaratacağı estetik yıkımı hastalığın ya da ölümün kendisinden bile daha ürkütücü hâle getirebilir. Frank (1995), bu durumu kendi kemoterapiye bağlı saç dökülmesi deneyimi üzerinden çarpıcı bir tespitle açıklar: "Ölümün gerçekliği, kelliğin imgesinden daha az gerçektir" (s. 45). Sonuç olarak bu görsellik rejimi, acı çeken gerçek bedeni görünmezleştirerek hastayı kendi deneyiminden uzaklaştırır ve onun yerine, ancak sürekli tüketimle sürdürülebilen, dışarıdan ödünç alınmış kusursuz bir "sağlık tablosu" fantezisini dolaşıma sokar.

Ancak Frank (1995), sanatsal ve edebi üretimi yalnızca bu normatif ve baskıcı restitüsyon mantığının bir uzantısı olarak ele almaz; ona göre sanat, aynı zamanda ahlaki tanıklığın üretildiği ve hastanın kendi arayış anlatısını inşa edebildiği yegâne direniş alanıdır. Modern tıbbın sıklıkla kullandığı hastalığı atlatmış "hayatta kalan" (survivor) figürü, yalnızca pasif bir biyolojik sürekliliğe ve klinik bir başarıya işaret ederken, "tanık" (witness) olmak bastırılmış ve görünmez kılınmış bir hakikati başkalarına aktarma sorumluluğunu üstlenmek anlamına gelir (Frank, 1995, s. 137). Gabriel Marcel'in varoluşçu fenomenolojisinden beslenen bu yaklaşıma göre hasta, tıbbi bir vakaya veya anamneze indirgenemez; o, acıyı bizzat bedeninde taşıyan ve yaşanmış bir hakikat olarak dolaşıma sokan "etten kemikten" (*embodied*) bir tanıklıktır (Frank, 1995, s. 140). Bu noktada sanat, kaos anlatısının ifade edilemez karanlığını estetik bir forma kavuşturarak bedensel acıyı özel alana hapsolmuş yalıtık bir deneyim olmaktan çıkarır ve onu ben ile öteki arasında etik bir karşılaşma zeminine dönüştürür.

Frank (1995), sanatsal direnişin bu dilsiz kaosu nasıl etik bir arayış ve tanıklık alanına çevirdiğini göstermek için iki temel örneğe başvurur. Bunlardan ilki, edebiyat eleştirmeni Anatole Broyard'ın kanser teşhisinden sonra hastalığını "harika bir tap dansına" benzetmesi ve hastalık karşısında kendi estetik üslubunu kurgulamasıdır. Frank (1995), bu tercihi hastalığın bedeni eksilten,

anonimleştiren ve değersizleştiren etkilerine karşı kişinin kendi bireysel üslubunda ısrar etmesi olarak okur (s. 39). Dolayısıyla söz konusu eylem, gerçeği inkâr eden basit bir jest olmaktan ziyade, bedensel yitime rağmen hastanın arayış anlatısının gerektirdiği aktif failliği sahneleyen estetik bir direniştir. İkinci örnek ise Art Spiegelman'ın *Maus* adlı çizgi romanında babasının Holokost travmasını sanatsal bir forma sokarak başkalarına aktarmasıdır (Frank, 1995, s. 142-143). Frank'e göre bu sanatsal tanıklık, dilsiz kaosu kırarak iç içe geçen tanıklık halkaları yaratır. Spiegelman babasının hikâyesini çizerek ona tanıklık ederken, eseri okuyan kişi de bu travmanın yeni bir tanığına dönüşür ve anlatısal bir sorumluluk zincirine dâhil olur.

Sonuç olarak sanatsal eylem ve hikâye anlatıcılığı, bedeni restitüsyon anlatısının sahte zaferleri ile kaos anlatısının yutucu karanlığı arasından çekip çıkarır. Bu süreçte acı, bireysel olarak katlanılan sessiz bir deneyim olmaktan çıkar; anlatıcı-tanık da pasif kurban rolünden sıyrılarak kendi kırılganlığını ötekiyle paylaşan "iletişimsel bir bedene" (communicative body) dönüşür (Frank, 1995, s. 48-50). Tamamen dışsal imgelerin tüketimine odaklanan narsisistik "aynalayan bedenin" aksine iletişimsel beden, kendi yaralanabilirliğini kabul eden ve bunu ötekiyle etik bir bağ kurmak için kullanan varoluşsal bir formdur. Yazar, sanatın bu dönüştürücü kapasitesini "acı çekme pedagojisi" (pedagogy of suffering) olarak kavramsallaştırır (Frank, 1995, s. 145-146). Kendi arayış anlatısını sanatsal ve estetik bir forma sokan yaralı hikâye anlatıcısı, failliğiyle, restitüsyon hikâyeleri üzerine kurulan sağlamcı topluma insan olmanın, kırılganlığın ve dayanışmanın ne anlama geldiğini öğreten etik bir özneye evrilir.

Shildrick (1997) ve Frank (1995), Foucaultcu anlamda itaatkâr, sürekli denetlenen ve bedensel farklılıklarını gizlemeye zorlanan normatif "uysal/disipline edilmiş beden" idealini sorgulayarak engelli ve hasta bedeni tıbbileştirilmiş bir klinik nesne konumundan çıkarır. Her iki çalışma da hastalık ve engellilik deneyiminin katı tıbbi söylem içinde çoğu zaman adlandırılamayan, bastırılan ve eksik temsil edilen ontolojik boyutlarını görünür kılar. Frank'in "dilsiz kaos" kavramı ile Shildrick'in ehlileştirilemeyen "taşkın bedensellik" anlayışı, bu görünmezleştirilmiş deneyim alanlarını farklı teorik güzergâhlardan açığa çıkarır.

Bu nedenle söz konusu çalışmalar, hasta ve engelli öznelerin bedensel deneyimini akademik olarak meşrulaştıran, onları kendi hikâyelerinin sessiz kurbanları olmaktan çıkarıp aktif faillerine dönüştüren, söylemsel otoritelerini ve eylem alanlarını genişleten önemli müdahaleler olarak değerlendirilebilir.

Frank'in (1995) iletişimsel beden kavramı üzerinden kurduğu sanatsal faillik ve ahlaki tanıklık hattı, Ann Cooper Albright'ın (1997) *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* adlı kurucu çalışmasında çağdaş dans, performans ve engellilik kesişiminde somutlaşır. Albright (1997), klasik dansın normatif yapısını sorgularken çalışmasının merkezine şu temel soruyu yerleştirir: Tarihsel olarak kusursuz/ideal bedenin yüceltilmesine ayrılmış olan dansçı rolünü engelli bireyler üstlendiğinde ne olur? (s. 57).

Albright'a (1997) göre dans sahnesi, bedenin "temsilin ikili anı"nı (double moment of representation) yaşadığı devingen bir alandır. Beden sahnede bir yandan kültürel ideolojileri, yani toplumsal cinsiyet, ırk ve engellilik gibi kimlik eksenlerini, pasif ve kasıtsız biçimde temsil ederken, diğer yandan beden, kendi somatik/fiziksel eylemliliğiyle, yani terlemesi, nefes alması, kasılması ve hareket etmesi aracılığıyla bu temsili aktif biçimde üretir, bozar ve dönüştürür. Bu bağlamda yazar, dansçının yaşanmış fiziksel deneyimini imleyen "somatik kimlik" ile toplumun o bedeni dışarıdan nasıl okuduğunu belirleyen "kültürel kimlik" arasındaki kaymalara ve sürtüşmelere odaklanır. Kuramın temel amacı, klasik dansın seyirciyi dışarıdan izleyen pasif bir tüketici konumuna yerleştiren normatif kurgusunu ve röntgenci bakışını kırmak, seyirciyi dansçının fiziksel deneyimine, çabasına, bedeninin somatik gerçekliğine ve kırılganlığına ortak olan etik ve aktif bir tanığa (witness) dönüştürmektir.

Bu ahlaki tanıklık zeminini kurarken Albright (1997), öncelikle çağdaş dansta kadınlık ve otonomi inşasını, sınırları zorlayan kaslı ve "teknolojik" kadın bedenleri üzerinden sorunsallaştırır. Fiziksel olarak aşırı güçlenmenin, geleneksel "zayıf kadın" mitini yıksa da beraberinde otomatik bir özgürleşme getirmediğini savunur. Nitekim bu güçlü bedenler sahnede yalnızca makineleşmiş görsel nesneler ya da salt virtüözite sergileyen akrobatik araçlar olarak çerçevelendiğinde, seyircinin nesneleştirici bakışı kırılamaz ve hümanist

tahakküm dinamikleri sahnede yeni bir bedensel formda yeniden üretilir (Albright, 1997, s. 38, 48-50). Albright (1997), bedeni bu fiziksel fetişizmden kurtarmak için feminist postyapısalcılıkla diyalog kurarak otobiyografik ve epik dans pratiklerine, örneğin Bill T. Jones, Blondell Cummings ve Urban Bush Women gibi koreografların çalışmalarına yönelir. Bu pratikler, bedeni Batı felsefesinin dayattığı "evrensel", yani beyaz, eril ve bedensiz, soyutlama olmaktan çıkararak ırk, sınıf ve cinsiyetin kesiştiği maddi bir tarih alanına dönüştürür (Albright, 1997, s. 119-120, 151-153). Bu çalışmalarda dans, kölelik, kurumsal ırkçılık veya AIDS gibi geçmiş ve güncel travmaları nostaljik bir anlatıya hapsetmek yerine, onları doğrudan bedensel bir "tanıklık" ve kolektif bir "hayatta kalma" eylemi olarak sahneler (Albright, 1997, s. 124, 153).

Öte yandan Albright (1997), Batı sahne sanatlarının tarihsel olarak hafif, otonom ve yerçekimine direnen "klasik bedeni" yücelttiğini, engelli bedenin ise bu kusursuzluk kurgusunu bozarak kırılganlığı ve bedensel maddeselliği sahneye taşıdığını ileri sürer. Ancak yazar, engelli ve engelli olmayan dansçıları bir araya getiren fiziksel olarak bütünleşmiş, yani karma yetenekli dans pratiklerinin bu yıkıcı imkânı her zaman açığa çıkaramadığı konusunda uyarır. Geleneksel sahne performanslarının çerçevelerini yeniden üreten asimilasyoncu yaklaşımlar, bedensel farkı dönüştürücü bir güç olarak ele almak yerine hız, güç ve çeviklik gibi normatif zarafet rejimlerini vurgulayarak, bedensel sınırlara rağmen, idealize edilmiş "klasik bedeni" yeniden onaylar (Albright, 1997, s. 63-64). Örneğin Cleveland Ballet Dancing Wheels kumpanyasında tekerlekli sandalyedeki kadın dansçının sağlam erkek partneri tarafından yönlendirilen ve telafi edilmesi beklenen bağımlı bir figüre indirgenmesi, bu estetik ve cinsiyetlendirilmiş güçsüzleştirmenin en somut ifadelerinden biridir (Albright, 1997, s. 64-71).

Bu asimilasyoncu çerçevenin karşısında, bedensel beklentileri ve virtüözite tanımlarını dönüştüren örnekler de mevcuttur. Candoco Dans Topluluğu ve bacakları olmayan dansçı David Toole'un performansı bu hattın önemli örneklerinden biridir. Albright'a (1997) göre *Outside In* (1995) adlı dans filminde dönüştürücü olan şey, bedensel farklılığın görünürlüğüyle sınırlı değildir. Eserdeki asıl müdahale, görsel rejimin bizzat yeniden kurulmasında yatar.

Kameranın yer seviyesine inmesi, “ayakta duran” bedeni norm kabul eden sağlamcı bakışı bozar ve izleyicinin seyir konumunu dönüştürür (Albright, 1997, s. 78-80). Albright’a göre engelli bedenin normatif düzeni sarsan kurucu failliği, dansta en açık biçimde “Temas Doğaçlaması” (Contact Improvisation) yönteminde görünür olur. Kusursuz biçime ya da otonom dik duruşa değil, ağırlık paylaşımına, momentuma, düşmeye ve anlık fiziksel iletişime dayanan bu hareket pratiği, engelli ve engelli olmayan bedenler arasındaki hiyerarşiyi çözer. Bu yöntem sayesinde tekerlekli sandalye ya da felçli bir uzuv, aşılması gereken trajik bir eksiklik olarak çerçevelenmek yerine hareketin üretken ve yaratıcı bir parçası olarak işler. Yazar, Alito Alessi ile Emery Blackwell’in *Wheels of Fortune* performansını bu “karşılıklı bağımlılık” (interdependence) ve akışkan bedensellik etiğini sahneleyen örneklerden biri olarak tartışır (Albright, 1997, s. 82-90).

Albright (1997), feminist teori ile engellilik çalışmalarını çağdaş sanat ve sahne bağlamıyla kesiştirerek, engelli bedenini, tıpkı kadın bedeni gibi, tarihsel olarak aşırı maddi, taşkın ve bu nedenle denetlenmesi güç görülen dışlanmış bir bedensellik olarak okur. Yazara göre Batı sahne sanatlarının yerçekimine direnen, ağırlıksız ve aşkın (transcendent) ideal beden kurgusuna karşılık, engelli ve dişil beden sahneye her zaman reddedilemez bir yerçekimini, fizikselliği ve kontrol edilemez bir maddeselliği geri çağırır. *Choreographing Difference* kitabının birçok argümanı feminist engellilik kuramında normatif bedeni yapıbozuma uğratan, daha geniş eleştirel hatlarla ortaklaşsa da Albright’ın en özgün katkısı, engellilik ile sahne ve dans sanatlarını bu denli güçlü bir kavramsal çerçeve içinde ve akademik bağlamda birlikte düşünmesinde yatar. Bu yönüyle eser, bedensel farklılığın tıbbi bir anomaliye indirgenmesini eleştiren engellilik çalışmaları literatürüne sanat alanından bir katkı sunar ve bedensel farklılığın sahnedeki estetik eylem, temsil ve ilişkisellik boyutlarını görünür kılan erken ve kurucu çalışmalardan biri olarak öne çıkar.

Sakat sanatçıların ve kuramcıların akademideki görünürlüğünü artıran en önemli kurucu yayınlardan biri, Susan Crutchfield ve Marcy Epstein’in (2000) editörlüğünü üstlendiği *Points of Contact: Disability, Art, and Culture* adlı makale derlemesidir. 1995’teki *This/Ability* etkinliğinde filizlenen ve sakatlığı akademide

politik bir kimlik olarak görünür kılma hareketinin ilk disiplinlerarası örneklerinden olan eserin temel argümanı şudur: Engelli bireyler, tarih boyunca sanatın ve kültürün nesneleştirilmiş, edilgen bir malzemesi olarak ele alınmalarına karşı, artık kendi kimliklerini ve altkültürlerini üreten yaratıcı özneler ve failler olarak kabul edilmelidirler.

Eser, sakatlık yelpazesini yalnızca körlük veya tekerlekli sandalye kullanımı gibi fiziksel/görünür sınırlarla kısıtlamaz; Alzheimer, Down sendromu, fetal alkol sendromu, kanser, kronik ağrılar ve yaşlanma gibi son derece geniş ve çoğu zaman "görünmez" olan bedensel deneyimleri de sakatlık şemsiyesi altında tartışmaya açar. Yalnızca akademik makalelerden oluşmayan bu derleme, şiir, kurgu, anı ve görsel sanat incelemelerini bir araya getirerek engellilik kültürünün çok boyutluluğunu ve melezliğini yansıtır. Derlemenin bir diğer kritik önemi ise engellilik deneyiminin salt kuramsal bir çerçeve sunmakla kalmadığını, aynı zamanda yöntemsel müdahaleleri, yazım formunu ve bilgi aktarım biçimini geliştiren ve dönüştüren yenilikçi bir kuvvet olduğunu göstermesinde yatar. Bu yönüyle eser, "sakat yazarlık" (*crip authorship*) pratiğini barındıran erken dönem örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Kitabın kuramsal omurgasını, normatif beden ideolojisini ve kültürel temsil krizlerini yapıbozuma uğratan eleştirel makaleler oluşturur. Garland-Thomson (2000), "The Beauty and the Freak" başlıklı makalesinde güzellik yarışmaları ile ucube gösterilerinin görsel gramerini kıyaslar. Engelli ve "ideal" bedenlerin kamusal ritüellerde nasıl sahnelendiğini ve tüketildiğini incelerken, bu gösterilerin asıl işlevinin izleyicideki "normal" ve "sıradan" vatandaş yanılsamasını inşa etmek olduğunu ortaya koyar. Benzer bir eleştirel yaklaşımla Victoria Ann Lewis (2000), tiyatro tarihindeki engellilik temsillerini deşifre eder. Yazar, geleneksel ahlaki ve tıbbi modellerin, "anlatı protezi" kavramının da açıkladığı üzere, engelliliği sahnede kurgusal bir malzemeye veya bir metafora indirgediğini belirtir. Lewis'e göre bu egemen yapı, engelli figürleri ya Shakespeare'in *Richard III* karakterinde olduğu gibi kötülüğün bedensel bir yansıması (kötü adam figürü), ya da Dickens'ın Tiny Tim karakterinde olduğu gibi masumiyetin ve azizliğin sembolü

(kurban figürü), içinde sabitleyerek onların gerçek birer toplumsal özne olarak belirmesini engeller.

Sanatçı ve akademisyen Joseph Grigely (2000) ise engellilerin, özellikle körlerin ve sağırların, sanat ve medya tarafından sömürgeleştirilmesini postkolonyal bir çerçeveden eleştirir. Grigely, sanatçı Sophie Calle'nin doğuştan kör bireylerden güzelliği tasvir etmelerini istediği *Körler* (Les Aveugles) projesini merkeze alarak, engellilik deneyimine dışarıdan dâhil olan ve onu temellük eden ana akım sanatçıların tutumunu sorunsallaştırır. Kör bireylere birer nesne olarak yöneltilen merak kisvesi altındaki bu "sağlamcı" bakışın, aslında sanatsal bir kültürel röntgencilik (cultural voyeurism) ve örtük bir "ev içi sömürgecilik" (domestic colonization) barındırdığını tartışır.

Siyaset ve bedensel temsil ilişkisi bağlamında Carol Poore (2000), Franklin D. Roosevelt ile Wolfgang Schäuble'yi karşılaştırarak benlik sunumunun biyopolitik boyutunu inceler. Poore, Roosevelt'in televizyon öncesi dönemde basınla kurduğu zımni bir anlaşma sayesinde tekerlekli sandalyesinin görünürlüğünü titizlikle denetlemesini ve "engelli değilmiş gibi yaparak" (passing) otorite inşa etmesini, Almanya'da tekerlekli sandalye kullanan Schäuble'nin modern medyada hem dışlanmış, uyumsuz bir "yabancı beden" hem de partisini kurtaracak bir "mucizevi silah" olarak resmedilmesiyle karşılaştırır. Bu karşılaştırma, kamusal alandaki "engelli kahraman" ve "aciz kurban" imgelerinin politik amaçlarla nasıl dolaşıma sokulup araçsallaştırıldığını gözler önüne serer.

Kuramsal ve ana akım akademiye daha aşina gelen çalışmaların yanı sıra, kitapta yer alan edebi ve kişisel anlatılar da engellilik deneyiminin öznel yönlerine, özellikle de bakım ve karşılıklı bağımlılık kavramlarına odaklanarak bu teorik çerçeveyi destekler. Örneğin Georgina Kleege (2000), "Letters to Helen" adlı metninde Helen Keller ve öğretmeni Anne Sullivan'ın yaşamı üzerinden bakım veren ile bakım alan arasındaki hiyerarşiyi sorgular. Kleege, bu ilişkide bireylerin birbirlerine organik birer protez gibi eklemlendiğini vurgulayarak insanın bağımsızlık efsanesine karşı "karşılıklı bağımlılığın" temel bir sanatsal ve toplumsal gerçeklik olduğunu tartışır. Benzer biçimde, derlemede yer alan diğer anı ve şiirler de engellilik deneyimini tıbbi teşhis dilinin dışına çıkararak bedensel

fark, bağ kurma, kayıp, acı ve yas duygusunu çok katmanlı öznellik biçimleri içinde yeniden düşünür.

Tobin Siebers (2000), “My Withered Limb” başlıklı otobiyografik metninde çocuk felciyle sakat kalan bacağını kendi varoluşunun ve kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak sahiplenirken, Sandra M. Gilbert (2000) eş kaybının ardından yaşadığı yas deneyimini “hayalet uzuv” ağrısı üzerinden düşünerek yokluğun bedende ve dilde nasıl yaşamaya devam ettiğini gösterir. Bedenin sınırlarının nasıl yeniden çizilebileceğine dair bir diğer denemede Karen Alkalay-Gut (2000), kistik fibrozisin yol açtığı kaçınılmaz acının sadomazoşizm (S/M) aracılığıyla nasıl denetlenebilir bir sanatsal bakım pratiğine çevrildiğini Bob Flanagan’a adadığı şiir üzerinden betimler. Şiirsel düzlemdeki bu yeniden anlamlandırma çabası diğer metinlerde de sürer: William Stafford (2000) körlüğü, görsel merkezciliğe karşı duyusal deneyimin başka bir düzenini kuran bir yaşantı alanı olarak ele alırken, Eli Clare (1999) serebral palsinin yarattığı titremelere tıbbi perspektiften bakmak yerine onları bedenin kendine has ritmik estetiği olarak kurgular ve “sağlam” bedenin durağanlığı ile tekdüzeliğini hatırlatarak normallik algısını sorgular. Bu edebi metinler, engellilik, hastalık ve kaybı giderilmesi ya da unutulması gereken birer sapma olarak sunmak yerine, vazgeçilmez tecrübeler ve dünyanın nasıl algılandığını ve anlatıldığını dönüştüren özgül deneyim alanları olarak engellilik çalışmaları literatürüne taşır.

1990’larda ağırlıkla postyapısalcılığa dayanan kurucu engellilik çalışmaları literatüründen 2000’lere geçilirken, *Points of Contact* derlemesi, seçilen metinlerin hem biçimi hem de içeriği üzerinden alanın kültürel temsil eleştirisinden eleştirel fenomenolojiye, duyumsallığa ve dışarıdan incelenen bedenden kendi deneyimini içeriden anlatan beden-zihne doğru yaşadığı yön değişimini izlemek açısından elverişli bir örnek sunar. Bu dönüşümü daha belirgin kılmak için söz konusu derlemeyi Garland-Thomson editörlüğünde 1996’da yayımlanan *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* ile birlikte düşünmek açıklayıcı olacaktır. *Freakery*, olağandışı bedenin modern kültürde nasıl sergilendiğini, nesneleştirildiğini ve “ucube” olarak kodlandığını görünür kılarken, *Points of Contact* bu temsil eleştirisi hattını engelli öznelerin kendi anlatılarına,

sanatsal üretimlerine, bakım ilişkilerine, duyusal deneyimlerine ve yazarlık biçimlerine doğru genişletir.

Freakery (1996), bu bölümde ele alınan diğer çalışmalar gibi, bedensel farklılığın ontolojik bir veri olmaktan çok görsel kültür, sanat ve gösteri pratikleri aracılığıyla inşa edilen politik bir kurgu olduğunu ortaya koyan kurucu metinlerden biridir. Garland-Thomson'ın ifadesiyle "ucubelik", doğanın değil kültürün ürünüdür (s. 10). Eser, resimden sinemaya uzanan çeşitli sanatsal rejimlerde "ucube" figürünün "normal" olanın sınırlarını tahkim eden bir araç olarak nasıl işlediğini, alanla ilişkili araştırmacıların kaleme aldığı yirmi altı makale üzerinden farklı katmanlarda çözümler.

Derleme, "normal"in inşasında ucubeleştirme pratiğinin bilinçli bir ticari ve performatif strateji olarak nasıl kullanıldığını gösterir. Robert Bogdan (1996), ucubeliğin doğuştan gelen tıbbi bir özellikten ziyade, gösteri endüstrisi tarafından kâr amacıyla üretilen toplumsal bir kurgu olduğunu ileri sürer; bu kurgunun seyirciyi çekmek için tasarlanmış "egzotik" ve "yüceltilmiş statü" gibi belirli sunum ve pazarlama modlarına dayandığını belirtir.

Eric Fretz (1996) ise P. T. Barnum'un[166] eğlence imparatorluğunu incelerken, bu inşa sürecinin yalnızca sergilenen bedeni değil, şovmenin kendi kimliğini de kapsadığını gösterir; Barnum'un kurguladığı "teatral benlik", 19. yüzyıl pazar ekonomisinde kimliğin nasıl yapay bir gösteriye dönüştüğünü kanıtlar. Dolayısıyla panayır ve müze, bedensel sınırların hem performans ile ihlal edilip yeniden çizildiği hem de ticari bir metaya dönüştürüldüğü kurucu birer sahne olarak belirir.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde, normalliği güvence altına alma çabası, modern yönetim teknikleri, ideolojik aygıtlar ve görsel kültürün bedeni disipline eden

[166] P. T. Barnum (1810-1891), on dokuzuncu yüzyıl Amerikan gösteri kültürünün en etkili figürlerinden biri olan girişimci, müze işletmecisi, reklamcı ve şovmendir. 1841'de New York'taki American Museum'u satın alarak burayı insan "tuhaflıkları", hayvanlar, etnolojik gösteriler, sahte bilimsel nesneler ve popüler eğlence formlarının sergilendiği büyük bir gösteri mekânına dönüştürmüş; ilerleyen yıllarda James A. Bailey ile birlikte Barnum & Bailey Circus'un kurulmasına öncülük etmiştir (Wallace, 2026). Barnum'un önemi, yalnızca modern Amerikan eğlence endüstrisinin ve sansasyonel reklamcılığın gelişimindeki rolünden değil, aynı zamanda bedensel, ırksal ve zihinsel farklılıkları seyirlik ve kâr amaçlı nesnelere dönüştüren ucube gösterisi kültürünün merkezî figürlerinden biri olmasından kaynaklanır.

araçlarına yönelik eleştiriler birlikte ele alınır. Örneğin Charles Willson Peale'in müze ve taksidermi pratiklerini inceleyen Edward L. Schwarzschild (1996), doğanın anormalliklerinin ve ölümün estetik bir çerçeveye alınarak nasıl ehlileştirildiğini ve ulusal kimlik inşasında kontrol edilebilir bir manzaraya dönüştürüldüğünü anlatır. Ronald E. Ostman (1996) ise 1930'lar ve 1940'ların başında ABD Farm Security Administration tarafından üretilen sirk ve karnaval yan gösterileri fotoğrafları üzerinden, fotoğraf sanatının ucube bedenleri hem belgelenen nesnel bir gerçeklik hem de izleyiciyi ikna ve manipüle eden ideolojik bir araç olarak nasıl dolaşıma soktuğunu tartışır.

Görsel ve kurumsal düzeydeki bu ehlileştirme arzusu, normatif aklın sınıflandırma krizinden beslenir. Elizabeth Grosz'un (1996) belirttiği üzere ucube beden, özellikle hermafroditler ve yapışık ikizler, Batı felsefesini ayakta tutan erkek/kadın, ben/öteki ve insan/hayvan gibi temel ikilikleri tehdit ettiği için kültürel açıdan "tahammül edilemez bir belirsizlik" yaratır. Bu belirsizlik kaygısı ve ötekileştirme mekanizması yalnızca anatomik değil, ırksal ve emperyal kodlarla da iç içe geçer. Linda Frost (1996), "Çerkes Güzeli" (Circassian Beauty) figürü üzerinden bu sınır ihlalinin ırksal ve emperyal kodlarla nasıl bütünleştiğini ifşa eder. Frost, Batı'nın "beyaz ırkın saflığı" fantezisi ile Doğu'nun egzotik/erotik kölelik imgelerinin Amerikan panayır çadırlarında nasıl birleştiğini göstererek ucube inşasının ırksal ve cinsiyetçi boyutlarını gözler önüne serer.

Bu ırksal ve emperyalist sergileme mantığı, insan ile hayvan arasındaki sınırı muğlaklaştıran "etnolojik şov" pratiklerinde daha da belirginleşir. Nitekim Bernth Lindfors (1996), sömürgecilik dönemi Avrupa'sında "Hottentot Venüsü" olarak sergilenen Saartjie Baartman gibi Afrikalıların gösteri dünyasında nasıl teşhir edildiğini ele alır. Farklı anatomik özelliklerin Batılı tıp ve eğlence endüstrisi tarafından nasıl biyolojik anormallik ve ilkellik göstergelerine indirgendiğini, böylece "uygar" Batılı kimliğinin bu sömürgeci röntgencilik üzerinden nasıl inşa edildiğini gösterir. Benzer biçimde James W. Cook, Jr. (1996) ise P. T. Barnum'un "Bu Nedir?" (What is It?) adlı sergisini merkeze alarak zihinsel engelli Afrikalı Amerikalı William Henry Johnson'ın evrimsel bir "kayıp halka" olarak nasıl pazarlandığını inceler. Cook, bu figürün doğal bir sapma olmadığını, aksine

Beyaz izleyicinin kendi ırksal üstünlük arzularını meşrulaştırmak ve Kölelik Dönemi Amerikasındaki siyasi gerilimleri yönetmek için tasarlanmış olan kültürel bir kurgu olduğunu ortaya koyar.

Tüm bu tarihsel ötekileştirici, dışlayıcı ve nesneleştirici pratiklere rağmen kitap, sanat, edebiyat ve görsel kültürde normatif sınırları ihlal eden direniş alanlarına da odaklanır. Edebiyat düzleminde Shirley Peterson (1996), Angela Carter ve Fay Weldon'ın romanlarını inceleyerek feminist yazarların devasa, kanatlı ya da "grotesk" kadın bedenlerini nasıl stratejik olarak sahiplendiğini ve ataerkil kültürün dayattığı ideal kadınlık, yani Venüs, imgelerini "ucubeleşerek" yapıbozuma uğrattığını gösterir. Sinema alanında Joan Hawkins (1996), Tod Browning'in *Freaks* (1932) filmini ele alır. Hawkins, filmin görünürdeki "normal" insanları asıl canavarlar, ucube performansçıları ise sempatik karakterler olarak sunarak normal/ucube sınırını tersyüz ettiğini belirtir; Ancak filmin sonunda "normal" kadın sayılan Cleopatra'nın cezalandırılarak bedensel bir ucubeye, yani tavuk-kadına, dönüştürülmesinin bu radikal hamleyi mizojinist alt metinlerle karmaşıklaştırdığını da vurgular.

Postmodern çağda ise "ucube" kavramı, bedenin bütünüyle plastik, müdahale edilebilir ve dönüştürülebilir bir sanat nesnesine dönüşmesiyle yeni direniş, teşhir ve çelişki alanları yaratır. Rachel Adams (1996), Katherine Dunn'ın *Geek Love* romanı üzerinden genetik müdahale ve teknolojinin bedeni sonsuz biçimde dönüştürülebilir bir başyapıta çevirme fantezisini eleştirir. Benzer biçimde Cecile Lindsay (1996), vücut geliştirme sporunu insan formunun sınırlarını zorlayan postmodern bir ucube gösterisi olarak nitelendirir. Lindsay'e göre vücut geliştiriciler, erkek/kadın ve doğal/yapay gibi geleneksel kategorileri bulanıklaştırarak kendi bedenlerini inşa edilen performatif bir projeye dönüştürür. Son olarak David D. Yuan (1996), Michael Jackson örneği üzerinden, ırk ve cinsiyet sınırlarını kasıtlı olarak ihlal eden "şöhretli ucubenin" (*celebrity freak*) inşasını tartışır. Yuan'a göre Jackson, kozmetik cerrahi ve makyaj aracılığıyla kendi bedenini statik bir sergi nesnesi olmaktan çıkarıp akışkan, androjen ve melez bir estetik performansa, yani "plastik bir ucubeye", dönüştürerek izleyicinin sınıflandırma arzusunu ve normatif algısını içeriden çökertir.

Görüldüğü üzere, Garland-Thomson'ın derlediği *Freakery* (1996) ile Crutchfield ve Epstein'in derlediği *Points of Contact* (2000), normatif beden ideolojisine, sağlamcı temsil rejimlerine ve engelliliğin nesneleştirilmesine yönelttikleri eleştiri bakımından ortak bir zeminde buluşur. Her iki derleme de engellilik çalışmalarının akademik alanda görünürlük kazanmasında, engellilik kültürünün kuramsal ve sanatsal bir tartışma alanı olarak yerleşmesinde önemli rol oynar. Bununla birlikte, aralarındaki dört yıllık zaman farkı, alanın yöntemsel ve epistemolojik yöneliminde belirgin bir kaymayı da görünür kılar.

Kültürel çalışmalar, gösteri tarihi, semiyotik ve postyapısalcı düşünceden beslenen *Freakery*, ucubeleştirme (enfreakment) sürecini toplumsal inşacılık ve temsil eleştirisi çerçevesinde merkeze alır. Derlemedeki makaleler, bedeni okunacak toplumsal bir metin olarak konumlandırır; "engelli" veya "olağandışı" bedene yöneltilen dışsal bakışın sahne, söylem, müze, panayır, fotoğraf, edebiyat ve medya aracılığıyla nasıl kurgulandığını ve bu kurgunun normatif toplumun kendi sınırlarını nasıl tahkim ettiğini analiz eder. Bu yaklaşım, normal/anormal ikiliğini doğallığından arındırarak ucube gösterilerinin ardındaki toplumsal kurguyu ifşa eder. Ancak ağırlıklı olarak temsilin nasıl kurulduğuna ve olağandışı bedenin kültürel olarak nasıl okunduğuna odaklandığı için, engelliliğin yaşanmış, duyusal ve içsel deneyimine daha sınırlı bir alan açar.

Buna karşılık *Points of Contact*, ucubeleştirici sağlamcı bakışa ve sömürgeci röntgenciliğe yönelik benzer eleştiriler getirmekle kalmaz; engelliliğin öznel deneyimini kişisel anlatılar, edebi metinler, şiirler, anılar ve yaratıcı ifadeler aracılığıyla merkeze taşıyarak bu temsil merkezli mesafeyi kısmen dönüştürür. Eser, engelli bedenin dışarıdan nasıl "görüldüğünden" çok, içeriden nasıl yaşandığına, hatırlandığına, yazıldığına, hissedildiğine ve başkalarıyla nasıl ilişkilendiğine odaklanır. Böylece engelli beden, kaide üzerinde teşhir edilen sessiz bir "ucube" olmaktan çıkar; kendi deneyimini anlatan, duyusal dünyasını kuran, bakım ve karşılıklı bağımlılık ilişkilerini görünür kılan aktif bir beden-zihin olarak belirir.

Bu açıdan *Points of Contact*, engelliliğin dışarıdan bir temsil nesnesi olarak nasıl kurulduğunu incelemekle ve temsil krizinin ayrıntılarını vurgulamakla kalmaz;

engelli beden-zihni öznel failliği, duyusal katmanları, yazınsal üretkenliği ve epistemik zenginliği olan yaşayan bir kültür olarak düşünmeye açar. Derlemenin şiir, anı, otobiyografik deneme ve görsel sanat incelemelerini akademik makalelerle yan yana getirmesi, engellilik bilgisinin yalnızca kuramsal soyutlama yoluyla değil, deneyim, beden, bellek, bakım ve yaratıcı ifade aracılığıyla da üretilebileceğini gösterir. Bu nedenle *Freakery* ile *Points of Contact* arasındaki fark, engellilik çalışmalarında dışarıdan temsil edilen "olağandışı beden"den, kendi deneyimini içeriden anlatan ve temsil rejimlerine cevap veren beden-zihne doğru yaşanan daha geniş epistemolojik dönüşümün izlerini taşır.

1990'ların sonlarına yaklaşırken, *Points of Contact*'taki editoryal seçimin mantığına paralel biçimde Simi Linton (1998) da engelliliği politik bir azınlık kimliği olarak merkeze alır. Yazar, üniversitelerdeki yerleşik müfredatın engelliliği büyük ölçüde özel eğitim, rehabilitasyon ve sağlık hizmetleri gibi klinik ve uygulamalı alanlara hapsetmesini, bu yaşanmış deneyimin felsefi, kültürel ve edebi boyutlarını göz ardı ettiği gerekçesiyle sorunsallaştırır (Linton, 1998, s. 11-12). Dönüştürücü bir eleştirel alan yaratmak isteyen Linton (1998), engellilik deneyiminin müdahale ve tedavi alanlarının tekelinden çıkarılıp sosyal ve beşeri bilimlerin merkezine yerleşmesi gerektiğini savunur. Nitekim yazar bu alanı, normatif sınırları sorgulatan ve "toplumu ve insan deneyimini daha geniş düzeyde anlamamızı sağlayan kurucu bir prizma" olarak işlevselleştirir (Linton, 1998, s. 118). Engelliler üzerindeki hiyerarşik, nesneleştirici ve parçalayıcı akademik bakışı reddeden yazarın "kapsayıcılık epistemolojisi" (epistemology of inclusion) olarak kavramsallaştırdığı bu yeni disiplinlerarası bilgi zemini, engelli öznelerin kendi seslerinden, politik failliklerinden ve yaşanmış deneyimlerinden beslenerek beşeri bilimlerin analitik çerçevelerini genişletmeyi hedefler (Linton, 1998, s. 117-118, 132).

Nitekim 2000'li yıllar boyunca Linton'ın talep ettiği epistemolojik dönüşüm kısmen hayata geçmiş, 1990'larda beşeri bilimlerin henüz "çeperinde" (*periphery*) yer alan engellilik çalışmaları, postyapısalcı, kesişimsel, feminist, kuir, Siyah ve fenomenolojik yaklaşımlarla daha yoğun bir diyaloğa girerek sanat, beşeri bilimler

ve pedagoji içinde daha görünür ve kuramsal olarak daha meşru bir konum kazanmıştır (Davis, 2006, s. xiii-xviii).

Bu çalışmanın literatür araştırması sırasında da 2000'li yıllarla birlikte engelliliğin, engellilik kültürünün ve sakat kimliğini benimseyen yaratıcıların kültürel ve akademik alanda daha görünür hâle geldiği dikkat çekmiştir.

1990'lardan itibaren ABD ve İngiltere'de engellilik çalışmaları, engelli hakları hareketlerinin kurumsal kazanımları, erişilebilirlik tartışmaları ve ayrımcılık karşıtı yasal düzenlemelerin etkisiyle akademide daha geniş bir kurumsallaşma zemini bulmuştur. ABD'de 1990 tarihli *Americans with Disabilities Act* engelliliği medeni haklar çerçevesinde ayrımcılık karşıtı bir mesele olarak tanımlarken, İngiletere'de 1995 tarihli *Disability Discrimination Act* engellilere yönelik ayrımcılığı istihdam, hizmetlere erişim ve kamusal yaşam alanlarında hukuki bir sorun olarak düzenlemiştir (Americans with Disabilities Act, 1990; Disability Discrimination Act, 1995). Bu dönemde engellilik çalışmaları, yalnızca aktivist ve sivil toplum temelli bir tartışma olmaktan çıkarak üniversite programları, araştırma merkezleri, dersler, yayın ağları ve fon mekanizmaları aracılığıyla daha görünür ve sürdürülebilir bir akademik form almıştır.

Buna paralel, 1990'larda ve daha önceki dönemlerde engelli sanatçıların üretimlerine ilişkin örnekler, sınırlı arşiv kayıtları ve dağınık belgeler elbette mevcuttur. Ancak bu üretimlerin daha sistemli biçimde belgelenmesi, sanat eleştirisi ve sosyal bilimler alanında daha yoğun biçimde tartışılması, engellilik kültürünün yaratıcı bir bilgi üretim alanı olarak ele alınması ve 1960'lar ile 1970'lerde güçlenen sokak aktivizminin 1980'ler ve 1990'lardaki akademik aktivizmle birleşerek daha görünür kurumsal ve kültürel sonuçlar üretmesi, özellikle 2000'li yıllarda belirginleşmiştir. Bu süreçte engellilik, rehabilitasyon, terapi, özel eğitim ya da sosyal hizmet bağlamında incelenen bir kategori olmanın ötesine geçerek politika, tasarım, sanat, kültür, edebiyat, performans, görsel temsil ve pedagojinin merkezî meselelerinden biri hâline gelmiştir.

Bu dönüşüm, sakat sanat üzerine yayınların ve tartışmaların önceki on yıllara kıyasla daha çok boyutlu bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Engelli ve sakat

yaratıcılar, eserlerini yalnızca engellilik kültürü içindeki kapalı bir alana veya sınırlı bir izleyici kitlesine hitap eden üretimler olarak değil, çağdaş sanat, kültürel eleştiri ve beşeri bilimler açısından incelenmeye değer dönüştürücü estetik ve politik müdahaleler olarak konumlandırmaya başlamıştır. Nitekim Siebers'in (2010, s. 3) de işaret ettiği üzere engellilik, kapatıldığı tımarhaneden, hastaneden ve klinikten çıkarak sanat galerisine ve müzeye yerleşmiş, bizzat kendisi meşru bir "estetik değere" dönüşmüştür. Burada engellilik kültürünün kendi topluluğu açısından taşıdığı öncelik ve kurucu önem elbette ortadan kalkmaz; Eli Clare'in (1999) vurguladığı gibi, giderek büyüyen bu güçlü ve politik engellilik kültürü, doktorların patolojik teşhislerine veya bürokratların kurallarına karşı sakat öznelerin kendi hayatlarını, bedenlerini ve kimliklerini bizzat tanımladıkları kolektif bir direniş alanıdır. Ancak bu üretimler aynı zamanda daha geniş sanat, kültür ve akademi alanlarında da dikkate alınması gereken eleştirel müdahaleler olarak duyulur hâle gelir. Böylece engellilik kültürü, dışarıdan tanımlanan, belgelenen ya da temsil ve teşhir edilen bir araştırma nesnesi olmaktan çıkarak kendi kavramlarını, estetik ölçütlerini, yazarlık biçimlerini ve yaratıcı yöntemlerini üreten, bunları giderek mevcut kültürel ve akademik sisteme kabul ettiren canlı bir kültürel alan olarak daha güçlü biçimde görünürlük kazanır.

2.3. 2000'Lİ YILLARDA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARINDA SANATSAL TARTIŞMALAR: SAKAT SANAT KURAMININ OLUŞUMU

2000'li yıllar, engellilik sanatının ve engellilik kültürünün dijital, kurumsal, akademik ve politik alanlarda daha kalıcı altyapılar inşa ederek sistemli biçimde pekiştiği tarihsel bir eşik olarak değerlendirilebilir. Cachia'nın (2023) da belirttiği gibi, 1990'lar engellilik kültürünün sanatsal üretimler için bir zemin oluşturduğu dönemken, 2000'li yıllar asıl dikkatin "sergileme ve yaygınlaştırma mekanizmalarına" çevrildiği yapısal bir dönüşüm evresidir. Alanın bu dönemde fon sağlayıcılar, üniversiteler ve müzeler tarafından daha fazla tanınır hâle gelmesi tesadüfi değildir. Bu görünürlük, engelli öznelerin kültürel üretimlerinin akademide nihayet meşruiyet kazanması, yeni dijital dolaşım ağlarının kurulması

ve kamu fonlarını erişim yükümlülüklerine bağlayan politika rejimlerinin eşzamanlı olarak olgunlaşmasıyla doğrudan ilişkilidir.

Söz konusu kurumsallaşma ivmesi pek çok uluslararası örnekte somutlaşır. 2000 yılında doğrudan dijital ortamda tasarlanmış bir tarih ve miras platformu olarak kurulan Disability History Museum[167], engellilik tarihine ilişkin belge, görsel malzeme, eğitim içeriği ve sergileri çevrimiçi dolaşıma açarak bu dönüşümün arşiv boyutunu temsil eder. İngiltere'de temelleri 1980'lerde North West Disability Arts Forum (NWDAF) uzanan ve 2001'deki ilk festivaliyle çok mekânlı, ana akım kurumlarla ilişkilenen bir programa dönüşen DaDaFest[168] (Disability and Deaf Arts), engelli ve sağır sanatçıların üretimlerini kamusal kültür alanında daha görünür kılan önemli örneklerden biridir. Colin Hambrook öncülüğünde gelişen ve 2004'te bağımsız bir yapıya kavuşan Disability Arts Online[169] (DAO) ise engelli sanatçılar için yayın, eleştiri, arşivleme, topluluk inşası ve kültürel tartışma bakımından önemli çevrimiçi merkezlerden biri hâline gelmiştir. Aynı şekilde, 2002'de tasarlanıp 2006'da ilk uluslararası festivalini düzenleyen Chicago merkezli Bodies of Work[170] de sanat, akademi, sağlık ve tıp alanı, aktivizm ve engellilik kültürünü bir araya getiren kurucu girişimlerden biri olarak bu dönemin karakteristik örnekleri arasında yer alır. Tüm bu sivil eylemliliğe ek olarak, 2006 tarihli Birleşik Krallık Engellilik Eşitliği Görevi (UK Disability Equality Duty)[171] gibi

---

167 Disability History Museum, 2000 yılında Laurie Block tarafından, engellilik tarihine ilişkin belge ve deneyimleri kamusal dolaşıma açmak amacıyla kurulmuş, baştan itibaren çevrimiçi tasarlanmış bir dijital tarih ve miras girişimidir. Block'un da vurguladığı gibi proje fiziksel bir müze kurmayı hedeflememiş, tersine arşiv, eğitim ve sergi işlevlerini dijital ortamda birleştiren bir yapı olarak kurgulanmıştır (Block, 2007, s. 142-145).

168 DaDa'nın kurumsal tarihçesi, festivalin engelli sanatçıların üretimlerini ana akım sanat mekânlarında sanatsal kalite ile politik ve toplumsal etki bakımından eşdeğer biçimde görünür kılmak üzere kurgulandığını göstermektedir. Bu anlatıya göre 2001'de düzenlenen ilk festival, İngiltere'de, özellikle Liverpool'daki sanat kurumları ve kültürel mekânlarla ortaklık temelinde gelişen daha geniş ölçekli bir sunum modelinin başlangıcını oluşturmuştur (DaDa, t.y.; Liverpool City Region Disability Partnership, 2024).

169 Disability Arts Online: https://disabilityarts.online/

170 Günümüzde Chicago merkezli bir ağ olarak University of Illinois Chicago bünyesinde faaliyetlerini sürdüren Bodies of Work, sergiler ve atölyelerle engellilik sanatı için bir katalizör görevi üstlenmektedir (Bodies of Work, t.y.). Kurum, 2014'ten bu yana 3Arts ile iş birliği içinde sağır ve engelli sanatçılara yönelik özel rezidans programları yürüterek sanatsal üretim ile kurumsal erişilebilirlik kapasitesini geliştirmeye odaklanmaktadır (Bodies of Work, t.y.).

171 İngiltere'de 2005 Engelli Ayrımcılığı Yasası (Disability Discrimination Act 2005) ile yürürlüğe giren Engelli Eşitliği Yükümlülüğü (Disability Equality Duty - DED), kamu kurumlarına engelli bireyler için fırsat eşitliğini proaktif bir şekilde geliştirme ve kurumsal politikalarını bu doğrultuda

yasal düzenlemeler, kamu kurumlarını ve kültürel fonlamayı doğrudan erişim yükümlülüklerine bağlayarak inşa edilen bu kültürel altyapıyı yasal güvence altına almıştır.

Sakat kuramcıların kendi yaşanmış deneyimlerini ve engellilikten kaynaklanan dışlanma biçimlerini akademide meşru bir araştırma alanı olarak konumlandırmaları, sakat sanat açısından da önemli bir açılım yaratmıştır. Bu kuramcılar, elde ettikleri kurumsal konum ve kültürel sermayeyi akademinin sağlamcı yapılarını görünür kılmak, eleştirmek ve daha kapsayıcı bir zemine dönüştürmek için kullanırken, engellilik kültürünün içinden süzülen estetik ve politik öğeleri de doğrudan yazılarına dâhil etmişlerdir. Bu eylemlilik hâli, sakat sanatın ve engellilik kültürünün beşeri bilimler içinde daha görünür, tartışılabilir ve araştırmaya değer bir alan olarak kabul edilmesine katkı sağlamıştır.

Söz konusu tarihsel kesişim ve kurumsal dönüşüm doğrultusunda atılan en kurucu adımlardan biri, Snyder, Brueggemann ve Garland-Thomson'ın (2002) editörlüğünü üstlendiği *Disability Studies: Enabling the Humanities* adlı makale derlemesidir. Eser, engelli öznelerin eleştirel söylemlerden ve akademik tahayyüllerden dışlanmasına son vermeyi amaçlar. Dahası kitap, tarihsel olarak tıp, rehabilitasyon ve sosyal yardım alanlarının tekelinde kullanılan "olanak sağlama/mümkün kılma" (enabling) kavramını bu kurumların inhisarından alarak yapıbozuma uğratır. Bu sorunlu ifadeyi, akademiyi ve beşeri bilimleri dönüştürecek politik bir araç olarak yeniden sahiplenir (reclaim) ve engellilik çalışmalarını beşeri bilimlerin merkezine yerleştirir (Snyder, Brueggemann & Garland-Thomson, 2002).

Tarihsel düzlemde engelli sanatçılar, 1970'lerden itibaren ABD'deki National Theatre of the Deaf, Teksas'taki Spectrum: Focus on Deaf Artists (Durr, 2016) ve İngiltere'de Ray Harrison Graham tarafından 1977'de kurulan Basic Theatre Company (Sutherland, 2017) gibi erken dönem kolektif girişimler yaratmışlardır.

---

raporlama zorunluluğu getirmiştir. 2010 yılında kapsamı genişletilerek Kamu Sektörü Eşitlik Yükümlülüğü (Public Sector Equality Duty - PSED) çatısı altında toplanan bu görev, kamu fonu alan kurumların erişilebilirlik stratejilerini raporlamasını yasal bir zorunluluk haline getirerek sanatsal faaliyetler ile yapısal hak savunuculuğu arasındaki bağı güçlendirmiştir (Equality Act 2010).

Ancak bu üretimlerin sanat tarihi kanonuna dâhil edilmesi ve eleştirel kuram içinde daha ciddi biçimde tartışılmaya başlanması, önceki bölümde 1990'lardan örneklenen çalışmaların ve 2000'lerde *Disability Studies: Enabling the Humanities* gibi derlemelerin yaygınlaşmasıyla daha belirgin hâle gelmiştir. Böylelikle daha önce görünmez kılınan engelli sanatçıların çalışmaları, sanat tarihi literatürüne de daha güçlü biçimde dâhil edilmeye başlanmıştır.

Örneğin *Enabling the Humanities* derlemesinde yer alan makalesinde Michael Davidson (2002), 1980'lerde kurulan Flying Words Project üzerinden sağır performans sanatçılarının normatif toplumun tahakkümcü işitme odaklı (audist) ve konuşma merkezli (phonocentric) kültürünü çökertme yöntemlerini tartışır. Sağır şair Peter Cook ile işiten partneri Kenny Lerner'ın performans pratiğinde, alışıldık çeviri düzeni ve mekânsal hiyerarşi tersine çevrilir; sahnede sağır sanatçı Cook öne yerleşirken, işiten partner Lerner ona arka plandan sessizce işaret diliyle eşlik eder ve böylece işitenin sağır üzerindeki geleneksel, paternalist hiyerarşisi yıkılır. Davidson'a göre sağır bir sanatçının performans sırasında normatif fonetiğe uymayan kendi sesiyle konuşması, işitme odaklı kültürün iletişim varsayımlarını sorgularken performatif bir "skandal" yaratır. Cook'un çıkardığı tekdüze ve anlaşılmaz sesler, iletişimi sağlayan pratik bir araç olmaktan ziyade, sağır çocukları soyut sesleri mekanik biçimde ezberlemeye zorlayan baskıcı oralist eğitim geleneğine ve aklı bütünüyle sesle/sözle özdeşleştiren Batı'nın logos-merkezci düşünce yapısına yöneltilmiş estetik bir başkaldırıdır. Sonuç olarak bu tersyüz edici jest, işaret dilinin sözlü İngilizceye veya herhangi bir normatif dile bağımlı ya da onun ikincil bir uzantısı olduğu fikrine meydan okuyarak sağır kimliğini güçlü, çok sesli ve özerk bir sanatsal ifade formuna dönüştürür.

Görünmez kılınmış sanatsal üretimlerin literatüre taşınmasına paralel olarak, engellilik çalışmaları alanının kurucu aktörleri de kendi bedenlenmiş bilgilerini ve öznelliklerini akademik pedagojiye doğrudan dâhil ederek üniversite yapısını içeriden dönüştürme pratiğine girişmişlerdir. Örneğin Jim Swan (2002), toplumsal inşacılığın engelli bedeni pasifleştiren sınırlarını reddederek onu dünyanın anlamlandırıldığı bilişsel, mekânsal ve faal bir epistemoloji merkezi, yani

“seslendirilmiş beden” (voiced body), olarak yeniden konumlandırır. Swan’a göre bedensel farklılığın ürettiği alternatif duyu ve idrak yolları, hem öğrenciyi hem de öğretmeni yerleşik sağlamcı varsayımları yapıbozuma uğratmaya zorlayarak pedagojik süreci zenginleştirir.

Benzer bir yaklaşımla James C. Wilson ve Cynthia Lewiecki-Wilson (2002), engelli öğrencilerin akademiye dâhil edilmesinin, onları normatif özneler için kurgulanmış mevcut bir mekâna uydurmak, yani asimilasyon anlamına gelmemesi gerektiğini savunur. Onlara göre beşeri bilimlerde ve eğitimde temel amaç, norm/öteki hiyerarşisini parçalayarak ve ikiliklerden kurtularak pedagojik failin ve bilginin çoklu farklılıklar temelinde yeniden üretildiği, dönüştürücü bir “üçüncü mekân” (third space) yaratmaktır.

Akademideki kimlik ve görünürlük meselesini tartışan Georgina Kleege (2002), eğitimcilerin kendi engel durumlarını sınıfta açıkça beyan etmelerinin (coming out), öğrencileri stereotiplerin dışına çıkmaya ittiğini ve engelliliği pedagojik bir kusur olmaktan kurtardığını belirtir. Buna karşılık Michael Bérubé (2002), Kleege’nin bu argümanını genişleterek ifşaların barındırdığı kurumsal sömürü riskine dikkat çeker. Bérubé’ye göre sakat akademisyenler, normat çoğunluğa “kendi yabancı dünyalarının ilginç âdetlerini anlatan” birer yerli muhbir (native informant) ya da akademik bir ucube gösterisi nesnesine indirgenme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. Bérubé, engellilik çalışmalarının beşeri bilimleri “normalleştirmeyen ama onun normal bir parçası” (normal but not normalizing) kıldığı bir gelecek hayal eder. Bu tahayyülün performatif uzantısında Brenda Jo Brueggemann (2002), kendi sağırlığını sınıf içinde kurucu bir pedagojik araca dönüştürme biçimini tartışır. Brueggemann sağırlığı, bedensel bir farklılığın ötesinde, metin yorumunda ve görsel kültür çözümlemesinde kültürel yalanları açığa çıkaran özgül bir analitik ve epistemolojik konum olarak kavrar.

Bu kuramsal müdahaleler, engellilik deneyiminin ikame edilemez bir bilgi konumu sunduğu fikrini güçlendirerek engellilik pedagojisinin sınırlarını genişletmiş; onu normatif akademinin didaktik, salt aktarımcı ve hiyerarşik çerçevesinden çıkarıp ilişkisel, estetik, performatif ve sanatsal ifade biçimlerine açık dönüştürücü bir öğrenme alanı olarak konumlandırmıştır.

Engellilik çalışmaları literatüründe alanın sanat tarihine açılmasını sağlayan temel yöntemsel adımlardan biri de 1990'larda örnekleri çoğalan temsil eleştirilerinin zamanla tarihsel figürlere, arşivlere ve sanat tarihsel malzemeye uyarlanmasıdır. Bu çerçevede, engelli hakları hareketiyle doğrudan bir ilişki kurmamış ya da bu hareketten çok önce yaşamış norm dışı tarihsel figürlerin, sanatçıların ve yazarların yaşamları ile üretimleri engellilik perspektifinden yeniden değerlendirilmiştir.

Örneğin Sharon L. Snyder (2002), oluşturduğu kapsamlı "kültürlerarası katalog" (cross-cultural catalog) ile engelliliğin tarih ve sanat tarihinde yalnızca bir metafor ya da daha önce Mitchell ile birlikte edebiyat bağlamında tartıştığı "anlatısal protez" işleviyle sınırlı olmadığını vurgular (Mitchell & Snyder, 2000). Ona göre engellenmiş yaşamlar ve engellilik deneyimleri, tarihsel figürlerin üretimlerinde yalnızca dışarıdan yüklenmiş sembolik anlamlar olarak değil, bizzat yaşanmış bedensel deneyimin estetik tezahürleri olarak da okunabilir. Yazar, Frida Kahlo, Lord Byron, Alexander Pope ve Raphael gibi figürlerin estetik üretimlerinde norm dışı bedensel deneyimin sanatsal yaratıcılığı kurduğunu ve şekillendirdiğini ortaya koyar. Bu türler arası okuma pratiğini sürdüren Helen Deutsch (2002) da "Örnek Teşkil Eden Sapma" (Exemplary Aberration) adlı makalesinde, 18. yüzyıl yazarı Samuel Johnson'ın metinsel ve görsel temsillerini inceleyerek yazarın dehasının tarihsel olarak doğrudan bir engellilik durumu üzerinden inşa edildiğini tartışır.

Benzer bir yaklaşımla Encarnación Juárez (2002), 15. yüzyıl İspanya'sında yaşamış sağır rahibe Teresa de Cartagena'nın eserlerini değerlendirdiği çalışmasında, Cartagena'nın fiziksel izolasyonunu doğrudan sosyal bir dışlanma olarak aktarmasından yola çıkarak bu tarihsel metnin modern sosyal engellilik modeline erken bir temel oluşturduğunu öne sürer. Bu doğrultuda üretilen çalışmalar, norm dışı yaşanmış deneyimi epistemolojik bir kaynak ve engelliliği analitik bir mercek olarak merkeze alır; böylece edebiyat, hitabet ve kültür tarihindeki figürlerin göz ardı edilmiş yaratıcı potansiyellerini deşifre eder. Nitekim Jennifer L. Nelson (2002), 17. yüzyıl retorikçisi ve hekimi John Bulwer'ın sağırlığı

ve işaret dilini, hitabet sanatındaki katı Kartezyen beden-zihin ayrımını yıkmak için yeni bir temel olarak kullandığını ortaya koyar.

Kimi araştırmacılar ise bu epistemolojik bağı doğrudan kendi yaşanmış deneyimlerini merkeze alan otoetnografik bir zeminde kurar. Örneğin Diane Price Herndl (2002), kendi meme kanseri deneyiminden hareketle Siyah feminist yazar Audre Lorde ile, özellikle onun *The Cancer Journals* eseri üzerinden, postmortem, yani ölüm sonrası, bir diyaloğa girer. Herndl (2002), Lorde'un protez ve asimilasyon karşıtı yaklaşımını kendi rekonstrüktif cerrahi tercihiyle karşılaştırarak kadın bedeni, bedensel bütünlük yanılsaması ve protez politikaları üzerine düşünür; yeni bir "posthuman/insan-sonrası feminist beden" fikrini tartışmaya açar.

Bu çalışmaların temel ortak noktası, basitçe alternatif okumalar geliştirmelerinin ötesine geçerek norm dışı öznelliğe dayanan tarihsel bir soy kütüğü *(genealogy)* inşa etme aciliyetidir. Söz konusu geriye dönük (retrospektif) okumalar her ne kadar kendi içinde bir anakronizm riski barındırsa da, bir yandan da metinlere yansıyan azınlık deneyimlerinin ve uzun süre adil toplumsal katılım ile kültürel üretimden dışlanmış bir grubun kendini var etme arzusu ile karşı-direnişinin samimi bir ifadesi olarak anlam kazanır.

Sanat tarihi yazımında bu anakronik yaklaşımın örnekleri, Albrecht Dürer ve Henri de Toulouse-Lautrec gibi kanonik figürlerin eserlerinin ve yaşamlarının engellilik perspektifinden yeniden değerlendirilmesinde görülür (Millett-Gallant & Howie, 2017). Örneğin Dürer'in anatomi ve oran çalışmalarındaki norm dışı beden temsilleri ile melankoli/ıstırap üzerine kurduğu görsel dil, günümüzde engellilik estetiğinin erken tarihsel bir uzantısı olarak yeniden okunur. Benzer biçimde, genetik kemik hastalığı nedeniyle bedensel farklılığa (kısa boya), sahip olan Toulouse-Lautrec'in 19. yüzyıl sonu Paris'inin dışlanmış eğlence dünyasını resmederken kullandığı estetik dil, sanatçının kendi engellilik deneyiminin yönlendirdiği empatik ve politik bir "engelli bakışı" (disability gaze) olarak sakat sanat tarihi literatüründe yeniden sahiplenilir (Siebers, 2010; Millett-Gallant & Howie, 2017).

Alexandra Courtois de Viçose (2022) de 19. yüzyıl sonu Paris'inin dışlanmış dünyasını resmeden Toulouse-Lautrec'in tarihsel temsillerini incelediği çalışmasında, sanatçının kendi döneminde Jules Roques gibi eleştirmenler tarafından "gülmeden bakılamayacak bir tür Quasimodo" ve "doğanın en gözden düşmüş varlıklarından biri" olarak etiketlendiğini hatırlatır. O dönemin sağlamcı normlarına göre sanatçının resimlerindeki biçim bozmaları, yani deformasyonlar, bizzat bu bedensel farklılığından kaynaklanan bir tür "insanlığa karşı intikam alma" duygusuyla açıklanmıştır. Ancak Courtois de Viçose, bu dışlayıcı tarihsel okumayı yapıbozuma uğratarak sanatçının bedensel farklılığını empatik ve politik bir engellilik öznelliği olarak yeniden sahiplenir. Dahası yazar, Toulouse-Lautrec'in henüz eğitiminin başlarında sağır sanatçı René Princeteau ile çalışmasını da "Sağır Kazanımı" (Deaf Gain) kavramı üzerinden inceleyerek engellilik deneyiminin klasik sanat eğitiminin kısıtlayıcı kurallarına karşı sanatsal yaratıcılığı nasıl doğrudan beslediğini ortaya koyar (Courtois de Viçose, 2022).

Sonuç olarak 2000'lerde yaygınlık kazanan bu geriye dönük okumalar, alana kazandırdıkları yaratıcı yorum gücü ve engellilik deneyiminden beslenen yeni bir eleştirel şecere üretmeleri nedeniyle, günümüzde engellilikle ilgili sanat üretiminin ve sanat tarihi yazımının kurucu yöntemlerinden biri olarak benimsenmiştir.

2000'li yıllarda sanat ile engellilik arasındaki ilişkinin akademik literatürde daha görünür hâle gelmesinde, uzun yıllar sahada doğrudan çalışan isimlerin deneyimlerini kuramsal bir çerçeve içinde yayımlamaları belirleyici olmuştur. Bu hattın en önemli örneklerinden biri, Candoco Dance Company'nin kurucu kadrosunda yer alan Adam Benjamin'in (2002) *Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers* adlı kitabıdır.

Engelli olmayan bir uygulayıcı ve teorisyen olarak Benjamin (2002), çağdaş dans pratiğini sosyal modelden hareketle yeniden kurgular. Kapsayıcı dansı, engelli ve engelli olmayan bedenlerin sanatsal eşitliği üzerine inşa eder; bu nedenle dans stüdyosunu tedavi ya da yardımın örgütlendiği klinik bir alandan ziyade, farklı bedenselliklerin yaratıcı faillik ürettiği estetik bir mekân olarak kavrar. Yazar, klasik balenin bedeni katı ölçülere ve kusursuzluğa bağlayan Apolloncu idealine karşı Hephaistos figürünü öne çıkarır. Kendi yaptığı altın protezlerle hareket eden

demirci tanrı Hephaistos, bu çerçevede engelli öznenin yaratıcılığını, dehasını ve problem çözme kapasitesini simgeler. Böylece Benjamin, engelli bedenin klasik güzellik anlayışını sarsma gücü ve kırılganlığıyla yeni bir estetik gerilim alanı açan özerk bir sanat unsuru olduğunu savunur.

Benjamin (2002) için doğaçlama (improvisation), balenin dayattığı kalıp hareketlere ve kısıtlayıcı formlara karşı temel bir estetik direniş alanıdır. Bu çerçevede sahnede yaşanan bir tökezleme ya da tekerlekli sandalyenin beklenmedik ivmesi, düzeltilmesi gereken bir hata olarak değil, yeni koreografik imkânlar açan yaratıcı ve üretken bir unsur olarak kavranır. Yazar, bu yaratıcı failliği ağır fiziksel engelli bireyler için de erişilebilir kılmak amacıyla "Simpson Tahtası" (Simpson Board)[172] yöntemini geliştirmiştir. Bu araç sayesinde sınırlı hareket kapasitesine sahip kişiler, yalnızca göz hareketleriyle komut vererek koreografik sürece yön veren koreografik bir otorite kazanır.

Pedagojik düzlemde Benjamin (2002), eğitmenlerin aşırı korumacı (overprotective) tutumunu güçlü biçimde eleştirir ve bu tavrı, hem hiyerarşik ilişkileri verimsizce yeniden üreten hem de öğrencinin risk alma ve sanatsal gelişim imkânını sınırlayan sağlamcı bir bariyer olarak görür. Ona göre engelli dansçının da sınırlarını zorlama ve sahnede "düşme hakkı" vardır; çünkü düşme, bedenin yerçekimiyle kurduğu ilişkinin asli ve öğretici bir parçasıdır. Bu yaklaşım içinde tekerlekli sandalye de bedeni kısıtlayan tıbbi bir araç ya da merhamet ihtiyacını simgeleyen bir cihaz olmaktan çıkarak momentum, hız ve denge üreten sanatsal bir partnere dönüşür; tekerlekli sandalyenin devinimleri koreografinin dinamik ve estetik unsurları hâline gelir.

---

[172] "Simpson Tahtası" (*Simpson Board*), Adam Benjamin'in *Candoco Dance Company*'nin eğitim programını yürüttüğü dönemde, 1995'te Hereward College'da gerçekleştirilen beş günlük bir çalışma sürecinde geliştirdiği koreografik iletişim aracıdır. Araç, konuşamayan ve beden kasları üzerinde çok sınırlı istemli denetime sahip olan ağır engelli öğrencilerin hareket, yön, beden bölgesi, mekânsal konum ve koreografik ilişki gibi dansa özgü kararları iletebilmeleri için tasarlanmıştır. A3 boyutunda, lamine edilmiş esnek bir pano olan *Simpson Board*, kelimeler, diyagramlar ve semboller aracılığıyla kullanıcının göz hareketleriyle ya da işaret ederek koreografik tercihlerini belirtmesine olanak tanır. Kullanıcının yanında bulunan bir asistan bu tercihleri dansçılara sesli olarak aktarır. Böylece araç, ağır fiziksel engelli kişileri yalnızca katılımcı konumunda bırakmak yerine, koreografik düşünme, karar verme ve yaratıcı yönlendirme süreçlerine doğrudan dâhil eder (Benjamin, 2002; Benjamin, t.y.; Lisa Simpson Inclusive Dance, t.y.).

Sonuç olarak Benjamin'e (2002) göre entegrasyon, engelli özneyi var olan normatif dans kurallarına uydurmak, yani asimilasyon, anlamına gelmez. Gerçek bir entegrasyon, engelli ve engelli olmayan dansçıların algı biçimlerini birlikte dönüştürdükleri, bireysel farklılıkların korunduğu, seçme özgürlüğünün desteklendiği ve bedensel dünyayla ilişkinin kolektif olarak yeniden örgütlendiği dönüştürücü bir topluluğun inşasını gerektirir.

Engellilik alanında sahada doğrudan çalışan uygulayıcıların ve sanatçıların deneyimlerini literatüre dâhil etmeleri, bir yandan engellilik kültürünün özgün estetiğini tarihselleştirirken diğer yandan bu alana özgü pedagojik bir araştırma hattının şekillenip zenginleşmesini sağlamıştır. Ancak 2000-2010 yılları arasındaki bu dönem, engellilik ve sanat eğitiminin bağımsız bir akademik disiplin olarak formalleşme sürecinin henüz ilk evresi olduğundan, döneme ait temel pedagojik bilgi üretimi müstakil kuramsal kitaplardan ziyade ağırlıklı olarak hakemli dergi makaleleri ve kitap bölümleri üzerinden dolaşıma girmiştir (bkz. Duncum, 2006; Gerber vd., 2006; Gerber & Kellman, 2010).

Bu yaygın makale ve bölüm formatının yanı sıra, alanın pedagojik sınırlarını geleneksel tedavi edici (terapötik) ve uyumlamaya dayalı modellerin dışına taşıyan müstakil eserler de bu dönemin sonunda ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Alice J. Wexler'in (2009) *Art and Disability: The Social and Political Struggles Facing Education* adlı kitabı, engelli bireylerin sanat eğitimindeki konumunu tıbbi bir meseleyle sınırlamayıp sosyal ve politik bir hak sorunu olarak ele alan önemli metinlerden biridir. 2000'li yıllarda dergi makaleleri ve bu tür kitaplarla gelişen teorik zemin, ilerleyen yıllarda John Derby'nin (2013) ve Claire Penketh'in (2023) sanat eğitimi üzerine geliştirdikleri eleştirel çalışmalara katkı sağlamıştır.

Nitekim Derby (2013), engelli hakları hareketinin temel ilkelerinden biri olan "Bizimle ilgili bizsiz asla" (Nothing about us without us) anlayışını sanat eğitimine taşıyarak alanın engelli bireylere yönelik sorunlu pedagojik varsayımlarını tartışır. Derby'ye göre sanat eğitimi, engelli öğrencileri eksiklikleri üzerinden tanımlamak yerine onları eğitim sürecine katılan, karar alan ve kültürel üretime yön veren aktif özneler olarak tanımalıdır. Bu eleştiriyi tarihsel bir perspektifle genişleten Penketh

(2023) ise sanat eğitiminin kurumsal geçmişini inceleyerek engelli öğrencilerin uzun süre “özel eğitim” ve “sanat terapisi” çerçeveleri içinde konumlandırıldığını gösterir. Penketh’in analizi, sanatsal ifadenin engelli bireyler için çoğu zaman estetik ve eleştirel bir pratikten çok rehabilitasyonla ilişkilendirildiğini ortaya koyar. Bu açıdan her iki yazar da sanat eğitiminin eleştirel engellilik çalışmalarıyla birlikte daha adil, katılımcı ve kapsayıcı bir zeminde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur.

2000’li yıllarda sanatsal pratik, kuramsal üretim ve engellilik deneyimiyle zenginleşen eleştirel pedagojiyi bütünleştiren temel figürlerden biri Petra Kuppers’tır. 1980’lerin sonundan itibaren Almanya, İngiltere, Yeni Zelanda ve ABD gibi farklı coğrafyalarda topluluk dansı, performans ve engellilik kültürü üzerine çalışan Kuppers, bu ulusötesi sahada edindiği birikimi 1996 yılında Galler’de kurduğu The Olimpias kolektifinde somutlaştırmıştır. Bu uluslararası sanatçı kolektifinin çıkış noktası, Kuppers’ın ruh sağlığı sisteminden hayatta kalan (mental health-system survivors) bireylerle kırsal alanda on yıl boyunca yürüttüğü ortak performans pratiklerine dayanır. Ancak zamanla bu yapı, fiziksel, duygusal, duyusal ve bilişsel farklılıkları olan engelli bireyleri ve onların dayanışmacı müttefiklerini, Kuppers’ın kendi ifadesiyle eylemsel “suç ortaklarını” (co-conspirators), kapsayan çok boyutlu ve devingen bir araştırma laboratuvarına dönüşmüştür (Kuppers, 2022).

Sanatsal eylem ile akademik kuramı birlikte yürüten Kuppers, “araştırma olarak performans” (performance-as-research) metodolojisiyle hiyerarşik bilgi üretim biçimlerini sorgular. Bu ilişkisel metodolojik yaklaşım, engellilik kültürünün ve sanatının dışarıdan incelenen marjinal bir nesne olmaktan çıkıp üniversite yapılanması içinde kendi bedenlenmiş bilgisini üreten görünür ve meşru bir araştırma alanı olarak yerleşmesine katkı sağlamıştır (Kuppers, 2011, 2014).

Engelli ve norm dışı bedenler için “görünmezlik” ve “çerçeveleme” gibi performatif teknikleri formüle eden Petra Kuppers’ın literatürdeki ayırt edici konumu, sanatı yalnızca temsil eleştirisinin malzemesi ya da kültürel çözümleme için pasif bir metin olarak gören dönemin yaygın akademik eğiliminden kopmasında yatar. Nitekim Kuppers’ın çalışmalarından önce çağdaş sanat ve engellilik kesişimi,

Davis (1995), Garland-Thomson (1997) ve Mitchell ve Snyder (2000) gibi alanın kurucu isimleri tarafından ağırlıklı olarak edebiyat ve popüler kültürdeki temsil krizleri ile göz dikme (*gaze/stare*) tartışmaları üzerinden ele alınmış; Davidson (2002) ve Griegly (2000) gibi sanatsal eleştiri örneklerinde ise daha çok tekil inceleme makaleleriyle sınırlı kalmıştır.

Bu metin odaklı kuramsal atmosferde Kuppers (2003), kuramını dışarıdan bir analizle değil, bizzat performatif üretimin ve bedensel eylemselliğin içinden kurar. Yazar, tarihsel olarak tıbbi tahakkümle şekillenen "görsel merkezcilik" (ocularcentrism) ve tıbbi bakış (medical stare) pratiklerine karşı, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden hareketle bedensel bir karşı-duruş geliştirir. Performansı, seyircinin normatif beklentilerini istikrarsızlaştıran bir "görünürlük makinesi" olarak kurgulayan Kuppers, geleneksel izleme mesafesini yıkarak görme ve dokunmanın iç içe geçtiği çok duyulu bir etkileşim alanı yaratır (Kuppers, 2003; Sandahl & Auslander, 2005). Sanat kurumlarının kökleşmiş sağlamcı ve ayrımcı yapılarını eylemsel olarak yapıbozuma uğratan (cripping) bu müdahale, sanatı engelliliğin dışarıdan yorumlandığı durağan bir metin olmaktan çıkarır; estetik bilginin ve algının sakat fail beden aracılığıyla üretildiği katılımcı, duyusal ve canlı bir süreç hâline getirir.

Kuppers (1998, 2000), bu bakış eleştirisini hem dans sahnesindeki lezbiyen görünmezliği hem de dans pedagojisi bağlamında geliştirir. Yazar, heteroseksüel ve normatif dans kalıplarını reddederek norm dışı bedenin sahnede yarattığı eylemselliği, tahakküm üreten bakış rejimlerini sarsan ortak bir politik strateji olarak okur (Kuppers, 1998, s. 55-56). Bu strateji, "grotesk" ya da "temsil edilemez" olarak kodlanan bedeni sahneden dışlamak yerine, izleyicinin kendi seyir konforuyla yüzleşmesini sağlayan estetik bir araca dönüştürür.

Kuppers, engelliliğin sosyal modelini dans eğitimine taşıdığı çalışmasında da Avusturyalı Bilderwerfer topluluğunun *Einblicke* (1995) adlı sokak performansındaki çerçeveleme taktiğine odaklanır. Kuppers'a göre tekerlekli sandalyeli sanatçı Elisabeth Löffler'in Viyana'da bir alışveriş merkezinin cam vitrini ardında konumlanması, bedeni alışılmış trajik ya da duygusal kodlarından koparan uzamsal bir yabancılaştırma mekanizması üretir (Kuppers, 2000, s.

128). Bu çerçeveleme, performansı “doğal” ya da salt tıbbi bir anlam alanından çıkarır; seyircinin engelli bedene ilişkin beklentilerini belirsizleştirerek bakışın kendisini görünür kılar. Böylece izleyici, yalnızca sahnedeki bedeni değil, kendi önyargılarını ve röntgenci seyir alışkanlıklarını da fark etmeye zorlanır.

Mekânsal kısıtlamaların bu kasıtlı kullanımı, engelliliğin bedene içkin tıbbi bir sorun olmaktan ziyade, bakan ile bakılan arasındaki karşılaşma anında ve değer sistemleri aracılığıyla üretilen toplumsal bir inşa olduğunu açığa çıkarır (Kuppers, 2000, s. 127). Bu nedenle Kuppers (2000, s. 119-120), erişilebilirliğin yalnızca rampa ya da asansör gibi fiziksel düzenlemelerle sınırlı olmadığını vurgular. Ona göre erişilebilir bir dans kültürü, izleyicinin bedeni, mekânı ve zamanı okuma biçimini dönüştüren politik bir “dans okuryazarlığı” (dance literacy) gerektirir.

Bu bedensel praksisin kurama döküldüğü örneklerden biri, Kuppers’ın (1999) Walter Benjamin’in flâneur figürünü toplumsal cinsiyet ve engellilik ekseninde yeniden okuduğu çalışmasıdır[173]. Foucault’nun beden ve iktidar analizlerine dayanan Kuppers, bedenin kamusal alanda disiplin rejimleri tarafından biçimlendirildiğini kabul eder. Ancak aynı maddeselliğin (materiality) normatif mekân düzenini bozabilecek dirençli ve altüst edici bir potansiyel taşıdığını savunur (s. 314).

Bu teorik zemin, kent mekânında sınırları ihlal eden iki farklı vitrin performansı üzerinden örneklendirilir: Viyana’daki *Einblicke* performansında Löffler’in tekerlekli sandalyesiyle vitrinde dans etmesi ve Londra’da Francesca Vilalta-Ollé’nin *Orch-Skirt* (1998) adlı performansta bir moda vitrininde cansız bir manken edasına bürünmesi. Her iki sanatçı da vitrin camının ardında pasif biçimde sergilenmeyi reddeder; sokaktan geçenlere ve kendilerini izleyenlere doğrudan, ısrarlı bakışlar yönelterek temas kurmaktan kaçınan *flâneur*’ün mesafeli ve “çıkarsız” gözlem konforunu bozar (s. 312-313). Vilalta-Ollé’nin elindeki cep aynasıyla güneş ışığını doğrudan izleyicilerin yüzüne yansıtıp kendi

[173] Feminist sanat tarihçisi Griselda Pollock'un (2008) da işaret ettiği gibi; kenti görünmeden izleyen ve mesafeli bir röntgenci bakışa sahip olan *flâneur*, tarihsel olarak ayrıcalıklı, sağlam bedenli ve bütünüyle eril bir figürdür; nitekim Pollock'a göre "özünde erkek olan *flâneur* figürünün kadın karşılığı yoktur, bir *flâneuse* olamaz".

görüntüsünü kör edici bir flaşla silmesi ise bu röntgenci bakış rejimine daha keskin bir müdahale niteliği taşır (s. 313).

Böylelikle acıma ya da merak nesnesi olarak kodlanan engelli/kadın bedeni, pasif ve tüketilecek bir seyirlik olmaktan çıkar; röntgenci bakışa karşılık veren aktif bir özne konumuna yerleşir. Kuppers'a göre bu tür taktiksel eylemler, kentte dolaşma (flânerie) pratiğini "sağlam" ve eril bir ayrıcalık olmaktan çıkarır; marjinalleştirilmiş bedenlerin kentsel dokuya ve gündelik hayatın akışına doğrudan müdahale ettiği dirençli bir koreografiye dönüştürür. Literatürde bu performatif kentsel müdahaleyi kuramsal olarak destekleyen David Serlin (2006) de engelli bireylerin kamusal alandaki izolasyonlarını kırarak şehre karışmalarını salt bir "gezinme" eylemi olarak görmez. Serlin'e göre bu eylem, "engelli kent gezgini" (disabled flâneur) ile "politik gösterici" (demonstrator) arasındaki ayrımların çözüldüğü politik bir kırılma anıdır. Bu eylemlilik, engelli bedenin mekânsal deneyimini modernitenin dışlayıcı kentsel anlatılarına karşı performatif ve dönüştürücü bir meydan okumaya dönüştürür.

Kamusal mekândaki bu uzamsal ihlaller, Kuppers'ın (2001) "şişman" kadın bedeni üzerine yürüttüğü feminist kesişimsellik analizinde, yerini doğrudan bedenin kendi maddeselliğine bırakır. Kuppers, iri bir bedene sahip olmanın ya da sahnede kural tanımaz bir taşkınlık sergilemenin kendiliğinden politik bir direniş üreteceği fikrine karşı çıkar. Çünkü ana akım kültür, norm dışı bedeni hâlihazırda kontrolünü kaybetmiş ve "grotesk" olarak kodlamıştır; dolayısıyla geleneksel Brechtçi yabancılaştırma taktikleri dahi bu bedenin sahnede yarattığı aşırı görünürlük (hyper-visibility) karşısında işlevsiz kalabilir ve eylem kolaylıkla bir karnaval gösterisine ya da maskeli baloya indirgenebilir (s. 281-282).

Kuppers, Jo Brand ve Nao Bustamante gibi sanatçıların bu sanatsal çıkmazı farklı stratejilerle nasıl aştıklarını inceler. Brand, toplumun ondan beklediği dağınık karnaval nesnesi olmanın aksine, sınırları net çizen siyah kıyafetler, dik bir duruş ve mesafeli bir ses tonu benimseyerek grotesk sözlü içeriği sahnede sıkı bir denetim altında tutar (s. 284-286). Nao Bustamante ise sahnede çıplak bedenini streç filmle sıkıca sarıp yüksek bir merdivene tırmanmak gibi meşakkatli ve acı verici eylemlerle bedenin nesneleştirilme sürecini ve Kristeva'nın sınır ihlali olarak

tanımladığı dışlanmışlığın/iğrençliğin (*abject*) inşasını görünür kılar (s. 287-289). Bu farklı taktikler, norm dışı bedeni izleyicinin röntgenci bakışına pasifçe teslim olmaktan çıkarır ve kurban anlatısını sarsar.

Beden, mekân ve bakış arasındaki bu sürtünme, Kuppers'ın (2001) engelli bireyleri iradesiz nesnelere indirgeyen "kurban sanatı" (victim art) eleştirisinde daha sinematik ve performatif bir boyut kazanır. Yazar, Amerikalı eleştirmen Arlene Croce'un[174] 1994'te Bill T. Jones'un Still/Here eseri üzerinden başlattığı ve engelli/hasta sanatçıları sahnede salt "hasta" ve "seçeneksiz" olmakla itham eden kurban sanatı söylemine karşı çıkar. Bu eleştiriye karşı, sanatçıların kendi bedenlerini kasıtlı olarak "okunamaz" (unreadable) kıldıkları estetik direniş stratejilerini inceler (s. 27-28).

Bu bağlamda David Toole ve Elisabeth Löffler gibi performansçılar, izleyicinin tanıdık ve duygusal bir dramı tüketme arzusunu boşa çıkarırlar. Örneğin Löffler, performansına eşlik eden bağlantısız ses kayıtlarıyla izleyiciye açıklayıcı ya da duygusal bir anlatı sunmaz. Böylece görüntü ile ses arasında kurulan bu kopukluk, seyircinin performansı kolayca tüketilebilir bir engellilik trajedisi olarak okumasını engeller (s. 33-34). David Toole ise Outside In (1995) adlı dans filminde, elleri üzerinde yürümeye dayanan hareket biçimini bir eksiklik ya da "ucube" gösterisi olarak değil, akrobatik güç ve koreografik beceri olarak görünür kılar. Filmin kısıtlayıcı kadrajları, ritmik montajı ve özel efektleri, izleyicinin Toole'un bedenini kolayca sabit bir engellilik imgesine indirgemesine engel olur (s. 35-37). Sonuç olarak bu taktiksel müdahaleler, engelli bedeni ucubelik ile aşinalık arasında salınan, normatif anlatıları sürekli ihlal eden aktif, dönüştürücü ve kışkırtıcı bir performatif özne olarak konumlandırır (s. 38).

---

[174] Arlene Croce'un "Discussing the Undiscussable" başlıklı yazısı, Bill T. Jones'un Still/Here adlı performansı etrafında 1990'larda sanat eleştirisi, hastalık, AIDS krizi, engellilik ve temsil tartışmalarını keskinleştiren en tartışmalı metinlerden biridir. Croce bu yazıda, ağır hastalık, ölüm, travma ya da bedensel kırılganlık deneyimlerini sahneye taşıyan üretimleri "kurban sanatı" (victim art) olarak adlandırır ve bu tür performansların eleştirel değerlendirmeyi güçleştirdiğini savunur. Ona göre izleyici ya da eleştirmen, sahnedeki sanatçının yaşadığı acı karşısında estetik yargı geliştirmek yerine ahlaki bir sempati konumuna zorlanır. Bu nedenle metin, özellikle engellilik çalışmaları ve performans kuramı içinde, hasta ya da engelli bedenin sahnedeki varlığını pasif kurbanlıkla özdeşleştiren dışlayıcı bir eleştiri örneği olarak tartışılmıştır.

Norm dışı bedenin sahnede şeffaflığı reddedip “okunamazlık” talep etmesi, Kuppers’ın (2004) klinik ve tıbbi bakışı eleştirdiği çalışmalarının temelini oluşturur. Klinik bakışın tarihsel kökenlerini inceleyen yazar, tıbbın bedeni sıvıdan, yaşamdan ve zamansallıktan arındırarak şeffaflaştıran, deşifre eden ve rasyonel bir “harita” ya da simülakra indirgeyen Aydınlanmacı bakışını eleştirir (s. 131). Bu sterilizasyonun en uç örneklerinden biri olarak, gerçek insan kadavralarının derilerinin yüzülerek iç anatomik yapılarının sergilendiği *Körperwelten* sergisindeki plastine edilmiş bedenleri tartışır. Kuppers’a göre bu ölü, kurutulmuş ve mutlak biçimde okunabilir kılınmış bedenler, tıbbi bakışın bedeni bütünüyle açma, sabitleme ve denetleme arzusunu görünür kılar.

Bu mutlak şeffaflık rejimine karşı Kuppers, Shimon Attie’nin diyabet deneyimini mekânsallaştıran *White Nights, Sugar Dreams* (2000) adlı video enstalasyonunu bir alternatif olarak ele alır. Attie’nin eseri, bedeni tıbbi bir kadrajda dondurmak ya da anatomik bir harita gibi açık seçik sunmak yerine, diyabetin içsel ve kronik ritmini çözülen beyaz şeker kristalleri ve kırmızı sıvıların akışkan koreografisiyle görünür kılar. Böylece yaşayan norm dışı beden, görsel deşifreye direnen opak, yoğun ve masif bir öznellik kazanır. Enstalasyonun akışkan yapısı, tıbbi teşhisin kesinlik ve açıklık arzusunu sekteye uğratır; bedeni çözümlenmesi gereken bir klinik nesne olmaktan çıkararak kendi zamansallığı, maddeselliği ve yaşanmışlığı içinde kavranması gereken performatif bir varoluş alanına taşır (Kuppers, 2004, s. 139-140).

Kuppers (2005), bu opaklık, yani okunamazlık, argümanını fiziksel engelliliğin ötesine taşıyarak kronik ağrı ve psikiyatrik deneyimler gibi “görünmez” durumların sahnelenme etiğiyle birleştirir. Sanatın her şeyi görünür ve okunaklı kılmayı talep eden görsel ekonomisini reddeden yazar, on dokuzuncu yüzyılda Charcot’nun histeri hastalarını sahnede klinik teşhir nesnelerine dönüştüren gösterilerine karşı çıkar (s. 149-150). Bunun yerine, kendi performans grubu The Olimpias’ın Galler’de ruh sağlığı sistemi kullanıcılarıyla ürettiği Traces (1999-2001) adlı video enstalasyonundaki estetik taktiklere odaklanır. Bu eserde sanatçıların yüzleri devasa ekranlarda sergilenir; ancak izleyiciye bir semptom ya da hastalık “gerçeği” sunulmaz. Performans, tepkisizlik, durağanlık ve sessizlik üzerine

kuruludur (s. 155-156). Böylece normatif izleyicinin tanı koyma ya da "ötekini" deşifre etme arzusu boşa çıkarılır; fiziksel bedenin ve bilginin seyirciden kasıtlı olarak esirgendiği (withholding), tekinsiz ve sınırları belirsiz bir direniş alanı yaratılır.

Bu kuramsal izleğin önemli bir sentezi olan *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge* (2003) adlı kitabında Kuppers, engelli bedeni çağdaş performans sanatlarının dönüştürücü bir aktörü olarak konumlandırır. Foucault'nun biyoiktidar, Merleau-Ponty'nin fenomenoloji ve Deleuze'ün mekân teorilerinden beslenen yazar, ucube gösterilerinden tıbbi teşhir tiyatrolarına kadar uzanan tarihsel bakış rejimlerini yapıbozuma uğratır (s. 38). Kitap, Bill Shannon'ın koltuk değnekleriyle gerçekleştirdiği sokak müdahalelerinden (s. 61), CandoCo grubunun tekerlekli sandalyeyi koreografiye dâhil eden *Outside In* film-dansına (s. 64), Aaron Williamson'ın bedenin sınırlarını zorlayan işitsel performanslarından (s. 85), siber uzamdaki dijital engellilik enstalasyonlarına kadar geniş bir estetik yelpazeyi kapsar. Kuppers, norm dışı bedenlerin Brechtyen yabancılaştırma (s. 55) ya da Artaudyen "vahşet tiyatrosu" (s. 83) taktiklerini devralarak izleyicinin kurban, kahraman ya da acınası hasta gibi tanıdık anlatı beklentilerini nasıl bozduğunu gösterir. Nihayetinde engellilik, izleyicinin normatif bakışını sarsan ve "bilinemezlik" (unknowability) üzerinden yeni sosyal, mekânsal ve teknolojik iletişim yolları açan aktif ve performatif bir direniş eylemi olarak tanımlanır (Kuppers, 2003, s. 68, 134).

Kuppers'ın 2000'lerin ilk yarısında çağdaş sanat, göz dikme ve ona karşı geliştirilen sakat tekniklere odaklı çalışmaları, *The Scar of Visibility* (2007) adlı eserinin son bölümlerinde çağdaş performans sahnesinden tarihsel bir eksene kayarak psikiyatri kurumlarındaki dışlanmış sanat pratiklerine uzanır. Yazar, Fransız ressam Jean Dubuffet'nin bu sanatı kültürden tamamen yalıtılmış, "saf ve bilinçdışı" bir *Art Brut* (ham sanat) olarak romantize eden mitsel anlatısına karşı çıkar (s. 181). Foucault'nun kapatılma (confinement) analizinden beslenen Kuppers, bu üretimleri tıbbi tahakküme ve hastayı dilsiz bir nesneye indirgeyen psikiyatrik mekanizmalara verilmiş maddi ve bedensel bir yanıt olarak çerçeveler (s. 177). Hastane ve bakım kurumlarının bedeni ve cinselliği bastıran steril

yapısına karşılık yaratıcı özneler, bedenlerini taşkın ve dönüştürücü bir fantezi alanı olarak kullanıp sanat üretirler. Bu bedensel direniş, sanatın maddeselliğine ve biçimine sızar: Karl Genzel'in lobotomi tehdidine karşı hastane ekmeğini kendi tükürüğüyle çiğneyerek yaptığı "savunmasız beyin" heykellerinde (s. 182-183), Aloïse Corbaz'ın kurumun renksizliğini delen ve bedeni meyveler ve çiçeklerle bezenmiş bir coşkuya dönüştüren botanik-erotik çizimlerinde (s. 184) ve Martín Ramírez'in hapsedildiği hastanenin atık kâğıtlarına saplantılı şekilde çizdiği, sindirim kanallarına ve bedensel açıklıklara işaret eden ritmik tünellerde kurumların baskısını ve bu hapsedilmiş bedenlerin direnişini görürüz (s. 188-191). Kuppers, Outsider Art/ Dışarıklı Sanat pratiğini patolojik bir semptoma indirgeyen veya onu kültür dışı çocuksu bir anomali olarak hor görerek ya da aşırı yücelterek tarif eden okumaları reddedip bu eserleri kurumsal iktidarın sınırlarını ihlal eden üretken, sosyolojik ve bedensel bir eyleyiş olarak sakat sanat kuramına ve sakat soykütüğüne dâhil eder.

Kuppers'ın çağdaş performans sahnesine ilişkin kuramsal üretimi, Community Performance: An Introduction (2007) adlı eseriyle tekil beden ve bakış analizlerinden kolektif yaratım süreçlerine doğru genişler; bu metinde yazar, performansı yalnızca sahnede gerçekleşen estetik bir olay olarak değil, ortaklaşa öğrenme, pedagojik karşılaşma ve topluluk inşası süreci olarak ele alır. Geleneksel sanatın ürüne odaklı, otoriter ve profesyonel tekelci yapısını reddeden yazar, bunun yerine açık uçlu, hiyerarşik olmayan ortaklaşa bir süreç inşasını merkeze alır. Sanatı tekil bir dehanın vizyonundan çıkaran bu yaklaşım, gruba dışarıdan tahakküm kuran bir lider yerine, kendi konumunu sürekli sorgulayan "düşünümsel bir uygulayıcının" (reflexive practitioner) diyalojik rehberliğine dayanır. Nitekim Kuppers (2007), bu eserinde topluluk performansını estetik bir form olmaktan ziyade, ortaklaşa yaratılan, üründen çok sürece odaklanan ve bizzat "politik bir emek" (political labor) üreten dönüştürücü bir eylem olarak tanımlar.

Norm dışı bedenlerin ve dışlanmış seslerin özgürce ifade bulabilmesi için sanat pratiklerini esneten bu proaktif "uyum etiği" (ethic of accommodation), literatürde aynı dönemde Terry Galloway, Donna Marie Nudd ve Carrie Sandahl (2007)

tarafından yasal zorunlulukları aşan kurucu bir model olarak geliştirilmiştir. Kuppers (2007) da bu etik yaklaşımı paylaşarak güzelliğin, hazzın ve sanatı takdir etmenin doğasını yeniden tanımlayan bir “erişim estetiği” (aesthetic of access) kavramsallaştırır. Dahası Kuppers, bu eylemselliği sanat okullarına, steril sahnelere ve salonlara hapsetmez. Yazarın özellikle *Eco Soma* (2022) kavramıyla kuramsallaştırdığı üzere, bu performanslar sokaklardan zehirli atık sahalarına ve hastanelere uzanarak insan ile insan-dışı çevre arasındaki karşılıklı kırılganlığı ve ilişkiselliği atölye/oyun pratikleri üzerinden yeniden kurar. Nihayetinde sanatın kim tarafından ve nasıl üretilebileceğini baştan aşağı değiştiren bu topluluk pratikleri, performansı tüketilebilir bir seyirlik form olmaktan çıkarıp bireysel ve toplumsal dönüşümleri eşzamanlı olarak hedefleyen aktif bir politik emeğe dönüştürür.

Sanat kurumlarını içeriden dönüştürmeyi hedefleyen Kuppers’ın bu sanatsal, kuramsal ve pedagojik yaklaşımı, aynı dönemde Riva Lehrer ve Carrie Sandahl gibi sakat sanatçı-kuramcıların pratiklerinde de karşılık bulur. Birbiriyle kesişen bu paralel üretimler, engellilik deneyimini hem sanatsal yöntemi belirleyen maddi bir bedensellik hem de eleştirel bir çerçeve olarak kullanır. Ortaya çıkan bu ortak tavır, dışlayıcı temsilleri eleştirmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda sanatın kurumsal yapılarını ve normatif bakışın çelişkilerini de görünür kılar. Sandahl’ın (2003) da belirttiği üzere bu eylemlilik, çağdaş sanatın normatif aygıtlarını içeriden yapıbozuma uğratarak estetik alanını sakatlamayı hedefler. Bu bakımdan sakat sanatın bu kuramcıları, feminist, kuir, Küresel Güneyli, postkolonyal, Beyaz olmayan, çevreci ve posthümanist yaklaşımlarla birlikte mevcut yapıları eleştirme, yeni dünyalar ve başka var olma biçimleri tahayyül etme arayışında ortaklaşır.

Kuram ile eylemi birlikte düşünen bu sakat sanatsal yaklaşım, Carrie Sandahl’ın çalışmalarında tiyatronun tarihsel ve yapısal işleyişine yönelir. Sandahl, kuramında tiyatro pedagojisinden kültürel metaforlara, kuir-sakat kesişimselliğinden oyuncu seçimi politikalarına uzanan geniş bir eleştirel hat kurar. Kuppers gibi o da doğrudan pratik alanın içinden konuşarak Batı

tiyatrosunun sahnesine ve kuramına yerleşmiş sağlamcı kodları farklı düzlemlerde ifşa eder.

Sandahl'ın (2005) geleneksel tiyatro pedagojisine yönelttiği eleştirinin merkezinde, Batı oyunculuk eğitiminin temel dogmaları olan "nötr beden" (neutral body) ve "duygusal beden" (emotional body) mitlerinin yapıbozumu yer alır[175]. Stanislavski, Meyerhold ve Copeau gibi kuramcılara dayanan bu eğitim hattı, oyuncunun her türlü kişisel özelliğinden arındırılmış, simetrik ve dengeli bir nötr durumdan yola çıkmasını talep eder (s. 259-261). Yazar, aslında endüstriyel çağın verimlilik ve standardizasyon dayatmalarından doğan bu beklentinin örtük bir sağlamcılık barındırdığını savunur; zira asimetrik veya spazmları olan engelli beden, baştan itibaren esneklikten yoksun, "iyileştirilmesi" gereken ve sahne temsiline uygun olmayan bir arıza olarak kodlanır (s. 260-261). Öte yandan, geçmiş travmaların bedende katılaşarak fiziksel bir "kas zırhı" (muscular armor) yarattığını savunan Reichyen duygusal beden varsayımı, kamburluk veya topallama gibi asimetrileri içsel krizlerin ve nevrozların doğrudan bir yansıması olarak okur ve engelli bedenini trajik bir psikolojik semptoma indirger (s. 261-264). Kendi öğrencilik deneyimlerinden yola çıkan Sandahl, engelli olmayan öğrencilerin engelliliği sahnedeki taktiksel bir "kostüm" gibi taklit ettiği simülasyon egzersizlerinin engelli öğrencileri sistematik biçimde dışladığını ve aşağıladığını belirterek bu müfredatın temelden rehabilite edilmesini talep eder (s. 264, 267).

Sanat eğitimindeki ve pedagojik alandaki bu kurumsal dışlama, Sandahl'ın (2005) otobiyografik analizlerinde tiyatro endüstrisinin yapısal sorunlarıyla doğrudan kesişir. Sakat bir birey olarak kamusal alanda var olmanın hâlihazırda kesintisiz ve istenç dışı bir performans olduğunu vurgulayan yazar, oyun yazarı John

---

[175] Oyunculuk eğitiminde "nötr beden" (*neutral body*) kavramı, özellikle Jacques Copeau ve Jacques Lecoq çizgisinde gelişen nötr maske çalışmalarına dayanır. Bu yaklaşımda oyuncudan gündelik alışkanlıklarından, kişisel jestlerinden, fazla belirgin duygusal ya da toplumsal işaretlerinden arınarak dengeli, açık, hazır ve "boş" bir başlangıç durumuna ulaşması beklenir. Nötr maske eğitimi, oyuncunun sahne üzerindeki varlığını sadeleştirmeyi, bedenini daha okunaklı hâle getirmeyi ve karakterin daha sonra bu varsayılan nötr zemin üzerine kurulmasını amaçlar. "Duygusal beden" (*emotional body*) ise oyunculuk eğitiminde bedenin duygusal geçmişi, bastırılmış deneyimleri ve psikolojik gerilimleri taşıdığı varsayımına dayanır. Bu hat, özellikle Wilhelm Reich'ın "kas zırhı" (*muscular armor*) düşüncesiyle ilişkilendirilebilir: Reich'a göre bastırılmış duygular ve geçmiş yaşantılar bedende kronik kas gerilimleri olarak birikir (Sandahl, 2005a, s. 259-264).

Belluso'nun tekerlekli sandalyesiyle sıradan bir halk otobüsüne binişini bile izleyicilerin bakışları altında sergilenen zorunlu "teatral bir an" olarak algılamasını buna örnek gösterir (s. 619). Hayatlarını bu performatif varoluşun birikimi ve deneyimiyle sürdüren engelli oyuncuların uzmanlıkları ve tecrübeleri, normatif bedenlere göre tasarlanmış kurumsal ağlarda hızla marjinalleştirilir ve görmezden gelinir. Kendi oyunculuk kariyerinde baş kadın rollerden ziyade "cinsiyetsiz yaşlı dilenci veya tuhaf yan karakterler" gibi kalıplaşmış rollere hapsedildiğini belirten Sandahl (2005, s. 620), engelli bedeninin tiyatroda kendi kontrolü dışında salt bir metafora indirgenerek araçsallaştırıldığını ifade eder.

Temsil rejimindeki bu kısıtlamalara karşı sakat sanatçılar tarafından geliştirilen eylemsellik, Sandahl'ın (2002) kuramında engelliliğin bedensel deneyiminden türeyen fenomenolojik bir "bakış açısı" (vantage point) olarak formüle edilir (s. 18, 22). Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden yola çıkan yazar, Mary Duffy'nin klasik kusursuzluğa, örneğin Venüs heykeli idealine, meydan okuyan kışkırtıcı ve asimetrik pozlarını (s. 28-29), Charlene Curtis'in tekerlekli sandalyeyi bedenin organik ve estetik bir uzantısına dönüştürdüğü koreografilerini (s. 28) ve Amerikan National Theatre of the Deaf'in işaret dilini üç boyutlu bir uzamsal şiire çevirmesini bu sakat bakış açısının örnekleri olarak inceler (s. 26-27). Görsel sanatlarda Riva Lehrer'in sakat aktivistleri kendi temsillerinin öznesi kıldığı *Circle Stories* portre serisiyle de paralellik taşıyan bu dönüştürücü dramaturjik vizyon, Sandahl'a (2002) göre binalara ya da sahnelere yalnızca mekanik bir rampa ekleme anlamına gelen uyumlandırmanın (accommodation) çok ötesine geçer. Bu fenomenolojik yaklaşım, geleneksel sahne mekânlarının ideolojik hiyerarşisini, yani kimin kutsal ya da konuşmaya yetkili beden-zihin olarak kabul edildiğini, zaman örgütlenmesini ve estetik formları sarsan ontolojik bir müdahaledir.

Sakat sanatçı/kuramcılar tarafından sahne sanatlarının temsil rejimine ve pedagojisine yöneltilen ontolojik ve epistemik eleştiriler, engellilik etrafında örülen kültürel metaforların da parçalanmasını gerektirir. Sandahl (2000), ana akım anlatılarda engelliliğin hadım edilme, aseksüellik ve iktidarsızlık metaforu olarak kodlanmasına karşı çıkarak Bob Flanagan'ın sadomazoşist performanslarını bu

normatif bakışa yönelik bir direniş olarak konumlandırır (s. 97–98). Yazar, sanatçının hastalığın acısını edilgen bir kurban metaforuna sığınarak kabullenmek yerine, bu durumu S/M cinselliği ve "Süpermazoşist" alter egosuyla tıbbi otoriteyi tersine çeviren bir eyleme dönüştürdüğünü belirtir. Flanagan, *Visiting Hours* (1992) adlı yerleştirmesinde klinik araçları, oyuncakları ve çocuk dergileri gibi çocuklukla ilişkilendirilen nesneleri S/M performansının bir parçasına dönüştürerek tıbbi pratiklerin içindeki gizli iktidar, haz ilişkisini ve S/M alt metnini de ifşa eder (s. 101-102). Böylece engelli bireyin "aseksüel ve çocuksu" olduğu yönündeki kültürel miti yıkan Flanagan, sakat bedenini hazzın, gücün ve direnişin yeniden üretildiği performatif bir alan olarak sergiler.

Sandahl (2004), engellilik ve cinsellik bağlamında yaptığı bu kesişimsel okumayı, kör ve Afro-Amerikalı sanatçı Lynn Manning'in *Weights* adlı otobiyografik eseri üzerinden ırk boyutuna genişletir. Lennard Davis'in herkesin hayatının bir döneminde engelli olacağı varsayımına dayanan ve engelliliği evrenselleştirerek özgül ezilme biçimlerini silen "dismodernizm"[176] teorisini reddeden yazar, solo performansın bastırılmış özgül tecrübeleri görünür kılan bir "epistemolojik ayrıcalığa" (epistemic privilege) sahip olduğunu savunur (s. 581-583). Manning'in yirmi üç yaşında bir barda vurulmasıyla "siyah bir adamdan kör bir adama" dönüşmesini anlatan performansı, siyah bir erkek olarak sokaktaki hiper-görünürlüğü ile kör bir birey olarak tıp otoritesi ve toplum karşısındaki görünmezliği arasındaki tekinsiz paralellikleri deşifre eder (s. 581, 589–590). Performansın Kennedy Center gibi prestijli bir mekânda sahnelenişini analiz eden Sandahl, salonda kurulan erişilebilirlik ağlarının, yani işaret dili çevirmeni, gerçek zamanlı altyazı ve sesli betimleme gibi desteklerin, "solo performans diye bir şeyin olmadığını" kanıtladığını belirtir (s. 579-580). Görünmeyen bu destek ağları olmadan bastırılmış anlatıların duyulamayacağını vurgulayan yazar, bu kapsayıcı tiyatro mekânını Jill Dolan'ın kavramsal çerçevesiyle, bedensel ve ırksal

[176] Lennard Davis (2002), *Bending Over Backwards* adlı eserinde "dismodernizm" kavramını öne sürerek kimlik politikalarının sınırlarına işaret eder ve engelliliği, herkesin yaşamının bir döneminde deneyimleyebileceği varsayımıyla, diğer farklılıkları aşan evrensel bir üst-kimlik (*ur-identity*) olarak düşünmeyi önerir. Ancak Sandahl (2004), post-pozitivist realist bir perspektiften Davis'in bu yaklaşımını eleştirir. Sandahl'a göre dismodernizm, engelliliği bir metafora dönüştürür ve kimliklerin kesişiminde, örneğin ırk ve engellilik bağlamında, ortaya çıkan özgül ezilme biçimlerini görünmez kılma riski taşır.

gerçekliklerin yok sayılmadığı demokratik bir toplum için "ütopik performatif" (utopian performative) bir prova alanı olarak gördüğünü ifade eder (s. 595-596).

Bedeni steril metaforlara hapseden bakışa yönelik direniş, Sandahl'ın (2001) Chicago'daki Bilim ve Endüstri Müzesi'nde sergilenen *AIDS: The War Within* sergisini eleştirisinde belirgindir. Sandahl'a göre sergi, hastalığın bedendeki acısını gizler; hastaları çoktan ölmüş ya da cansız robotlara, yani simülakrlara, indirgeyen ve izleyiciyi video oyunu konforunda steril bir "savaşa" davet eden felaketçi bir dil üretir (s. 51-53). Sandahl, sistemi ve bedeni birbirinden yalıtan bu mesafeli "robot" metaforunun karşısına, HIV-pozitif kuir sanatçı Ron Athey'in *4 Scenes in a Harsh Life* (1994) adlı performansını ve ikiliklere direnen melez "siborg" metaforunu yerleştirir. Athey'in sanatsal pratiğinde siborg olmak, makineleşip hissizleşmek değil, bedendeki virüsü kucaklayan aktif bir hayatta kalma taktiğidir (s. 53-54). Sanatçı, gösterinin *Human Printing Press* adlı sahnesinde, kendisi HIV-pozitif olmasına rağmen HIV-negatif olan partneri Darryl Carlton'ın sırtına kazıdığı geleneksel kabile yaralarından süzülen kanı emdirdiği kâğıt havluları doğrudan seyircilerin üzerine asarak aradaki güvenli estetik mesafeyi kasıtlı olarak ortadan kaldırır (s. 55-56). Bu taktiksel eylem, "hasta" ve "sağlıklı" beden ile "ben" ve "öteki" arasındaki sınırları bulandırırken izleyiciyi hastalık, potansiyel ölüm ve şifa ihtimaliyle dolaysız biçimde yüzleşmeye zorlar; kanın ve bedenin gerçekliği, müze simülasyonlarına güçlü bir tezat oluşturur (s. 56-58).

Sandahl'ın (2003) engellilik çalışmaları, sakat sanat ve sakat kuram bağlamındaki en etkili katkılarından biri, otobiyografik solo performanslar üzerinden kuir ve sakat kimliklerin kesişimselliğini tartıştığı "Queering the Crip or Cripping the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance" adlı makalesidir. Her iki kimliğin de tarihsel olarak tıbbileştirildiğini ve ana akım toplumu rahatlatmak adına zorunlu bir "damga yönetimine" (stigma management)[177] tabi tutulduğunu belirten Sandahl (2003, s.

[177] "Damga" (*stigma*) ve "zedelenmiş kimliğin yönetimi" (*management of spoiled identity*) kavramları, sosyolog Erving Goffman'ın *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (1963) adlı çalışmasında sistematik biçimde tartışılmıştır. Goffman'a göre damga, bireyi toplumun gözünde "tam ve olağan" bir statüden "lekeli, kusurlu ve değersiz" bir konuma indirgeyen derin bir

39-40), Greg Walloch ve Terry Galloway gibi sanatçıların solo performanslarına odaklanır. Bu sanatçılar, normatif öznenin beklentilerini karşılamak ya da engellerini gizlemek yerine, tıpkı kuir bireylerin "açılma" (coming out) süreçlerinde olduğu gibi sakatlıklarını gururla ifşa ederler (s. 40-41). "Tedaviye muhtaç aseksüel kurban" ve engeline rağmen tek başına ayakta kalmayı "başaran kahraman" (overcomer) anlatılarını eşzamanlı olarak çökerten bu performanslar, "kuirleştirme" (queering) ve sakatlaştırma taktiklerini iç içe geçirir (s. 36-37). Serebral palsili sanatçı Walloch, *White Disabled Talent* adlı gösterisinde tıbbi teşhisin soğuk ve tanılayıcı bakışının (diagnostic gaze) içindeki gizli erotizmi ifşa eder; sahnede koltuk değneklerini bırakıp laboratuvarvari bir mizansen içinde yalnızca beyaz iç çamaşırıyla kalarak, çocukluğunda kalabalık bir tıp heyeti karşısında incelenmeyi beklerken nasıl ereksiyon olduğunu cesur ve mizahi bir biçimde aktarır (s. 46-47). Galloway ise *Out All Night and Lost My Shoes* adlı performansında, bakışların onu yargılamasına fırsat vermeden sağır, kuir ve bir dönem ruh hastası olduğunu gösterinin en başında ön alıcı bir hamleyle ilan eder (s. 42-43). Böylece bu sanatçılar, toplumun kendilerinden beklediği biçimde tıbbi ve sosyal damgalamayı uysalca yönetmeyi reddederek kendi bedenlerinin ve kimliklerinin aktif anlatıcıları hâline gelir; normatif kültürün kendilerine dayattığı edilgen konumları performatif olarak bozarlar.

Tüm bu pedagojik, metinsel ve otobiyografik itirazlar, nihayetinde çağdaş tiyatronun kurumsal bir sorunu olan oyuncu seçimi politikalarında düğümlenir. Sandahl (2008), engelliliğin yaşanmış deneyiminin sahnede dışarıdan kolayca taklit edilebilecek bir hareket biçimi olmadığını; aksine hastane koridorlarında, bürokraside ve gündelik ayrımcılıkta şekillenen ve beden-zihne işleyen derin bir tarihsel ve bedensel deneyim barındırdığını vurgular (s. 235-236). Bu bağlamda yazar, tıpkı beyaz oyuncuların yüzlerini siyaha boyayarak oynaması (blacking up) gibi, John Belluso'nun *Pyretown* oyunundaki tekerlekli sandalyeli karakteri engelli

---

itibarsızlaştırma özelliğidir. "Damga yönetimi" ise norm dışı kabul edilen bireylerin, ana akım toplumun kaygı ve rahatsızlıklarını azaltmak, dışlanmaktan kaçınmak veya farklılıklarını gizlemek (*passing*) için gündelik hayatta geliştirmek zorunda bırakıldıkları uyum, örtbas etme ve izlenim yönetimi stratejilerini ifade eder. Sandahl (2003) ve ondan önce Garland-Thomson (1997), Goffman'ın bu sosyolojik çerçevesini engellilik ve performans çalışmalarına uyarlayarak sakat/kuir öznelerin ana akım toplumun konforunu bozmamak adına nasıl sürekli uysal, tehlikesiz veya engelini gizlemeye çalışan birer "performans" sergilemeye zorlandıklarını görünür kılar.

olmayan bir oyuncunun canlandırmasını da (cripping up) güçlü biçimde eleştirir (s. 235). Engelli olmayan bir oyuncunun engelliliği bir kostüm gibi giyip oyunun bittiğindeki selamlamada ayağa kalkarak "sağlam" bedenine dönmesi, Belluso'nun da ifade ettiği üzere setircileri yüzleşmeleri gereken ağır sosyal gerçeklikten uzaklaştırarak rahatlatır (s. 238). Bu durum, seyirciyle engelliliğin gerçekliği arasında kurulması beklenen "yaratıcı özdeşleşmeleri" (imaginative identifications) boşa çıkarır. Sonuç olarak Sandahl, engelli rollerine engelli oyuncuların seçilmesini salt bir kapsayıcılık gösterisi ya da bürokratik fırsat eşitliği yükümlülüğü meselesinin ötesinde, dramaturjiyi var eden, engelli bedeni kendi hikâyesinin öznesi kılan ve tiyatronun estetik/politik gücünü koruyan bir zorunluluk olarak teorize eder (s. 238-239).

Sandahl'ın sahne sanatları, oyuncu seçimi, pedagojik pratikler ve sakat/kuir performans üzerine geliştirdiği eleştiriler, Philip Auslander ile birlikte derlediği *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (2005) adlı eserle daha geniş ve disiplinlerarası bir çerçeveye taşınır. Kitap, performans çalışmalarının ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet kimliklerini uzun süre tartışmasına karşın, sahnedeki engelli bedeni çoğu zaman kuramsal analizin dışında bırakmasını eleştirir. Bu eksikliğe karşı eser, engelliliği performansın biçimini, mekânını ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi dönüştüren üretken bir azınlık kültürü olarak konumlandırır. Kitabın başlığındaki "commotion" (kargaşa) metaforu, hem engelli bedenin kamusal alanda yarattığı algısal sürtünmeyi ve rahatsızlığı hem de kelimenin etimolojik çağrışımıyla "co-motion" (birlikte hareket etme) potansiyelini imler.

Eserin ilk bölümleri, "birlikte hareket etme" fikrini engellilik çalışmalarının 1990'lardan beri geliştirdiği metinsel analiz hattı, sahne estetiği eleştirisi ve tıbbi modelin yapıbozumu üzerinden ele alır. Garland-Thomson (2005), Cheryl Marie Wade ve Mary Duffy gibi sanatçıların performanslarına odaklanarak engelli kadın bedenine yöneltilen dışlayıcı göz dikme eylemini nasıl sahiplenip tersine çevirdiklerini ve normat özneyi sorgulayan bir karşı-özne konumuna yerleştiklerini tartışır (s. 30-31). Benzer biçimde Owen Smith (2005), Rönesans'tan bu yana Batı dansına içkin olan "dışlayıcı bedensel estetiği" (exclusive corporeal aesthetic) CandoCo dans topluluğu üzerinden eleştirir ve çağdaş dansın

sınırlarının engelli bedenlerle sarsıldığını gösterir (s. 73-74). Sahnedeki bu bedensel ihlal, Johnson Cheu (2005) tarafından tıbbi modelin merkezindeki “şifa” (cure) fantezisinin reddedilmesiyle derinleştirilir. Cheu, Neil Marcus ve Jaehn Clare’in performanslarını incelerken engelli bedenin sahnede geçici bir arıza olarak değil, şifa beklentisini yapıbozuma uğratan kalıcı ve kültürel bir kimlik inşacısı olarak performe edildiğini savunur (s. 135-136).

Kuramsal çerçevesini estetik sahnenin ötesine taşıyan eser, performans kavramını gündelik hayatın ve kurumsal sağlık ve bakımın kriz alanlarına genişletir. Örneğin ağır zihinsel ve çoklu fiziksel engellilik durumlarında rıza, niyet, bilinç ve “performansçı” olma statüsünün nasıl yeniden tanımlanabileceği meselesi, Londra merkezli Entelechy kumpanyasının atölyeleri üzerinden (Nash, 2005, s. 190-192) ve öğrenme güçlüğü çeken bireylerin sanatsal üretimlerindeki faillik (intentionality) bağlamında sorunsallaştırılır (Perring, 2005, s. 175-177). İleri derece demans hastalarının yiten kronolojik hafızalarını tıbbileştirmek yerine, TimeSlips adlı hikâye anlatıcılığı projesi referans alınarak anlık yaratıcılığın ürettiği “ilişkisel benlik” (relational self) kavramı üzerinden hastaların eylemsel bir varoluş inşa edebildiği kuramsallaştırılır (Basting, 2005, s. 202-204).

Öte yandan, gündelik hayat sosyolojisi ve engellilik kesişimindeki eylemsellikler kitabın dördüncü bölümünde çözümlenir. Titchkosky (2005), kör olmadığı hâlde rehber köpek ve karanlık gözlükle kör gibi davranarak (passing) ana akım toplumun engelliliğe dair kısıtlayıcı varsayımlarını ifşa eder; engelliliğin, beden ve toplum arasındaki etkileşimde kurulan ve statüleri belirleyen bir “arada kalmışlık” (in-betweenness) olduğunu gösterir (s. 219-221). Connolly ve Craig (2005) ise üniversite sınıflarında “görünmez tiyatro” (invisible theater) taktikleri kullanarak öğrencilerin üretkenlik ve hız odaklı sağlamcı önyargılarını sarsan yıkıcı bir pedagoji (subversive pedagogy) geliştirirler (s. 243-245). Benzer şekilde Manderson ve Peake (2005), Avustralyalı ampute erkeklerin sonradan edinilmiş engelliliğin üzerlerine yapıştırdığı “feminenleştirici” ve iktidarsızlaştırıcı damgaya karşı, hiper-maskülen spor pratikleri üzerinden geliştirdikleri bedensel uyum taktiklerini inceler (s. 230-231). Nihayetinde kitap, engelliliği sergileme mekânlarının ve sahnelerin ötesinde, sanat, klinik ve hayat arasındaki sınırları

ihlal eden, normatif dayatmalarla başa çıkmayı sağlayan kurucu bir performatif potansiyel olarak literatüre kaydeder.

Bodies in Commotion (2005) ile yakın bir tarihsel bağlamı ve benzer bir disiplinlerarası yönelimi paylaşan önemli çalışmalardan biri de Kuppers ve Gwen Robertson'ın derlediği *The Community Performance Reader* (2007) adlı antolojidir. Derleme, topluluk performansını sabit bir tür olarak tanımlamak yerine dans, tiyatro, görsel sanatlar, pedagoji, aktivizm ve gündelik hayat pratikleriyle kesişen esnek bir alan olarak ele alır. Kitap, sanatı geleneksel sahnelerin, uzmanlık hiyerarşilerinin ve sanat piyasasının değer sistemlerinin dışına taşıyarak gündelik hayat, sivil hak mücadeleleri, toplumsal kriz alanları ve katılımcı yaratım süreçleriyle ilişkilendirir. Bu çerçevede topluluk performansı, tekil sanatçı dehasının ürünü olmaktan çok, farklı öznelerin birlikte düşünme, üretme ve dönüşme pratiği olarak kavranır. Kuppers ve Robertson (2007), bu alanın özgürleştirici imkânlarını vurgularken topluluk sanatının metalaştırılma ya da iktidar tarafından dahil edilme (co-option) risklerine de dikkat çeker. Bu nedenle derleme, daha önsözünde, kimin konuştuğu, kimin adına konuşulduğu, erişimin nasıl sağlandığı ve sanatçının kendi konumunu nasıl sorguladığı gibi soruları merkeze alarak özdüşünümselliği (self-reflexivity) topluluk performansının temel koşullarından biri olarak konumlandırır.

Derlemenin "ilişkiler" bölümü, sanatçı ile katılımcı arasındaki hiyerarşik olmayan etkileşimlere ve ilişkisel estetik tartışmalarına odaklanır. Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel biçim" (relational form) teorisi bu bölümün kuramsal dayanaklarından birini oluştururken, Becky Shaw'un The Generosity Project ve Cedar Nordbye'nin Empire Project gibi vaka analizleri topluluk sanatının nesne üretiminden çok karşılaşma, paylaşım, armağan ve müzakere süreçleri üzerinden tanımlandığını gösterir. Devora Neumark ise topluluk performanslarında dinleme, etik sorumluluk ve tanıklık taleplerinin kurulduğunu iddia eder (Kuppers ve Robertson, 2007). Böylece performans, tamamlanmış bir sanat ürünü olmaktan çıkarak katılımcılar arasında güven, kırılganlık ve karşılıklı sorumluluk üreten bir ilişki alanı hâline gelir.

“Çevreler” bölümü, performansın ekolojik, kentsel ve kurumsal mekânlardaki işleyişini inceler. Theresa J. May, iletişimsel demokrasi bağlamında *Salmon Is Everything* adlı çevre/eko-drama projesini ele alırken, Ubong S. Nda Nijerya’da sürdürülebilir kalkınma için tiyatro modelini tartışır (s. 153-165). Marcia Blumberg AIDS çağında hapishanelerdeki kukla tiyatrosunu, Ana Flores ise AIDS hikâyelerini anlatan duvar resimlerini inceleyerek sanatın kriz, marjinalizasyon ve kurumsal kapatılma alanlarında nasıl mekânsal müdahaleler üretebildiğini gösterir (Kuppers ve Robertson, 2007). Bu örneklerde topluluk performansı, steril sahnelerden çıkarak hapishanelere, ekolojik yıkım alanlarına, sağlık krizlerine ve kamusal hafıza mekânlarına yayılan bir pratik olarak düşünülür.

“Ritüeller, Bedenleşme ve Meydan Okuma” bölümü, bedenin kültürel kurgulara, sağlamcı normlara ve sınırlandırıcı mekân düzenlerine verdiği yaratıcı karşılıkları tartışır. Libby Worth ve Helen Poynor dağ performansları ile *Planetary Dance* gibi çevresel ritüelleri incelerken, Deborah Hay beden ve bilinmezlik üzerine yaklaşımlarını, Cynthia Novak ise “temas doğaçlaması” yöntemini ele alır (Kuppers ve Robertson, 2007). Bu bölümde beden, temsil edilen ve kurgulanan bir yüzeyin ötesinde, normatif düzenlemelere karşı yeni ve ilişkisel hareket, temas ve erişim biçimleri üreten politik bir alan olarak okunur.

“Pratikler” bölümü ise topluluk performansının teorik ve etik çerçevesinin sahadaki karşılıklarını sunar. Diane Amans *At My Age* adlı kuşaklararası dans projesini, Jan Cohen-Cruz *Liz Lerman Dance Exchange* topluluğunun kompozisyon süreçlerini, Rebecca Caines ise gündelik mekânlardaki hayalet sesler üzerinden topluluk temelli performans pratiklerini tartışır. Bu örnekler, topluluk performansının yaş, beden, hafıza, mekân, ses ve gündelik deneyim arasındaki ilişkileri yeniden örgütlediğini gösterir. Nihayetinde derleme, sakat sanatın ve topluluk performansının pedagojik, ilişkisel, çevresel ve kurumsal düzeylerde dönüştürücü bir potansiyel taşıdığını; performansın izole bir sanatçının ürünü olmaktan çok, bireysel ve toplumsal dönüşümü hedefleyen eylemsel bir “birlikte olma” (being-together) pratiği olarak anlaşılması gerektiğini ortaya koyar. Kuppers ve Robertson (2007), bu eserde akademi, eleştirmenler ve fon sağlayıcı kurumlar karşısında bu tür topluluk temelli sanat pratiklerinin

meşruiyetini savunabilmek için sanatçılara ihtiyaç duydukları akademik ve pratik "eleştirel kelime dağarcığını" (*critical vocabulary*) sunar (Kuppers ve Robertson, 2007).

Kuppers ve Sandahl'ın 2000'li yıllardaki kuramsal üretimleri birlikte incelendiğinde, her iki ismin de engellilik çalışmalarını metin odaklı temsil eleştirisinin ötesine taşıdığı görülür. İki kuramcı/sanatçı/eğitmen de çağdaş sanat alanını, pedagojiyi ve kurumsal yapıları içeriden dönüştüren benzer bir praksis geliştirir. Bedeni sterilize eden, sınıflandıran, tıbbileştiren ve kurbanlaştıran bakış rejimlerini deşifre etmekle kalmaz; engelliliği estetik üretime yön veren fenomenolojik bir "bakış açısı" (*vantage point*), engelli özneyi ise bastırılmış deneyimleri görünür kılan epistemolojik bir fail olarak konumlandırırlar (Kuppers, 2001; Sandahl, 2002, 2004).

Kuppers, görme merkezli sanatın ayrıcalığını reddederek izleyici ile eseri iç içe geçiren "görsel-dokunsal" (visual-tactile) bir fenomenolojik deneyim önerir. Sandahl ise Batı sanat ve tiyatro eğitiminde engelli bedeni dışlayan "nötrlüğün tahakkümü" (tyranny of neutral) dogmasını, oyuncu/sanatçı seçimi politikalarındaki cripping up sorununu ve sahne sanatlarında engelli bedenin metaforik araçsallaştırılmasını eleştirir. Her iki yazar da sanat aygıtına dışarıdan analitik bir mesafe almak yerine, bizzat pratik alanın içinden konuşur; medikal bakım ve eğitim mekânlarından topluluk sanatının hiyerarşik olmayan kolektif süreçlerine kadar uzanan geniş bir sağlamcılık ağını hedef alır (Kuppers & Robertson, 2007; Sandahl, 2005, 2008).

Onlara göre engelli bedenlerin sanatsal alana dâhil edilmesi, binalara yalnızca fiziksel ve mekanik uyumlandırmalar eklemekten ya da yasal zorunlulukları yerine getirmekten ibaret değildir. Gerçek erişilebilirlik, engelli öznelerin bedenlenmiş bilgisinin geleneksel sahnenin mekânsal hiyerarşisini, estetiğin profesyonel tekelini ve seyircinin sahnede ya da metinde olanı okuma biçimini dönüştürmesiyle mümkündür (Kuppers, 1998, 2000; Sandahl, 2002). Bu nedenle erişim, yalnızca teknik bir düzenleme değil, sanatsal algıyı, pedagojiyi ve kurumların işleyişini yeniden kuran estetik ve politik bir müdahale olarak düşünülür.

Bu ortak kuramsal zemin, sanatı kapalı bir estetik alan olarak düşünmeyi de reddeder. Kuppers ve Sandahl için performans, gündelik hayatın, sivil hak arayışlarının, kurumsal bakımın ve dışlanmanın kriz mekânlarına doğru genişler. Nitekim Sandahl ve Auslander'ın (2005) da vurguladığı gibi, engelli performansı gündelik yaşamdaki zorunlu varoluş pratikleri ile sahne sanatları ve dramatik edebiyat arasındaki dolaşıklıklardan (entanglements) beslenir. Böylece rasyonel, otonom ve normatif "deha" sanatçı figürünün sınırları aşılır; ağır zihinsel/öğrenme engelli bireylerin sanatsal faillik statüsü, psikiyatri kurumlarına kapatılmış öznelerin kurumsal sterilizasyona direnen bedensel fantezileri ve izleyiciyle eser arasındaki konforlu estetik mesafenin bilinçli biçimde bozulması, estetik üretimin meşru eksenleri arasına dâhil edilir (Kuppers, 2007; Sandahl & Auslander, 2005).

Bu çerçevede engellilik, toplumsal cinsiyet, kuirlik ve ırk politikalarıyla kesişen, damgalamayı yönetme zorunluluğunu reddeden ve girdiği mekânların sağlamcı önyargılarını görünür kılarak onları sakatlayan akışkan bir eylemsellik olarak kavranır (Kuppers, 1999, 2001; Sandahl, 2003, 2004). Bu nedenle Kuppers ve Sandahl, bugün sakat sanat olarak adlandırdığımız estetik ve yaratıcı hattın yalnızca erken kuramcıları değil, aynı zamanda tarihsel ve kavramsal çerçevesini inşa eden başlıca isimler arasında yer alır. Bu alan kurucu çabanın somut bir yansıması olarak her ikisi de Gary Albrecht'in editörlüğünde 2006 yılında yayımlanan *The Encyclopedia of Disability* içinde sanat ve engellilik eksenindeki temel maddelere katkıda bulunmuştur. Sandahl "Disability Arts", Kuppers ise "Dance" ve "Art Therapy" maddelerini yazarak bu dönüştürücü estetiğin ansiklopedik literatürde yer almasına katkı sağlamıştır. Aynı yayında Riva Lehrer de "Frida Kahlo" ve "Surgery" başlıklarını engellilik kültürü perspektifinden ele almıştır (bkz. Albrecht, 2006).

Ressam, yazar ve sakat uygulayıcı-kuramcı Riva Lehrer, marjinalleştirilmiş bedenlerin görsel kültürdeki temsilini yeniden kuran yöntemleriyle çağdaş engellilik sanatının önde gelen figürlerinden biridir. Spina bifida ile doğan sanatçı, çocukluğu ve gençliği boyunca bedenini normatif sınırlara uydurmayı amaçlayan yoğun tıbbi müdahalelere maruz kalmıştır. 2020 yılında yayımlanan otobiyografisi *Golem Girl*'de Lehrer, sürekli klinik gözetim altında tutulan ve normatif bedensel

kalıplara direnen “düzensiz” bedenini, Frankenstein’ın canavarlığıyla kurduğu empatik ve gotik bağ üzerinden düşünür (Lehrer, 2020). 1970’ler ve 1980’lerde Cincinnati Üniversitesi ile Chicago Sanat Enstitüsü’nde eğitim alan Lehrer, erken döneminde Frida Kahlo’nun otobiyografik beden anlatılarından etkilenmiştir. Ancak sanatçının üretiminde belirleyici kırılma, 1996 yılında engelli aktivist ve yazar Susan Nussbaum’un davetiyle Chicago Disabled Artists Collective[178]’e katılmasıyla gerçekleşir. Bu katılım, Lehrer’in engellilik kültürünü içeriden deneyimlemesinde önemli bir eşik oluşturmuştur. Sanatçı, bu topluluğun üyeleri arasında engelli bireylerin toplumda ve kültürel alanda kendilerini öz-yansıma, tanınma ve karşılıklı bakış ilişkisi içinde görebilme arzusunu fark eder. Lehrer’in kendi ifadesiyle “ayna açlığı” (mirror hunger) olarak adlandırdığı bu ortak ihtiyaç, sanatçının sonraki portre projelerinin çıkış noktası hâline gelir (Lehrer, 2020).

Bu nedenle Lehrer’in sanatsal metodolojisi ve epistemolojik konumu, hem kendi öznel deneyimleriyle hem de engelli topluluğunun bu “ayna açlığı”yla doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, 1997’de tiyatro, dans, edebiyat ve görsel sanatlar alanlarında üretim yapan sakat sanatçı ve aktivistlerin portrelerinden oluşan *Circle Stories* (1997-2004) adlı projesine başlamış, daha sonra bu hattı *Totems and Familiars* (2004-2008), *Mirror Shards* (2011-2013), *The Risk Pictures* (2014-2017) ve *Zoom Portraits* (2020-2022) gibi işbirlikçi portre serileriyle sürdürmüştür (Fox, 2018, 2019; Lehrer, 2000).

Lehrer’in (2000) *Circle Stories* üzerine yazdığı metin, projenin geleneksel portre üretiminin ötesinde, bakış rejimlerine yönelik kuramsal bir müdahale barındırdığını gösterir. Sanatçıya göre insanlar, farklı olanı, gruba ait görünmeyeni ya da bedensel olarak normdan sapanı neredeyse anında fark eder. Koltuk değneği, tekerlekli sandalye, yara izi, farklı kemik yapısı, asimetri ya da alışılmadık beden biçimleriyle kamusal alanda yer alan engelli bireyler de bu

[178] Chicago, ABD’de engelli hakları hareketi, engellilik kültürü ve engellilik estetiğinin kesiştiği önemli merkezlerden biridir. Kentte 1970’lerden itibaren engelli bireylerin kurumsal ayrımcılığa, erişimsizliğe ve kültürel görünmezliğe karşı yürüttüğü mücadele, zamanla sanat, tasarım ve performans alanlarıyla iç içe geçen güçlü bir yerel birikim üretmiştir. Bu tarihsel hattın önemli kurumlarından biri, Marca Bristo’nun öncülüğünde 1980’de kurulan *Access Living*’dir. *Chicago Disabled Artists Collective* ise 1990’larda Chicago’daki engellilik kültürü ve sanat çevresi içinde şekillenen, engelli sanatçıların deneyimlerini, estetik üretimlerini ve politik öz-temsil arayışlarını bir araya getiren önemli kolektif yapılardan biridir.

bakışların taşıdığı huzursuzluk, merak, dışlama ya da düşmanlık ihtimalini bedenlerinde hissederler. Garland-Thomson'ın (2009) "göz dikme" kavramıyla tartıştığı bu yargılayıcı bakış, Lehrer'in portrelerinde nesneleştirici ve ötekileştirici bir zorunluluk olmaktan çıkar; dikkat, düşünme, yavaşlama ve karşılıklı tanınma ihtimaline dönüştürülür. Sanatçının amacı, bilinmeyen beden biçimleri karşısında gerilen izleyiciyi duraksatmak ve bakışı acıma ya da merak ekseninden çıkararak daha eşitlikçi ve samimi bir görsel karşılaşmaya imkân tanımaktır.

Garland-Thomson (2010), portre sanatının engellilik çalışmalarındaki etik ve politik gücünü tartışırken Lehrer'in çalışmalarını "eleştirel tanınma" (critical recognition) ve "görsel metinlerarasılık" (visual intertextuality) kavramlarıyla ele alır. W. J. T. Mitchell'ın imgelerin belirli bir ontolojik otoriteye sahip olduğu yönündeki düşüncesinden hareket eden Garland-Thomson'a göre portre, izleyiciye tek katmanlı bir mesaj iletmekle kalmaz, sağladığı yüz yüze ilişkiyle görülmeyi, saygı duyulmayı ve tanınmayı talep eder. Geleneksel portre sanatı tarihsel olarak kişiyi onurlandıran, onun bireyselliğini vurgulayan ve kamusal olarak hatırlanmaya değer olduğunu ilan eden seçkin bir temsil aracıdır. Garland-Thomson, Lehrer'in engelli figürleri bu onurlandırıcı geleneğin konusu hâline getirerek normatif bakışın acıma ve nesneleştirme eğilimini tersine çevirdiğini savunur.

Bu dönüştürücü güç, özellikle Lehrer'in 1998 tarihli Susan Nussbaum portresinde belirginleşir. Lehrer, tekerlekli sandalyedeki Nussbaum'u resmederken Pablo Picasso'nun 1906 tarihli Gertrude Stein portresindeki otoriter, ağırbaşlı ve sarsılmaz yazar duruşunu görsel olarak çağırır. Nussbaum'un pozu, Stein'ın öne eğilmiş aktif bedenini, güçlü ellerini ve neredeyse anıtsal oturuşunu tekrar ederek tekerlekli sandalyenin sıradan izleyicide uyandırabileceği acıma yüklü engellilik imgesini bozar; bunun yerine bedene modernizmin en tanınmış yazarlık ikonlarından birinin kültürel otoritesini taşır. Her iki portrede de özne, ataerkil kültürün değer verdiği narin, kırılgan ve itaatkâr kadın imgesinden uzaklaşır; "bereket tanrıçalarını" andıran üretken, güçlü ve kendi varlığını sahiplenen figürler olarak görünür. Bu nedenle Lehrer'in portreleri yalnızca estetik nesneler

değil, etik ve politik işlev üstlenen “eleştirel tanınma” alanlarıdır (Garland-Thomson, 2010).

Circle Stories serisinin adındaki “çember” (circle) ifadesi, yalnızca engelliliğin yaygın görsel simgesi hâline gelen tekerlekli sandalye çemberine gönderme yapmaz; aynı zamanda portrenin üretim sürecindeki diyalojik ve döngüsel etkileşimi de tanımlar. Lehrer, modellerini karşısına alıp nesneleştiren geleneksel ressam konumunu reddeder. Her katılımcıyla yaşamı, düşünsel serüveni, yaratıcı pratiği ve engellilik deneyimi üzerine kapsamlı görüşmeler yapar; portrede hangi imgenin, jestin ya da ayrıntının öne çıkacağına öznelerle birlikte karar verir (Auz, 2022; Lehrer, 2000). Sürekli izlenmenin ve göz dikmenin engelli bireylerde yaratabileceği travmanın birinci elden farkında olan sanatçı, katılımcılarına imgeleri üzerinde belirleyici bir söz hakkı tanıyarak bu görsel şiddeti yeniden üretmekten kaçınır. Bu nedenle ortaya çıkan eser, tek yönlü bir temsil olmaktan çıkar; sakat özneleri kendi bedenlerinin ve anlatılarının failleri olarak konumlandıran işbirlikçi bir kompozisyona dönüşür.

Bu yaklaşım, serideki portrelerde farklı biçimlerde görünür hâle gelir. Susan Nussbaum portresinde yazarın tekerlekli sandalyesi hapsedilme ya da zayıflık imgesi olarak değil, neredeyse bir saltanat tahtı gibi kurgulanır; artritli elleri ise yazarlığının ve direnişinin üretken merkezleri olarak ayrıntılı biçimde öne çıkarılır. Eli Clare portresinde Lehrer, serebral palsili kuramcıyı yemyeşil bir doğanın içinde, bedeninden çıkan ve kıyafetlerine dolanan ağaç kökleriyle birlikte resmeder. Bu imge, engellilik ile ekoloji arasındaki sınırları geçirgenleştirir ve Kafer’in (2013) “sakat gelecekselliği” (crip futurity) kavramıyla birlikte ekosakat (eco-crip) okumalarla ilişkilendirilebilecek bedenlenmiş bir çevresel bütünleşme fikri üretir (Moscicki, 2023). Rebecca Maskos portresinde ise sakat aktivist/psikolog, elinde tuttuğu mavi alakarga tüyüyle avucundaki kader çizgilerini silerken gösterilir; böylece dışarıdan dayatılan “acı çeken engelli” yazgısı, öznenin kendi kaderini tayin etme iradesiyle yerinden edilir (Auz, 2022).

Lehrer’in kendisinin de spina bifidalı bir sanatçı olması, bu portrelerin etik ve politik konumunu belirleyen temel unsurlardan biridir. Sanatçı, Diane Arbus ya da Joel-Peter Witkin gibi marjinalleştirilmiş bedenlere dışarıdan bakan, onları

ucubeleştiren ya da röntgenci bir estetik içinde konumlandıran görsel geleneği reddeder. Bunun yerine engelli topluluğunun içinden konuşan, onunla birlikte düşünen ve Eli Clare, Tekki Lomnicki, Susan Nussbaum, David Mitchell, Alice Sheppard ve Carrie Sandahl gibi figürleri sakat bir şecere ve bir tür "engellilik hagiografisi" içinde konumlandıran bir çerçeve geliştirir (Fox, 2018, 2019; Lehrer, 2000). Böylece tarihsel olarak soyluların, seçkinlerin ve toplumsal olarak meşru kabul edilen bedenlerin alanı olmuş portre geleneğine, uzun süre görünmezleştirilen ya da ucubeleştirilen engelli bedenleri dâhil eder. Ancak bunu bedensel farkı örten, kusuru gizleyen ya da figürü idealize eden klasik portre mantığını sürdürerek değil, kemik, yara izi, asimetri, yardımcı araç, kırılganlık ve bedensel canlılığı açıkça görünür kılarak yapar.

Lehrer'in işbirlikçi yöntemi, 2014 yılında başladığı The Risk Pictures serisinde portre geleneğindeki sanatçı otoritesini daha açık biçimde yapıbozuma uğratır. Bu seride Lehrer, Batı sanatındaki bağımsız ve dokunulmaz "tekil deha" (lone genius) mitinden uzaklaşarak modellerini doğrudan tuvale müdahale etmeye davet eder (Auz, 2022). Yöntem gereği sanatçı, modele ait portreyi iki saat boyunca resmettikten sonra stüdyoyu terk eder ve model/ortak yaratıcıyı bir saatliğine eserin önünde yalnız bırakır. Model/ortak yaratıcı, bu süre içinde kendi portresine ekleme yapma, onu karalama, dönüştürme ya da tahrip etme özgürlüğüne sahiptir. Böylece Lehrer, hem galeri satışlarına dayalı ekonomik güvencesini hem de eser üzerindeki estetik denetimini riske atarak sanatçı ile model arasındaki asimetrik iktidar ilişkisini kırar ve rastlantı ile kırılganlığı eser üretiminin temel dayanakları hâline getirir.

Bu yöntem, portreyi karşılıklı bağımlılık (interdependence) ilkesiyle kurulan ortak bir üretim alanına dönüştürür. Sakat kuramcı David Mitchell'in portresi üzerine kendi günlüğünden bir parça yazması ya da sakat dansçı Alice Sheppard'ın arka plana ve kendi bedenine dair izler eklemesi, modelin yalnızca temsil edilen kişi değil, imgenin anlamını birlikte kuran bir özne olduğunu gösterir (Auz, 2022). Sheppard'ın portresinde sanatçı, devrilmiş sandalyesi üzerinde uzanan çıplak bedeninin etrafına kendi çizimi olan küçük tekerlekli sandalyeler, kollar ve bacaklar ekleyerek tıbbi bakışın beden üzerindeki denetimiyle dalga geçer;

Lehrer ise Sheppard'ın bedenini cinsel, çekici ve otonom bir varoluş olarak kurgular. Lennard J. Davis'in portresinde ise Lehrer arka planı "CODA" (Child of Deaf Adults) yazılarıyla doldurur; Davis bu kelimelerin üzerini silgi izleriyle tahrip eder, edebiyat alıntıları ile "gürültü" (noise) ve "sessizlik" (silence) kelimelerini ekler. Bu ortak müdahale, sakat kimliğinin ve engellilik teorisinin inşasındaki müzakereyi, emeği ve karşılıklı bağımlılığı görünür kılar (Fox, 2019).

Lehrer'in 2017 tarihli *Portrait of Carrie Sandahl: A Project in Four Parts* adlı yerleştirmesi ise bedensel kırılganlık, kronik ağrı ve sakat topluluklar arasındaki bakım ilişkilerini mekâna yayar. Eserde yalnızca Sandahl'ın iki boyutlu portresi yer almaz; poz verme sürecinde kullanılan sandalye, ısıtıcı ped, dinlenme battaniyeleri, atıştırmalıklar ve ikilinin konuşmalarını içeren ses kayıtları da sergiye dâhil edilir. Sandahl'ın çıplak bedenini destekleyen ve aynı zamanda kısıtlayan "esaret" (bondage) kayışları, acı ile haz, kısıtlanmışlık ile desteklenmişlik arasındaki gerilimi görünür kılar (Fox, 2019). Böylece eser, engelli bireylerin kendi aralarında kurdukları erişim ağlarını, bakım pratiklerini ve sakat akrabalığı belgeleyerek engelliliği bireysel bir keder olmaktan çıkarır; toplumsal ve ilişkisel bir varoluş alanı olarak düşünür. Bu karşılıklı tanınma ve bakım anlayışı, pandemi döneminde üretilen *Zoom Portraits* serisinde de fiziksel uzamları aşan bir sakat akrabalık pratiği olarak sürdürülmüştür.

Lehrer'in portreleri, engelli bedenin ıslah edilecek bir nesne, ilham pornosu ya da merak konusu olarak görülme ihtimaliyle cesurca yüzleşir. Bedenin insanların karşılaştıklarında okudukları "ilk hikâye" olduğunu hatırlatarak izleyiciyi de kendi bakışıyla yüzleştirir: "İlk bakışta neden korktun ve şimdi ne görüyorsun?" (Lehrer, 2019). Bu soru, Lehrer'in sanatında görsel temsilin yalnızca estetik bir mesele olmadığını, aynı zamanda etik ve ilişkisel bir karşılaşma alanı olduğunu gösterir. Fox'un (2019) Kafer'in sakat gelecekselliği kavramıyla ilişkilendirdiği üzere, Lehrer'in portreleri engelli bedenleri geçmişin eksik, trajik ya da patolojik kalıntıları olarak değil, insan varoluşunun esnek, uyum sağlayan, karşılıklı bağımlı ve kalıcı biçimleri olarak görünür kılar. Ayrıca, Lehrer'in 1990'lardan itibaren modelleriyle kurduğu, yalnızca nihai eseri değil tüm yaratım sürecini kapsayıcı ve işbirlikçi biçimde örgütleyen çalışma metodolojisi, 2010'lardan sonra

ana akımda daha görünür hâle gelen ve Cachia'nın (2023) "yaratıcı erişim" ile "erişim estetiği" (creative access; aesthetics of access) kavramlarıyla tartıştığı yaklaşımın erken örneklerinden biri olarak düşünülebilir.

Bu yönüyle Lehrer, çağdaş sakat sanat içinde teori ile estetik pratiği bilinçli biçimde birleştiren önemli sanatçı-kuramcılardan biridir. *Circle Stories* ve onu izleyen işbirlikçi portre serileri, engelli bedenin temsilini dönüştürmekle kalmaz; bakış, karşılıklılık, karşılıklı bağımlılık, erişim, bakım, faillik ve öz-temsil gibi engellilik kültürünün temel meselelerini üretim yönteminin kendisine yerleştirir. Lehrer pratiğiyle, portre geleneğini sakatlayarak hem engelli öznelerin sanat tarihindeki görünmezliğine müdahale eder hem de sanatçının, modelin ve izleyicinin konumlarını yeniden düzenleyen ilişkisel bir sakat estetik geliştirir.

Lehrer'in sakat aktivistleri ve sanatçıları engellilik deneyiminden türeyen işbirlikçi yöntemlerle resmederek bu kültürün estetik ve politik yoğunluğunu görünür kılması, alanın kurumsallaşmasında kritik bir eşik oluşturmuştur. Çalışmalarının 2004'te *Chicago Cultural Center*'da sergilenmesi ve 2006'da Bodies of Work festivali kapsamında açılan *Humans Being: Disability in Contemporary Art* sergisiyle ana akım sahnede daha geniş bir görünürlük kazanması, engellilik sanatı açısından önemli bir dönüm noktasıdır (Cooley ve Fox, 2013; Lehrer ve Zutautas., 2006). Eşzamanlı olarak Kuppers ve Sandahl gibi kuramcıların hem bu güncel üretimleri hem de onlara zemin hazırlayan daha erken, marjinalleştirilmiş ve görünmez kılınmış engellilik sanatı pratiklerini kavramsallaştırarak tarihsel bir çerçeveye oturtması, engellilik sanatının ilkelerini ve meşru konumunu belirginleştirmiştir.

Bu süreçte engellilik sanatı, engelli bireyler tarafından yürütülen hak mücadelesinin kazanımlarını, öz-temsil arayışını ve kolektif varoluşun getirdiği dönüştürücü "sakat coşkusunu" (crip joy) belgeleyen bir ifade alanı olmanın ötesine geçmiştir (Kuppers, 2022). Kanonu, yöntemi, pedagojiyi ve kuramı içeriden dönüştürmeyi hedefleyen bir karşı-estetik proje olarak kurumsallaşmaya başlayan bu alan, 2000'lerin ortasında ana akım sanat dünyasında ve engelli olmayan çevrelerde de sınırları, politik hedefleri ve metodolojisi daha açık biçimde tanımlanan bağımsız bir disiplin hâline gelmiştir. Bu evrede, özellikle

Robert McRuer'in 2006 tarihli *Crip Theory* metninin ivmesiyle, engellilik sanatının giderek daha belirgin biçimde sakat sanat olarak formüle edilmeye başladığı söylenebilir.

McRuer (2002), "Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence" adlı makalesinde engellilik çalışmalarının çekirdek argümanlarından biri olan "zorunlu sağlam bedenlilik" (compulsory able-bodiedness) kavramını, Adrienne Rich'in heteroseksüelliği doğal bir içgüdü değil, normatif sistem tarafından dayatılan politik bir kurum ve zorunluluk olarak deşifre ettiği "zorunlu heteroseksüellik" eleştirisi üzerine inşa etmiştir[179]. Yazar, 2006 yılında yayımladığı Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability adlı eserinde ise bu kuramsal çekirdeği, neoliberal kapitalizm, küresel politik ekonomi, popüler kültür, edebiyat ve sakat/kuir performans pratikleriyle harmanlayarak başyapıt niteliğinde bir kültürel manifestoya dönüştürmüştür.

McRuer (2006), Sandahl'ın (2003) makalesinden hareketle, aşağılayıcı bir geçmişe sahip olan İngilizce *crip* teriminin aktivistler tarafından nasıl sahiplenildiğini ve akışkan, sürekli değişen bir direniş kimliğine dönüştürüldüğünü vurgular. Kuramını temellendirirken Sandahl'ın bu terimi yalnızca fiziksel engelleri değil, duyusal ve psiko-sosyal farklılıkları da kapsayacak biçimde genişletmesini temel alır. Bununla birlikte McRuer, kuir ve sakat kimlikleri arasındaki ortaklıklara rağmen, sakat olarak açılmanın eşcinsel olarak açılmaktan farklı ve daha karmaşık bir süreç olabileceğini de not eder.

McRuer (2006), zorunlu sağlam bedenliliği üreten sistemin, zorunlu heteroseksüelliği üreten sistemle tamamen iç içe geçtiğini savunur. Yazar, 2000'li yıllarda neoliberalizm ve postmodernitenin engelli ve kuir öznelere önceki dönemlerden farklı yaklaştığını belirtir. Sistem, bu grupları doğrudan

[179] Adrienne Rich, feminist teori ve kuir çalışmalar açısından kurucu nitelikteki "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" başlıklı makalesinde, heteroseksüelliğin biyolojik ya da doğal bir içgüdü olduğu yönündeki ana akım varsayımı reddeder. Rich'e göre heteroseksüellik, kadınların cinselliğini, emeğini, duygusal bağlarını ve ekonomik varlığını erkek egemenliğinin denetimi altında tutan politik bir kurum (*political institution*) ve normatif bir zorunluluktur. Bu yapı, kadınlar arası duygusal, erotik, toplumsal ve politik bağları görünmezleştirir; Rich'in "lezbiyen süreklilik" (*lesbian continuum*) olarak adlandırdığı kavram da kadınlar arasındaki bu geniş ilişki, dayanışma ve bağlılık alanını ifade eder (Rich, 1980).

şeytanlaştırmak yerine onlara “olağanüstü bir hoşgörü” gösterir gibi görünür. Ancak bu hoşgörü, farklılıkları yalnızca kurumsal çıkarlara hizmet ettiği ölçüde içerir. Böylece engelli ve kuir azınlıklar sözde hoşgörü kültürü içinde “esnek bir biçimde uyum sağlamaya” (flexibly comply) zorlanırken, arka planda evlilik, rehabilitasyon ve normatif üretkenlik gibi mekanizmalar aracılığıyla hegemonik düzen korunmaya devam eder (s. 2, 17).

Kurumların zorunlu sağlam bedenlilik ve heteroseksüelliği nasıl ürettiğini ayrıntılı vaka analizleriyle inceleyen McRuer (2006), öncelikle evlilik, evcimenlik (domesticity) ve aile normalliği tartışmalarının arka planındaki sağlamcı ideolojileri görünür kılar (s. 84-85). Yazar bu durumu, geçirdiği bir kaza sonucunda engelli kalan kuir Sharon Kowalski’nin bakım ve vesayet hakkının on yılı aşkın süre boyunca hayat arkadaşı Karen Thompson yerine ailesine verilmesi vakası üzerinden ele alır. McRuer’e göre Kowalski’nin ailesinin onun için kuir bir ev hayatını tahayyül edememesi, aynı zamanda engelli bir yaşamın ve karşılıklı bağımlılığa dayalı bir bakım ilişkisinin meşruluğunu de tanıyamamalarıyla ilişkilidir. Bu örnek üzerinden yazar, bağımsızlık, üretkenlik ve özel mülkiyet ideallerine dayanan normatif “sağlamlık kültü” (cult of ability) ile karşılıklı bağımlılık ve kolektif bakım pratiklerine dayanan “engellilik kültürleri” (cultures of disability) arasındaki gerilimi ortaya koyar. Böylece evlilik ve aile kurumlarının yalnızca heteronormatif değil, aynı zamanda sağlamcı varsayımlar üzerine kurulduğunu tartışır (s. 88-89).

Buna paralel olarak McRuer, kuir topluluğunu derinden etkileyen AIDS krizinde öne çıkan iyileştirme ve rehabilitasyon söylemlerinin de normatif ve tahakküm kurucu bir süreç olarak işlediğini vurgular. Bu iddiayı temellendirmek için iki temel örneğe başvurur. İlki, Susana Aikin ve Carlos Aparicio’nun *The Transformation* (1996) adlı belgeselidir. Film, New York sokaklarında yaşayan HIV-pozitif trans bir kadının Teksas’ta heteroseksüel, evli ve Hristiyan bir erkeğe dönüştürülerek “rehabilite” edilmesini konu alır. İkinci örnek ise, ölümünün ardından Eve Kosofsky Sedgwick tarafından yayıma hazırlanan Gary Fisher’ın AIDS, siyahlık, kuirlik, aşağılanma ve bedensel arzu etrafında şekillenen sınır ihlal edici metinleridir. McRuer’e (2006) göre bu örneklerde görünür olan iyileştirme ve

rehabilitasyon mantığı, bireye eşitlik sunmaktan çok, onu ehlileştirerek ondan "jenerik bir aynılık" (generic sameness) talep eden bir baskı aracı olarak işler (s. 112). Buna karşılık Fisher'ın metinlerinde cisimleşen "uyumsuzluk" (noncompliance) taktikleri, ehlileştirici rehabilitasyon söylemlerine karşı normatif sınırları ihlal eden kurucu ve direnişçi bir sakat/kuir eylemlilik biçimi olarak okunur (s. 136-140).

McRuer (2006), çağdaş şirketleşmiş üniversite sisteminin (corporate university) yalnızca standart metinler değil, "sorunsuz" ve "verimli" bedenler üretme beklentisini kompozisyon (composition) dersleri üzerinden eleştirir. Üniversitenin esnek, ölçülebilir ve güvencesiz işgücüne dayalı kurumsal yapısının heteronormatif ve sağlamcı bir kimlik üretimini zorunlu kıldığını savunan yazar, bu düzene karşı "dağıtma/çözme" (de-composition) taktiğini önerir (s. 147-155). Bu taktik, düzenli bir "toparlanma" (composure) arzusunu reddederek yazma ve üretim sürecinin karmaşık, yönlendirilemez ve potansiyel olarak uyumsuz doğasını merkeze alan sakat/kuir bir eylemlilik biçimi olarak düşünülebilir.

Bununla birlikte, neoliberalizmin ehlileştirici politikaları yalnızca eğitim kurumlarında değil, popüler medyada da benzer bir tahakküm mantığıyla işler. McRuer (2006), *Queer Eye for the Straight Guy* gibi televizyonda kuir kültürü cazip ve tüketilebilir kılan popüler programları incelerken, bu sözde pozitif temsillerin engellilik ve kuir varoluşu nasıl hizaya sokup disipline ettiğini gösterir (s. 175). Sistemin neoliberal kapsayıcılık çerçevesinde ürettiği bu normalleştirici vizyona karşı, Cheryl Marie Wade ve Bob Flanagan gibi radikal sanatçıların performanslarını öne çıkarır. Bu performanslar, engelli bedene giydirilen uysallık ve trajedi zırhını parçalayarak onu sınır ihlallerinin, aşırılıkların ve hazzın öznesi olarak görünür kılar.

McRuer (2006), sakat kuramını yalnızca Amerikan kimlik politikalarıyla sınırlı tutmaz; onu küreselleşme karşıtı hareketler ve evrensel adalet arayışlarıyla birlikte düşünür. Brezilya'daki Porto Alegre ve Hindistan'daki Mumbai Dünya Sosyal Forumu protestolarından Güney Afrika'daki Tedavi Eylem Kampanyası'nın eylemlerine uzanan geniş bir politik hattı tartışır. Sol ve küreselleşme karşıtı hareketlerin "başka bir dünya mümkün" sloganını yeniden

düşünerek, tahayyül edilen alternatif dünyanın gerçekten mümkün olabilmesi için öncelikle engelliler açısından erişilebilir olması ve sakat bir perspektifle tasarlanması gerektiğini vurgular (s. 44).

McRuer'e (2006) göre dünyayı sakat bir perspektifle tasarlamak, neoliberalizmin zenginliği sürekli "yukarı doğru dağıtan" dışlayıcı kültürüne karşı geniş çaplı politik, ekonomik ve mekânsal katılımı zorunlu kılar (s. 71). Yazar, sol ve muhalif hareketlerin dahi engelliliği çoğu zaman yalnızca "karşı çıkılacak" ya da "düzeltilecek" bir durum olarak ele almasını eleştirir. Ona göre alternatif ve adil bir dünya, ancak engellilik deneyimi merkeze alındığında ve erişilebilir/sakat bir dünyanın hem mümkün hem de arzu edilebilir olduğu kabul edildiğinde kurulabilir. Alison Kafer (2013) de bu argümanı genişleterek, engelliliği geleceğin siyasal vizyonundan silen sağlamcı eğilimlere karşı çıkar ve "erişilebilir gelecekler" (accessible futures) fikrini kuramsallaştırır.

Nihayetinde McRuer (2006), engellilik çalışmalarında dahi sıkça başvurulan "yeterince uzun yaşarsak hepimiz bir gün engelli olacağız" argümanını eleştirir (s. 197). Engelliliğin yalnızca gelecekte bir bakımevine hapsolmak gibi korkulan, kaçınılmaz ve acı bir son olarak düşünülmesine karşı çıkar. Bunun yerine, Derrida'nın "gelecek olan demokrasi" (democracy to come) kavramından hareketle "gelecek olan engellilik" (disability to come) mefhumunu geliştirir. Bu kavram, trajik bir kaderden çok, arzulanacak, karşılanacak ve üzerine daha kapsayıcı bir dünyanın inşa edilebileceği radikal bir sakat vaat (crip promise) olarak düşünülür (s. 207). McRuer'e göre "gelecek olan engellilik" daima gelecek zamana aittir; engelliliği başka türlü kavradığımızda, başka dünyalara ve gelecek biçimlerine birlikte erişebilmenin imkânını da açar.

McRuer'in sakat teorisi, Lehrer, Kuppers ve Sandahl'ın formüle ettiği sakat sanat hattını, neoliberal kapitalizmin normatif beden rejimini, üretkenlik ideolojisini ve makbul öznellik biçimlerini hedef alan daha geniş bir politik çerçeveye taşır. Sakat öznenin bedensel varlığını, arzularını ve tahayyüllerini korkusuzca ifşa etmesi, neoliberal düzenin yücelttiği bağımsızlık, verimlilik ve normallik kurgularını sakatlayan güçlü bir siyasal müdahaleye dönüşür. Bu kuramsal bakışla akraba biçimde, *Sins Invalid* kolektifi de 2006'dan itibaren şiir, dans, müzik ve canlı

manifesto öğelerini birleştiren performanslarıyla engellilik, ırk, ekonomi, cinsellik ve adalet meselelerini kesişimsel bir sahneleme estetiği içinde tartışmaya açmıştır.

Sins Invalid, “Engellilik Adaleti” (Disability Justice) çerçevesinin kurucu oluşumlarından biri olarak şekillenmiştir. Engellilik Adaleti kavramı, 2005 yılında San Francisco’da psikolog, yazar ve çok disiplinli sanatçı Patty Berne, yazar Mia Mingus ve toplumsal örgütlenme uzmanı Stacey Milbern gibi sakat, kuir ve Beyaz olmayan aktivistlerin öncülüğünde ortaya çıkmıştır (Kafai, 2021). Bu oluşumun temel amacı, radikal ve ilerici sol hareketleri kendi içlerindeki sağlamcılıkla kesişimsel bir düzlemde yüzleşmeye zorlamaktır. Daha sonra şair ve hip-hop eleştirmeni Leroy F. Moore Jr., kuramcı Eli Clare ve trans aktivist Sebastian Margaret gibi isimlerin katkılarıyla genişleyen bu topluluk, yasal reformlara odaklanan ana akım hak temelli yaklaşımların ötesine geçerek sanatsal, bedensel ve kolektif bir adalet arayışına dönüşmüştür. Kolektif, Beyaz ve orta sınıf ağırlıklı ana akım Engelli Hakları Hareketi’nden ayrışmasının gerekçesini kendi manifestosunda şu şekilde açıklar:

> Engellilik Adaleti hareketi kuruldu çünkü [ana akım] Engelli Hakları Hareketi ve Engellilik Çalışmaları disiplini beyaz olmayan engelliler, engelli göçmenler, engelli kuir bireyler, engelli trans ve ikili cinsiyet sistemine uyumsuz bireyler, evsiz engelliler, mahpus engelliler ve atalarının toprakları gasp edilmiş engelliler gibi kesişimsel baskılara maruz kalan öznelerin ihtiyaç ve deneyimlerini yapısal olarak merkezine almıyordu. (Project LETS, t.y., parag. 2)

Bu manifesto etrafında örgütlenen Sins Invalid’in sanatı ve kültürel aktivizmi, 1990’da yürürlüğe giren ADA’dan sonra bile hâkim toplumsal çerçevelerden dışlanmaya devam eden; polis, okul, sağlık ve barınma sistemleri aracılığıyla sistematik ayrımcılığa maruz kalan öznelerin yaşamlarını merkeze alır (Kafai, 2021). McRuer’in sakat kuramıyla akraba biçimde kolektif, engellilik deneyiminin tıp, medya ve hak temelli liberal kapsayıcılık söylemleri içinde ehlileştirilmesine, apolitikleştirilmesine ve Stella Young’ın “ilham pornosu” (inspiration porn) olarak kavramsallaştırdığı temsile indirgenmesine karşı çıkar (Mingus, 2011; Young,

2014). Bunun yerine engelli bedenin erotik, duyusal ve politik gücünü kolektif özgürleşmenin bir parçası olarak konumlandırır.

Nitekim kolektifin kurucu üyeleri Patty Berne, Leroy F. Moore Jr., görsel sanatçı/fotoğrafçı Todd Herman ve performans sanatçısı Amanda Coslor, 2006 yılında San Francisco'daki Brava Theater'da *From Sacrificed to Sacred* adlı ilk gösterilerini sahnelediklerinde, projeyi Theatre Bay Area desteğiyle gerçekleşen tek seferlik çok disiplinli bir performans olarak tasarlamışlardır (Kafai, 2021). Ancak gösterinin, özellikle sakat cinselliğini ve bedenini utanmadan sahiplenmesiyle yarattığı politik yankı ve sonrasında gelen atölye talepleri, Sins Invalid'in kısa sürede büyümesine yol açmıştır. 2008'e gelindiğinde oluşum, yalnızca performans üreten bir kolektif olmaktan çıkarak sergiler, eğitim programları, yayınlar ve taban örgütlenmesi yürüten daha geniş bir kurumsal yapıya dönüşmüştür. Topluluğun çağdaş sanat ve engellilik çalışmalarına yön veren asıl kuramsal katkıları 2010'lu yıllardan sonra yoğunlaştığı için, bu bölümde şimdilik oluşum evresindeki kurucu ilkelerine ve sakat kuramıyla olan akrabalığına odaklanılmıştır.

Sins Invalid, sakat kurucuları, engellilik adaleti temelli radikal kavramsal çerçevesi ve karşı-direnişçi performans estetiğiyle 2000'lerin en güçlü sakat performans kolektiflerinden biri olarak öne çıksa da, bu dönem aynı zamanda sakat sanat topluluklarının, kolektif stüdyoların ve engelli sanatçı merkezli üretim alanlarının daha görünür hâle geldiği bir evre olarak değerlendirilebilir. Özellikle gelişimsel, zihinsel ve nöroçeşitli engelli sanatçılara stüdyo, sergileme ve topluluk desteği sağlayan yapılar bu yıllarda güçlenmiştir. 2000 yılında Chicago'da kurulan Arts of Life ve 2004 yılında Chicago Kültür İşleri Departmanı (DCASE) bünyesinde doğup 2013'te bağımsızlaşan Project Onward, engelli yetişkin sanatçılara yönelik kolektif stüdyo ve galeri alanları açarak sakat sanatçı odaklı (artist-first) bir model geliştirmiştir. Performans sanatları alanında ise sağır, kronik hasta ve nörodiverjan performans sanatçılarının ortak yönetim yapısıyla kurduğu Unfolding Disability Futures gibi çağdaş kolektifler bu hattı sürdürür. Chicago merkezli bu ağlar, günümüzde Bodies of Work, Gallery 400 ve 3Arts gibi yapılarla da kesişerek engelliliği hak mücadelesi, kültürel üretim ve estetik yenilik alanı

olarak görünür kılmaktadır (Arts of Life, 2025; Gallery 400, 2018; High Concept Labs, 2022; Project Onward, 2024; UIC Bodies of Work, 2022).

Görsel sanatlar alanında ise San Francisco Körfezi çevresindeki Creativity Explored, Creative Growth ve NIAD gibi öncü stüdyolar, engelli sanatçıların üretimlerini yalnızca "dışarıdaki sanat" kategorisinden çıkararak, çağdaş sanatın kurumsal alanı içinde de görünür kılmaya başlamıştır. Bu eğilimin daha geç tarihli göstergelerinden biri olarak SFMOMA'nın bu stüdyolardan 150'den fazla eseri koleksiyonuna dâhil etmesi, Evelyn Reyes ve Bertha Otoya gibi sanatçıların çalışmalarının müze koleksiyonlarında yer bulmasıyla birlikte, engelli sanatçıların üretimlerinin çağdaş sanat tarihine daha güçlü biçimde eklemlendiğini göstermektedir (Creativity Explored, 2023; SFMOMA, 2023).

2000'lerin ikinci yarısında sakat sanat kuramı, bir yandan Engellilik Adaleti hareketi, sakat kuram ve Sandahl ile Kuppers'ın geliştirdiği kesişimsel, ilişkisel ve performatif yaklaşımlardan beslenirken, diğer yandan engellilik çalışmaları içindeki temsil, bakış, bedenlenme, öznellik ve cinsellik tartışmalarıyla birlikte gelişimini sürdürmüştür. Bu yönelimin önemli örnekleri arasında Ato Quayson'ın *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation* (2007) ve Margrit Shildrick'in *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality* (2009) adlı çalışmaları yer alır. Quayson, engelliliğin edebiyat ve kültürel temsil alanlarında yarattığı "estetik huzursuzluğu" temsil krizi bağlamında tartışırken, Shildrick feminist ve postmodern kuramsal araçlarla engelli beden, cinsellik, özneleşme ve normatif beden paradigmasının kuirleştirilmesi meselelerini ele alır. Bu iki çalışma, sakat sanatın yalnızca aktivist ve performatif pratikler üzerinden değil, aynı zamanda temsil rejimleri, bedenlenmiş öznellik ve normatif beden düzeninin yarattığı estetik ve etik gerilimler üzerinden de kuramsallaşmaya devam ettiğini gösterir.

Ato Quayson (2007), edebi metinlerdeki engellilik temsillerini duygulanım eksenli bir çerçeveden çözümlerken, Garland-Thomson'ın normat/normatif öznenin (normate) kavramından faydalanır. Quayson'a göre normatif öznenin engelli bedenle karşılaşma anında deneyimlediği anksiyete, yalnızca bireysel bir rahatsızlık ya da toplumsal nezaketsizlik sorunu değildir; insan varoluşunun

kırılganlığına, bedensel bağımlılığa ve radikal olumsallığa (contingency) duyulan daha derin bir ontolojik korkuyla ilişkilidir. Gündelik hayatta sosyal protokoller aracılığıyla bastırılan bu tekinsizlik hâli, normatif bakışla kurgulanmış metinlerin dokusuna sızarak yapısal bir "estetik asabiyet" (aesthetic nervousness) üretir. Quayson'ın ifadesiyle bu asabiyet, edebî metnin baskın temsil protokollerinin engellilik karşısında "kısa devre" (short-circuit) yapmasıyla görünür hâle gelir. Söz konusu kriz, öncelikle engelli ve engelli olmayan karakterler arasındaki etkileşimlerde belirir; ardından olay örgüsüne, sembolik yön değiştirmelere ve metnin yapısal düzeylerine yayılır; son olarak okur ile metin arasındaki ilişkide etik ve duygulanımsal bir gerilim olarak yeniden üretilir (Quayson, 2007; Vidali, 2008; Sati, 2024).

Bu bağlamda Quayson, Mitchell ve Snyder'ın (2000) engelliliği anlatıdaki krizleri çözen işlevsel bir "anlatı protezi" olarak gören yaklaşımını geliştirerek daha karmaşık bir temsil krizi tartışmasına taşır. Ona göre normatif metin, engelli bedenin maddi gerçekliğini salt estetik bir araca indirgeyip pürüzsüzce asimile edemez. Aksine, bu maddesellik karşısında metnin estetik yüzeyi çatlar, anlatı tökezler ve kurgusal alan ile okurun ya da karakterlerin gerçek dünyadaki etik konumları arasında tekinsiz bir salınım başlar. Bu nedenle engellilik, yalnızca bir karakter özelliği ya da sembolik eksiklik olarak kalmaz; metnin kendi temsil düzenini, okuma protokollerini ve normatif anlam üretme biçimlerini istikrarsızlaştıran bir güç hâline gelir. Quayson'ın Beckett, Morrison, Soyinka ve Coetzee gibi yazarlar üzerinden geliştirdiği çözümlemeler de bu temsil krizinin yalnızca biçimsel bir edebiyat meselesi olmadığını, ırk, sömürgecilik, beden, etik ve toplumsal dışlanma gibi tarihsel güç ilişkileriyle birlikte işlediğini gösterir (Quayson, 2007).

Quayson'ın estetik asabiyet kavramı, bir yönüyle Kantçı "yüce" (sublime) deneyimiyle karşılaştırılabilecek bir sarsıntı barındırır; ancak burada söz konusu olan, soyut ve aşkın bir estetik deneyimden çok, gerçek dünyadaki sağlamcı hiyerarşilere bağlı somut ve maddesel bir temsil krizidir. Engelli beden, normatif estetik düzen içinde bastırılmış kırılganlığı, bağımlılığı ve bedensel olumsallığı görünür kıldığında, metin tutarlı şekilde anlam üretemez ve kendi etik sınırlarıyla

yüzleşmek zorunda kalır. Karakter etkileşimlerinde, sembolik kaymalarda ve okur-metin ilişkisinde yankılanan bu kriz, edebiyatı normatif aklın bastırılmış sağlamcı korkularını açığa çıkaran sismik bir alana dönüştürür (Berger, 2014; Quayson, 2007).

Bu tartışmanın işaret ettiği bir diğer önemli nokta, engelliliğin içeriden anlatıldığı otobiyografik ve tanıklığa dayalı metinlerde temsil krizinin farklı bir biçim almasıdır. Engelli bireylerin ya da onlara bakım sunan kişilerin kendi sesleriyle yazdıkları anlatılarda engellilik, dışarıdan dayatılan bir metafor, anlatısal işlev ya da egzotikleştirici bir estetik araç olmaktan çıkar. Bu tür metinlerde "kısa devre" yapacak egemen bir temsil protokolü aynı biçimde işlemediği için estetik asabiyet de normatif edebî metinlerdeki gibi üretilmez. Bunun yerine metinsel baskınlık, bedensel farkı kendi karmaşıklığı içinde ve dünyanın ona verdiği tepkilerle birlikte kayda geçiren daha doğrudan, tanıklık temelli ve bedenlenmiş bir anlatı biçimine kayar. Bu yönelim, Tobin Siebers'in engellilik estetiği ve karmaşık bedenlenme üzerine geliştirdiği tartışmalarla da birlikte düşünülebilir (Siebers, 2010, 2013).

Nihayetinde Quayson için metindeki estetik çatlakları çözümlemek, biçimsel bir edebiyat eleştirisinin ötesine geçer. Benjamin Fraser'ın (2018) de alıntıladığı gibi, Quayson engelliliğin estetik alan ile etik alan arasında yarattığı tekinsiz salınımı (oscillation) görünür kılar. Bu salınım, okuru bedensel farkların toplumsal anlamlarıyla ve bu farklar etrafında üretilen adaletsizliklerle yüzleşmeye zorlar; böylece okuma eylemi, yalnızca estetik bir çözümleme olmaktan çıkarak aktif bir etik konumlanma imkânına dönüşür.

Quayson'ın (2007) metinsel düzeyde saptadığı ontolojik anksiyete, Shildrick'in (2009) çalışmasında modern öznelliği ayakta tutan "psiko-sosyal imgelem"in çelişkileri üzerinden daha radikal bir düzleme taşınır. Shildrick, normatif öznenin engelli bedene yönelttiği kaygıyı temsil krizinin otesinde, beden sınırları, arzu, cinsellik ve özneleşme rejimleriyle ilişkili daha derin bir kırılganlık sorunu olarak ele alır.

Geleneksel sosyal modeli bedenin fenomenolojik ve psişik boyutlarını, özellikle acı, arzu ve cinselliği yeterince hesaba katmadığı gerekçesiyle eleştiren Shildrick,

engelli bedenin öznellik ve arzuyla kesiştiği alanı normatif beklentileri sarsan "tehlikeli bir diskur" (dangerous discourse) olarak konumlandırır (s. 5). Davis (1995) ve Quayson'a (2007) benzer biçimde Lacan'ın "parçalanmış beden" (corps morcelé) kavramından hareket eden Shildrick'e göre, normatif özne kendi içsel kırılganlığını ve bastırılmış bedensel bütünlük kaygısını engelli bedene yansıtır; böylece engelli beden, normatif öznenin kendi istikrarsızlığını inkâr etmek için dışsallaştırdığı tekinsiz bir anksiyete alanına dönüşür.

Shildrick, toplumun tekinsiz bulduğu bu bedenselliğin barındırdığı cinsel potansiyeli ehlileştirme çabasına örnek olarak Marc Quinn'in 2005-2007 yılları arasında Londra Trafalgar Meydanı'ndaki Fourth Plinth'te sergilenen *Alison Lapper Pregnant* adlı heykelini tartışır. Shildrick'e (2009) göre modern toplum, engelli kadın cinselliğini otonom, akışkan ve arzulu bir varoluş biçimi olarak tanımak yerine, çoğu zaman üreme ve annelik sınırları içinde okunabilir kılmaya çalışır. Bu eğilim, normatif aklın engelli beden karşısında duyduğu anksiyeteyi yatıştırma ve kendi bedensel bütünlük, cinsellik ve özneleşme sınırlarını koruma işlevi görür (s. 183). Başka bir bakışla, Ann Millett-Gallant *Alison Lapper Pregnant* heykelini incelerken eserin eril, kahramanlık odaklı ve sağlam beden merkezli kamusal anıt geleneğini bozduğunu vurgular; bu nedenle heykelin engelli kadın bedenini Trafalgar Meydanı gibi güçlü bir kamusal mekâna taşıyan dirençli potansiyeline odaklanır (Millett-Gallant, 2013). Bununla birlikte Shildrick'in okuması, heykelin engelli kadın bedenini hamilelik ve annelik imgesi üzerinden kamusal alana taşımasının yarattığı ambivalansa dikkat çeker. Bu çerçevede annelik, engelli cinselliğinin normatif özne için yarattığı rahatsızlığı kısmen yatıştıran bir kalkan işlevi görebilir; dolayısıyla eser, engelli kadın bedeninin nasıl, hangi koşullarda ve hangi normatif çerçeveler içinde görünür kılındığı sorusunu açıkta bırakır.

Shildrick (2009), arzuyu kaybedilmiş hayalî bir bedensel bütünlüğün telafisi ya da temel bir "eksiklik" hissi üzerinden tanımlayan psikanalitik çerçevenin sınırlarını tartışmaya açar. Bu çerçeve yerine Deleuze ve Guattari'nin (1987) "arzulayan makineler" (desiring-machines) ve "organsız beden" kavramlarından hareketle engelli cinselliğini, modern öznenin bütünlük ve normallik yanılsamalarını bozan

üretken, akışkan ve kuir bir potansiyel olarak yeniden düşünür. Mitchell vd.'nin (2019) de vurguladığı üzere, Shildrick'in düşüncesinde "doğal", kendi kendine yeten ve yalıtılmış beden fikri bir yanılsamadır; bütün bedenler zaten geçirgen, sızdıran ve bütünüyle denetim altına alınamayan yapılardır. Bu perspektifte engelli bedenin asimetrileri, protezleri ve toplum tarafından "eksik" olarak kodlanan yönleri, modern tıbbın kapalı ve düzenli anatomi idealini istikrarsızlaştıran; sürekli yeni bağlantılar, temaslar ve bedenlenme biçimleri üreten bir "oluş" (becoming) alanı olarak belirir (Shildrick, 2009, s. 132-133).

Shildrick (2009), bu teorik argümanı edebiyat ve görsel kültürden sunduğu örneklerle somutlaştırırken organik (insan bedeni) ve inorganik (cihaz/protez) unsurların birlikteliğini "arzulayan makineler" kavramının tezahürleri olarak okur. Örneğin engelli hakları aktivisti Connie Panzarino'nun To My Other Bodies adlı şiirinde, kişisel asistanın bedeni ile engelli beden arasındaki mutlak ve dokunulmaz olduğu varsayılan sınırların eriyip geçirgenleşmesi bu akışkanlığın önemli örneklerinden biridir. Benzer biçimde Shildrick, Barbara Gibson'ın ampirik çalışmalarından hareketle, solunum cihazları ya da ses sentezleyiciler aracılığıyla dünyayı deneyimleyen genç yetişkinlerin bedensel sınırlarını nasıl yeniden kurduklarını inceler. Yazar bu analizi daha da ileri taşıyarak ağır engelli on iki yaşındaki Mimi ve annesinin teknolojik tıbbi cihazlarla birlikte tekil, özerk ve kapalı beden yanılsamasını nasıl aştığını tartışır. Mimi, annesi ve cihazlar arasındaki ilişki, birbirinden bütünüyle ayrılmış bedenlerin yan yana gelişi değil, bakım, teknoloji, temas ve bağımlılık üzerinden kurulan ortak bir beden/kümelenme (assemblage) olarak belirir. Bu örneklerde insan ile makine, benlik ile öteki ya da bakım veren ile bakıma ihtiyaç duyan kişi arasındaki geleneksel ayrımlar tümüyle yok olmaz; ancak bu sınırlar esner, geçirgenleşir ve her temasla yeniden müzakere edilir.

Shildrick'e (2009) göre makineyle, protezle, bakım verenle ve farklı ötekilik biçimleriyle kurulan organik-inorganik ilişkiler, Batı düşüncesinin temelinde yer alan bağımsız, sınırları kapalı ve kendi kendine yeten egemen birey varsayımını istikrarsızlaştırır (s. 139-140). Bedenin sınırları protezlere, cihazlara ya da bakım veren asistanın tenine doğru taştıkça benlik ile öteki arasındaki ayrım bulanıklaşır

ve çoklu, ilişkisel bir “bedenlerarasılık” (intercorporeality) ortaya çıkar. Bu akışkan bağlamda arzu, iki özerk bedenin genital birleşmesine ya da bireysel tatmine indirgenen normatif cinsellik modelinin dışına taşar. Artık arzu, sabit bir hedefe yönelen kapalı bir hareket değil, farklı bedenlerin, yüzeylerin, protezlerin ve teknolojilerin birbirine temas ettiği noktalarda beliren yoğunluklar (intensities), enerjiler ve yaratıcı haz biçimleri olarak düşünülür.

Shildrick (2009), ana akım cinsellik tanımına sığmayan bu tuhaf, yenilikçi ve sınır aşan bedensel bağlanmaları “kuir performativite” (queer performativity) olarak kavramsallaştırır (s. 143). Yazar bu kavramı somutlaştırırken, Loree Erickson’un tekerlekli sandalyesini cinsel yaratıcılığının ve çekiciliğinin organik bir uzantısı olarak görünür kıldığı görsel işlerinden hareketle iki sinematik örneğe yönelir: David Cronenberg’in *Crash* (1996) filmi ve Bob Flanagan’ın mazoşist performanslarını belgeleyen *Sick* (1997) belgeseli. Shildrick, Tom Shakespeare ve Linda Williams’ın analizlerinden yararlanarak bu iki yapımı birlikte okur. *Crash*’teki araba-insan-yara birleşimi ile *Sick*’teki acı-makine-haz ilişkisi, normatif beden ve cinsellik sınırlarını ihlal eden “çok biçimli sapkın” (polymorphous perverse) bir hazzın örnekleri olarak belirir. Her iki yapım da yaralanma, ölümlülük ve bedensel hasarı yalnızca kayıp ya da travma olarak değil, arzunun sınırlarını yeniden kuran rahatsız edici temas alanları olarak düşünmeye zorlar. Sonuç olarak Shildrick, acının, protezin ve inorganik makinelerin cinsel hazzın üretken araçlarına dönüşebildiği bu sınır ihlallerini kuir performativitenin örnekleri olarak ele alır; bedensel farkı da modern cinsellik rejimine karşı üretken bir direnç ve alternatif bir haz alanı olarak çerçeveler.

Modern öznenin sınırlarının çözüldüğü, bedensel ve teknolojik ilişkilerin giderek iç içe geçtiği insan-sonrası bağlamda Shildrick (2009), özneleri birbirinden keskin çizgilerle ayıran geleneksel ahlak anlayışının yetersiz kaldığını savunur. Modern etiğin özerk, sınırları kapalı ve kendi kendine yeten birey varsayımına karşı alternatif bir “karşılaşma etiği” (ethics of encounter) önerir (s. 160). Bu etik anlayış, liberal hümanizmin varsaydığı gibi eşit ve bağımsız bireyler arasında kurulan rasyonel bir sözleşmeye ya da karşılıklı çıkara dayalı bir alışverişe indirgenemez. Shildrick, Rosalyn Diprose’un (2002) çalışmalarından hareketle bu

karşılaşmayı radikal bir “bedenlerarası cömertlik” (intercorporeal generosity) pratiği olarak düşünür.

Shildrick’e (2009, 2022) göre bu cömertlik, ötekini onarmaya, düzeltmeye ya da kendine benzetmeye çalışmadan, onun radikal başkalığına ve muğlaklığına açık olmayı gerektirir. Bu noktada yazar, Derrida’nın “mutlak misafirperverlik” (absolute hospitality) ve “karşılıksız armağan” kavramlarından da yararlanır. Geleneksel aklın sınırlarını ihlal eden her türlü ötekilik, ister protez, ister teknolojik cihaz, ister kişisel asistan, ister norm dışı bir engelli beden olsun, eve gelen ve ev sahibinin dokunulmaz sanılan kimliğini dönüştüren bir yabancı/misafir gibi düşünülebilir. Bu nedenle bedenlerarası cömertlik, kendi özerk bütünlüğümüzü koruma yanılsamasından vazgeçerek kırılganlığı, karşılıklı bağımlılığı ve bedensel ilişkiselliği kabul eden eylemsel bir etik konum olarak belirir.

Görüldüğü üzere Quayson (2007) ve Shildrick’in (2009) çalışmaları, 1990’lardan beri gelişmekte olan ve önceki bölümlerde de vurgulanan modern toplum, normallik, “normat” ve nesneleştirici bakış eleştirileriyle ortaklaşır. Bununla birlikte bu metinler, analizin ağırlık merkezini yalnızca dışlayıcı toplumsal yapılar ve baskılayıcı mekanizmalarla sınırlamaz; engelli öznenin eylemselliğine, kırılganlığına, arzularına ve dünyayla kurduğu duygulanımsal ilişkilere doğru genişletir. Quayson, engelliliğin edebî temsilde yarattığı estetik ve etik sarsıntıyı “estetik asabiyet” kavramı ile tartışırken, bu sarsıntının ürettiği etik karşılaşmaya odaklanır. Shildrick ise engelli bedenin cinsellik, öznellik, arzu ve psiko-sosyal imgelemle ilişkisini, normatif beden paradigmasını kuirleştiren ve bedensel gelecekselliği farklı biçimlerde düşünmeye açan bir hat üzerinden ele alır. Bu kuramsal hat, McRuer’in (2006) sakat kuramı ve “gelecek olan engellilik” (disability to come) tahayyülüyle birlikte düşünüldüğünde, 2000’lerde engellilik çalışmalarının odağının yalnızca kısıtlama, dışlanma ve engellenme biçimlerine değil, engelliliğin ürettiği estetik, etik ve politik imkânlara da yöneldiği görülür. Böylece sanat ve kültürel metinler, engellilik çalışmalarının yalnızca dışarıdan ve mesafeli biçimde yorumladığı nesneler olmaktan çıkar; bedenlenmiş bilgi üretiminin, sakat eylemselliğin ve alternatif gelecek tahayyüllerinin kurulduğu alanlar olarak düşünülmeye başlar.

Sakat kuram ile sanat arasındaki bu ilişki, kuramın sanata yukarıdan dikte edildiği tek yönlü bir aktarım değil, karşılıklı olarak birbirini besleyen bir inşa sürecidir. Sandahl'ın tiyatro pedagojisi, Kuppers'ın hiyerarşiyi reddeden topluluk sanatı pratikleri, Lehrer'in işbirlikçi portreleri ve *Sins Invalid* inisiyatifinin kuir-sakat cinselliği, hazzı ve bedensel arzuyu sahneye taşıyan erken dönem performansları, kuramsal kavramların yalnızca açıklanmadığı, aynı zamanda sınandığı ve eyleme dönüştüğü alanlar olarak değerlendirilebilir. Örneğin Maria R. Palacios'un 2009'da Sins Invalid sahnesinde gerçekleştirdiği *Hunger* ve *My Vagina Manifesto* performansları, engelli bedenin arzu, cinsellik, haz ve kamusal söz hakkı üzerinden nasıl etik, politik ve duygulanımsal bir sürtünme alanı yaratabileceğini gösterir. Bu süreçte engelli sanatçı-kuramcılar ve engellilik kültürü içinden konuşan araştırmacılar, güncel sanatsal üretimleri analizlerine dâhil ederek kendi kuramsal çerçevelerini somutlaştırmışlardır. Aynı zamanda bu üretimler, sakat estetiğin akademik literatürde daha görünür hâle gelmesine ve engelliliğin yalnızca temsil edilen bir konu değil, teori ve sanat üreten kurucu bir konum olarak anlaşılmasına katkı sağlamıştır.

Ne var ki kuram ile sanat arasındaki bu yakın ilişki, akademinin içsel iktidar dinamiklerinden ve epistemolojik hiyerarşilerinden bağımsız değildir. Engellilik çalışmalarının erken dönemlerde ağırlıklı olarak edebiyat, kültürel temsil ve sosyoloji temelli, metin merkezli bir metodolojiyle şekillenmesi, yazılı metinlerin ve arşivlenebilir görsel nesnelerin akademik dolaşıma daha kolay girmesine yol açmıştır. Buna karşılık canlı performanslar, kolektif sanat pratikleri, kuir-sakat sahne eylemleri ve geçici bedensel karşılaşmalar çoğu zaman aynı ölçüde hızlı arşivlenememiş, alıntılanamamış ya da kuramsal merkezîlik kazanamamıştır. Konvansiyonel hakemli dergi formatlarına, yerleşik araştırma yöntemlerine ve ana akım arşivcilik pratiklerine kolayca sığmayan bu üretimler, uzun süre teorik bilgi üreten yöntemler olarak değil, dışarıdan incelenecek sanatsal örnekler ya da kültürel malzemeler olarak ele alınma riskiyle karşı karşıya kalmıştır.

Bu yapısal asimetri, 2000'lerin sonundaki literatürde özellikle görsel kültür ve performans çalışmaları arasındaki farklı akademik dolaşım hızlarında görünür hâle gelir. Garland-Thomson'ın *Staring: How We Look* (2009) adlı kitabı, bakışın

nasıl anlam ürettiğini, kime yöneldiğini ve bakılan özneyle bakan özne arasında nasıl etik ve sosyal bir ilişki kurduğunu tartışarak engellilik çalışmalarında bakış rejimi analizini önemli ölçüde derinleştirmiştir. Siebers'in *Disability Aesthetics* (2010) adlı çalışması ise engelliliğin modern sanat ve görsel kültür için tali bir tema olmadığını, estetik değerin ve modern sanatın oluşumunda kurucu bir kategori olduğunu savunmuştur. Her iki çalışma da engellilik çalışmaları literatüründe görsel kültür, sanat tarihi ve temsil eleştirisi açısından alanın temel metinleri arasına yerleşmiştir.

Buna karşılık Sandahl'ın 2000'lerdeki makaleleri, Sandahl ve Auslander'ın derlediği *Bodies in Commotion* (2005) ile Kuppers'ın performans ve topluluk sanatı üzerine çalışmaları, engelli bedeni yalnızca bakışa maruz kalan ya da temsil sınırları içinde anlam kazanan bir nesne olarak ele almaz. Bu çalışmalar, engelli bedeni tepki veren, eyleyen, ilişki kuran ve bilgi üreten performatif bir özne olarak konumlandırır. Yöntemsel açıdan da ana akım akademinin mesafeli ve nesneleştirici analiz dilinden uzaklaşarak, engelli öznelliklerden, bedenlenmiş deneyimlerden ve sanatsal pratiğin içinden konuşan bir kuramsal zemin kurarlar. Bu nedenle söz konusu metinler, engelli bedenin sahnede, gündelik hayatta, topluluk içinde ve erişim pratiklerinde nasıl hareket ettiğini ve normatif düzenleri nasıl kesintiye uğrattığını gösteren erken ve kurucu örneklerdir.

Ancak, bu performans temelli çalışmalar, Garland-Thomson ve Siebers'in görsel kültür ve estetik odaklı temel metinleri kadar geniş bir kuramsal kanon içinde dolaşıma girmekten ziyade, çoğu zaman performans ve sahne sanatları alt başlığı içinde konumlandırılmıştır. Bu durum, canlı performansın, erişim pratiklerinin ve sakat bedenlenmiş bilginin akademik dolaşımda görsel temsil analizleri kadar kolay merkezîleşemediğini gösterir. Bu nedenle 2000'ler, yalnızca görsel temsilin değil, canlı performansın, erişim pratiklerinin ve sakat bedenlenmiş bilginin de akademik meşruiyet kazanmak için mücadele ettiği bir dönem olarak okunabilir.

Staring: How We Look (2009) ve *Disability Aesthetics* (2010) gibi çalışmaların yarattığı kuramsal itki ve gördüğü kurumsal kabul, bu metinlerin normatif estetiğe yönelttiği sarsıcı eleştiriyi gölgelemez. Ancak bu kabul, söz konusu kitaplarda

sistematize edilen itirazların, akademi onları merkeze taşımadan çok önce sahadaki sakat eylemselliklerde, performans pratiklerinde ve engellilik kültürü içinde zaten dolaşımda olduğunu teslim etmeyi gerektirir.

Garland-Thomson, *Staring: How We Look* (2009) kitabında, daha önceki çalışmalarında (1997, 2001, 2002, 2005) temellerini attığı "göz dikme" (*stare*) kavramını, engellilik ile görsel kültür kesişimini çözümlemek için temel ve kapsamlı bir analitik araca dönüştürür. Yazara göre göz dikme, bireysel ve sıradan bir görme edimi olmanın ötesinde, toplumsal ilişkileri örgütleyen, bedensel farklılıklar üzerinden kimlikleri inşa eden ve hiyerarşik iktidar dinamiklerini ifşa eden performatif bir pratiktir. Susan Sontag'ın "sabit ve zorlayıcı bir refleks", Jeanne McDermott'ın ise "beynin beklenmedik olanı anlamlandırmaya yönelik bilişsel bir duraklaması" olarak tanımladığı göz dikme; norm-dışı bedenler karşısında istemsiz bir fizyolojik hayret tepkisi olarak tetiklenir. Ancak kültür, bu biyolojik refleksi anında düzenleyerek ona toplumsal bir anlam yükler. Garland-Thomson'ın (2009) vurguladığı üzere göz dikme, fizyolojik bir yanıt, kültürel bir fenomen, kişilerarası bir karşılaşma ve epistemolojik bir bilme çabası olarak işleyen çok katmanlı bir süreçtir (s. 11). Böylece göz dikme, merak, yasak, rahatsızlık ve bilgi arzusunun iç içe geçtiği; normallik sınırlarını sürekli sorgulayan ve yeniden hatırlatan çelişkili bir toplumsal eyleme dönüşür.

Garland-Thomson (2009), göz dikmeyi yalnızca tahakkümcü bir eylem olarak kavramaz; onu feminist ve postyapısalcı kuramda Foucault ile Mulvey'in (1975) formüle ettiği, özneyi nesneleştiren ve disipline eden "bakış" (*gaze*) rejiminden ayırır. Yazarın daha önce ifade ettiği gibi, "bakış" karşısındakini mülk edinirken ve "sen benimsin" derken, göz dikme bir iletişim devresi açarak "sende yanlış olan ne?" sorusunu yöneltir (Garland-Thomson, 2005, s. 32). Geleneksel bakış çerçevesi çoğu zaman bakılanı pasif bir nesneye indirgerken, göz dikmede bakan ile bakılan (*staree*) arasında potansiyel olarak dönüştürücü ve üretken (*generative*) bir etkileşim alanı açılabilir. Göz dikme kuramında engelli özne, yalnızca izlenen bir nesne konumunda kalmaz; bu görsel alışverişe yanıt

verebilen, onu kesintiye uğratabilen ve anlamını dönüştürebilen aktif bir fail olarak düşünülür.

Bu görsel iletişim ağı içinde Garland-Thomson'ın Christine Buci-Glucksmann'dan hareketle tartıştığı "barok göz dikme" (baroque stare), engellilik estetiği ve politiği açısından önemli bir yer tutar. Tıpkı Barok sanatın kendisi gibi rasyonel kısıtlamaları aşan, çelişkilere kayıtsız kalıp coşku uyandıran bu görme biçimi, tıbbi-klinik bakışın o hiyerarşik hakimiyet ve "ustalık" (mastery) arzusuyla taban tabana zıttır. Garland-Thomson'a (2009) göre tıbbi bakışın hakimiyet arzusu bilgiyi sınıflandırıp, sınırlandırp, müzakereye kapatırken; barok göz dikme duyusal deneyime taşkın bir "hayretle" (wonder) yönelerek yeni estetik ufuklar açar (s. 50-51). Diane Arbus'un fotoğraflarında da görülen ve farklılıklarla ilk karşılaşmanın o sarsıcı yoğunluğunu yansıtan barok bakış, sosyal normlar açısından uygunsuz sayılıp utançla bastırılsa da kurucu bir potansiyel taşır. Nitekim Matuschka[180] ve Alison Lapper gibi sanatçılar, geleneksel güzellik algılarını sarsmak, sağlamcı izleyiciyi kendi sınırlarıyla yüzleştirmek ve karşılıklı tanınmaya dayalı yeni bir empati alanı yaratmak amacıyla izleyiciyi bilinçli olarak bu barok göz dikmeye davet ederler.

Öte yandan, mesele sadece göz dikmek ile sınırlı değildir; "bakışı kaçırma" (looking away) pratiği de bir o kadar güçlü ve yıkıcı bir politik anlama sahiptir. Erving Goffman'ın (1963) gündelik yaşamda yabancılar arasında görsel bir eşitlik ve anonimlik sağlayan "medeni ilgisizlik" (civil inattention) olarak adlandırdığı dinamik, konu engelli bedenler olduğunda bütünüyle çöker. Kendi felç deneyimini kaleme alan antropolog Robert Murphy'nin de vurguladığı üzere, engelli birinden bakışları kaçırmak basit bir nezaket veya medeni ilgisizlik davranışından ziyade,

---

[180] Gerçek adı Joanne Motichka olan Matuschka (d. 1954), feminist beden politikaları, aktivizm ve engellilik estetiği (*disability aesthetics*) literatürünün en kurucu figürlerinden biri kabul edilen Amerikalı multimedya sanatçısı, fotoğrafçı ve modeldir. 1991 yılında kendisine meme kanseri teşhisi konulmasının ardından geçirdiği mastektomi ameliyatını sanatsal bir faillik mecrasına dönüştürmüştür. Sanatçının şık bir gece elbisesiyle mastektomi yarasını cesurca sergilediği *Beauty Out of Damage* (1993) başlıklı otoportresi, 15 Ağustos 1993'te *The New York Times Magazine* dergisinin kapağında yayımlanarak ana akım medyada bu temadaki en büyük görsel tabulardan birini yıkmıştır. *LIFE* dergisi tarafından "Dünyayı Değiştiren 100 Fotoğraf" listesine seçilen bu ikonik kare, engelli/deforme bedenlerin tıbbi bir trajedi nesnesi ya da "ucube" olarak saklanması yerine, arzulanan, güçlü ve gururlu birer estetik özne olarak kamusal alanda var olabileceğini kanıtlamıştır (Petersen ve Matuschka, 2004).

onu toplumsal görünürlükten mahrum bırakan, varlığını reddeden ve bir özne olarak tanınmasını engelleyen dışlayıcı bir eylemdir (Murphy, akt. Garland-Thomson, 2009, s. 83-86). Karşılaşmayı yönetecek eşitlikçi kültürel rehberlerin yokluğu, tarihsel ve klinik bakış kodlarıyla birleşerek engelli bedeni toplumsal alandan ve insanlık dairesinden sessizce silme tehlikesi taşır.

Garland-Thomson (2009), bu asimetrik dışlanma, görünmezleştirme ve nesneleştirme dinamiklerine direnmek adına "görsel aktivizm" (visual activism) stratejilerini öne sürer. Bu aktivizm, temel olarak "bak, düşün ve harekete geç" şeklinde işleyen üç adımlı pratik bir süreçtir. Stratejinin ilk ve en etik adımı, pasif bir seyirden ziyade ötekinin varlığını tüm farklılıklarıyla onaylamayı gerektiren "ihtimamla bakmak" (beholding) edimidir. Yazar bu kavramı, psikanalist D. W. Winnicott'ın (1965) bireyin psikolojik gelişimini sağlayan "kucaklama" (holding) işlevine benzeterek temellendirir: İhtimamla bakmak, bir başkasının varoluşunu bakışla kucaklamak ve ona görsel ve sosyal bir alan açmaktır. Bu derin bağ, Nancy Fraser'ın (2003) farklılıkları tanıma ilkesinin yanı sıra Susan Sontag'ın (2003) talep ettiği "etik bakış" ve Martin Buber'in (1958) "ötekinin yüzünde Tanrı'yı görme" teolojisiyle de doğrudan örtüşür (Garland-Thomson, 2009, s. 194).

Görsel aktivizmin en dönüştürücü hamlesi ise sürekli göz dikmeye maruz kalan öznelerin bizzat uyguladığı "bakışı iade etme" (*staring back*) taktiğidir. Engelli bireyler kendilerine yönelen göz dikmeden kaçmak yerine ona bilinçli ve iddialı bir şekilde karşılık verdiklerinde, bakışın iktidar dinamiğini tersine çevirirler. Böylece engelli birey edilgen kurban, canavar ya da acıma nesnesi konumundan çıkar. Kültürel eleştirmen Bell Hooks'un (1992) ifadesiyle, taraflar arasında kurulan bu "dolaysız ve karşılıklı tanınma bakışı", engelli bireyin öznelliğini onaylar (akt. Garland-Thomson, 2010). Nihayetinde bakışı iade etme taktiği, nesneleştirmeyi durduran, tarafların insanlığını karşılıklı olarak tasdik eden ve iktidar dinamiklerinin eşitlikçi bir düzlemde yeniden müzakere edilmesini sağlayan kurucu bir eylemdir.

Bu bakımdan engelli aktivistlerin ve sanatçıların kültürel üretimleri, göz dikmeye maruz kalmayı utançla yönetilmesi gereken bir deneyim olmaktan çıkarır; onu görsel iktidar ilişkilerinin yeniden müzakere edildiği eşitlikçi bir temas alanına

dönüştürür. Nitekim Garland-Thomson (2009), Mary Duffy ve Cheryl Marie Wade gibi engelli performans sanatçılarını incelerken, onların "bakışı iade etme" (staring back) stratejisiyle kendi bedenlerini Rebecca Schneider'in kavramıyla "apaçık beden" (explicit body)[181] olarak sahnelediklerini belirtir. Sanatçılar, beden ile sözü birleştirerek göz dikmenin içerdiği iktidarı kendi lehlerine yeniden yönlendirir ve radikal bir "kendini inşa etme edimi" (act of self-making) gerçekleştirirler. Böylece göz dikme, maruz kalınan ihlal edici bir eylem olmaktan çıkar; öznelliğin, sınırların ve toplumsal kabulün yeniden şekillendiği politik ve üretken bir karşılaşma sahnesine dönüşür.

Garland-Thomson'ın (2009) normatif sistemi pekiştiren göz dikme pratiğine karşı performatif bir müdahale olarak kurguladığı "bakışı iade etme" (staring back) taktiği, dönemin sakat sanatçılarının kendi norm dışı varoluşlarını sahiplenmeleriyle doğrudan örtüşür. Bu sanatçılar, yaşadıkları dünya deneyiminden hareketle üretim yapar ve bu üretimi bedensel bilgiden türeyen bir estetik yöntem olarak meşrulaştırırlar. Böylece bakışı iade etmek, kamusal alanın tek tipleştirici, nesneleştirici ve belirli algı ile duygu biçimlerini meşrulaştıran varsayımlarını içeriden istikrarsızlaştıran stratejik bir pratiğe dönüşür.

Bakışın üretken ve dönüştürücü bir temas alanı olarak kurgulanması, Deleuze'ün Spinoza'dan devraldığı "duygulanımsal karşılaşma" (affective encounter) düşüncesiyle de ilişkilendirilebilir. Nitekim Shildrick (2002) ve Brian Massumi (2002) gibi düşünürlerin bedensel sınırlar, anomali ve yoğunluk üzerinden tartıştığı üzere duygulanım (affect), sınırları önceden belirlenmiş içsel bir his olmaktan çok, bedenlerin eyleme ve eyleme maruz kalma kapasitelerini anlık olarak değiştiren ilişkisel bir kuvvettir. Bu bağlamda göz dikme ile ona yöneltilen

[181] Performans kuramcısı Rebecca Schneider'ın (1997) "apaçık beden" (*explicit body*) kavramı, avangart feminist performans sanatçılarının kendi bedenlerini eril bakışın ve kapitalist tüketim rejimlerinin karşısına doğrudan, maddi ve aşırı görünür bir ifade alanı olarak yerleştirme pratiklerini tanımlar. Schneider, *The Explicit Body in Performance* adlı çalışmasında Carolee Schneemann, Annie Sprinkle ve Ana Mendieta gibi sanatçıların bedeni yalnızca bakılan pasif bir nesne ya da sembolik bir "kap" olmaktan çıkardıklarını savunur. Ona göre bu sanatçılar, toplumsal kurgu ile fiziksel gerçeklik arasındaki sınırları ihlal ederek bedeni etten, kemikten ve politik olarak konuşan "apaçık" bir sahneye dönüştürürler. Böylece feminist performans, bakışın nesnesini yerinden oynatır ve izleyiciyi kendi röntgenci konumu ile toplumsal cinsiyet normlarıyla yüzleşmeye zorlar.

cüretkâr karşılık, yalnızca görsel temsil rejimlerinin sınırlarını ihlal etmez; aynı zamanda bedenlerin birbirinin eyleme gücünü dönüştürdüğü yeni duygulanımsal yoğunluklar (affective intensities) üretir. Bu karşılaşma, sağlamcı, sabit ve normatif hiyerarşilerin önkabullerini istikrarsızlaştırarak engelli bedeni pasif, durağan ve hep aynı duygulanımları üreten bir varlık olmaktan uzaklaştırır; onu görsel ve bedensel çarpışmalar içinde sürekli yeni bağlantılar kuran, ilişkiler üreten ve potansiyeller ortaya çıkaran politik bir "oluş"a (becoming) açılan aktif ve akışkan bir kuvvet olarak konumlandırır.

Bununla birlikte 2000'ler boyunca duygulanımsal, fenomenolojik ve spekülatif tartışmalar derinleşirken, sakat sanatın ana akım akademik literatürdeki dolaşımı çoğu zaman hâlâ temsil, görsel kültür ve estetik kategori tartışmaları üzerinden gerçekleşmiştir. Engelli bedenin sahada ürettiği performatif, ilişkisel ve duyusal bilgi giderek daha görünür hâle gelse de, bu bilgi akademik kanonda çoğu zaman "engellilik temsili", "bakış rejimi" ya da "engelli bedenin estetik kullanımı" gibi başlıklar altında sabitlenme riski taşımıştır. Bu eğilimi en güçlü biçimde sistematize eden ve alan için kurucu öneme sahip metinlerden biri Siebers'in *Disability Aesthetics* (2010) adlı çalışmasıdır. Siebers, engelliliğin modern sanat ve görsel kültür için tali bir tema olmadığını, estetik değerin ve modern sanatın oluşumunda kurucu bir kategori olduğunu savunarak engellilik estetiği tartışmasına güçlü bir kavramsal zemin kazandırır. Ancak tam da bu sistematik kuramsallaştırma, sakat sanatın canlı, geçici, performatif ve ilişkisel bilgi üretim biçimlerinin görsel temsil ve estetik kategori başlıkları altında ikincilleştirilmesi riskini de beraberinde getirir. Bu nedenle *Disability Aesthetics*, bir yandan engelliliği modern sanat tarihinin merkezine taşıyan alan kurucu bir metin olarak okunabilir; diğer yandan sakat sanatın bedensel, kolektif ve performatif eylemselliğini temsil ve görsel estetik çerçevesi içinde yeniden sınırlama ihtimali bakımından eleştirel biçimde tartışılabilir.

Siebers (2010), çalışmasının başında Alexander Baumgarten'a dayanarak estetiği bedensiz ve yalnızca biçimsel yargılara dayalı bir alan olarak değil, "bazı bedenlerin diğer bedenlerin varlığında hissettiği duyumlar" üzerinden işleyen duygulanımsal bir etkileşim alanı olarak yeniden tanımlar (s. 1). Bu bedensel

zeminden hareketle yazar, bir yanda idealize edilmiş, kusursuz ve sağlıklı beden dayatması üzerinden norm dışı bedenleri dışlayan homojen Nazi estetiğini konumlandırır. Diğer yanda ise Nazilerin hastalık ve dejenerasyonla ilişkilendirerek “dejenere sanat” (Entartete Kunst) olarak damgaladığı, ancak tam da asimetrik, parçalanmış ve kısıtlayıcı sınırları ihlal eden formlarıyla modern sanatı yerleştirir. Siebers’e göre modern sanat, sarsıcı duygusal ve estetik gücünü büyük ölçüde bu norm dışı bedenlerden ve biçimlerden alır. Yazar, bu tarihsel karşıtlıktan hareketle engelliliği modern sanatın estetik tahayyülünü genişleten, insan olmanın anlamını zenginleştiren ve kusuru ya da farklılığı kendi başına kurucu bir “estetik değer” (aesthetic value) olarak düşünmeye imkân tanıyan kavramsal bir mercek hâline getirir (s. 3-4).

Siebers'a (2010) göre sanatın bedensel, zihinsel ve maddi farklılıkları içermesi estetik ufku zenginleştirirken; bu farklılıkların reddedilmesi sanatsal tahayyülü bütünüyle sınırlar. Bir sanat eserinin hasar görmesi, eksikliği veya parçalanması onun estetik değerini yok etmez; aksine ona duygusal bir sarsıcılık, otantiklik ve modern bir karakter kazandırır. Yazar bu teorik zemini tarihsel sanatın maddeselliği üzerinden çarpıcı bir soruyla örneklendirir: Batı sanatında kusursuz kadın güzelliğinin zirvesi kabul edilen Milo Venüsü, eğer "iki kolu da yerinde olsaydı, hala estetik ve insani güzelliğin en büyük şaheserlerinden biri sayılır mıydı?" (s. 38). Siebers'ın okumasına göre bu figür aslında kollarının eksikliğiyle bizzat "engelli" bir formdur ve estetik otoritesini tam da bu "kırık güzelliğinden" alır. Nitekim René Magritte’in bu heykeli kanlı kesik uzuvlarla yeniden yorumladığı *Les Menottes de cuivre* eseri de, engelli bedenin estetiğe sızan o travmatik ve ehlileştirilemez maddeselliğini doğrudan eserin yüzeyine yerleştirir.

Siebers’a göre Arno Breker’in *Readiness* (1937) ve Ivo Saliger’in *Diana’s Rest* (1939-1940) gibi Naziler tarafından yüceltilen eserleri, insan doğasındaki çeşitliliği ve kırılganlığı silerek öjenik bir kusursuzluk idealine hizmet eder. Nitekim Hitler de Picasso ve Modigliani gibi sanatçıların modern biçim bozumlarını “sakat” ve “ucube” bedenlerin tasviri olarak aşağılayarak reddetmiştir (Siebers, 2010, s. 44). Siebers, insan çeşitliliğini reddeden bu sahte kusursuzluk anlayışının estetik açıdan cansız bir “kitsch” ürettiğini ileri sürer. Yazar, bu dışlayıcı pürüzsüzlüğün

karşısına Marc Quinn'in Londra Trafalgar Meydanı'nda sergilenen *Alison Lapper Pregnant* (2005) adlı heykelini yerleştirir. Kolları olmayan hamile sanatçı Alison Lapper'ı anıtsal ölçekte görünür kılan bu eser, engelli bedeni acınası bir kusur olarak kodlayan sağlamcı bakışı teşhir eder ve Siebers'ın ifadesiyle normatif topluma yerleşmiş olan "insanın diskalifiye edilmesi estetiği"ni (*aesthetics of human disqualification*) sarsar.

Siebers (2010), homojen Nazi estetiğine karşı çağdaş sanatta engellilik, parçalanmışlık ve bedensel farklılığın yarattığı dönüştürücü estetik potansiyeli farklı pratikler üzerinden örneklendirmeye devam eder. Yazara göre Paul McCarthy'nin seyircide bilinçli bir iğrenme (*abjection*) hissi uyandıran taşkın performansları, sanatın, aklın ve bedenin sınırlarını norm dışı formlar üzerinden test eder (s. 11–13). Benzer biçimde Down sendromlu sağır sanatçı Judith Scott'ın gizemli iplik sarmalı heykelleri, estetik üretimi "deha" ve normatif zekâyla ilişkilendiren sanat tarihi mitini sarsar. Siebers bu örnek üzerinden, zihinsel engelliliğin estetik dışı görülmesinin çoğu zaman onun yaratıcı kapasitesini tanımaya yanaşmayan normatif algıdan kaynaklandığını tartışır (s. 97). Öte yandan yazar, Jake ve Dinos Chapman'ın Stephen Hawking'i tekerlekli sandalyesinde sarp bir kayalığın ucunda betimleyen *Übermensch* (1995) adlı heykeli ile Damien Hirst'ün ikiye bölünmüş hayvan bedenlerini içeren çalışmalarını, Hal Foster'ın kavramsal çerçevesini yankılayacak biçimde "travma sanatı" (*trauma art*) bağlamında okunabilecek örnekler olarak ele alır (Siebers, 2010; Biernoff, 2017). Bu eserler, modern yaşamdaki kopukluğu, bedensel kırılganlığı ve genetik/anatomik varyasyonu gizlenmesi gereken birer kusur olarak görmek yerine, estetik deneyimi dönüştüren kurucu değerler olarak görünür kılar (Siebers, 2010, s. 101–102).

Siebers, sağır sanatçı Susan Dupor'un *Stream of Consciousness* (2003) adlı tablosunu da engellilik estetiği çerçevesinde inceler. Eser, bir nehirde akıntıya karşı yüzen bir kadını tasvir eder; ancak Siebers'ın vurguladığı üzere burada amaç, Kübizm'de olduğu gibi yalnızca fiziksel hareketi yakalamak değil, doğrudan düşüncenin, yani bilinç akışının kendisini görselleştirmektir. Tabloda kadının etrafını saran ve Amerikan İşaret Dili'ni çağrıştıran çok sayıdaki kopuk el

ve kol imgesi, bu dile aşina olmayan izleyiciye ilk bakışta ürkütücü, sürrealist ya da gotik kesik uzuvlar gibi görünebilir. Ancak Siebers'a göre bu bedensiz eller makabr bir eksiklik göstergesi değildir; aksine, yüzücünün bütünüyle içine daldığı doğal iletişim dünyasını temsil eder. Ayrıca, eserde kadının sudaki yansıması da narsisistik bir beden ya da güzellik yargısına işaret etmez; işaret dilinin aracılık ettiği derin bir öz-düşünüm ve dilin içine emilme hâli olarak okunabilir (Siebers, 2010, s. 138-139).

Siebers (2010), bu tabloyu klasik sanatın parçalama geleneğiyle karşılaştırarak, geleneksel Batı sanatı "kırık güzelliği" çoğu zaman vücut parçalarını eksilterek, örneğin kolları olmayan Milo Venüsü'nde olduğu gibi, üretirken Dupor'un eseri uzuvları çoğaltarak bu geleneği başka bir yöne çektiğini iddia eder. Yazar, kopuk ellerin ürkütücü bir etki yaratmadığını , sanatta iletişimi kuran ve ifade kapasitesini genişleten üretken bir fazlalığın ve çoğalmanın (*amplitude*) temsili olarak yorumlar. Nihayetinde eser, kusursuzluk dayatmasını sorgulayan ve insan formunun çeşitliliğini görünür kılan düşündürücü bir dışavurumcu estetik vizyon sunar.

Ne var ki Siebers (2006, 2010), engellilik estetiği kuramını başlangıçta bedensel ve duygulanımsal bir etkileşim alanı olarak kurgulasa da, argümanını ilerlettikçe engelliliği yaşanmış maddi deneyiminden koparark engelli olmayan sanatçıların da rahatlıkla araçsallaştırabileceği biçimsel bir sınır ihlali kategorisine dönüştürür. Örneğin yazar, modern sanattaki bedensel acı pratiklerini travma sanatı (*trauma art*) başlığı altında inceler ve yara alabilme kapasitesini insan varoluşunun kurucu bir kırılganlığı olarak engellilik estetiğine dâhil eder. Bu yaklaşımla birlikte, literatürde Kathy O'Dell'in (1998) de analiz ettiği üzere, 1970'lerden itibaren Chris Burden, Vito Acconci, Marina Abramović ve Gina Pane gibi sanatçıların işlerinde görülen sınır ihlal edici mazoşist performanslar da bu çerçevede engellilik estetiği örnekleri hâline gelir. Söz konusu teorik genişleme, engelli sanatçıların üretimlerini kanonlaşmış pratiklerle aynı saygın zemine taşıyarak alanı ana akımlaştırır; ancak aynı zamanda engelliliği kendi kültürel ve maddi gerçekliğinden soyutlayarak beden-zihinsel ayrıcalıkları olanların da uygulayabileceği kışkırtıcı bir estetik metoda indirgeme riskini taşır.

Bu bağlamda Julia Gruson-Wood (2009), Siebers'ın yaklaşımına eleştirel bir şerh düşerek, bedensel farklılığı üreten yapısal sağlamcı normlar sarsılmadığı sürece engellilik estetiğinin kolayca ehlileştirilip pasif bir "seyirlik nesne"ye (*spectacle*) dönüşebileceği uyarısında bulunur. Gruson-Wood'a göre normatif kültür, norm dışı bedeni önce şok ve merak nesnesi olarak fetişleştirir, ardından kendi güvenli ve ayrıcalıklı konumuna geri çekilir; bu süreç, röntgencilik ve kaçış üzerine kurulu politik bir sömürü biçimidir. Gruson-Wood (2009), tahakküm ilişkilerini görünmez kılan, engelli öznenin politik failliğini silikleştiren ve bedensel farklılığı yüzeysel bir estetik heyecana indirgeyen bu eğilimi "sağlamcı kitsch" (*ableism kitsch*) olarak tanımlar ve reddeder. Bu eleştiri, engellilik estetiği tartışmasını sanatın güvenli illüzyonlarından ve emtialaşma süreçlerinden çıkararak yapısal ve maddi bir eşitlik mücadelesinin parçası olarak düşünmeye çağırır.

Bu sömürü dinamiği, literatürde Dan Goodley'nin (2014) kavramsallaştırdığı "engellilik kitschi" (disability kitsch) mefhumu ile de ilişkilidir. Jeffrey Preston'ın (2016) Goodley'den hareketle belirttiği üzere normatif özneler, kendi bedensel yenilmezlik fantezilerini doğrulamak ve kırılganlığa dair içsel anksiyetelerini yatıştırmak için engelli bedenleri ve imgeleri apolitik kültürel tüketim nesnelerine dönüştürebilirler (Preston, 2017, s. 19-20). Engelliliğin tarihsel ve kültürel bağlamından koparılarak iktidar ilişkilerini gizleyen "sahte ve değersiz bir sanat taklidi"ne, yani kitsch'e indirgenmesi, sağlamcı aklın engelli bedeni fetişleştirme biçimlerinden biridir. Benzer biçimde Bill Hughes (1999) da bu süreci "tahakküm estetiği" (aesthetic of oppression) olarak adlandırır. Hughes'a göre engelli bedenin deneyimlediği yapısal eşitsizlikler ve biyopolitik dışlanmalar göz ardı edildiğinde, bu beden salt bir anormallik ve farklılık gösterisine hapsedilir.

Sağlamcı kitsch tehlikesine yönelik haklı eleştirilere rağmen, Siebers'in engellilik estetiği kuramı çağdaş engelli sanatında kurucu bir referans noktası olmayı günümüzde de sürdürür. Engellilik sanatını ana akım sanat tarihiyle bütünleştirmeye yönelik bu stratejik eğilim, engelli sanat tarihçisi ve sanatçı Ann Millett-Gallant'ın The *Disabled Body in Contemporary Art* (2010) adlı eserinde formüle ettiği "stratejik öz-sergileme" (strategic self-exhibition) kavramında da yankılanır. Millett-Gallant'a göre, sanatçının kendisi engelli olsun ya da olmasın,

engelli bedeni merkeze alan sanatsal üretimler, “normalliğin” bedensel bağlamda nasıl inşa edildiğini ve hangi ölçütlerle meşrulaştırıldığını sorgulatan eleştirel bir zemin oluşturdukları için değerli ve üretkendir. Bu bağlamda yazar, engelliliği egzotikleştirdiği ve salt bir şok nesnesi olarak fetişleştirdiği öne sürülen tartışmalı fotoğrafçı Joel-Peter Witkin’in pratiğini de daha karmaşık bir çerçevede değerlendirir. Millett-Gallant, Witkin’in klasik Avrupa başyapıtlarını ve ideal güzellik mitlerini parodiye uğratarak tıbbi bakışı sekteye uğrattığını, ampute bedeni ise yalnızca eksiklik ya da deformasyon göstergesi olarak değil, estetik ihtişam taşıyan bir beden olarak yeniden konumlandırdığını savunur (Derby, 2011; Millett-Gallant, 2010).

Yazarın ampute bir özne olarak kendi bedeniyle Witkin’in fotoğraflarında yer alması[182], bu kuramsal duruşun en somut performatif uzantılarından biridir. Dışarıdan bakıldığında bu işbirliği, engelliliğin apolitik bir seyirlik nesneye indirgendiği sağlamcı bir kitsch örneği olarak okunabilecek olsa da Millett-Gallant’a (2010) göre bu tür stratejik hamleler, engelli öznelerin ana akım temsil alanlarına içeriden müdahale etmesini mümkün kılar. Sanatçı-kuramcı, saklanan ya da utançla yönetilen norm dışı bedeni karşılıklı rızaya dayalı, kışkırtıcı ve bilinçli bir estetik gösteriye dönüştürür. Bu öz-sergileme pratiğini sanat tarihindeki Venüs geleneğiyle, özellikle kolları olmayan *Venus de Milo* imgesiyle ilişkilendiren Millett-Gallant, Mary Duffy’nin canlı performanslarını da benzer bir hat üzerinden okur. Ona göre Duffy gibi engelli sanatçılar kendi bedenlerini korkusuzca sergileyerek pasif temsil nesnesi olmaktan çıkar, “bakışı iade etme” taktiğiyle tarihsel temsilin baskıcı anlatılarını içeriden yapıbozuma uğratır ve yeni bir performatif faillik kazanırlar (Millett-Gallant, 2010, s. 17).

Millett-Gallant’ın (2010) kitabının kuramsal metodolojisinin merkezinde Garland-Thomson’ın (2009) göz dikme kavramı yer alır. Yazar, görsel kültürdeki engelli imgelerini tek boyutlu acıma, sömürü ya da trajedi anlatılarına indirgemek yerine, bu imgelerin izleyiciyle nasıl diyalojik bir görsel alışveriş kurduğuna odaklanır. Bunun en çarpıcı örneklerinden birini Diane Arbus’un marjinalleştirilmiş özneleri

[182] Bahsi geçen sanatsal iş birliğinin pratik ve etik üretim süreci ile fotoğrafçının stüdyo pratiklerinin arka planı için bkz. Ziff, T. (Yönetmen). (2017). *Witkin & Witkin* [Film]. 212 Berlin.

merkeze alan fotoğrafları üzerinden tartışır. David Hevey (1992) gibi eleştirmenlerin Arbus'u engelli bireyleri "ucubeleştirmek" (enfreaking) ile suçlamasına karşı Millett-Gallant, bu fotoğrafların yalnızca nesneleştirici bir bakış üretmediğini savunur. Ona göre Arbus'un imgeleri, izleyicinin ötekine bakma arzusundaki ironiyi açığa çıkarır: Seyirci çoğu zaman ötekine yalnızca onu anlamak için değil, kendi normalliğini ve sağlamlığını yeniden güvenceye almak için de bakar (Millett-Gallant, 2010, s. 139).

Millett-Gallant sonraki çalışmalarında Siebers'in engellilik estetiği kuramını sakat ve kuir teorilerle ilişkilendirerek tartışmayı "sakat estetik" (*crip aesthetics*) kavramı etrafında genişletir. Millett-Gallant'a (2018) göre sakat estetik, engelliliği toplumsal cinsiyet, cinsellik, ırk ve sınıfla kesişen çok katmanlı bir bedenlenme ve öz-temsil alanı olarak ele alır ve tıbbi zafiyet, kişisel trajedi ya da aşılması gereken engel anlatılarını ironikleştirerek bedensel farkın görsel, maddi ve politik olarak nasıl sahiplenilebileceğini araştırır. Millett-Gallant bu yaklaşımı Persimmon Blackbridge gibi kuir, feminist ve sakat sanatçıların üretimleri üzerinden somutlaştırır. Blackbridge'in buluntu nesneler, ahşap parçaları ve kemikler gibi malzemelerle oluşturduğu heykeller çoğu zaman asimetrik, parçalı ve kırılgan görünür; ancak bu kırılganlık pasiflik ya da maharet eksikliği anlamına gelmez. Aksine, figürlerin mekâna doğru uzanan dinamik yapısı, bedensel farkı ve "kusuru" saklamadan onu hareket, temas ve öz-temsil alanında sahiplenir ve hatta vurgular (Millett-Gallant, 2010, s. 106). Bu bağlamda sakat estetik, izleyiciden sakat bedene yönelecek olan rahatsız, meraklı ya da acıyan bakışını da doğrudan hesaba katar ve onları değiştirmek için çabalamaz; kusuru, asimetriyi, yara izini, protezi ya da parçalanmışlığı gizlemez; bunları normatif güzellik ve bütünlük idealine karşı pervasızca sergiler. Böylece engellilik, sakat bir politik gurur (*pride*) ve öz-temsil alanı yaratarak normatif beden ideallerine karşı geliştirilen ironik ve eleştirel bir sanatsal faillik alanı hâline gelir (Millett-Gallant, 2018, s. 218-219).

Bu bölümü sonlandırırken, 2000-2010 yılları arasının engellilik çalışmalarının yalnızca hak temelli, sosyal politika odaklı ya da temsil eleştirisine dayalı bir alan olmaktan çıkarak disiplinlerarası, bedenlenmiş ve kuramsal olarak daha yoğun

bir çerçeve kazandığı önemli bir dönem olduğunu vurgulamak gerekir. Bu on yılda üretilen çalışmaların tamamı sakat sanat ya da engellilik estetiği literatüründe doğrudan ve sık biçimde referans verilen metinler olmasa da, engellilik çalışmalarının kavramsal ufkunu genişleterek yaratıcı, estetik ve kültürel alanlara dolaylı fakat belirleyici bir zemin hazırlamıştır. Antonak ve Livneh'in (2000) engelli bireylere yönelik tutumların ölçümüne ilişkin metodolojik çalışması ile Batavia'nın (2000) ADA sonrası engellilik politikalarını değerlendiren analizi, dönemin hak, politika ve toplumsal tutum eksenli tartışmalarını temsil eder. Albrecht, Seelman ve Bury'nin derlediği *Handbook of Disability Studies* (2001) ile Longmore ve Umansky'nin *The New Disability History* (2001) derlemesi, alanın tarihsel, sosyolojik ve kültürel temellerini sistematize eden başvuru kaynakları olarak öne çıkar. Corker ve Shakespeare'in *Disability/Postmodernity* (2002) derlemesi ile Davis'in *Bending Over Backwards* (2002) çalışması, sosyal modelin sınırlarını postmodern, postyapısalcı ve normallik eleştirisi ekseninde tartışmaya açarken, Hershey (2003), Asch (2005), Keating ve Mirus (2003) ile Keating (2005) engelliliği feminist örgütlenme, biyoetik, dil, teknoloji ve protezleşmiş beden tartışmaları üzerinden yeniden düşünmüştür. Dönemin ikinci yarısında ise Bringolf'un (2008) evrensel tasarım eleştirisi, Davis'in *Obsession: A History* (2008) çalışması, Reiss'ın *Theaters of Madness* (2008) kitabı, Siebers'in *Disability Theory* (2008), Campbell'in *Contours of Ableism* (2009), Ong-Dean'in *Distinguishing Disability* (2009), Pullin'in *Design Meets Disability* (2009), Frawley'nin *Invalidism and Identity in Nineteenth-Century Britain* (2004) ve Saks'ın *Refusing Care* (2002) adlı çalışmaları, engelliliği sağlamcılık, tıbbileştirme, kapatılma, eğitim, tasarım, kronik hastalık, psikiyatrik özerklik ve bedenleşme bağlamlarında ele almıştır. Bu çeşitlilik, 2000'li yıllarda engellilik çalışmalarının yalnızca engelliliğin toplumsal dışlanma biçimlerini betimleyen bir alan olmaktan çıkıp beden, özneleşme, tarih, teknoloji, etik, estetik ve kültürel üretim arasındaki ilişkileri tartışan geniş bir kuramsal zemine dönüştüğünü gösterir. Dolayısıyla sakat sanat literatürü bu çalışmaların her birini doğrudan merkezine almamış olsa da, bu dönemde oluşan kuramsal birikim engelli bedenin sanat, temsil, tasarım ve performans alanlarında nasıl düşünülebileceğine ilişkin daha geniş bir düşünsel altyapı sağlamıştır.

Genel bir bakışta, sanatsal ve kültürel üretim bağlamında 2000-2010 yılları arası, sakat sanatın bireysel ifade, sanat terapisi ya da marjinal bir topluluk etkinliği olmanın ötesinde, uluslararası festivaller, kolektif stüdyolar, küratöryel projeler ve kamusal bellek çalışmaları aracılığıyla kurumsal ve politik görünürlük kazandığı bir "profesyonelleşme" dönemidir. Bu dönemin başında, 2000 yılında Chicago'da kurulan *Arts of Life* kolektifi, zihinsel ve gelişimsel engelli sanatçıların profesyonel çağdaş sanatçılar olarak üretim yapabileceği, kolektif karar alma mekanizmalarına dayalı eşitlikçi bir stüdyo modelinin öncülüğünü yapmıştır (Wexler, 2009).

Eş zamanlı olarak, küresel ölçekte sergileme pratiklerinde de duyusal odaklı bir dönüşüm yavaş yavaş görünür hâle gelmiştir. Hong Kong'da 1a Space galerisi tarafından 2000 yılında düzenlenen *Behind the Eyeballs* sergisi, görsel merkezli (ocularcentric) estetik anlayışını bozarak izleyiciyi göz bağı kullanmaya teşvik etmiş ve dokunsal-duyusal deneyimi sanatla karşılaşmanın merkezine yerleştirmiştir (1a Space, 2000). Aynı yıl Minneapolis'teki Interact Center for the Visual and Performing Arts bünyesinde sergilenen ve The Down Beats grubu tarafından icra edilen *Too Many Chromosomes to Drive a Car* adlı çalışma ise Down sendromlu sanatçıların mizah ve müzik yoluyla ehliyet, otonomi ve toplumsal yeterlilik kavramlarını sorgulayan politik bir müdahale alanı yaratmıştır (The Down Beats, 2000). Bu pratikler bütünü, 2000'lerin başında sakat sanatın görünürlüğünün yalnızca hak savunuculuğu ve temsil incelemesiyle sınırlı kalmadığını; sergileme, izleme ve küratöryel yöntemlerin örtük sağlamcı varsayımlarının da sorgulanmasına zemin açtığını gösterir.

İngiltere ve Kanada'da gelişen festivalleşme süreci de bu dönüşümün en görünür göstergelerinden biridir. 2001'de Liverpool'da ilk *DaDaFest* festivalinin düzenlenmesi, engellilik sanatını uluslararası ölçekte görünür kılacak önemli ve uzun süre etkili olacak bir platformun başlangıcı olmuştur (DaDaFest, 2001). Aynı yıl Vancouver'da Geoff McMurchy'nin sanat yönetiminde düzenlenen kickstART! festivali ve Persimmon Blackbridge ile McMurchy'nin ilişkili küratöryel çalışmaları, Kanada'da engelli sanatçıların kendi kimliklerini ve politik taleplerini profesyonel çağdaş sanat pratikleriyle ifade ettikleri önemli bir kırılma yaratmıştır (McMurchy,

2015; Sherr Klein, t.y.). Festival kapsamında Elizabeth Shefrin ve Persimmon Blackbridge küratörlüğünde gerçekleştirilen *Outside the Lines: Self-Portraits by Artists with Disabilities* gibi sergiler, engelli sanatçıların kendilerini medikal bakışın dışına çıkararak kendi estetik kararlarıyla temsil ettikleri otoportre pratiklerini öne çıkarmıştır (Disability Arts and Activism Archive [DAAA], 2001). 2002'de Holton Lee'de düzenlenen DA21 Disability Arts Conference ise engellilik sanatının yeni yüzyıldaki kuramsal temellerini, gelecek vizyonunu ve akademiyle ilişkisini tartışmaya açan önemli bir buluşma olarak değerlendirilebilir (NDACA, t.y). Aynı yıl Edinburgh'da gerçekleşen *Degenerate* festivali, engellilik sanatını ana akım tiyatro ve sanat festivali bağlamında provokatif bir güç olarak görünür kılmıştır (NDACA, t.y).

2000'lerin ortasında sakat sanatın estetik ve politik repertuvarı daha da genişlemiştir. 2003'te kurulan Dada-South, İngiltere'nin güneyindeki engelli sanatçıların kariyer gelişimini, ağ kurma imkânlarını ve kurumsal fonlara erişimini destekleyen önemli bir bölgesel yapı oluşturmuştur (NDACA, t.y). Mat Fraser'ın 2005 yılında Battersea Arts Centre'da ilk kez sahnelediği *Thalidomide! A Musical* adlı eseri, tıp tarihinin en ağır facialarından biri olan thalidomide skandalını kara mizah ve sahne performansı aracılığıyla yeniden ele almıştır. Hamilelik döneminde kullanılan Thalidomide adlı ilacın binlerce bebeğin uzuv eksikliğiyle, yani fokomeliyle doğmasına yol açması ve ilaç şirketinin bu etkiyi uzun süre örtbas etmesi, eserin tarihsel ve politik arka planını oluşturur. Fraser'ın yapıtı, bu trajediyi doğrudan bir mağduriyet anlatısına indirgemek yerine, medikal trajedi, acıma ve sağlamcı merhamet bakışını sarsan politik bir hiciv alanına dönüştürür. Eş zamanlı olarak, Vancouver'da Kickstart Disability Arts and Culture tarafından düzenlenen *Borg Again* (2003) ve *kickstART 2* (2004) gibi sergiler ise teknoloji, protez, siborg estetiği ve engelli beden arasındaki ilişkileri posthümanist bir çerçevede tartışmaya açmıştır (McMurchy, 2015). Bu örnekler, sakat sanatın mizah, hiciv, siborg estetiği, otoportre, duyusal deneyim ve performatif bedenlenme yoluyla normatif beden, akıl ve yeterlilik kavrayışlarını sorgulayan bir estetik laboratuvar olarak işlediğini gösterir.

Daha önce vurgulandığı gibi, dönemin en önemli kırılmalarından biri 2005 yılında San Francisco Körfez Bölgesi'nde Sins Invalid kolektifinin ortaya çıkmasıdır. Sins Invalid, sakat sanat ile Engellilik Adaleti arasındaki kuramsal ve pratik ilişkiyi güçlendirmiş; liberal ve hukuki haklar söyleminin ötesine geçerek ırk, cinsellik, sınıf, bakım, cinsiyet ve bedensel özerklik eksenlerinde kesişimsel bir sanat-politika hattı kurmuştur (Berne vd., 2018). Aynı yıllarda Chicago merkezli küratöryel girişimler, engelli sanatçıların çağdaş sanat kurumları içindeki yerini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Riva Lehrer ve Sofia Zutautas'ın küratörlüğünü üstlendiği ve Chicago Cultural Center'da gerçekleştirilen *Humans Being: Disability in Contemporary Art* (2006) sergisi ve kataloğu, engelli sanatçıların üretimlerini patolojik, terapötik ya da yalnızca toplumsal mesaj taşıyan nesneler olarak görmeyi reddetmiştir (Lehrer & Zutautas, 2006). Sergi, bu üretimleri estetik niteliği ve çağdaş sanat içindeki kavramsal gücü olan çalışmalar olarak konumlandırmıştır (Derby, 2011). Aynı dönemde, Access Living'in 2007 yılında evrensel tasarım ilkeleriyle inşa edilen yeni binasıyla ilişkili olarak kalıcı sanat koleksiyonunun kurumsal bir yapıya kavuşması, profesyonel engelli sanatçıların eserlerinden oluşan bir koleksiyonun sürdürülebilir biçimde görünürlük kazanması açısından önemli bir adımdır (Access Living, t.y.). Bu gelişmeler, engelli sanatçıların üretimlerini geçici aktivist etkinlikler ya da marjinal topluluk projeleri sınırından çıkararak koleksiyon, küratörlük, kamusal kurum ve sanat tarihi yazımı düzeyinde bütüncül biçimde düşünmeyi mümkün kılmıştır.

2007'den itibaren kamusal alan, bellek ve kentsel müdahale de sakat sanatın önemli çalışma alanlarından biri hâline gelmiştir. Portsmouth Üniversitesi ve Dada-South iş birliğiyle gerçekleştirilen kamusal sanat enstalasyonu/bölgesel kamusal sanat projesi olan *Here and Now*, engelli kimliğini kentsel mimari, kamusal görünürlük ve mekânsal müdahale üzerinden tartışmaya açmıştır (NDACA, t.y). Benzer biçimde Kanada'daki Woodlands davası ve 2007'de açılan Woodlands Anıt Bahçesi, kapatılma kurumlarında yaşanan istismarların hukuki mücadele ve kamusal bellek çalışmaları aracılığıyla görünür kılınabileceğini göstermiştir (Lees+Associates, 2023; Menzies, 2019). Bu tür projeler, akıl hastaneleri, bakım kurumları ve kapatılma mekânlarıyla ilişkili tarihsel şiddeti yalnızca arşivsel ya da hukuki bir mesele olarak değil, peyzaj, anıt, heykel ve

kamusal hafıza üzerinden sanatsal olarak da ele alınabilecek bir alan hâline getirmiştir. Çin'de Guo Haiping'in 2007'de Nanjing Zutangshan Akıl Hastanesi'nde yürüttüğü sanatsal pratik ve sonrasında yayımladığı *Demented Art* çalışması da psikiyatri kurumlarında yaşayan bireylerin iç dünyalarını, ilaçların ve kapatılmanın yarattığı etkileri sanat yoluyla görünür kılarak medikal-endüstriyel kompleksin sınırlarını sorgulayan önemli bir örnek olarak düşünülebilir (Guo, 2007).

2009 yılı ise engellilik estetiği, bakış, toplumsal cinsiyet ve heykel ilişkisini merkeze alan sergiler açısından dikkat çekicidir. Fox ve Cooley'nin küratörlüğünü üstlendiği *RE/FORMATIONS: Disability, Women, and Sculpture*, Nancy Fried, Harriet Sanderson, Rebecca Horn, Judith Scott ve Laura Splan gibi sanatçıların çalışmaları üzerinden kadınlık, engellilik ve heykel arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmıştır (Davidson College Art Galleries, 2009). Aynı küratörlerin düzenlediği *STARING* sergisi ise Garland-Thomson'ın göz dikme kuramından hareketle Diane Arbus, Doug Auld, Chris Rush, Nan Goldin ve Andy Warhol gibi sanatçıların işleri üzerinden bakışın fenomenolojisini, norm dışı bedenlere yönelen merak, rahatsızlık ve görsel iktidar ilişkilerini incelemiştir (Davidson College Art Galleries, 2009; Fox, 2010). Tanya Raabe'nin *Who's Who* portre turnesi ise sanat dünyasının ve engelli topluluğunun önemli figürlerini görünür kılarak engelli kimliğinin kurumsal temsilini ve portre geleneği içindeki yerini yeniden düşünmüştür (Raabe, 2008). 2010'da DaDaFest'in onuncu yılında düzenlenen *Objects of Curiosity and Desire* ise "merak nesnesi" kavramını merkeze alarak engelli bedenlerin tarih boyunca ucubeleştirilme, sömürgeleştirilme ve arzu nesnesi hâline getirilme süreçlerine sanatsal bir yanıt üretmiştir (DaDaFest, t.y).

Bununla birlikte on yıllık dönemin sonuna doğru, sakat sanatının devlet destekli kurumlara ve liberal kültür politikalarına bağımlılığı daha görünür biçimde sorgulanmaya başlamıştır. Barnes'ın (2003) daha önce işaret ettiği gibi, engellilik sanatı kültürel değişim üretme potansiyeline sahip olsa da bu potansiyel, çoğu zaman fon yapıları, kurumsal öncelikler ve kültür politikalarının sınırları içinde müzakere edilmek zorunda kalmıştır. Bu gerilim, 2008 yılında İngiltere'de Arts

Council England'in uyguladığı fon kesintileriyle daha somut hâle gelmiştir. Söz konusu kesintiler, National Disability Arts Forum (NDAF) ve London Disability Arts Forum (LDAF) gibi öncü kurumsal yapıların finansal destek kaybetmesine ve süreç içinde kapanmasına yol açmış; böylece engellilik sanatının kurumsal kırılganlığını açık biçimde görünür kılmıştır (Jury, 2012; NDACA, t.y).

Devlet fonlarının geri çekilmesi, bir yandan sakat sanatının sürdürülebilirliği açısından ciddi bir tehdit yaratırken, diğer yandan hareketin daha bağımsız, topluluk odaklı ve tabandan örgütlenen alternatif modellere yönelmesinin gerekliliğini hatırlatmıştır. *Sins Invalid* gibi kolektiflerin bağımsız fonlama, dayanışma ağları ve kitle fonlaması yöntemleriyle faaliyetlerini sürdürmesi, bu kurumsal bağımsızlaşma arayışının önemli göstergelerinden biri olarak okunabilir. Böylece 2000-2010 dönemi, sakat sanatın yalnızca akademide estetik bir görünürlük alanı kazanmakla kalmayıp, aynı zamanda fon, kurum, temsil, bağımsızlık, bellek, erişim, cinsellik ve adalet etrafında daha karmaşık politik sorular ürettiği dinamik bir eşik olarak değerlendirilebilir.

2.4. 2010'LU YILLARDA ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI VE SAKAT SANATTA KESİŞİMSEL YAKLAŞIMLAR VE NEOLİBERAL KAPSAYICILIK ELEŞTİRİSİ: KURAMLARI VE KURUMLARI SAKATLAMAK

Burada şu şerhi düşmek gerekir: 2010'lardan sonra gelişen sakat kuram literatürünü bütünüyle kronolojik ya da kategorik bir sıraya yerleştirmek yazar için kolay değildir. Bunun nedeni yalnızca alanın disiplinlerarası genişliği değil, bu kuramsal hatların çoğunun aynı tarihsel dışlanma, görünmezleştirilme, duyulmama ve hesaba katılmama deneyimlerinden beslenmesidir. Sakat bir araştırmacı-yazar için bu kavramlar, yalnızca birbirini izleyen akademik başlıklar olarak değil, yaşanmış deneyimde ve bedenlenmiş hafızada birbirine temas eden, iç içe geçen ve çoğu zaman ayrıştırılması güç düşünsel hatlar olarak belirir. Bu nedenle ilerleyen bölümde ilk bakışta dağınık görünebilecek kavramlar, çalışmalar ve sanatsal pratikler, okuyucunun ihtimamla incelediğinde, ortak bir tarihsel acının ve politik talebin farklı ifadeleri olarak anlaşılabilir. Uyumsuzluk, sakat zaman, sakat teknobilim, yaratıcı erişim, engellilik adaleti ve eko-sakat

düşünce gibi hatların her biri, farklı kavramsal alanlara açılmakla birlikte, temelde engelli öznelerin görülmeme, duyulmama ve ciddiye alınmama deneyimlerine karşı geliştirdikleri bilgi, estetik ve dayanışma biçimlerinden doğar.

Bu şerhten hareketle, 2010 sonrası sakat kuramın ilk olarak engelliliği daha geniş politik ittifaklar içinde yeniden konumlandırdığı söylenebilir. Eleştirel engellilik çalışmaları, kurduğu ve genişlettiği kuir, feminist ve Siyah ittifaklarla beraber daha güçlü bir politik yönelim kazanmıştır. Bu dönemde engellilik bedensel ya da zihinsel bir durum olmanın ötesinde, sağlamcılık, neoliberal üretkenlik rejimleri, sınıfsal eşitsizlikler, ırkçılık, cinsiyetçilik ve sömürgecilik gibi yapılarla birlikte üretilen ilişkisel bir gerçeklik olarak ele alınmaya başlanmıştır. Böylece yalnızca çevresel engellere odaklanan klasik sosyal modelin sınırları da tartışmaya açılmış; engellilik, politik ve ilişkisel (political/relational) bir çerçevede yeniden düşünülmüştür (Kafer, 2013). Bu yaklaşımda engellilik, çevresel, kültürel ve sosyoekonomik engeller tarafından şekillenen yaşanmış bir deneyimdir. Özellikle neoliberal politikaların ve hiper-kapitalist üretim ilişkilerinin hangi bedenleri çalışabilir, üretken, bağımsız ya da değerli saydığı, 2010 sonrası literatürün temel meselelerinden biri hâline gelmiştir (Goodley, 2014; McRuer, 2018).

Bu politik genişleme, sakat kimliğinin yalnızca tanımlayıcı bir kategori olmakla kalmayıp, normatif sistemleri içeriden bozan bir yöntem ve müdahale biçimi olarak sahiplenilmesiyle daha da belirginleşir. Sakat sözcüğü, aktivistler, sanatçılar ve akademisyenler tarafından yeniden sahiplenilerek anti-asimilasyonist bir direniş aracına dönüştürülmüştür. Bu bağlamda “sakat” olmak, sağlamcılık dayatmalarına uyum sağlamayı reddetmek, bedensel normalliğe asimile olmamak ve norm dışı beden-zihinleri yaratıcı, arzulu ve üretken bir konumdan düşünmek anlamına gelir. Güncel literatürde crip yalnızca sabit bir kimlik kategorisi değil, dışlayıcı sistemleri yapıbozuma uğratan analitik bir eylem, yöntem ve estetik-politik müdahale biçimi olarak da kullanılmaktadır. Bu nedenle sakatlamak, engelliliği sahiplenmenin ötesinde, normallik, üretkenlik, erişim, zaman, beden ve tasarım gibi alanların evrensel kabul edilen, sağlamcı ve örtük varsayımlarını yeniden düşünmek ve içeriden bozmak anlamına gelir (Chen vd., 2023; Hamraie & Fritsch, 2019; Mills & Sanchez, 2023; Schalk, 2018). Örneğin,

moda alanının engellilik deneyimini çoğu zaman dışarıda bırakması ve engellilik çalışmalarının da modayı uzun süre tali bir mesele olarak ele alması dikkate alındığında, Chun-shan “Sandie” Yi’nin Crip Couture çalışmaları bu sakatlama hattının önemli estetik karşılıklarından biri olarak değerlendirilebilir. Yi, sakat kimliği moda, beden süsleme, bakım, protez ve giyilebilir sanat yoluyla kültürel ve iyileştirici bir direniş alanı olarak yeniden üretir ve bu pratiğini *crip couture* olarak adlandırır (Yi, 2020).

Sakat kimliğin bu anti-asimilasyonist kullanımı, 2010 sonrası literatürde kesişimsellik vurgusuyla birlikte daha geniş bir politik zemine taşınır. Bu literatür, sağlamcılığın tek başına işlemediğini; ırkçılık, cinsiyetçilik, türcülük, sömürgecilik ve neoliberal kapitalizmle birlikte çalıştığını gösterir. Örneğin Sunaura Taylor (2017) ve Jenkins, Struthers Montford ve Taylor (2020), hayvan sömürüsü ile engelli bedenlerin değersizleştirilmesi arasında ortak bir tahakküm mantığı bulunduğunu savunur. Jasbir K. Puar (2017) ise “sakatlanabilirlik” (debility) kavramıyla savaş, işgal, ırksallaştırma ve neoliberal kapitalizmin belirli nüfusları nasıl sistematik olarak yıprattığını, harcanabilir kıldığını ve sakat bıraktığını inceler. Böylece engellilik, yalnızca kimlik ya da hak temelli bir mesele olmaktan çıkar; emperyalizm, ırk, savaş, kapitalizm ve biyopolitika eksenlerinde yeniden düşünülür. Sami Schalk’ın (2018) Siyah kadınların kültürel üretimleri üzerinden geliştirdiği analizler de ırk, toplumsal cinsiyet ve “beden-zihin” (bodymind) ilişkisini görünür kılarak engellilik çalışmalarının kesişimsel ufkunu genişletir.

Bu kesişimsel yönelim, yalnızca kimlik ve temsil alanında değil, bilgi, teknoloji, zaman, bakım ve gündelik yaşam pratikleri düzeyinde de yeni kavramsal açılımlar üretmiştir. Hamraie ve Fritsch’in (2019) sakat teknobilim (crip technoscience) yaklaşımı, engelli özneleri kendi maddi dünyalarını dönüştüren, nesneleri hackleyen, çevreyi yeniden düzenleyen ve bilgi üreten uzman aktörler olarak konumlandırır. Bu bağlamda engellilik, yalnızca erişilebilirlik talep eden bir pozisyon değil, yeni tasarım, teknoloji ve bilgi üretim biçimleri geliştiren kurucu bir yöntem hâline gelir. Arseli Dokumacı’nın (2023) “aktivist sağlarlıklar” (activist affordances) kavramı da engelli bireylerin erişilemez çevrelerde hayatta kalmak için gündelik nesneleri, mekânları ve beden hareketlerini nasıl yaratıcı biçimlerde

yeniden işlevlendirdiğini gösterir. Benzer biçimde zaman da normatif üretkenlik saatlerinden koparılır; Kafer'in (2013) ve Samuels'in (2017) tartıştığı "sakat zaman" (crip time) kavramı, engelli beden-zihinlerin yorgunluk, bakım, bekleme, kesinti ve farklı ritimler üzerinden zamanı yeniden kurduğunu ortaya koyar.

2010 sonrası literatür, neoliberal sistemin yücelttiği bireysel bağımsızlık, özerklik ve sürekli ekonomik üretkenlik ideallerini güçlü biçimde eleştirir. Bu çalışmalarda bağımsızlık, evrensel bir özgürlük ölçütü olarak değil, çoğu zaman sağlam bedenli, çalışabilir ve kendi kendine yeten özneyi merkeze alan normatif bir fantezi olarak değerlendirilir (Goodley, 2014). Buna karşılık engellilik adaleti, sakat teknobilim ve eko-sakat kuramlar, karşılıklı bağımlılığı (interdependence) ve kırılganlığı bir zayıflık değil, yaşamın temel koşulu olarak düşünür. Taylor'ın (2017) insan ve insan olmayan canlılar arasındaki bağımlılık ilişkilerini tartışması, engellilik çalışmalarını türcülük ve ekolojik düşünceyle ilişkilendirir. Mills ve Sanchez (2023) ile Yi'nin (2020) çalışmalarında ise sakat dayanışması, kolektif erişim ve bakım ağları (care webs) yalnızca hayatta kalma stratejileri değil, alternatif bilgi, sanat ve yaşam biçimleri üreten etik-politik pratikler olarak öne çıkar. Bu nedenle 2010 sonrası eleştirel engellilik çalışmaları, engelliliği yalnızca dışlanma ya da temsil sorunu olarak değil; yeni bedenlenme, zaman, teknoloji, bakım, dayanışma ve gelecek tahayyülleri üreten kurucu bir politik-estetik alan olarak konumlandırır.

Bu kuramsal açılımlar, 2000'lerin sonunda biriken yasal ve kurumsal kazanımların açtığı görünürlük alanıyla birlikte düşünülmelidir. Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi'nin 2006'da kabul edilmesi ve kültürel yaşama katılım hakkını açıkça tanımlayan 30. maddesi, engelliliği bakım, rehabilitasyon ya da sosyal yardım bağlamının ötesinde, kültürel üretim, erişim ve kamusal katılım bağlamında da düşünmeyi zorunlu kılmıştır (United Nations, 2006). Avrupa Engellilik Uzmanları Akademik Ağı'nın (Academic Network of European Disability Experts, ANED) Avrupa Komisyonu tarafından 2007'de oluşturulması ve Avrupa Engellilik Stratejisi 2010-2020'nin Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi'nin Avrupa düzeyinde uygulanmasına yönelik bir çerçeve sunması da bu hak temelli dönüşümü kurumsal ve akademik düzeyde güçlendirmiştir

(Academic Network of European Disability Experts [ANED], t.y.; European Commission, 2010). Yasal kazanımların getirdiği düzenlemelerin yürürlüğe girmesi, kültür kurumlarının erişim, eşitlik ve makul düzenleme sorumluluklarını daha görünür bir hukuki çerçeveye yerleştirmiştir. Bu süreçte sosyal modelin ötesine geçen insan hakları modeli de engelli bireyleri yalnızca korunma altına alınması gereken özneler olarak değil, insan onuruna, eşit haklara, kültürel yaşama katılım hakkına ve kamusal görünürlüğe sahip aktif yurttaşlar olarak düşünmeyi mümkün kılmıştır (Degener, 2016). Siebers (2010) ve Millett-Gallant'ın (2010) da bu dönemde, engelliliği demokratikleştirme ve çağdaş sanatın kurucu bir bileşeni yapma çabası, engelliliğin tüm alanlarda, başka kimlik kategorileri gibi görünürlük kazanması ve resmiyette tanınması doğrultusunda bir çaba olarak okunabilir.

Bu yasal ve kurumsal görünürlük, 2010'lu yıllarda sanat ve kültür alanında daha somut bir kurumsallaşma sürecine dönüşmüştür. Nitekim 2010'lu yıllarla birlikte 1990'larda akademide başlayan kuramsal meşruiyet arayışı, Avrupa, Kuzey Amerika ve Avustralya ekseninde sanat ve kültür alanında somut bir kurumsal inşa sürecine dönüşmüştür. Bu kurumsal sıçramanın en belirgin kırılma noktalarından biri, Londra 2012 Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları bağlamında şekillenen *Unlimited* komisyon programıdır. 2009-2012 yılları arasında engelli sanatçılar tarafından üretilen 29 büyük ölçekli eseri destekleyen Unlimited, sakat sanatını dar bütçeli bir alt-kültür pratiği olmaktan çıkararak yüksek bütçeli prodüksiyonların, ulusal kültür politikalarının ve prestijli sahneleme mekânlarının alanına taşımıştır. Londra 2012 Paralimpik açılış töreninin sakat sanatçıları küresel görünürlük alanına taşıması ve *Unlimited* programının devam eden yıllarda bağımsız bir komisyon yapısına dönüşmesi, sakat sanatın artık kültürel üretimin nesnesi olmaktan çıkıp doğrudan çağdaş sanat ve kültürde kurucu özne olarak konumlandırılmaya başladığını gösterir (British Council, 2023; The Guardian, 2012).

Bu bağlamda, 2000'lerin başından itibaren ivme kazanan DaDaFest International ve Londra merkezli Together! etkinliklerinin sürekliliğine, ABD'de Bodies of Work ve DisArt ağlarının büyük ölçekli sempozyum ve sergileri ile Kanada'daki Tangled

Art + Disability ve SPARK festivalleri eklenmiş; alan hızla bienalleşme ve uluslararasılaşma sürecine girmiştir. Bu kurumsal meşruiyet inşası, 2018 yılında İngiltere'de erişime açılan Ulusal Engellilik Sanatları Koleksiyonu ve Arşivi (National Disability Arts Collection and Archive, NDACA) ile tarihsel bir boyuta da taşınmış; engelli sanatı arşiv düzeyinde kendi mirasını kanonlaştırmaya başlamıştır. Eş zamanlı olarak, 2018'de kurulan Europe Beyond Access (EBA) gibi yapılar bu üretim ağını Kıta Avrupası'na yayarken, Türkiye'de 2013'ten beri düzenlenen Engelsiz Filmler Festivali, Mersin Uluslararası Engelsiz Sanat Festivali (2017/2018 yıllarında düzenlenmiştir), 2019'da kurulan Erişilebilir Her Şey ve Erişiyorsam Varım kolektif ağı gibi girişimler bu küresel kültürel hareketliliğin yerel yankıları olarak sahneye çıkmıştır. Ancak sakat sanatın ve engellilik kültürünün bienaller, arşivler ve dijital ağlar üzerinden kurumsallaştığını müjdeleyen bu sınır aşan genişleme anlatısı, yapısal bir asimetriyi de gizler. Alanın kurumsal, finansal ve kavramsal ölçeği, vitrindeki çok uluslu, çeşitli ve kapsayıcı görünüme rağmen tarihsel olarak ağırlıklı biçimde İngilizce konuşulan merkezlerin ve özellikle İngiltere'nin ekonomik ve kültürel hegemonyasında kalmaya devam etmiştir.

Ancak bu kurumsallaşma ve görünürlük artışı, kendi içinde önemli bir gerilim taşır. Artan kurumsal destekler ve "kapsayıcılık" (inclusion) söylemleri engellilik kültürünün görünürlüğünü artırsa da, bu entegrasyonun sınırları ve bedellerine dair güçlü bir eleştirel literatür de şekillenmiştir. Temel itiraz, çağdaş kurumlarda yüceltilen "çeşitlilik", "mutluluk" ve "iyi yaşam" ideallerinin çoğu zaman yapısal eşitsizlikleri görünmezleştiren normatif ve neoliberal aygıtlar olarak işlemesi doğrultusunda olmuştur. Örneğin Davis (2013), "normallik" tahakkümünün yerini alan neoliberal çeşitlilik paradigmasının, farklılıkları yalnızca piyasayla uyumlu ve tüketilebilir birer "yaşam tarzı" kimliğine indirgediğini; sisteme asimile edilemeyen engelli bedenleri ise dışlamaya devam ettiğini vurgular.

Nitekim Mitchell ve Snyder (2015), bu ikiyüzlü ve örtük dışlama dinamiğini "sağlamcı milliyetçilik" (ablenationalism) kavramıyla eleştirerek tartışmayı derinleştirir. Yazarlara göre neoliberal devletler, engelliliği kendi modernliklerini, hoşgörülerini ve ahlaki üstünlüklerini sergileyen sahte bir "kapsayıcılık vitrini"

(inclusionism) olarak kullanırlar. Ancak bu sistem, yalnızca kapitalist üretkenlik normlarına ayak uydurabilen ya da tıbbi/teknolojik protezlerle “normale” olabildiğince yaklaşabilen ayrıcalıklı bir azınlığı, yani “makbul engelliler”i (the able-disabled) sisteme dâhil eder. Devlet, vitrine koyduğu bu uyumlu “başarı hikâyelerini” ulusal bir gurur sembolü olarak yüceltirken, esnek piyasa koşullarına asimile edilemeyen çoğunluğu ve norm dışı sakat/kuir varoluşları radikal yoksulluğa ve çevresel bedenlenme (peripheral embodiment) konumuna terk eder.

Benzer biçimde Ahmed (2012) de çeşitliliği, eyleme dönüşmeyen bir vitrin ve kurumsal beyazlık ile sağlamcılığı gizleyen pürüzsüz bir halkla ilişkiler stratejisi olarak okur. Bu sahte kapsayıcılık, marjinalize edilmiş öznelerin sisteme entegre olabilmek için kurumların sunduğu “mutluluk vaadi”ne itaatkâr biçimde uyum göstermesini şart koşar. Asimilasyonu reddederek yapısal ırkçılığı ya da sağlamcılığı ifşa edenler ise hızla sistemdeki huzursuzluğun kaynağı, yani “oyunbozanlar” ya da “yabancılar” olarak yaftalanır (Ahmed, 2010).

Bu noktada Lauren Berlant (2011), marjinalleştirilmiş öznelerin kendi aleyhlerine işleyen bu sahte kapsayıcılık sistemine neden hâlâ tutunabildiklerini açıklamak için “zalim iyimserlik” (cruel optimism) kavramını devreye sokar. Berlant’a göre zalim iyimserlik, arzulanan ve peşinden gidilen nesnenin ya da hedefin, öznenin gelişimini ve serpilmesini engelleyen şeyin ta kendisi olması durumudur (s. 1). Neoliberal ve sağlamcı düzende devletin sosyal güvenceleri geri çekilmesine rağmen bireyler, gerçekleşmesi yapısal olarak giderek imkânsız hâle gelen sınıf atlama, iş güvencesi, kalıcı yakınlıklar ve siyasi/toplumsal eşitlik gibi normatif “iyi yaşam” (the good life) fantezilerine bağlı kalmaya devam ederler (Berlant, 2011, s. 2-3). Bu iyimserlik özellikle “zalimdir” çünkü kişiyi güvencesiz, sömürücü ve onu yavaş yavaş tüketen bir sisteme hapsederken, aynı zamanda bu sahte aidiyet ilişkisi içinde kalmayı güvenlik ve haz duygusu olarak sunar. Nitekim Sarah Bracke’nin (2016) Berlant’tan hareketle vurguladığı üzere, sahte bir “dayanıklılık” (resilience) ve kapsayıcılık vaadine tutunmak bireye umut verse de, asıl ihtiyaç duyulan radikal ve yapısal dönüşüm ihtimalini zayıflatır (s. 64). Sonuç olarak artan engelli görünürlüğü ve kapsayıcılık söylemleri, eleştirmenler tarafından kuşkuyla

karşılanmıştır. Bu eleştiriler, engelli ve diğer marjinalize edilmiş öznelerin kendi aleyhlerine işleyen bu fanteziye umutla katlanmaya, kurumların sunduğu sınırlı tanınma biçimlerini yeterli görmeye ve kimi zaman kendi bedensel/politik failliklerini askıya almaya razı olmaları tehlikesine dikkat çeker.

Bu eleştirel gerilime rağmen, sakat sanatçılar ve kuramcılar kurumsal alanları yalnızca asimilasyon mekânları olarak bırakmamış, onları içeriden dönüştüren taktikler geliştirmiştir. Kurumsal kapsayıcılık söylemlerine yöneltilen bu yapısal eleştiriler son derece haklı olsa da, sakat sanatçılar ve kuramcılar yıllar süren hak savunuculuğunun ve sağlamcı yapılara karşı verilen direnişin yarattığı kurumsal imkânları bizzat engelli topluluğunun lehine dönüştürmeyi de başarmıştır. Nitekim Carolyn Lazard, Shannon Finnegan, Carmen Papalia ve Park McArthur gibi çağdaş sanatçılar, 2010'larda belirginleşen kurumsal erişim ve görünürlük ağlarının asimilasyoncu, sağlamcı ve sınırlayıcı yönlerini de görünür kılmışlardır. Cachia'nın (2023) da işaret ettiği gibi, engellileri koruma altına alan hukuki düzenlemelerin yaygınlaştığı bir dönemde yetişen ve çağdaş sanat ile kuram formasyonuyla sanat ve eğitim kurumlarına dâhil olan bu sakat sanatçı kuşağı, merkeze koşulsuz biçimde uyum sağlamak yerine, sistemin diline hâkim olup onun baskılayıcı sınırlarını bizzat deneyimlemiş; bu sınırları içeriden zorlayan ve makbul özne varsayımlarını görünür kılan taktikler geliştirmiştir.

Bu süreçte modern öznenin yenilmez "bağımsızlık" miti sorgulanmış, bunun yerine engellilik kültürünün karşılıklı bağımlılık ilkesine dayanan kolektif pratikler öne çıkarılmıştır. Erişim artık yalnızca sağlam sayılan öznelerin engelli bireyleri mevcut sisteme dâhil etmek için yukarıdan aşağıya tasarladığı hiyerarşik ya da bürokratik bir düzenleme olarak düşünülmez. Aksine, Carmen Papalia'nın *Open Access* (2015) manifestosunda ve Shannon Finnegan ile Bojana Coklyat'ın *Alt-Text as Poetry* (2019) projesinde somutlaştığı üzere, erişim bizzat engelli öznelerin kendi deneyimlerinden hareketle tasarladığı eşitlikçi, kolektif, şefkatli, dönüştürücü ve sanatsal bir yaratıcı erişim (creative access) pratiğine dönüşür.

Yaratıcı erişim ve kurumsal taktikler, akademik bilgi üretim biçimlerinde de karşılığını bulmuştur. Sakat kuramcılar, kendilerini sağlamcı aklın ve akademinin dayattığı normatif dil, hız ve araştırma yöntemleriyle ifade etmek zorunda

bırakılmalarını sorgulamaya açmıştır. Nitekim Mills ve Sanchez'in (2023) "sakat yazarlık" (crip authorship) olarak kavramsallaştırdığı bu eğilimle birlikte engellilik, bir bilgi üretme yöntemi (disability as method) hâline gelir. Yaratmak ile düşünmek ve sanat ile kuram arasındaki sınırları esneten bu "sakat yöntemler" (crip methods), tekil, mülkiyetçi ve rekabetçi akademik yazar otoritesini de sorgular. Bunun yerine, norm dışı beden-zihinlerin yaşanmış deneyiminden doğan ve karşılıklı bağımlılığa dayanan kolektif yazarlık, manifesto, diyalog ve söyleşi temelli bilgi üretim formları, akademik ve sanatsal sahada daha görünür bir meşruiyet kazanmaya başlar.

Tüm bu sakat sanatçılar, akademisyenler ve kuramcılar, geç kapitalist üretkenliği ve sağlam sayılan öznelerin kesintisiz, doğrusal yaşam ritmini mutlak bir kural olarak kabul etmeyi reddeder. Bunun yerine Kafer'in (2013) ortaya koyduğu ve Samuels'in (2017) geliştirdiği esnek ve bedenlenmiş zamansallığı, yani "sakat zamanı" (crip time), kurumsal bir direniş, meşru bir deneyim biçimi ve yeni bir estetik ölçüt olarak sahneye koyarlar.

Bu noktada politik düzlem yeniden genişler ve sakat kuram, engellilik adaleti, eko-sakat düşünce ve DisCrit gibi kesişimsel hatlarla daha radikal bir yön kazanır. Politik açıdan 2010'larda, yalnızca sağlamcılığı eleştiren ve devlete ya da yasalara entegre olmaya odaklanan ana akım sosyal model ve insan hakları modelinin "engelli hakları" siyasetinin de asimilasyoncu sınırları aşılmaya çalışılır. Bunun yerine Patty Berne ve Sins Invalid gibi oluşumların öncülük ettiği anti-kapitalist ve kesişimsel "engellilik adaleti" zemini güç kazanmıştır. Bu yeni ve radikal zeminde amaç, normatif sistemden onay alıp sağlamcı merkeze entegre olmak değildir. Asıl hedef, kapitalizmin tahripkâr hız rejimlerine, türcülük ve sağlamcılığın kesişiminde tüm varlıkları hedef alan yapısal ayrımcılığa ve ekolojik yıkıma karşı posthümanist bir "eko-sakat" (eco-crip) duyarlılıkla ortak bir yaşam alanı ve radikal bir gelecek tahayyülü kurmaktır (Jenkins vd., 2020). Sakat kuram çatısı altında şekillenen bu kesişimsel yönelimlerden söz ederken, 2010'lu yıllarda alanda görünürlük kazanan DisCrit yaklaşımına da değinmek gerekir.

2010-2020 on yılında, engellilik ile ırkın eşzamanlı olarak nasıl inşa edildiğini inceleyen DisCrit, yani Engellilik ve Eleştirel Irk Teorisi (Disability Critical Race

Theory), kesişimsel analizlerin en önemli kuramsal çıktılarından biri olmuştur. Subini Ancy Annamma, David Connor ve Beth Ferri tarafından 2013 yılında temelleri atılan DisCrit, kurumsal yapılarda ırkçılık ile sağlamcılığın nasıl iç içe geçerek birbirini beslediğini açıklar. DisCrit'in kuramsal çerçevesi yedi temel ilke etrafında şekillenir. İlk olarak, ırkçılık ve sağlamcılık beyazlık ile sağlam beden-zihin normlarını korumak için karşılıklı olarak bağımlı biçimde işler. İkinci olarak, DisCrit tekil kimlik tanımlarını reddeder ve ırk, engellilik, sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki kesişimsel bağları vurgular. Üçüncü olarak, ırk ve yetinin toplumsal olarak inşa edildiğini kabul eder; ancak bu etiketlemelerin bireyler üzerindeki maddi ve psikolojik etkilerini de göz ardı etmez. Dördüncü ilke, geleneksel araştırmalarda sesleri bastırılan marjinal grupların yaşanmış deneyimlerine ve anlatılarına öncelik tanır. Beşinci olarak, ırk ve engelliliğin tarih boyunca vatandaşlık haklarını kısıtlamak amacıyla nasıl araçsallaştırıldığını inceler. Altıncı ilke, engellilik alanındaki yasal kazanımların çoğu zaman beyaz ve orta sınıf çıkarlarıyla örtüştüğü "çıkar yakınsaması" (interest convergence) sorununa dikkat çeker. Son olarak DisCrit, akademik bilginin aktif direniş ve toplumsal aktivizmle birlikte düşünülmesi gerektiğini savunur (Connor vd., 2016).

DisCrit'in açtığı kesişimsel hat, bedenin yalnızca kimlik düzeyinde değil, maddi çevre, mekân ve kurumlarla ilişkisi içinde nasıl üretildiğini düşünmeyi de gerekli kılar. Alanın vurguladığı bu kesişimsel çerçeve, özellikle eğitim sistemlerindeki ırksallaştırılmış yetenek profillemesi ve Siyah, azınlık etnik kökenli engelli gençlerin orantısız biçimde disiplin cezalarına maruz bırakılarak alternatif okullara ya da cezalandırıcı kurumsal yapılara yönlendirildiği "okuldan hapishaneye boru hattı" (school-to-prison pipeline) mekanizmalarında somutlaşır. Bu nedenle DisCrit, engelliliği yalnızca sağlamcılıkla, ırkı da yalnızca ırkçılıkla açıklayan ayrı ayrı analizlerin ötesine geçerek; ırklandırılmış, sakatlaştırılmış ve engellenen bedenlerin eğitim, hukuk, sağlık ve sosyal politika kurumlarının etkileşimi içinde nasıl üretildiğini görünür kılmaya çalışır (The Polyphony, 2023).

Bu maddi çevre tartışması, Garland-Thomson'ın "uyumsuzluk" kavramıyla sakat teknobilim arasındaki bağı kurmayı mümkün kılar. 2010'lu yıllarda engellilik

çalışmalarındaki en yankı uyandıran kuramsal müdahalelerden biri yine Garland-Thomson'dan (2011) gelmiştir. Feminist materyalist ve fenomenolojik bir çerçeveden geliştirdiği "uyumsuzluk" (misfitting) kavramıyla Garland-Thomson, beden-zihinlerin çevreleriyle kurduğu devingen etkileşimi açıklamak için "uyum" (fitting) ve "uyumsuzluk" metaforlarını kullanır. Yazarın ifadesiyle uyum, jenerik ve standart bir bedenin, üniform biçimde ve çoğunluk bedenler öngörülerek tasarlanmış jenerik bir dünyaya pürüzsüzce dahil olması durumudur. Bu yaklaşıma göre uyumsuzluk ise ne tamamen maddi bir eksiklik ne de yalnızca dilsel ve soyut düzlemde açıklanabilecek bir inşadır; belirli bir biçime ve işleve sahip bedenin kendisini desteklemeyen ya da barındırmayan bir çevreyle karşılaşmasından doğan ilişkisel ve maddi bir durumdur. Bu yaklaşım, odak noktasını bedenin maddeselliği ile çevre arasındaki eş-kurucu (co-constituting) ilişkiye kaydırır. Benzer biçimde Mitchell ve Snyder (2019), Hortense Spillers'ın fenomenolojik "et teorisi" (theory of flesh) kavramından hareketle, sosyal olarak inşa edilmiş "beden"den (body) önce gelen maddeselliğin, yani "et"in (flesh), iktidar sistemleri tarafından nasıl işaretlenip kontrol edildiğini vurgulayarak bedenin maddi gerçekliğini yeniden tartışmaya açar (s. 61).

Bu maddesel zeminden hareketle Garland-Thomson, adaletsizliğin ve ayrımcılığın kaynağını yalnızca soyut toplumsal önyargılara değil, doğrudan inşa edilmiş dünyanın dışlayıcı fiziksel maddeselliğine yerleştirir. Ancak Garland-Thomson bu durumu salt bir mağduriyet olarak okumaz. Sabit ve pasif bir kimlik tanımını reddeden dinamik "uyumsuzluk" (misfitting) kavramı, norm dışı öznelerin çevreye uyum sağlama esnekliğini (adaptability), kaynak yaratma becerisini (resourcefulness) ve çevreleriyle "üretken bir kaynaşma" (productive fusion) yaratma potansiyelini görünür kılar (Oliver, 2020, s. 116).

Vera Chouinard (2025), Garland-Thomson'ın bu kavramsal çerçevesini daha geniş bir politik düzleme taşır. Chouinard'a göre "uyumsuzluk" deneyimi yalnızca engelli öznelerle sınırlı değildir; kapitalist toplum ve mekân içinde disipline edilen engelli, kuir, ırksallaştırılmış ya da başka biçimlerde norm dışı ilan edilen bedenleri ortak bir zeminde buluşturabilir. Dolayısıyla uyumsuzluk mefhumu, marjinalize edilmiş gruplar arasında politik faillik (agency) ve "politik dayanışma"

(political solidarity) zemini yaratma potansiyeline sahiptir (Chouinard, 2025, s. 12).

Sakat teknobilim tartışması, teknolojiyi yalnızca tıbbi ya da işlevsel bir araç olarak değil, sakat öznelerin dünyayı yeniden kurma pratiği olarak düşünür. Engelli öznelerin uyumsuzluk deneyiminden doğan bu kurucu failliği, Hamraie ve Fritsch'in (2019) ortaklaşa kaleme aldığı "Sakat Teknobilim Manifestosu"nda (Crip Technoscience Manifesto) tasarım ve teknoloji alanında gelişir. Haraway'in (1991) Siborg Manifestosu'ndan ilham alan ve onu sakatlık perspektifinden yeniden işleyen yazarlar, erişilebilirlik araçlarının yalnızca yukarıdan aşağıya, çoğu zaman sağlam özneler tarafından tasarlanan lütufkâr teknik nesneler olarak düşünülmesini eleştirir. Manifesto, engelli bireyleri başkaları tarafından tasarlanan teknolojik, mimari ve tıbbi çözümlerin pasif alıcıları olmaktan çıkarıp kendi maddi dünyalarının uzmanları, tasarımcıları ve dönüştürücüleri olarak konumlandırır (Hamraie & Fritsch, 2019, s. 2).

Bu yaklaşım, engelliliği tedavi etmeyi ya da düzeltmeyi dayatan ana akım teknobilim taleplerini reddederken, kapitalizmin dayattığı "bireysel bağımsızlık" ve "üretkenlik" zorunluluklarına da karşı çıkar. Bunun yerine engelli yaşamını, dünyayı daha adil biçimde yeniden inşa etme gücüne sahip arzu edilir bir konum olarak düşünür. Bu anlayış dört temel taahhüt etrafında şekillenir. İlk olarak engelli bireyler, tıp uzmanlarının ya da sağlam bedenli mühendislerin tahakkümüne karşı, kendi çevrelerini yaşanabilir kılmak için nesneleri hackleyen ve dönüştüren "bilen ve üreten" (knowers and makers) uzman aktörler olarak merkeze alınır. İkinci olarak erişilebilirlik, normatif topluma pasif biçimde asimile olma aracı olarak değil, erişilemez çevreleri ifşa eden uyumsuz ve politik bir "sürtünme" (friction) eylemi olarak kurgulanır. Üçüncü taahhüt, bağımsızlık idealini reddederek engelli toplulukların hayatta kalmak için kurdukları karşılıklı bağımlılığı, "erişim samimiyeti"ni (access intimacy) ve kolektif erişim ağlarını temel politik teknolojiler olarak kabul eder. Son olarak manifesto, yalnızca hak temelli bir kapsayıcılığa odaklanmak yerine antikapitalizme, kesişimselliğe, engelli bedenlerin kendi hâlleriyle "tam/bütün" (whole) olduğu fikrine ve özellikle dışlanmış, Siyah, yerli ve ırksallaştırılmış engelli toplulukların liderliğine dayanan

engellilik adaleti zeminine bağlıdır. Kısacası manifesto, teknolojiyi sağlamcı otoritelerin yukarıdan aşağıya dayattığı medikal bir düzeltme aracı olmaktan çıkarır; engelli öznelerin birlikte var olma biçimlerini kuran dönüştürücü ve devrimci bir dayanışma ağı olarak yeniden düşünür (Hamraie & Fritsch, 2019, s. 2-23).

Bu çerçeve, Shew'in (2020) "teknosağlamcılık" (technoableism) olarak eleştirdiği asimilasyoncu teknoloji anlayışıyla doğrudan karşıtlık içindedir. Teknolojik ve tasarımsal iktidar sağlam sayılan öznelerin tekelinde kaldığında, engellilik çoğu zaman düzeltilecek tıbbi bir arıza ya da normatif standartlara uydurulacak bir eksiklik olarak kavranmaya devam eder. Oysa sakat teknobilim, engelli bireyleri yalnızca teknoloji kullanıcıları olarak değil, kendi çevrelerini hackleyen, onaran (tinkering), uyarlayan, yeniden tasarlayan ve dışlayıcı dünyayı söküp yeniden kuran aktif bilgi üreticileri ve tasarımcıları olarak konumlandırır (Mills & Sanchez, 2023; Price, 2024, s. 106). Bu nedenle karşılıklı bağımlılık, erişim samimiyeti ve kolektif erişim pratikleri de yalnızca mevcut engellere verilen kurbanca tepkiler değil, daha yaşanabilir dünyalar kurmaya yönelik alternatif tasarım, hayatta kalma ve örgütlenme biçimleri olarak düşünülebilir. Watkin (2023) bu kavramsal temeli dijital alanlara taşıyarak, engelli toplulukların erişilebilirlik yolları açmak ve birbirlerinin ihtiyaçlarını karşılamak için sosyal medya gibi teknolojileri nasıl karşılıklı bağımlı ve yaratıcı biçimlerde kullandığını gösterir.

Bu nedenle teknoloji ve engellilik kesişimindeki güncel sanat pratikleri, özellikle XR, VR ve MR örnekleri üzerinden bu kuramsal hattın sanatsal ve kamusal hafıza alanındaki uzantılarını görünür kılar. Teknoloji ve engellilik kesişimindeki bu tartışmalar incelenirken, özellikle 2010'ların ortasından itibaren genişletilmiş gerçeklik (XR), sanal gerçeklik (VR) ve karma gerçeklik (MR) teknolojilerinin sanat ve kültür kurumlarında engellilik deneyimini aktarmak, erişilebilirlik tartışmalarını derinleştirmek ve hak temelli politik argümanları görünür kılmak için yaratıcı mecralar hâline geldiği de vurgulanmalıdır. Bu alandaki önemli örneklerden biri, yazar John Hull'un görme kaybı sürecinde tuttuğu ses günlüklerine dayanan Notes on Blindness: Into Darkness adlı VR deneyimidir. 2016'da aynı adlı belgesel filmle ilişkili olarak dolaşıma giren bu çalışma, binaural

ses, gerçek zamanlı 3D animasyon ve etkileşimli anlatı teknikleriyle “görmenin ötesinde” bir algı dünyası kurar. Bu yönüyle eser, körlüğü kayıp ve eksiklik olarak temsil etmek yerine, duyusal farklılığın mekân, bellek ve öznel deneyim üretme biçimlerini fenomenolojik bir düzlemde görünür kılmaya çalışmıştır (ARTE, t.y.; MIT Docubase, t.y.; Novelab, t.y.).

Bu hattın daha doğrudan politik bir örneği ise Sacha Wares’in yönettiği ve Meg Fozzard’ın yapımcılığını üstlendiği Museum of Austerity adlı karma gerçeklik sergisidir. 2021’de BFI London Film Festival Expanded Realities kapsamında ön gösterimi yapılan çalışma, İngiltere’deki kemer sıkma politikaları döneminde, özellikle 2010-2020 arasında hayatını kaybeden engelli sosyal yardım başvuru sahiplerinin hikâyelerini belgelemektedir. Ziyaretçiler karma gerçeklik başlıkları aracılığıyla odada hareket ederken, ölen bireylerin holografik temsilleri ve tanıklık anlatılarıyla karşılaşır. Bu yönüyle *Museum of Austerity*, XR teknolojisini yalnızca empati üretmeye yarayan duygusal bir araç olarak değil, devlet şiddetini, sosyal yardım rejimlerini ve engelli ölümlerini kamusal hafıza alanına taşıyan bir adalet ve tanıklık mecrası olarak kullanır (English Touring Theatre, t.y.; Fozzard, t.y.; Trial and Error, t.y.).

Bununla birlikte XR ve VR’ın engellilik bağlamındaki kullanımı her zaman problemsiz değildir. Bu teknolojiler, engelliliği yalnızca geçici olarak “deneyimletmeye” çalışan yüzeysel empati makinelerine dönüşme riski taşır. Bu nedenle 2020’lere doğru gelişen daha eleştirel sakat teknobilim pratikleri, XR’ı salt engellilik deneyimini simüle eden bir aracın ötesinde, engelli sanatçıların erişim, duyusallık, hareket ve temsil biçimlerini yeniden tasarladığı bir alan olarak ele alır. CripTech Metaverse Lab ve Crip Sensorama gibi girişimler, sakat sanatçıların XR teknolojilerinin sağlamcı varsayımlarını hackleyerek, erişimi yaratıcı üretimin kurucu ilkesi olarak yeniden düşünmelerine olanak tanır (Gray Area, t.y.; OIPO, t.y.). Bu nedenle XR ve VR, sakat sanat bağlamında, erişim, tanıklık, kamusal hafıza ve sakat gelecek tahayyüllerinin üretildiği tartışmalı fakat verimli bir politik-estetik alan olarak değerlendirilebilir.

Mekân ile beden arasındaki maddi ve ilişkisel uyumsuzluktan sakat teknobilim tartışmalarına uzanan bu hattı incelerken, meselenin kurucu bir diğer boyutu olan

“zamansallık” (temporality) ve zamansal uyumsuzluk mefhumlarına da değinmek gerekir. Bu noktada, 2010’larda yayımlanan ve etkisini çağdaş akademik araştırmalarda ve sanatsal pratiklerde hâlen güçlü biçimde sürdüren Alison Kafer’in *Feminist, Queer, Crip* (2013) adlı çalışması devreye girer.

Kafer, kendi kuramsal çerçevesini inşa ederken özellikle McRuer’in (2006) çalışmaları ile Garland-Thomson’ın (2009) bakış ve görsel retorik tartışmalarından, ayrıca Siebers’in (2010) engellilik estetiği kuramından beslenir. Yazar, öncelikle McRuer’in engelliliği normatif beden rejimlerine karşı kolektif, üretken ve eleştirel bir politik pozisyon olarak tanımlayan yaklaşımını benimser. Ancak Kafer (2013), bu hattı yalnızca fiziksel farklılıklar düzeyinde bırakmaz. McRuer’in “zorunlu sağlam bedenlilik” eleştirisini genişleterek, normatif dayatmaların yalnızca bedensel sınırları değil, nörolojik, bilişsel ve psikiyatrik işleyişleri de tahakküm altına aldığını vurgular. Böylece nöroçeşitlilik, kronik yorgunluk, psikiyatrik durumlar ve entelektüel farklılıklar da sakat kuramın politik alanına dâhil edilir. Bu genişletme, literatüre “zorunlu sağlam zihinlilik” (compulsory able-mindedness) kavramını kazandırır ve sakat kuramın normatif düzendeki beden ile zihin arasındaki hiyerarşik ayrımı görmezden gelmesini sorgulamasına olanak tanır (Kafer, 2013, s. 16).

Kafer (2013), geleneksel tıbbi ve sosyal modellerin sınırlarını aşarak engelliliği dışlayıcı fiziksel çevreler, sosyal örüntüler ve güç ilişkileri içinde tarihsel olarak kurulan dinamik bir alan olarak tanımlayan “politik/ilişkisel model”i (*political/relational model*) geliştirir. Bu melez model, tıbbi müdahalelerin bedensel anlamda iyileştirici değerini bütünüyle reddetmeksizin, tıp söylemlerinin ve dışlayıcı mekânların altında yatan sağlamcı ideolojiyi politik bir eleştiriye tabi tutar.

Söz konusu modelin en önemli müdahalelerinden biri, ana akım kültürün “engelliliğin bütünüyle ortadan kaldırıldığı bir geleceği” tek arzu edilebilir seçenek olarak dayatan sağlamcı gelecek tahayyülüne karşı çıkmasıdır. Eliza Chandler (2015) ve Abram J. Lewis’in (2023) de işaret ettiği üzere Kafer, Lee kuir teorideki “geleceksizlik” (no future) fikrini eleştirel biçimde yeniden düşünür. Edelman’ın yaklaşımı, heteronormatif siyasetin “çocuk” figürü etrafında kurduğu gelecek,

üreme ve süreklilik idealini reddederek kuirliği bu normatif gelecek vaadine karşı bir olumsuzluk konumu olarak düşünür. Ancak Kafer'e göre geleceği bütünüyle reddetmek, belirli ölçülerde ayrıcalıklı bir politik tutumdur; engelli, kuir ve ırksallaştırılmış özneler zaten baştan beri sağlamcı gelecek tahayyüllerinin dışına itilmiş ve peşinen "geleceksiz" ilan edilmiş bedenlerdir. Yazar, bu dışlanmaya boyun eğmek yerine, McRuer'in (2006) "gelecek olan sakatlık" formülasyonundan hareketle kendi "sakat geleceksellik" (crip futurity) anlayışını geliştirir. Bu kavram, geleceğin hangi bedenler ve hangi normatif varsayımlar temelinde tasarlandığını sorunsallaştırır; engelliliğin dışlanacak, düzeltilecek ya da ortadan kaldırılacak bir trajedi olarak görülmediği, aksine politik, kurucu ve değerli sayıldığı alternatif yaşama olanaklarını düşünmeye açar.

Kafer (2013) bu geleceksellik tartışmasını zaman bağlamına de taşır. Yazar, normalliği merkeze alan ve sakat bedeni ancak "iyileştiği" ya da "iyileşmeye doğru ilerlediği" ölçüde toplumsal ilerleme anlatısına dâhil eden dışlayıcı "iyileştirici zaman" (curative time) anlayışının karşısına "sakat zaman" (crip time) fikrini koyar. Sakat zaman, günümüzdeki bürokratik uyumlama pratiklerinde, örneğin sınavlarda engelli bireylere normatif hıza yetişmeleri için tanınan salt bir "ekstra zaman" telafisi değildir. Aksine bu kavram, Margaret Price'ın (2024) da vurguladığı gibi zamanın yalnızca niceliksel olarak uzatılması değil, bütünüyle "patlatılması" (exploded), bedensel ve zihinsel çeşitliliği kapsayacak şekilde esnetilmesi ve hıza dayalı normatif beklentilerin temelden sarsılması anlamına gelir. Kafer'in (2013, s. 27) sıkça alıntılanan ifadesiyle mesele, "sakat bedenleri ve zihinleri saate uymaları için bükmek" değil, "saati sakat bedenlere ve zihinlere uyması için bükmek"tir.

Kafer (2013), kurguladığı sakat geleceksellik anlayışının ve politik/ilişkisel modelin pratik yansımalarını görsel kültür ve çağdaş engellilik sanatı analizleriyle somutlaştırır. Yazar, öncelikle Garland-Thomson'ın görsel retorik kuramından beslenerek popüler reklam panolarının, örneğin sakat bedeni dışlayan Nike reklamlarının ve medikal imgelerin engelliliği nasıl sistemli biçimde depolitize ettiğini eleştirir. Ana akım medya, engelliliği "çözülecek bir problem" ya da "üstesinden gelinecek bir zorluk" olarak sunarak onu "trajediye karşı kazanılmış

bireysel bir zafer" anlatısına indirger. Böylece engelliliğin politik eşitlik talebi bastırılır ve izleyicide çoğu zaman yalnızca acıma, hayranlık ya da ilham duyguları üretilir.

Kafer, bu sağlamcı estetik kanonun ve dışlayıcı temsil rejiminin karşısına çağdaş sanat üretimlerindeki direniş alanlarını ve sakat müdahaleleri yerleştirir. Yazar, kitabının Bodies of Nature başlıklı bölümünde Riva Lehrer'in *In the Yellow Wood* (2004) ve *Circle Stories* serisi (1997-2004) gibi eserlerini, özellikle Eli Clare portresi üzerinden, ayrıntılı biçimde inceler. Lehrer'in resimlerinde sakat beden, tıbbi bir müdahale ya da iyileştirme arayışının nesnesi olarak değil, kırılganlığı, farklılığı ve maddi varlığıyla doğanın merkezine köklenmiş organik bir parça olarak görünür.

Benzer biçimde Kafer, Loree Erickson'ın *Want* (2006) adlı kısa filminde engellilere yönelik aseksüellik önyargısını kendi bedeni üzerinden yıkan radikal bir sakat porno estetiği kurduğunu tartışır. Son olarak, Amanda Baggs'in otizm deneyimini aktardığı *In My Language* (2007) adlı otobiyografik videosunu ele alır. Baggs'in çevresiyle kurduğu bedensel ve duyusal etkileşimi merkeze alan bu video, otistik iletişimi sağlamcı aklın dayattığı ekonormatif[183], sözmerkezci ve işlevselci iletişim kalıplarının ötesine taşır. Kafer'e göre tüm bu sanatsal müdahaleler, engelliliği medikalize edilmiş bir trajedi ve geleceksiz bir olgu olmaktan çıkarır; sakat gelecekselliğinin hayalini görselleştiren ve onu mümkün kılan dönüştürücü politik örnekler olarak işlev görür.

Teknoloji ve engellilik ilişkisine odaklanan Kafer (2013), öncelikle Siebers'in (2008) argümanlarına yaslanarak sergilerde empati yaratmak amacıyla yaygınlaşan "engellilik simülasyonu" pratiklerini eleştirir. Bir süreliğine tekerlekli sandalye kullanmak ya da göz bağı takmak gibi geçici deneyimler, ilk bakışta engellilik hakkında farkındalık yaratıyor gibi görünse de, Kafer'e göre bu tür

[183] Kafer'in kullandığı ekonormatif kavramı, Giovanna Di Chiro'nun (2010) geliştirdiği eko(hetero)normativite tartışmasıyla ilişkilidir. Bu kavram, "doğa"nın ne sayıldığına, doğayla hangi ilişki biçimlerinin meşru kabul edildiğine ve hangi bedenlerin doğal, sağlıklı ya da bozulmamış olarak kodlandığına dair normatif kabulleri eleştirmek için kullanılır. Kafer, bu kavramı özellikle engelli bedenlerin ve sakat geleceklerin, "doğal" ve arzu edilir yaşam biçimlerinden dışlanmasını sorgulamak üzere devralır.

simülasyonlar engelliliğin kurumsal, mimari, ekonomik ve politik boyutlarını görünmez kılar. Böylece engellilik, yapısal olarak üretilen bir dışlanma biçimi olmaktan çıkarılıp sınırlı, geçici ve yanılsamalı bir kişisel trajedi deneyimine indirgenir (Kafer, 2013, s. 5).

Kafer'in teknoloji eleştirisinin bir diğer boyutu ise Haraway'in (1991) insan-makine ve doğa-kültür ikiliklerini sarsmayı amaçlayan "siborg" kavramına yöneliktir. Yazar, hem popüler kültürde hem de akademik söylemde, solunum cihazı, protez ya da tekerlekli sandalye gibi adaptif teknolojiler kullanan engelli bireylerin otomatik olarak "siborg" ile özdeşleştirilmesine karşı çıkar. Ona göre bu yaklaşımın temelinde örtük bir sağlamcı alt ton vardır. Çünkü engellilik, teknolojiyle "tamamlanması" ya da "düzeltilmesi" gereken bir eksiklik olarak kodlanır (Kafer, 2013, s. 107-111).

Dahası, teknolojik hibritliğin her zaman ilerici ve özgürleştirici bir metafor olarak yüceltilmesi, adaptif teknolojilerin yüksek maliyetler nedeniyle erişilemez oluşunu, bu teknolojilerin üretimindeki kapitalist ve militarist güç ilişkilerini ve en önemlisi, Siebers'in (2008) kendi bacak atelinden hareketle vurguladığı gibi, bedene uyum sürecinde yarattıkları fiziksel acı ve zorlukları görünmez kılar (Kafer, 2013, s. 107, 119). Sonuç olarak Haraway'in siborg söylemi, sağlam bireyleri "doğal" ve "saf" insan, engelli bireyleri ise teknolojiye bağımlı "siborglar" olarak konumlandırarak onları ucubeleştirme riskini taşır. Böylece insan/makine ikiliğini aşmayı vaat eden bu söylem, aksine engelli/sağlam hiyerarşisini yeniden üretebilir (Kafer, 2013, s. 108-109).

Tüm bu itirazlarına rağmen Kafer, siborg kavramını bütünüyle reddetmez. Aksine, onu yapıbozuma uğratarak "siborgu sakatlamayı" (cripping the cyborg) önerir. Bu yeni ve radikal çerçevede siborgluk, yalnızca teknolojik bir cihaza fiziksel olarak bağlanmaya indirgenmez; normatif tıp ve teknoloji söylemlerine karşı geliştirilen eleştirel, politik ve muhalif ilişki biçimlerini de tanımlar. Kafer bu politik siborg duruşunu, yaşamını solunum cihazı ve tekerlekli sandalye desteğiyle sürdüren engelli aktivist Laura Hershey'nin MDA teletonlarına yönelik protestosu üzerinden örnekler. Hershey, 1970'lerde MDA tarafından bağış kampanyalarında "poster child" olarak kullanılmış, ancak ilerleyen yıllarda bu temsil rejimine karşı çıkan

önemli bir engelli hakları aktivistine dönüşmüştür. MDA teletonları, ABD'de Musküler Distrofi Derneği'nin bağış toplamak amacıyla düzenlediği televizyon programlarıdır ve bu programlarda engelli çocuklar ile yetişkinler çoğu zaman acıma, merhamet, trajedi ve hayırseverlik duygusu uyandıracak biçimde temsil edilmiştir. Hershey'nin bu teletonları protesto etmesi, teknolojiyle yaşayan sakat bedenin pasif bir bakım ya da yardım nesnesi olmadığını; aksine kendi temsil koşullarına müdahale eden, medikal-hayırseverlik söylemini reddeden ve kamusal alanda politik söz üreten bir özne olduğunu gösterir. Bu nedenle Hershey'nin eylemi, Kafer açısından "siborgu sakatlama"nın örneklerinden biridir: siborgluk burada yalnızca makineye bağlı olma hâli değil, teknoloji, beden, temsil ve aktivizm arasındaki ilişkiyi sağlamcı olmayan bir politik düzlemde yeniden kurma pratiğidir (Kafer, 2013, s. 122-124).

Son olarak Kafer, siborg kuramının sınırlarını yalnızca insan-makine etkileşimiyle de sınırlı tutmaz. Kör bir bireyin rehber köpeğiyle kurduğu insan-hayvan işbirliğini ya da engelli bir bireyin kişisel asistanıyla geliştirdiği insan-insan karşılıklı bağımlılığını da karmaşık ve siborgvari ilişkisellik biçimleri olarak kabul eder (Kafer, 2013, s. 119-120). Sonuç olarak bu "sakat siborg" tahayyülü, adaptif teknolojileri tarafsız, masum ve ilerlemeci araçlar olarak yüceltmek yerine, onların üretildiği politik, ekonomik, bedensel ve kurumsal bağlamları görünür kılan eleştirel bir teknoloji bilinci talep eder.

Kafer'in normatif zamanı ve Haraway'in siborg figürünü sakatlaması, 2010 sonrası sakat kuramda giderek yaygınlaşan daha geniş bir eleştirel yöntemin parçası olarak okunabilir. Buraya kadar görüldüğü üzere, "sakatlama" engelliliği görünür kılmaya yönelik bir temsil stratejisinin ötesinde, yerleşik kavramları, kuramsal mirasları, akademik disiplinleri, hukuk sistemini, tıbbi söylemleri, sanat kurumlarını ve toplumsal işleyişleri norm dışı beden-zihinlerin deneyimleri üzerinden yeniden okuyan bir müdahale biçimine dönüşmüştür. Sandahl'ın (2003) ve McRuer'in (2006) sakatlamayı sağlamcı toplumun görünmez kıldığı adaletsizlikleri, ikiyüzlülükleri ve tutarsızlıkları açığa çıkaran bir pratik olarak kavramsallaştırmalarının ardından, bu yöntem yalnızca kimlik ve temsil alanında değil, beşeri bilimlerdeki yerleşik kavramlara, kanonik kuramlara, akademinin

bilgi rejimlerine, hukuka, tıbba, mimarlığa, teknolojiye, sanat tarihine ve sosyal politika alanına da uygulanmaya başlamıştır.

Bu bağlamda sakatlama, mevcut sistemi yalnızca dışarıdan eleştirmek yerine, o sistemin kendi kavramlarını ve kurumlarını içeriden bozarak yeniden anlamlandırmak anlamına gelir. Akademinin, tıbbın, hukukun, mimarlığın, teknolojinin, sanat tarihinin ve sosyal politika alanının "doğal", "tarafsız" ya da "evrensel" kabul ettiği normlar, sakat deneyimlerin bedenlenmiş bilgisiyle sorgulanır. Böylece uzun süre görmezden gelinen, silinmeye çalışılan ya da yalnızca eksiklik ve bağımlılık olarak kodlanan deneyimler, mevcut sistemin eleştirisi için yalnızca tanıklık değil, eleştirel bilgi üretiminin kurucu zemini hâline gelir. Merri Lisa Johnson ve Robert McRuer (2014), bu alternatif bilgi üretme hattını "kripistemoloji" (cripistemology) kavramıyla teorize eder.

Johnson ve McRuer'in 2014 tarihli "Cripistemologies: Introduction" başlıklı makalesi, sakat kuram içinde kripistemoloji kavramını sistemli biçimde dolaşıma sokan temel metinlerden biri olmuştur. Yazarlara göre engellilik üzerine akademik tartışmaların artmasıyla birlikte asıl mesele, engelliliğin nasıl bilindiğini, kimin konuşabilir ve bilen özne olarak tanındığını, hangi bilgi biçimlerinin meşru kabul edildiğini sorgulamaktır. Bu nedenle kripistemoloji, engelliliği sabit, tıbbi ve bütünüyle kavranabilir bir uzmanlık nesnesi olarak ele alan yerleşik bilgi rejimlerine itiraz eder.

Johnson ve McRuer bu kavramı geliştirirken Eve Kosofsky Sedgwick'in (1990) "dolabın epistemolojisi" (epistemology of the closet) analizinden doğrudan ilham alırlar. Sedgwick, yirminci yüzyılın sonundaki epistemolojik krizlerin homo/heteroseksüellik karşıtlığı ekseninde şekillendiğini ileri sürmüştür. Johnson ve McRuer ise bu hattı sakat kurama taşıyarak yirmi birinci yüzyılın belirleyici epistemolojik krizlerinden birinin sağlamlık/engellilik (ability/disability) ekseninde kurulduğunu savunurlar. Bu açıdan çağdaş kültürü, akademiyi ve bilgi rejimlerini anlamak için sağlamlık ile engellilik ayrımının nasıl üretildiğini merkeze almak gerekir; aksi hâlde modern kültüre, normalliğe ve krizlere dair her okuma eksik kalacaktır (Johnson ve McRuer, 2014).

Yazarlar ayrıca neoliberalizmin engelliliği iki yönlü ve çelişkili biçimde işlediğini tartışırlar. Bir yandan engellilik, ilaç endüstrisi, rehabilitasyon, bakım sektörü, sağlık tüketimi ve hedef pazarlar üzerinden ekonomik değere dönüştürülür. Başka bir deyişle sistem, engelliliği dışlarken aynı zamanda ondan kâr sağlar. Öte yandan aynı sistem, üretkenlik, hız ve ilerleme uğruna bazı bedenleri yapısal olarak daha fazla yıpratılabilir, gözden çıkarılabilir ve yaralanabilir hâle getirir. Bu nedenle Johnson ve McRuer'in kripistemoloji tartışması, daha sonra Puar'ın (2017) "debility" (güçten düşürülme/yapısal yıpratma) kavramıyla belirginleşecek olan yapısal yıpratma ve kapasite yönetimi tartışmalarına da açılır. Böylece engellilik bir kimlik, temsil ya da hak meselesi olmanın ötesinde, kapasite, kırılganlık, üretkenlik ve devlet şiddetinin geç kapitalizm içinde nasıl düzenlendiğini gösteren eleştirel bir bilgi alanı olarak düşünülür (Johnson & McRuer, 2014; Chandler vd., 2021).

Makale, klasik engellilik çalışmalarındaki sabit özne fikrini olduğu gibi tekrar etmek yerine, engellilik bilgisinin hem bedensel deneyimden doğduğunu hem de kategorik olarak kaygan ve istikrarsız olduğunu savunur. Wendell ve Garland-Thomson gibi feminist düşünürlerden hareketle, engelli deneyiminin dünyayı başka türlü algılama, yorumlama ve bilme imkânı sunduğunu kabul eder. Bu çerçevede engelli beden, engelliliğe dair bilginin üretildiği merkezi bir konum olarak düşünülür. Ancak Johnson ve McRuer (2014), bu bedensel bilgi vurgusunu sabit, kapalı ve özcü bir engelli kimliği anlayışına dönüştürmez; Puar'ın tartışmalarına açılarak engelliliğin sınırlarının her zaman geçirgen, tarihsel ve politik olarak kurulduğunu vurgular. Böylece engellilik kategorisi saf ve kapalı bir kimlik alanı olmaktan ziyade, prekarya, yapısal yıpratma, kapasite yönetimi ve yaralanabilirlik üzerinden daha geniş, istikrarsız fakat kuramsal olarak verimli bir düşünme alanına yayılır.

Bu nedenle kripistemoloji, sınırları net çizilmiş tekil bir teori ya da sabit bir bilme biçimi değildir. Aksine kimlik, deneyim, beden, postyapısalcılık, haz, duygu, kaçışkanlık ve maddesellik arasında süren gerilimleri çözmek yerine onları görünür kılan bir düşünme alanıdır. Kripistemolojiler doğrusal bir çizgide ilerlemez; bu alanda pürüzsüz, herkesin uzlaştığı ve temiz bir teori yoktur. Bilerek

dağınık, kırılgan, tartışmalı ve bedenlenmiş bir bilgi zemini vardır. Bilgi yalnızca kavramsal değil, aynı zamanda duygulanımsal ve yaşantısaldır. Nitekim Patsavas (2014), ağrı, yorgunluk ve tükenme deneyimlerini teorik düzlemde ciddiye alarak "ağrının kripistemolojisi"ni (cripistemology of pain) kurar; Jack Halberstam'ın (2011) "başarısızlık sanatı" kuramını da anımsatan bu çalışma, isteksizlik, yavaşlama, "yapamama" ve "yapmak istememe" gibi hâlleri de politikleştirir. Dolayısıyla sakat bir konumda olmak, bedenin mutlak anlamda işlevsiz hâle gelmesinden ziyade, sistemin dayattığı normatif kapasite ve üretkenlik talebine boyun eğmeyi reddetmekle de ilişkilidir (Johnson, 2015). Bu açıdan kripistemolojiler yalnızca hasar görmüş bedenlerin bilgisiyle sınırlanmaz; zorunlu üretkenliğe karşı geliştirilen isteksizlik, yavaşlık, uyumsuzluk ve geri çekilme bilgilerini de kapsar.

Johnson ve McRuer (2014), kripistemolojik bilginin nerede üretildiği sorusunu da politikleştirir. Kripistemolojiler, yalnızca büyük üniversitelerin merkezî, prestijli ve tıbbileştirilmiş bilgi alanlarında değil, taşra kampüslerinde, bağımsız araştırmacıların çalışmalarında, konferans aralarında, dostluk ağlarında, sosyal medyada ve marjinalleştirilmiş mekânlarda da dolaşıma girer. Başka bir deyişle bilgi yalnızca kurumsal makale formatında değil, sohbetlerde, "sızdıran" kırılgan bedenlerde, geçici temaslarda ve kırık dökük dolaşımlarda da oluşur. Bu nedenle sakat öznellik, akademik aklın ve sağlamcı uzmanlığın dayattığı meşruiyet koşullarına uyarak bilgi üretmek yerine, bu koşulları yapıbozuma uğratan kendi deneyimsel ve bedenlenmiş bilgi zeminini kurar.

Son olarak kripistemolojik bakış, engelliliğe dair otantik ya da en ayrıcalıklı bilginin yalnızca engelli bireyin tekelinde olmadığını savunur. Johnson ve McRuer (2014), Janet Price ve Margrit Shildrick'in tespitlerinden hareketle engellilik bilgisinin tek yönlü ve kapalı bir özne konumundan üretilmediğini vurgular. Söz konusu bilgi, engelli ve engelli olmayan öznelerin ilişkisinde, kadınlar, kuirler, ırksallaştırılmış topluluklar ve güvencesiz emek rejimlerinde ayakta kalmaya çalışanlar arasında kurulan "sakat dostluklar" (crip friendships) içinde, bakım, bedensel sınırlar, temas ve karşılıklı bağımlılık süreçleri aracılığıyla ilişkisel olarak üretilir. Bu nedenle kripistemolojiler, Siyah ve kuir feminist hareketlerin oluşturduğu

koalisyon mirasından beslenir; engelliliği yalnızca bireysel deneyim ya da kimlik düzeyinde değil, yeni kolektivite, yaratıcılık ve ortak bilgi üretimi biçimlerine açılan ilişkisel bir alan olarak düşünmeye imkân tanır.

Johnson ve McRuer'in kripistemoloji kavramıyla işaret ettiği sakat bilginin dostluk, bakım, temas ve karşılıklı bağımlılık içinde üretilmesi, *Sins Invalid*'in sanat ve aktivizm pratiğinde somut bir kolektif biçim kazanır. Topluluk, 2000'lerin ortasından beri engelliliği tek ve sınırları belirli bir kimlik olarak ele almaz. Bunun yerine engelliliği Siyah, kuir, trans, göçmen, yoksul ve ırksallaştırılmış beden-zihinlerin birlikte hayatta kalma, birbirine erişme ve yeni özgürleşme biçimleri kurma zemini olarak düşünür.

Bu doğrultuda kolektif, 2016 yılında hareketin kurucu metinlerinden biri olan *Skin, Tooth, and Bone* adlı manifestoyu yayımlamış ve *Birthing, Dying, Becoming Crip Wisdom* adlı büyük çaplı performansını sahnelemiştir. Bu performans, yaşam döngüleri, hayatta kalma ve sakat kimliğinin politik gücü gibi temaları dans, performans, hikâye anlatımı ve görsel sanat aracılığıyla ele alır. Manifestonun metaforik başlığı da bu eylemlilik alanının haritasını çizer. "Kemikler" (Bones), Engellilik Adaleti'nin kuramsal ve eleştirel iskeletini ifade eder. "Dişler" (Teeth), hareketin iktidara meydan okuyan "ısırığını", yani örgütlenmeye ilişkin dili ve stratejileri temsil eder. "Deri" (Skin) ise topluluğun bir arada kalmak, bağlantı kurmak ve görünürlük sağlamak için kullandığı yaratıcı imgeleri, sanatı ve hikâyeleri anlatır. Bu üç unsur birlikte düşünüldüğünde, Engellilik Adaleti çerçevesi kâğıt üzerinde kalan soyut bir kuramdan çıkarak kolektif sanat ve eylemle biçimlenen canlı bir beden gibi işler.

Bu canlı bedenin iskeletini, Sins Invalid kolektifi tarafından kolektif özgürleşme perspektifiyle kavramsallaştırılan *Ten Principles of Disability Justice* (2016) oluşturur. Bu çerçeve, sağlamcılığın ırkçılık, sömürgecilik ve cinsiyetçilik gibi diğer baskı biçimleriyle birlikte işlediğini kabul eden kesişimsellikten başlar. Tarihsel olarak dışlanmış grupların, özellikle beyaz olmayan engellilerin ve kuir bireylerin liderliğini merkeze alır. İnsan değerini kapitalist üretkenlikle ölçen anlayışı reddeden anti-kapitalist bir politika benimser ve diğer özgürleşme mücadeleleriyle bağ kuran hareketler arası dayanışmayı teşvik eder. Tıbbi

modelin bedeni eksik, bozuk ve onarılması gereken bir nesne olarak gören yaklaşımına karşı, her insanın bütünlüğünün tanınmasını ve taşıdığı duyguların değerli görülmesini savunur. Ayrıca aktivizmin tükenmişliğe karşı dayanıklı olmasını ve uzun vadeli bir sürdürülebilirliğe sahip olmasını önemser. Topluluk açısından çapraz engellilik dayanışması, yani fiziksel, zihinsel ve nöroçeşitli tüm engellilik biçimlerinin onurlandırılması, temel bir ilkedir. Benzer biçimde, devlete dayalı kurumsal çözümler yerine topluluk bakımını öne çıkaran karşılıklı bağımlılık ve herkesin katılımını mümkün kılacak esnek ve yaratıcı yollar üretmeyi amaçlayan kolektif erişim de çerçevenin merkezinde yer alır. Tüm bu ilkelerin nihai hedefi ise hiçbir beden-zihnin geride bırakılmadığı kolektif özgürleşmedir (Sins Invalid, 2016; Kafai, 2021).

Metnin ve hareketin bir diğer kurucu yönü, çevrimiçi alanları yalnızca dijital iletişim mecraları olarak değil, devrimci “sakat merkezli özgürleşim mekânları” (crip-centric liberated zones) olarak kavramsallaştırmasıdır (Kafai, 2021). Fiziksel olarak dışlayıcı ve erişilemez kentlerde birbirinden kopuk yaşamak zorunda bırakılan birçok engelli özne için internet, çok yönlü kimliklerini kurabildikleri, sağlamcılığın dayattığı yalıtılmışlığı kırabildikleri ve Kafai’nin (2021) ifadesiyle “sakat akrabalığı/dayanışması” geliştirebildikleri temel bir temas zemini hâline gelir. Bu nedenle Engellilik Adaleti manifestosunun ekran okuyucuyla uyumlu dijital bir dosya olarak dolaşıma sokulması, yalnızca yasal erişilebilirlik yükümlülüklerine ya da teknik standartlara uyum sağlama anlamına gelmez. Bu tercih, erişimi ihtimam ve özen gerektiren bir ilişki biçimi olarak kavrayan daha geniş bir etik-politik anlayışı gösterir. Aynı zamanda kolektif erişim ilkesinin ve karma yetiyle (mixed-ability) yatay örgütlenme iradesinin somut, estetik ve doğrudan siyasal bir ifadesi olarak okunabilir.

Sins Invalid’in kolektif erişim, karşılıklı bağımlılık ve engellilik adaleti etrafında kurduğu bu politik kuramsal zemin, 2010’ların ikinci yarısında yayımlanan birçok önemli çalışmada farklı yönlere doğru genişlemiştir. Bu dönemde sakat kuram, 1990’lar ve 2000’lerde sıklıkla tekrarlanan temsil ve kimlik tartışmalarının ötesine geçerek bakım, tasarım, tedavi, türcülük, devlet şiddeti, küreselleşme, kemer sıkma politikaları, ırk, toplumsal cinsiyet ve kültürel üretim gibi alanlarla daha

güçlü bağlar kurmuştur. Bu nedenle 2010'lu yılların temel sakat metinleri, yalnızca engelliliği ele almakla kalmaz, aynı zamanda çağdaş dünyayı çözümlemek için sakat yöntemi işe koşar.

Bu bakış açısının Sins Invalid'e en yakın devamlarından biri Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha'nın Care Work: Dreaming Disability Justice (2018) adlı eseridir. Piepzna-Samarasinha, ana akım ve çoğu zaman beyaz, orta sınıf merkezli engelli hakları hareketini eleştirerek kuir, trans ve beyaz olmayan engelli bireylerin deneyimlerini merkeze alan kesişimsel bir engellilik adaleti çerçevesi sunar. Yazara göre sağlamcılık, kapitalizm, beyaz üstünlüğü, sömürgecilik ve heteropatriyarka ile birlikte işler. Bu sistemler çözülmeden engelli öznelerin tam anlamıyla özgürleşmesi mümkün değildir. Kitap, engelli bedenleri devlete, tıbbi-endüstriyel komplekse ya da biyolojik aileye bağımlı pasif yükler olarak gören anlayışa karşı çıkar. Bunun yerine engelli topluluklarının kendi aralarında geliştirdikleri bakım ağlarını (care webs), karşılıklı yardımlaşmayı (mutual aid) ve kolektif erişim pratiklerini hayatta kalmanın ve devrimci dayanışmanın temeli olarak konumlandırır. Özellikle beyaz olmayan engelli kadınların ve femme bireylerin üstlendiği gayriresmi bakım ve duygusal emeği nitelikli bir iş olarak düşünür. Bu bağlamda geliştirdiği "adil ticaret duygusal emek ekonomisi" (fair trade emotional labor economy) kavramı, bakımın ve duygusal desteğin sınırsız, karşılıksız ve doğal bir kadınlık/femmelik görevi olarak görülmesine karşı çıkar. Piepzna-Samarasinha'ya (2018) göre dinlemek, kriz anlarında destek olmak, erişim ihtiyaçlarını düşünmek, bakım ağları kurmak, çatışmaları yatıştırmak ve topluluk içinde hayatta kalma bilgisini paylaşmak ciddi bir emektir. Bu emek, sevgi ve dayanışma içeriyor olsa da sömürülmemeli, görünmezleştirilmemeli ve tek taraflı biçimde tüketilmemelidir. Bu nedenle "adil ticaret" ifadesi, duygusal emeğin sınırlar, rıza, karşılıklılık, dinlenme hakkı ve emek veren kişinin ihtiyaçlarının da gözetilmesiyle kurulması gerektiğini anlatır. Sonuç olarak eser, zorunlu iyileşme, sürekli üretken olma ve bireysel kahramanlıkla engeli aşma anlatılarını reddeder. Engelli öznelerin kırılganlıklarını, kuşaklar boyunca geliştirdikleri sakat bilgi ve becerilerini ve karşılıklı bağımlılıklarını daha adil bir dünya kurmak için gerekli politik bilgelik kaynakları olarak ele alır.

Bu engellilik adaleti ve bakım hattı, Dan Goodley'in *Dis/ability Studies: Theorising Disablism and Ableism* (2014) adlı çalışmasında daha geniş bir kuramsal çerçeveye yerleşir. Goodley, engellilik ve sağlamlık kavramlarının birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini savunur. Bu nedenle "dis/ability" kavramını kullanarak bu iki alanın birbirini aynı anda kurduğunu gösterir. Yazar, yalnızca engellilere yönelik dışlayıcı pratiklere odaklanan geleneksel ayrımcılık eleştirisinin ötesine geçer ve sağlamcılığı, normatif, bağımsız, üretken, rasyonel ve kusursuz bireyi yücelten ideolojik bir sistem olarak merkeze alır. Goodley'in "neoliberal sağlamcılık" (neoliberal-ableism) kavramı, çağdaş kapitalizmin sürekli üreten, esnek, bireyci ve rekabetçi ideal vatandaşlar talep ettiğini gösterir. Goodley (2014), Sins Invalid (2016) ve Piepzna-Samarasinha (2018) ile benzer biçimde, sağlamcılığın tek başına işlemediğini, ırkçılık, cinsiyetçilik, sömürgecilik ve sınıf ayrımcılığıyla birlikte çalıştığını vurgular. Engelliliği, neoliberal dünyanın insanlık, üretkenlik, bağımsızlık ve değer anlayışlarını sorgulayan eleştirel bir alan olarak ele alır.

Goodley'in sağlamcılık ve neoliberal üretkenlik eleştirisi, Aimi Hamraie'nin *Building Access: Universal Design and the Politics of Disability* (2017) adlı eserinde tasarım ve erişim alanına taşınır. Hamraie, evrensel tasarım (universal design) ve erişilebilirlik kavramlarının tarafsız, teknik ya da kendiliğinden iyi tasarım pratikleri olmadığını savunur. Bu kavramlar tarihsel, politik ve epistemolojik olarak kurulmuştur. Yazar, "herkes için tasarım" söyleminin ardındaki varsayımları sorgular. "Herkes" kategorisine kimlerin dâhil edildiğini ve tasarımcıların kullanıcı ihtiyaçlarına dair bilgiyi nasıl ürettiğini açıklamak için "erişim bilgisi" (access-knowledge) kavramını geliştirir. Hamraie, özellikle ADA sonrasında evrensel tasarımın engelliliği politik bağlamından uzaklaştırarak ana akım, yansız ve depolitize bir tasarım diline dönüştürülmesini eleştirir. Bunun yerine erişilebilirliği engellilik, ırk, sınıf, yaş ve toplumsal cinsiyetin kesişiminde şekillenen tarihsel bir mesele olarak ele alır. Erişimin, beyaz, orta sınıf, üretken ve normatif vatandaş figürü etrafında kurulan "normatif beden şablonu" (normate template) tarafından nasıl sınırlandırıldığını gösterir. Hamraie'ye (2017) göre engelli bireyler, epistemik aktivizm ve sakat teknobilim pratikleri aracılığıyla sağlamcı dünyadaki engelleri hackleyen, normatif tasarım standartlarını bozan ve kendi dünyalarını inşa eden bilgi ve teknoloji üreticileridir.

Erişim ve tasarım tartışmasının yanında, 2017'de yayımlanan önemli bir başka metin Eli Clare'in *Brilliant Imperfection: Grappling with Cure* adlı çalışmasıdır. Clare'in temel argümanı, engelli bireyleri bozuk, eksik ya da düzeltilmesi gereken nesneler olarak kurgulayan tedavi ideolojisine yönelir. Yazara göre bu ideolojinin arkasında çoğu zaman engelliliği yeryüzünden silme arzusu vardır. Clare (2017), bu öjenik ve görünmezleştirici yönelime karşı bedensel ve zihinsel farklılıkların içsel değerini "göz kamaştırıcı kusurluluk" (brilliant imperfection) kavramıyla savunur. Batı düşüncesindeki zihin-beden ikiliğini reddederek "bedenzihin" (body-mind) kavramını kullanır. Bununla birlikte Clare, tedaviyi basitçe reddetmenin kronik ağrı, ölümcül hastalık ve yoğun bakım ihtiyacıyla yaşayan kişilerin deneyimlerini dışlayabileceğini de kabul eder. Bu nedenle Clare (2017) için mesele tedaviyi bütünüyle savunmak ya da reddetmeden ziyade, tedavi söyleminin çevresel yıkım, kapitalizm, ırkçılık ve sağlamcılıkla nasıl iç içe geçtiğini sorgulamaktır.

Tedavi ideolojisine yönelik bu eleştiri, Jaipreet Virdi'nin *Hearing Happiness: Deafness Cures in History* (2020) adlı çalışmasıyla tarihsel olarak daha özel bir alana, sağırlık ve işitme kaybı tarihine taşınır. Virdi, sağırlığın tarihsel süreçte nasıl tıbbileştirildiğini ve mutlaka düzeltilmesi gereken bir kusur olarak kurgulandığını inceler. Yazara göre toplumun dayattığı normallik ideali, işitmeyen bireyleri işitenlerin dünyasına asimile olmaya ve varoluşlarını gizlemeye zorlamıştır. Virdi, 19. ve 20. yüzyıllarda ortaya çıkan kulak trompetleri, yapay kulak zarları, elektroterapi aletleri, uçakla dalış denemeleri ve koklear implantlar gibi tedavi fantezilerini ve cihazları inceler ve ana akım tıp ile ticari şarlatanlığın çoğu zaman iç içe geçtiğini gösterir. Virdi'ye göre kapitalist sağlık pazarı ve tıp endüstrisi, sağırlığı bireysel bir kusur olarak çerçeveler ve "işitme mutluluğu" vaadiyle işitme engellileri tüketiciye dönüştürür. Meşru tıbbi müdahaleler ile sahte tedavi vaatleri arasındaki fark önemli olsa da, her iki alanda da engelli bedeni normatif vatandaşlık kalıplarına uydurma ve sağır kültürünü silme arzusu görülebilir. Virdi (2020), kendi işitme kaybı deneyimini de tartışmaya dâhil ederek işitmeyi mutluluk ve başarı koşulu olarak dayatan sağlamcı kültüre karşı çıkar.

2017'de yayımlanan bir başka önemli çalışma, Sunaura Taylor'ın *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation* adlı eseridir. Taylor, hayvan sömürüsü ile engelli bireylerin maruz kaldığı sağlamcı baskının aynı tahakküm mantığından beslendiğini savunur. Yazara göre İnsan dışı hayvanlar, rasyonel düşünme, bağımsızlık, dil kullanma ya da üretkenlik gibi insan merkezli ve nörotipik yeteneklere sahip olmadıkları gerekçesiyle değersizleştirilir; bu mantık, engelli bireyleri de bağımlı, eksik ya da daha az değerli gören sağlamcı anlayışla yakından ilişkilidir. Taylor'a (2017) göre hiçbir canlının değeri zekâ, bağımsızlık ya da bedensel kapasiteyle ölçülemez. Bu nedenle karşılıklı bağımlılık ve kırılganlık, bir kusur ya da sömürü gerekçesi değil, tüm canlıların ortak yaşam koşuludur. Taylor (2017), bu eleştiriyi hayvan hakları hareketinin içine de yöneltir. Hayvanlara hak atfetmek için onların bilişsel kapasitelerini zihinsel engelli insanlarla kıyaslayan argümanların, sağlamcı değer ölçütlerini ortadan kaldırmadığını savunur. Bu tür kıyaslamalar, değeri yine zekâya ve nörotipik insan kapasitesine bağlar. Böylece zihinsel engelli bireyler bir ölçüt aracına dönüştürülür ve değersizleştirilir. Taylor'a göre hayvan özgürlüğü, bir canlının insan zekâsına ne kadar yaklaştığıyla değil, hiçbir bedenin yalnızca başkalarının faydası, kârı ya da zevki için kullanılabilir görülmemesi gerektiği ilkesiyle savunulmalıdır[184]. Bu çerçevede Taylor (2017), neoliberal kapitalizm ve endüstriyel tarım sistemlerinin hayvanları yalnızca sömürmediğini, aynı zamanda onları genetik ve çevresel olarak sakatladığını belirtir. Kârı artırmak için hayvanların kendi ağırlıklarını taşıyamayacak kadar et ya da süt üretmeye zorlanması, bu sakatlandırma sürecinin örneklerinden biridir. Taylor bu bağlamda "hayvan sakatlar" (animal crips) kavramını kullanır. Veganlığı ise yalnızca kişisel bir diyet tercihi olmanın ötesinde, türü ya da yetisi ne olursa olsun kırılgan bedenlerin nesneleştirilmesine ve sömürülmesine karşı geliştirilen politik, bedensel ve kesişimsel bir adalet pratiği olarak konumlandırır.

[184] Benzer biçimde, engellilik çalışmalarının insan-merkezci sınırlarını tartışmaya açan "çok türlü bakımın sakatlanması" (*cripping multispecies care*) yaklaşımı da engellilik, sağlamcılık ve türcülük arasındaki kesişimleri bakım ilişkileri üzerinden ele alır. Linares-Roake, Van Patter, Rice, Cudworth ve Breen'in çalışması, insan ve hayvan refakatçiler arasındaki karşılıklı bağımlılık, kırılganlık, travma ve bakım pratiklerinin hem sağlamcı ve insan-merkezci varsayımları yeniden üretebildiğini hem de bu varsayımları bulanıklaştıran ilişkisel olanaklar açabildiğini gösterir (Linares-Roake vd., 2026).

Taylor'ın (2017) türcülük ile sağlamcılık arasındaki bağı açığa çıkaran tartışması, Jasbir K. Puar'ın *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability* (2017) adlı eserinde devlet şiddeti, emperyalizm, yerleşimci sömürgecilik ve neoliberal kapitalizm ekseninde daha sert bir biyopolitik çerçeveye taşınır. Puar, engelliliği yalnızca bedensel ya da zihinsel sınırlılık, kimlik ve hak arayışı çerçevesinde ele almaz. Bunun yerine, çağdaş iktidarların belirli nüfusları nasıl sistematik olarak yıprattığını, sakat bıraktığını ve yaşatırken tükettiğini inceler. Bu nedenle eserin temel meselesi, kimin engelli olarak tanındığı kadar, kimlerin devlet şiddeti, savaş, yoksulluk, ırkçılık ve işgal yoluyla sürekli sakatlanabilir hâle getirildiğidir.

Puar (2017), Foucault'nun biyopolitika tartışmasını ve Mbembe'nin (2003) nekropolitika kavramını genişleterek "the right to maim" (sakat bırakma hakkı) kavramını geliştirir. Yazara göre çağdaş iktidar, bazı dışlanmış nüfusları bütünüyle öldürmek yerine onları kronik biçimde yaralanabilir, güçten düşürülmüş, altyapısal olarak yıpratılmış ve harcanabilir hâle getirir. ABD'de polis şiddeti ve İsrail'in Filistin'deki işgali, Puar'ın bu mantığı tartıştığı temel örnekler arasındadır. Burada sakat bırakma, tekil ve rastlantısal bir şiddet olayı olarak değil, nüfusları yönetmenin süreklilik kazanmış bir tekniği olarak düşünülür.

Bu noktada Puar (2017), "engellilik" (disability) ile "güçten düşürülme" ya da "yıpratılma" (debility) arasında kritik bir ayrım yapar. Engellilik günümüzde, liberal hak rejimleri içinde tanınabilir, temsil edilebilir ve kimi zaman yurttaşlık haklarıyla güvence altına alınabilir bir kategori hâline gelir. Oysa güçten düşürülme, çoğu zaman hak diline kolayca tercüme edilemeyen daha yaygın, dağınık ve yapısal bir yıpranma hâlidir. Liberal devletler bir yandan makbul engelli yurttaşlara hak, görünürlük ve sınırlı kapsayıcılık sunarak kendilerini demokratik ve ilerici gösterir. Diğer yandan savaş, işgal, ırkçılık, yoksulluk, polis şiddeti ve sömürgecilik yoluyla geniş kitleleri bedensel, ruhsal ve altyapısal olarak sürekli bir yıpratılma sürecine maruz bırakır.

Bu nedenle Puar'ın (2017) müdahalesi, Batı merkezli engellilik onuru (disability pride) ve yasal kapsayıcılık söylemlerinin sınırlarını görünür kılar. Yazar, engellilik çalışmalarının yalnızca tanınabilir engelli kimliklere odaklanmasını yeterli görmez; asıl mesele, kapitalist ve emperyalist sistemlerin hangi bedenleri sürekli

olarak sakatlanabilir, yaralanabilir ve harcanabilir kıldığını sorgulamaktır. Bu bağlamda *The Right to Maim*, engelliliği kapasite, kırılganlık, devlet şiddeti ve küresel iktidar ilişkileri içinde üretilen bir alan olarak düşünmeye zorlar. Puar'ın önerdiği çerçeve, sakatlanabilirlik rejimlerine karşı daha kesişimsel, anti-emperyalist ve engellilik adaletine dayalı bir politik yönelime açılır.

Puar'ın sakatlanabilirlik ve devlet şiddeti tartışması, McRuer'in *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance* (2018) adlı eserinde küreselleşme, neoliberal kapitalizm ve kemer sıkma politikaları bağlamında sürdürülür. McRuer'in temel argümanı, engelliliğin günümüzdeki küresel ekonomik krizlerin ve kemer sıkma rejimlerinin merkezinde yer aldığı, ancak bu konunun çoğu zaman yeterince açık biçimde kuramsallaştırılmadığıdır. Yazar, neoliberal kapitalizmin kültürel mantığını sakat ve kuir perspektifler aracılığıyla analiz eder ve küreselleşme ile kemer sıkma politikalarını sakatlamayı amaçlar. Bu çerçevede kitapta öne çıkan temel kavramlardan biri "temsiliyetin kemer sıkması"dır (austerity of representation). McRuer'e göre neoliberal düzen, bir yandan engelli bedenleri kamusal görünürlük ve ilham nesnesi olarak sahneye çıkarırken, diğer yandan onların maddi yaşam koşullarını daraltır. 2012 Londra Paralimpik Oyunları'nda engelli sporcuların "süperinsanlar" olarak yüceltilmesi ile aynı dönemde İngiltere'de engelli bireylerin "çalışabilir" bulunarak sosyal yardımlarının ve bağımsız yaşam olanaklarının kesilmesi arasındaki çelişki, bu mantığın en görünür örneklerinden biridir. Böylece neoliberalizm, engelli kimliğini kendi ilericilik ve çeşitlilik vitrini için kullanıp ehlileştirirken, arka planda engelli bedenleri ekonomik olarak mülksüzleştirir ve toplumsal alanda yerinden eder.

McRuer (2018), bu dışlayıcı düzene karşı yalnızca mağduriyet anlatısı kurmaz. ABD, Şili, İspanya, Yunanistan ve İngiltere'de gibi farklı coğrafyalarda ortaya çıkan sakat direniş taktiklerini inceleyerek sakat ve kuir öznelerin neoliberal krizlere nasıl yaratıcı biçimde karşılık verdiğini gösterir. Kitaba adını veren "sakat zamanlar" kavramı da bu çift yönlü anlamı taşır. Bir yandan kemer sıkma politikalarının yarattığı kesinti, yoksullaşma, acı ve güvencesizliği anlatır. Diğer yandan bu koşullar içinde dışlanmış, sakat ve kuir öznelerin geliştirdiği antikapitalist dayanışma biçimlerine, alternatif ufuklara ve kolektif direniş

pratiklerine işaret eder. McRuer'e göre neoliberal düzenin "kendi başının çaresine bakma" ve sürekli üretken olma beklentisini boşa çıkaran bu sakat direniş pratikleri, sistemin dışladığı çoklukların dönüştürücü gücünü görünür kılar. Bu nedenle yazar, kitabını "yeterince uzun yaşarsa her devrim sakat olacaktır" fikri etrafında temellendirir (McRuer, 2018, s.130).

McRuer'in (2018) neoliberal temsil eleştirisi, engelliliğin kültürel alanda görünür kılınmasının her zaman özgürleştirici olmadığını gösterir. Engelli bedenler kamusal sahnede yüceltilirken aynı anda ekonomik ve politik olarak dışlanabiliyorsa, temsilin kendisi de eleştirel biçimde yeniden düşünülmelidir. Sami Schalk'ın *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race, and Gender in Black Women's Speculative Fiction* (2018) adlı eseri bu noktada önemli bir müdahale sunar. Schalk, engellilik temsilini yalnızca görünürlük, olumlu imge ya da yanlış temsil meselesi olarak ele almak yerine, Siyah kadınların yazdığı spekülatif kurgu metinlerinde engellilik, ırk ve toplumsal cinsiyetin birbirini nasıl kurduğunu inceler. Eser, hem Siyah feminist teoriye hem de eleştirel engellilik çalışmalarına önemli bir katkı sunar. Schalk'a göre spekülatif kurgu, gerçekçi edebiyatın sınırlarını aşarak sağlamcılık, ırkçılık ve cinsiyetçiliğin birbirini nasıl ürettiğini görünür kılar. Yazar, bu analizde geleneksel zihin-beden ikiliğini reddeden "beden-zihin" kavramını merkeze alır. Zaman yolculuğu, fütüristik ortamlar ve insan dışı varlıklar gibi kurgusal unsurlar, engellilik, ırk ve toplumsal cinsiyet kategorilerini yabancılaştırır ve okuyucunun bu kavramlara dair yerleşik varsayımlarını sorgulamasını sağlar. Schalk (2018) çalışmasında, temsili yalnızca iyi ya da kötü olarak değerlendiren yüzeysel bir okuma biçimini reddeder ve her metnin kendi "gerçeklik kuralları" içinde okunması gerektiğini savunur. Ayrıca yazar, Siyah feminist teoriyi engelliliği ciddiye almaya; eleştirel engellilik çalışmalarını ise ırkı ek bir alt-kategori olarak ele almak yerine Siyah feminist teorinin alanı dönüştürmesine izin vermeye çağırır.

2010'larda alana yön veren bu çalışmaların da gösterdiği üzere, sakat kuram ve eleştirel engellilik çalışmaları yalnızca engelli haklarının tanınması ya da engelliliğin görünür kılınmasıyla yetinmemiştir. Bu dönem literatürü, kazanılan yasal hakların, kurumsal meşruiyetin ve erişim politikalarının gerçekten kimleri

kapsadığını, kimleri dışarıda bıraktığını ve kapsayıcılık söyleminin hangi koşullarda yeni bir normatif denetim aracına dönüşebildiğini sorgulamıştır. Bu çalışmalar birlikte düşünüldüğünde, 2010'larda engellilik artık yalnızca hak, temsil ya da erişim meselesi olarak ele alınmaz. Aksine engellilik, neoliberalizm, kapitalizm, devlet şiddeti, ırkçılık, cinsiyetçilik, sömürgecilik, türcülük, tedavi ideolojisi, tasarım ve kültürel üretim gibi alanları birbirine bağlayan eleştirel bir yöntem hâline gelir. Bu dönüşüm yalnızca akademik kuramda değil, sanat alanında da karşılık bulmuştur. Yasal hakların, erişim politikalarının ve kurumsal görünürlüğün artmasıyla birlikte sakat sanatçılar, küratörler ve sanat yazarları da sanat kurumlarının gerçekten ne kadar erişilebilir olduğunu, hangi bedenleri izleyici, sanatçı ya da kültürel özne olarak kabul ettiğini ve kapsayıcılık söyleminin hangi sınırlar içinde işlediğini sorgulamaya başlamıştır. Bu nedenle 2010'larda sakat sanat, yalnızca engelli sanatçıların görünürlüğünü artıran bir alan değil, sanatın üretim, sergileme, arşivleme ve eleştirme biçimlerini yeniden düşünmeye zorlayan politik-estetik bir müdahale alanı hâline gelmiştir.

2.4.1. 2010'larda Sakat Sanat: Kurumsal Eleştiri, Küratoryel Aktivizm, Yaratıcı Erişim, Karşı-Arşiv ve Sakat Sanat Tarihi Yazımı

2010-2020 arası sakat sanat ve kültür alanı, tıpkı eleştirel engellilik çalışmaları gibi, 2000'lerde kazanılan görünürlük, kurumsallaşma ve yasal haklar zemininden faydalanarak içeriden kurumsal eleştiriye yönelmiştir. Bu dönemde sakat sanatçılar yalnızca kültürel ve sanatsal katılım talep etmekle kalmamış, erişilebilirlik meselesini kendi beden-zihinleri, üretim süreçleri ve sergileme pratikleri üzerinden yapıbozuma uğratarak sanatın ne olabileceğini yeniden düşünmeye başlamışlardır (Cachia, 2023). Geleneksel erişilebilirlik programlarının çoğu zaman engelli olmayan ve engelli izleyiciyi birbirinden ayıran, engelliliği tek tipleştiren ve erişimi esere sonradan eklenen bir hizmet olarak kurgulayan yapısına itiraz eden çağdaş sakat sanatçılar, sanat eseri ile erişim arasındaki bu yapay ayrımı reddetmişlerdir. Daha önce Graeae Theatre Company direktörü Jenny Sealey ve Kuppers tarafından da dile getirilen, ancak sanatçı Carolyn Lazard'ın aktarımıyla daha görünür hâle gelen bu yaklaşım, erişimi eserin başlı başına estetik bir bileşeni olarak görür. Yaratıcı erişim

(creative access), “erişimin estetiği” (aesthetics of access) ya da erişim estetiği (access aesthetics) olarak adlandırılan bu yaklaşım, erişimi yasal düzenlemelerin ötesinde eleştirel, kavramsal, ilişkisel ve maddi bir sanatsal yöntem olarak sakat sanatın merkezine yerleştirir (Cachia, 2023, s. 8).

Buna karşın engellilik sanat tarihi yazımı, özellikle on yılın erken evresinde bu dönüşümü aynı hızda takip edememiştir. 1990’lar ve 2000’lerde alanda güçlü biçimde yerleşen göz dikme ve bakış kuramı, temsil eleştirisi ve engellilik estetiği tartışmaları, 2010’ların başında hâlâ temel açıklama çerçeveleri olarak etkisini sürdürmüştür. Bu çerçeveler önemli olmakla birlikte, sakat sanatın performatif, ilişkisel, katılımcı, erişim odaklı ve kurumsal müdahaleci yapısını açıklamak için zamanla sınırlı kalmaya başlamıştır. Bir bakıma sanat tarihi yazımı, belgeleme ve kavramsallaştırma doğası gereği, çağdaş sanatsal olayları belirli bir gecikmeyle takip etmiştir.

Bu gecikmeye önemli bir istisna, sanatçı/kuramcı konumundan yazan isimlerin katkılarıdır. Kuppers gibi sanatçı-kuramcılar, sakat sanatı dışarıdan, mesafeyle ve gecikmeyle incelenecek bir temsil alanı olarak konumlandırmaz. Aksine, engellilik kültürünün içinden konuşarak alana dâhil olur; sakat sanatı politik aktivizm, bedensel deneyim, topluluk kurma ve ilişkisel bilgi üretimiyle birlikte düşünür ve bu alanla ilgili metinler üretiler. Bu nedenle onların çalışmaları, dönemin güncel sanat pratiklerine daha yakından temas eder. Daha önce *Sins Invalid* manifestosu ve performansları bağlamında görüldüğü gibi, sakat sanat bu dönemde kuramı izleyen bir uygulama olmanın ötesine geçerek kuramı bizzat üreten bir pratik hâline gelmiştir. Kuppers’ın çalışmaları da bu dönüşümü haritalayan en belirgin örneklerden biridir.

Kuppers’ın topluluk performansı üzerine 2007 ve 2011 yıllarında yayımladığı iki temel eser arasındaki fark, bu yöntemsel ve epistemolojik dönüşümü açık biçimde gösterir. Kuppers (2007), *Community Performance: An Introduction* adlı ilk eserini daha çok sahada çalışanlar için pedagojik bir “araç kutusu” (toolkit) olarak kurgular. Fon bulma, grup dinamiği oluşturma ve nicel/nitel değerlendirme yapma gibi uygulamalı adımları nispeten didaktik ve mesafeli bakan sosyolojik bir çerçevede sunar (s. 1-2, 183-185). Buna karşılık *Disability Culture and*

Community Performance (2011), bu yapısalcı ve dışarıdan bakan etnografik gözlemci pozisyonunu geride bırakır. Kuppers bu çalışmasında bilgiyi doğrudan sakat kültürünün içinden, kendi konumlu epistemolojisiyle üretir. Sanatçı/yazarın kendi bedensel, duygulanımsal ve ilişkisel deneyimini analize ve belgelere dâhil eden daha deneysel ve şiirsel bir eleştiri dili kurar.

Bu doğrultuda, 2007 çalışmasında demografik ve sosyolojik aidiyetler üzerinden sınırları çizilen "topluluk" kavramı, 2011'de Jean-Luc Nancy'den devralınan "işlevsiz topluluk" (inoperative community) kavramıyla yeniden düşünülür. Bu yeni düzlemde topluluk, romantize edilmiş sabit bir bütünlük ya da homojen bir erime hâli olarak kurgulanmaz. Aksine, öznelerin sınırlarda geçici olarak birbirine temas ettiği, hiçbir zaman bütünüyle tek bir potada erimediği ve müzakere içinde oluşan dinamik bir ilişki alanı olarak konumlandırılır (Kuppers, 2011, s. 70-71). Deleuze ve Guattari'den beslenen "köksapsal engellilik modeli" (rhizomatic model of disability) ile Kuppers, ırk, sınıf, cinsiyet, sömürgecilik, yaş ve hastalık gibi görünürde birbirinden bağımsız kırılganlıkların aynı tahakküm ve iktidar rejimleri tarafından üretildiğini savunur. Bu tahakküm ancak açık uçlu, geçici ve kesişimsel topluluk performansı pratikleriyle sarsılabilir.

Kuppers, daha önce sanatsal topluluk pratiğinde gerekli gördüğü katılımcı anketleri ve sonuç raporları gibi ölçülebilir dokümantasyon biçimlerini de 2011 tarihli eserinde yeniden tartışmaya açar. Yazar, tıp tarihinin ve resmî arşivlerin ötekini nesneleştiren, travmayı ve kurbanlaştırmayı yeniden üreten şiddet dolu yapısını reddeder. Bu itirazını, 19. yüzyılda Siyah köle kadınlar üzerinde yapılan jinekolojik deneylerin tıbbi kayıtlarını sorguladığı *The Anarcha Anti-Archive Project* (2005-2008) çalışmasını tarihselleştirirken belirtir. Bu projede Kuppers, şiddet üreten tıbbi arşivlerin karşısına bedensel şahitliğe, şiire, "parçalanmış hikâyeciliğe" (fractured storytelling), şarkı söyleme pratiklerine ve sessizliklere dayanan performatif bir "karşı-arşiv" (anti-archive) önerisi getirir (Kuppers, 2011, s. 158-159, 188, 202). Böylece sakat sanat, belgelenip tüketilebilir ve yönetilebilir bir meta olmaktan çıkar; bedensel sınırların, dokunsallığın, temasın ve etik tanınmanın sürekli yeniden müzakere edildiği köksapsal bir yaşantı alanı olarak düşünülür (Kuppers, 2011, s. 92-94). Bu yönüyle Kuppers'ın yaklaşımı, tıbbi

arşivin şiddetine karşı çıktığı kadar, neoliberal kapsayıcılığın her şeyi ölçülebilir, raporlanabilir ve yönetilebilir kılan bürokratik mantığına karşı da güçlü bir direnç noktası oluşturur.

Kuppers'ın 2011'de geliştirdiği içeriden, bedensel ve karşı-arşivci yaklaşım, *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction* (2014) adlı eserinde daha sistematik ve açıklayıcı bir biçimde ele alınır. Bu kitap, sakat sanat ve kültür alanında çalışan araştırmacılar, öğrenciler ve sanatçılar için sakat sanatın nasıl okunabileceğine, izlenebileceğine ve yazılabileceğine dair pedagojik bir çerçeve sunar. Kuppers, sakat bedeni temsil krizi, tıbbi nesneleştirme ya da mağduriyet anlatısı içinde okuyan geleneksel sanat tarihi yaklaşımlarını aşmaya çalışır. Araştırmacıyı engellilik kültürünün içinden düşünmeye ve sanat eserlerini normatif beden, mekân, zaman ve izleyicilik varsayımlarını bozan politik-estetik eylemler olarak okumaya davet eder.

Kuppers'a göre sakat sanat, izleyicinin bedene, harekete, zamana, mekâna ve erişime dair alışkanlıklarını değiştiren bir bilgi üretme biçimidir. Örneğin tekerlekli sandalye kullanan bir dansçının performansı, eksiklik ya da engeli aşma anlatısı üzerinden okunmak zorunda değildir. Böyle bir performans, tekerlekli sandalyenin zeminde bıraktığı izler, metal ile ten arasındaki koreografik ilişki, yerçekimiyle kurulan farklı hareket biçimleri ve sahnenin erişim düzeni üzerinden de okunabilir. Benzer biçimde kronik ağrı, yorgunluk, duraksama ya da sessizlik, sanatsal kusur değil, sakat deneyimin ritmini ve estetik otoritesini kuran bilinçli biçimsel tercihler olarak değerlendirilebilir (Kuppers, 2014). Bu bağlamda Kuppers'ın sakat dansını pedagojik olarak çerçeveleme biçimi, Albright (1997) ve Benjamin'in (2002) yaklaşımlarını anımsatmaktadır.

Kitabın önemli katkılarından biri, sakat sanat ve kültür araştırmasında araştırmacının kendi bedenzihnini analiz sürecine dâhil etmesidir. Kuppers'ın 2007, 2011 ve 2014 tarihli çalışmaları birlikte düşünüldüğünde, yazarın sanat eserine dışarıdan, tarafsız ve bedensiz bir akademik bakışla yaklaşan klasik gözlemci konumunu sürekli sorguladığı görülür. Ona göre araştırmacı, eseri incelerken kendi bedensel sınırlarını, mekândaki erişim deneyimini, duyusal tepkilerini, rahatsızlıklarını, yakınlıklarını ve duygulanımsal yankılarını da hesaba

katmalıdır. Böylece sakat sanat üzerine yazmak, eseri uzaktan inceleyen nesneleştirici bir bakış olmaktan uzaklaşır. Sanatçı, eser, izleyici ve araştırmacı arasında kurulan kırılgan, karşılıklı bağımlılığa dayanan ve etik sorumluluk taşıyan bir bilgi üretim sürecine dönüşür (Kuppers, 2014). Bu yaklaşım, 2010'larda sakat sanat yazınının artık yalnızca temsil edilen şeye değil, temsilin nasıl deneyimlendiğine, nasıl belgelendiğine, hangi bedensel konumdan üretildiğine ve nasıl hatırlandığına da odaklandığını gösterir.

Kuppers'ın karşı-arşiv fikri, 1990'ların sonu ve 2000'lerin başından itibaren güçlenen öz-anlatı ve karşı-belgeleme pratikleriyle ilişkilendirilebilir. Sakatlık kuramında arşiv meselesi, engelli öznelerin tarihsel olarak ya hiç kayda geçirilmemiş ya da tıbbi, hayırsever ve paternalist söylemler içinde çarpıtılmış deneyimlerini geri kazanma çabasıyla görünürlük kazanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, *Points of Contact* (2000) ve *Disability Studies: Enabling the Humanities* (2002) gibi erken derlemeler, engellilik deneyiminin sanat, kültür ve beşeri bilimler içinde tıbbi ya da hayırsever bir nesne olmaktan çıkarılarak içeriden yazılan ve eleştirel bilgi üreten bir alan olarak tartışılmasına katkı sağlamıştır. Bu çaba, engelli öznelerin kendi hikâyelerini kendilerinin yazma ve bunu direnişçi bir yöntem olarak kullanma arzusundan beslenir. Mills ve Sanchez'in (2023) de belirttiği gibi, engelliliğin resmî kayıtlardaki çelişkili hiper-görünürlüğü ile özne olarak görünmezliği arasındaki paradoksu kırmak bu nedenle önemlidir (s. 2). Bu çerçevede arşiv, yalnızca belge depolayan nötr bir alan olarak değil, hareket hafızasının korunması, karşı-belgeleme pratiklerinin geliştirilmesi ve öz-temsilin kurulması açısından politik bir mücadele zemini olarak düşünülmüştür (Beard, 2020).

Bu arşiv eleştirisi, kurumları bütünüyle reddeden bir tutuma indirgenmez. Aksine, arşivi içeriden dönüştürmeyi hedefler. "Arşivi sakatlamak" (cripping the archive) bu noktada, arşivin görünmez bıraktığı engelli özneleri bulup görünür kılmanın ötesinde, arşivin hangi mantıklarla kurulduğunu sorgulayan bir yöntemdir. Arşivin nasıl düzenlendiğini, hangi bedenleri kayda değer saydığını, hangi deneyimleri dışarıda bıraktığını ve hangi bilgi biçimlerini meşru kabul ettiğini inceler. Brilmyer'in (2018, 2020) arşiv betimlemeleri üzerine çalışmaları bu çelişkiyi

görünür kılar. Yazara göre arşivlerdeki eksik kayıtlar, yanlış adlandırmalar, tıbbi etiketler ve kurumsal sessizlikler yalnızca teknik ya da insani hata sorunları değildir. Bunlar, sağlamcı bilgi rejimlerinin tarihsel olarak nasıl işlediğini gösteren izlerdir. Bu nedenle tartışmalı ya da patolojikleştirici kelimeleri arşivden basitçe silmek yeterli değildir. Asıl mesele, bu kelimelerin hangi iktidar ilişkileri içinde üretildiğini, kimleri nesneleştirdiğini ve hangi öznelerin kendi adlarıyla konuşmasını engellediğini açıkça göstermek ve tartışmaktır.

Beard'ın (2020) yükseköğretim arşivleri üzerine tartışması da benzer bir noktaya işaret eder. Resmî kurumsal belgeler çoğu zaman engelli öğrencileri yalnızca uyum, destek hizmeti ya da idari düzenleme başlıkları altında kaydeder. Buna karşılık engelli öğrencilerin sanat pratikleri, protestoları, bedensel direnişleri ve kendi anlatıları, kurumsal arşivin sınırlarını zorlar. Beard bu tür izleri, üniversitenin uysal ve neoliberal çeşitlilik söylemine sürtünen sakat estetik müdahaleler olarak okur. Böylece arşiv, geçmişi depolayan tarafsız bir yer olmaktan çıkar; hangi bedenlerin üniversite, müze ya da sanat tarihi içinde nasıl hatırlanabileceği üzerine verilen politik bir mücadele alanına dönüşür.

Buna karşılık müze, sakatlık kuramcılarının daha sistematik eleştirel radarına nispeten daha geç, özellikle 2000'lerde ve belirgin biçimde 2010'larda girmiştir (Sandell, Dodd ve Garland-Thomson, 2010). Bunun nedeni, müzenin fiziksel erişim, sergileme politikaları, temsil rejimleri ve kurumsal normativiteyi aynı anda yoğunlaştıran hegemonik bir mekân olmasıdır. Bu aşamada eleştirel itiraz, yalnızca engelli bedenlerin müze vitrinlerinde nasıl temsil edildiğine odaklanmamıştır. Eleştiri, bizzat müzenin hangi bedenleri makbul "ziyaretçi", "izleyici" ve "meşru kültürel özne" olarak varsaydığına yönelmiştir (Ott, 2010). Dolayısıyla engellilik çalışmaları içinde arşiv öncelikle hafıza, kayıp tarih ve öz-anlatı ekseninde tartışılırken, müze daha sonra erişim, kurumsal eleştiri, kapsayıcılık ve normatif görsellik rejimlerinin yapısökümü ekseninde merkezi bir tartışma alanına dönüşmüştür.

Müzeler ve arşivler, yalnızca tarihsel belgeleri ve nesneleri koruyan yansız kurumlar olarak düşünülemez. Bu kurumlar, normatif beden varsayımlarının, sağlamcı epistemolojilerin ve hiyerarşik bilgi üretim süreçlerinin mekânsal olarak

yeniden üretildiği iktidar alanlarıdır. Sandell[185]'in (2002, 2007, 2010) çalışmalarının gösterdiği gibi, müzeler engellilik temsillerini yalnızca sergileyen kurumlar değildir. Aynı zamanda engelli bedenin nasıl görüleceğini, nasıl adlandırılacağını ve kültürel hafızaya hangi konumdan dâhil edileceğini belirleyen kamusal alanlardır. Bu nedenle müze eleştirisi, engelli bedenlerin müzede temsil edilip edilmediği sorusunun ötesine geçer. Asıl soru, müzenin hangi bedenleri ziyaretçi, izleyici, araştırmacı, sanatçı ve bilgi sahibi özne olarak varsaydığıdır.

Tarihsel olarak fiziksel ve duyusal erişim engelleri nedeniyle müze ve arşivlerin dışında bırakılan sakat özneler, çağdaş müzecilikte koleksiyon merkezli anlayıştan izleyici ve ziyaretçi merkezli yaklaşıma geçişle birlikte kurumsal politikalarda daha görünür hâle gelmiştir (Garland-Thomson, 2010; Zakaria, 2020, s. 115). Ancak bu görünürlük uzun süre çoğunlukla mimari ve fiziksel düzenlemelerle sınırlı kalmıştır. Rampa, asansör ya da engelli tuvaleti gibi düzenlemeler erişilebilirliğin temel göstergeleri sayılırken, eserlerin dokunsal, işitsel, kokusal ve çok modlu araçlarla algısal erişime açılması ve müze personelinin engellilik bilinci konusunda eğitilmesi çoğu zaman ikincil planda kalmıştır (Cho, 2021, s. 2; Donnarumma, 2010, s. 37). Oysa gerçek bir erişim anlayışı, bedeni yalnızca fiziksel olarak müze mekânına sokmakla yetinmez. Bilginin ve sanatın çok duyulu yollarla, eşitlikçi, bağımsız ve anlamlı biçimde deneyimlenebilmesini de gerektirir.

Bu noktada Fiona Candlin ve Georgina Kleege'in çalışmaları, müzenin görme merkezli düzenini salt bir erişim eksikliği olarak değil, bilginin ve estetik otoritenin nasıl üretileceğini belirleyen bir duyusal rejim olarak tartışmaları açısından önemlidir. Candlin (2003, 2010), müzelerdeki dokunma yasağının yalnızca eser koruma kaygısıyla açıklanamayacağını, aynı zamanda tarihsel ve sınıfsal dışlama pratikleriyle kurulduğunu gösterir. Ona göre çağdaş müze ve galerilerde sanat deneyiminin büyük ölçüde görmeye indirgenmesi, dokunmayı irrasyonel,

[185] Richard Sandell, müzelerin sosyal kapsayıcılık, insan hakları ve eşitlik mücadelelerinde etkin rol oynayabileceğini savunan müze çalışmaları araştırmacılarının başında gelmektedir. Sandell'in bu alandaki önemli çalışmaları arasında *Museums, Society, Inequality* (2002), *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference* (2007), *Museums, Equality and Social Justice* (Sandell ve Nightingale, 2012), *Museums, Moralities and Human Rights* (Sandell, 2017) ve *Museum Activism* (Janes ve Sandell, 2019) sayılabilir.

tehlikeli ya da kural ihlali sayan bir hiyerarşi yaratır. Bu hiyerarşi, kör ve az gören ziyaretçileri yalnızca mekândan değil, sanat hakkında meşru bilgi üretme süreçlerinden de dışlar. Kleege (2018) ise bu tartışmayı körlüğün sanata ne katabileceği sorusuyla derinleştirir. Körlüğü telafi edilmesi gereken bir eksiklik olarak görmek yerine, sanatla ilişki kurmanın farklı ve üretken bir yolu olarak düşünür. Bu nedenle müzelerdeki dokunma turlarının yalnızca nesnelerin dış hatlarını tanımaya indirgenmesini de yeterli bulmaz. Kleege'e göre gerçek erişim, dokunun, sıcaklığın, malzemenin, bedensel yakınlığın, sesin ve anlatının sanat deneyimine dâhil edilmesini gerektirir (Kleege, 2018, s. 11).

Ott'un (2010) müzeleri Batı sömürgeciliğinden miras kalan ve "ötekini" sergileyen bir bilgi performansı (knowledge performance) olarak ele alması da bu eleştiriyi güçlendirir. Müze yalnızca nesneleri sergilemez; aynı zamanda kimin bakacağına, kimin bakılacağına, hangi bedenin bilgi nesnesi ve hangi bedenin bilgi öznesi sayılacağına karar verir. Bu nedenle küratoryal otoritenin sakat deneyime sahip olmayanların elinde kalması, temsilin etik sorumluluğu, konumlanmışlığı ve bilgiyi kimin ürettiği sorusu açısından ciddi sorunlar yaratır. Bu bağlamda gerçek erişilebilirlik, kuruma eklenen bürokratik ve maddi bir hizmet ya da yasal bir taviz olmanın ötesine geçmelidir. Tüm bu çalışmaların gösterdiği gibi, arşivi, müzeyi ve kültür kurumlarını gerçekten kapsayıcı, erişilebilir ve adil kılmak amacıyla sakatlamak, bu kurumların temsil, belgeleme, duyusal deneyim, küratöryel yetki ve bilgi üretimi biçimlerine içeriden yönelen hem kuramsal hem de eylemsel müdahalelerle mümkün olur.

Dönemin engellilik bağlamında arşiv ve müzeye yönelen eleştirel bakışını gösteren önemli derleme yayınlardan biri, Sandell, Dodd ve Garland-Thomson editörlüğünde yayımlanan *Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum* (2010) adlı kitaptır. Derleme, yukarıda tartışılan temsil, erişim, küratöryel otorite, karşı-arşiv, tıbbi dil, maddi kültür ve kurumsal dönüşüm meselelerinin 2010'larda müzecilik bağlamında nasıl yoğunlaştığını gösterir. Kitapta müze, engelliliğin nasıl görüldüğünü, adlandırıldığını, arşivlendiğini, sergilendiğini ve kamusal hafızaya hangi koşullarda dâhil edildiğini belirleyen politik ve kültürel bir alan olarak ele alınır.

Kitapta var olan bu meselelerin farklı yazarlar tarafından farklı tarihsel, coğrafi ve kurumsal bağlamlarda tartışıldığı görülür. İlk hat, müzede görsel temsilin nasıl kurulduğuna ve engelli bedenin hangi bakış rejimleri içinde anlamlandırıldığına odaklanır. Bu bağlamda portre, fotoğraf, sergi yorumu ve performatif yeniden okuma pratikleri, engelli bedeni tıbbi vaka, ucubeleştirilmiş figür ya da pasif temsil nesnesi olarak kuran bakış rejimlerine karşı kullanılır. Sandell ve Dodd (2010) ile Dodd vd. (2010), müzelerin tarafsızlık iddiasını geride bırakıp engellilik konusunda toplumsal değişim yaratabilecek aktivist kurumlar olarak çalışabileceğini tartışır. Garland-Thomson (2010), portre geleneğinin engelli bedeni onurlu, estetik ve kamusal bir özne olarak yeniden kurma imkânını ele alır. Hevey (2010), Viktorya dönemi İngiltere'sinde yaşayan Joseph Merrick (elephant man olarak bilinen) örneği üzerinden engelli bedenin yalnızca bakılan ve teşhir edilen bir nesne değil, kendi görsel temsilini kuran bir özne olarak da okunabileceğini ileri sürer. Murray ve Jacobs (2010) ile Chambers (2010) ise engellilik, cinsellik, yüz deformasyonu ve portre üzerinden müzelerdeki görsel dilin hem özgürleştirici hem de yeniden tıbbileştirici etkiler taşıyabileceğini gösterir.

İkinci hat, müzenin aktivist ve özgürleştirici bir kuruma dönüşme imkânını tartışır. Bu yazılarda engellilik temsilinin yalnızca sergi içeriğiyle sınırlı kalamayacağı, müzenin erişim altyapısını, kurum kültürünü, danışma mekanizmalarını ve karar alma süreçlerini de dönüştürmesi gerektiği vurgulanır. Rosenstein Werb ve Hartman Squire (2010), Nazilerin engelli bireylere yönelik öjeni politikalarını konu alan *Deadly Medicine* sergisi[186] üzerinden müzelerin kendi erişim politikalarını ve kurumsal varsayımlarını da sorgulaması gerektiğini savunur. Hollins (2010), engelli bireylerin yalnızca danışılan ya da hakkında bilgi toplanan kişiler olarak değil, karar süreçlerinde yetki sahibi ortaklar olarak konumlandırılmasını önerir. Church, Panitch, Frazee ve Livingstone'un (2010) *Out from Under*[187] sergisi

[186] İlk olarak 2004 yılında Washington D.C.'deki Amerika Birleşik Devletleri Holokost Anı Müzesi'nde (USHMM) açılan *Deadly Medicine: Creating the Master Race* sergisi, ilerleyen yıllarda uluslararası düzeyde gezici bir nitelik kazanmıştır.

[187] Kathryn Church, Melanie Panitch, Catherine Frazee ve küratör ekibi tarafından geliştirilen *Out from Under: Disability, History and Things to Remember* sergisi, Kanada'nın ilk kamusal engellilik tarihi ve aktivizmi projesidir. 2007-2014 yılları arasında gezici olarak sergilenen ve gündelik hayattan seçilen 13 nesne aracılığıyla şekillenen bu çalışma, tıbbi/trajik engellilik anlatılarını

üzerine tartışması da tabandan gelen engelli tarihinin ulusal müze mekânına taşınmasının ancak müzakere, çatışma ve güç paylaşımıyla mümkün olduğunu gösterir.

Üçüncü hat, tıp tarihi, kurumsallaştırma, etiketleme ve karşı-arşiv tartışmaları etrafında şekillenir. Graham (2010), "öğrenme güçlüğü" gibi modern klinik etiketlerin müzede bireyi açıklamak yerine yeniden sınırlayabileceğini tartışır. Besley ve Low (2010), akıl sağlığı deneyimlerinin müzede sergilenmesinin ancak kişilerin kendi seslerine ve hatıralarına alan açıldığında yas, hafıza ve iyileşme imkânı yaratabileceğini savunur. Anderson ve O'Sullivan (2010), tıp tarihi müzelerinde geçmişin dışlayıcı terminolojisinin bütünüyle silinmesinin tarihi temizleme riski taşıdığını, bu dilin eleştirel bağlam içinde görünür kılınması gerektiğini belirtir. Bu hat, müzeyi yalnızca nesne sergileyen bir kurum olarak değil, tıbbi arşivin, patolojikleştirici dilin ve kurumsal hafızanın nasıl yeniden okunabileceği üzerine çalışan bir karşı-arşiv alanı olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Dördüncü hat, ulus, savaş, sömürgecilik, kültürel miras ve mekânsal aidiyet bağlamında engelliliğin nasıl görünmezleştirildiğini tartışır. Carden-Coyne (2010), savaş müzelerinin ölüm, kahramanlık ve silah teknolojilerini görünür kılarken savaşın kalıcı bedensel sonuçlarını, özellikle sakatlanmayı, çoğu zaman hayaletleştirdiğini gösterir. Phiri (2010), Zambiya'daki müze anlatılarında engelliliğin ulusal başarı ve tarih anlatısından nasıl dışlandığını tartışır. Chen (2010), Tayvan'daki Losheng Story Museum örneği üzerinden tecrit edilmiş cüzzam sanatoryumu sakinlerinin kendi mekânlarını ve hafızalarını savunarak müzeyi insan hakları ve eleştirel pedagoji alanına dönüştürdüğünü gösterir. Mellemsether (2010) ise Norveç Sağırlar Tarihi ve Kültürü Müzesi üzerinden sağırlığın tıbbi eksiklik olarak mı, yoksa dilsel ve kültürel bir kimlik olarak mı temsil edileceği sorusunu tartışır. Bu örnekler, müzenin yalnızca temsil alanı değil,

yıkarak engelli deneyimlerini ve kolektif hafızayı merkeze alan kapsayıcı bir müze metodolojisi sunmuştur.

tarihsel dışlanmaya karşı mekânsal hak ve karşı-hafıza üretme alanı olduğunu da gösterir.

Görüldüğü gibi kitabın tartışma hattı, engellilik çalışmalarında yerleşmiş temsil analizinden başlayarak yaratıcı erişim, karşı-arşiv, katılımcı küratörlük ve sakat sanat tarihi yazımı tartışmalarına zemin hazırlayan bir çizgide ilerler. Bu nedenle *Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum* (2010), 2010'ların başında güçlenen sakat sanat, müzecilik ve kültürel miras tartışmalarını birlikte düşünmek için önemli bir kaynaktır. Eserin açtığı tartışma hattı, 2010'lar boyunca sakat sanat, görsel kültür, performans, müzecilik ve kültürel kurumsallaşma kesişimindeki başka derleme çalışmalarda da sürdürülmüştür. Bu yayınlarda farklı sanat türleri, medya biçimleri ve kültürel kurumlar ele alınsa da ortak sorunsalları şunlardan ibarettir: engelli beden-zihnin nasıl kurgulandığı ve görüldüğü, kim tarafından temsil edildiği, hangi kurumlarda yer bulduğu, hangi erişim biçimleriyle karşılaştığı ve sanat tarihi içinde hangi adlarla kayda geçirildiğidir.

Bu literatürde tekrar eden ilk mesele, tıbbi modelin reddiyle birlikte sakat beden-zihinin estetik, politik ve epistemolojik değer taşıyan bir bedenlenme biçimi olarak ele alınmasıdır. Bu çerçevede engellilik, Siebers'in (2008, 2010) "karmaşık bedenleşme" (complex embodiment) ve "engellilik estetiği" kavramlarında olduğu gibi estetik bilgi ve eleştirel konum üreten bir alan hâline gelir. Bu dönüşüm, 1990'lardan itibaren engelli bedene yönelen bakışın çözümlenmesiyle birlikte ilerler. 2010'lar literatürü nesneleştirici bakışı çözümlemekle birlikte, bu bakışın artan akademik ve sanatsal formasyona sahip sakat sanatçılar tarafından nasıl geri çevrildiğini, bozulduğunu ve seyircinin kendi sağlamcı konumuyla nasıl karşı karşıya bırakıldığını da tartışır. Otoportreler, performanslar, otopatografik anlatılar, beden odaklı arşivler ve rahatsızlık üreten seyir deneyimleri, sakat sanatın yalnızca görünürlük ve hak iadesi talep etmediğini, aynı zamanda izleyicinin bedene, eksikliğe, güzelliğe ve normalliğe dair alışkanlıklarını sarstığını gösterir. Bu tartışmalar kurumsal eleştiri ve yaratıcı erişim meselesiyle de birleşir. Müzeler, galeriler, dans kurumları, festivaller, akademik alanlar ve hukuki düzenlemelerin uzun süre normatif ve sağlam beden varsayımları üzerine

kurulduğu tartışılarak, erişimin sanat üretimini, sergileme biçimini, küratöryel yöntemi ve izleyici deneyimini nasıl değiştirdiği gündeme gelir. Aynı çizgide sanat tarihinin ve kültürel kanonun sakatlanması da temel bir başlık hâline gelir. Geleneksel sanat tarihinin hangi bedenleri güzel, yetkin, üretken, dans edebilir, izlenebilir ya da sanatçı olarak kabul ettiği sorgulanır; klasik heykellerden modern dansa, dışarlıklı sanat *(outsider art)* etiketinden müze koleksiyonlarına kadar birçok alanda bedensel farklılığın nasıl patolojikleştirildiği, romantize edildiği ya da marjinalleştirildiği tartışılır; sakat sanatçıların geçmişin imgelerini, arşivlerini ve estetik kodlarını yeniden okuyarak kendi karşı-arşivlerini ve sanat tarihi içindeki yerlerini kurdukları vurgulanır.

Bu genel yönelimin sanat tarihi disiplini içindeki daha doğrudan karşılığı, Millett-Gallant ve Howie editörlüğünde yayımlanan *Disability and Art History* (2017) derlemesinde görülür. *Re-Presenting Disability* müze, kültürel miras ve temsil alanında sakatlık perspektifinin kurumsal sonuçlarını tartışırken, *Disability and Art History* bu tartışmayı sanat tarihinin kendi yöntemlerine, kanonlarına ve yorumlama alışkanlıklarına yöneltir. Kitaptaki makaleler, sanat tarihinin teşhis edici bakışını farklı dönemler ve coğrafyalar üzerinden tartışmaya açar. Stone (2017) ve Gassaway (2017), Antik Amerika ve Mezoamerika sanatındaki bedensel farklılıkların Batılı tıp kategorileriyle patolojiye indirgenmesini sorgular. Kör Moche şaman figürleri ya da Olmek sanatındaki kısa boylu bedenler, eksiklik ya da anomaliden ziyade, kendi kültürel bağlamları içinde ruhsal, sembolik ve toplumsal anlam taşıyan figürler olarak okunur. Böylece derleme, sanat tarihinin bedensel farklılığı teşhis etme arzusunu kırarak, tıbbi modelden kültürel ve bağlamsal yoruma doğru bir yön değişikliği önerir.

Bu eleştiri modern görsel kültür ve fotoğraf tarihi içinde de sürdürülür. Watson (2017), Margaret Bourke-White'ın fotoğraflarında engelli bedenin Büyük Buhran gibi ekonomik ve toplumsal krizleri görünür kılan bir metafora dönüştürülmesini tartışırken, Hiles (2017) İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan fotoğrafçılığında engelli bedenin sivil yaşamın parçası olarak nasıl yeni bir temsile kavuştuğunu gösterir. Bu örnekler, fotoğrafın engelliliği kimi zaman toplumsal

yıkımın işareti olarak kullandığını, kimi zaman da normalliğin sınırlarını yeniden kuran bir görsel araç hâline geldiğini ortaya koyar.

Derlemenin önemli bir katkısı da modern ve çağdaş sanat kanonunu sakatlık perspektifiyle yeniden okumaya açmasıdır. Marno (2017), Otto Dix'in Birinci Dünya Savaşı sonrası engelli gazi imgelerinin Yael Bartana'nın *Degenerate Art Lives*filminde yeniden canlandırılması üzerinden savaş, devlet şiddeti ve karşı-hafıza ilişkisini tartışır. Cachia (2017), Sürrealizmdeki parçalanmış, eksik ya da protezleşmiş beden imgelerinin çağdaş sakat sanatçılar tarafından nasıl yeniden sahiplenildiğini ele alır. Lisa Bufano'nun performansları bu bağlamda, Sürrealist beden imgelerinin sakat estetik içinde başka bir anlam kazanabileceğini gösterir. Böylece derleme, modernist sanatın eksik, parçalanmış ya da olağandışı beden imgelerini yalnızca travma ya da bilinçdışı metaforu olarak okumak yerine, sakat sanatçıların müdahalesiyle yeniden düşünmeyi önerir.

Kitapta kesişimsellik, performans ve izleyici rahatsızlığı da sanat tarihsel analizin parçası hâline gelir. Howie (2017), Yinka Shonibare'nin *Diary of a Victorian Dandy* serisi üzerinden engellilik, siyahlık, sınıf, görünürlük ve "geçme" (passing) stratejilerini birlikte tartışır. Millett-Gallant (2017), Susan Harbage Page'in fotoğraflarında engelli bedenin sanatçı, model ve temsil öznesi olarak nasıl güçlendirici biçimde kurulduğunu inceler. Heindl (2017) ise engelliliği konu alan çağdaş sanatın "sömürücü", "aşağılayıcı" ya da "rahatsız edici" bulunmasının çoğu zaman eserin kendisinden çok izleyicinin sağlamcı beklentileriyle ilişkili olduğunu gösterir. Bu tartışmalar, sakat sanatın izleyiciye rahat, tamamlanmış ya da onaylanabilir beden imgeleri sunmak zorunda olmadığını, aksine bakışı, rahatsızlığı ve estetik yargıyı sorunsallaştırdığını ortaya koyar.

Disability and Art History, 2010'larda sakat sanat tartışmasının müze ve kültürel miras alanından sanat tarihi disiplininin içine doğru genişlediğini gösteren önemli bir derlemedir. Eser, sanat tarihinin teşhis, estetik norm, dışarlıklı sanat, modernist beden imgesi ve kanon gibi yerleşik araçlarını engellilik perspektifinden tartışmaya açar.

Disability and Art History (2017), sakat sanat tartışmasını doğrudan sanat tarihi disiplininin görme, sınıflandırma ve kanon üretme biçimlerine yöneltirken, 2018 sonrasında yayımlanan derlemeler bu tartışmayı dans, performans, hukuk, medya, kültürel yöntemler ve çağdaş sanat pratikleri içinde daha da genişletir.

Bu genişlemenin ilk önemli durağı, Whatley, Waelde, Harmon, Brown, Wood ve Blades editörlüğünde yayımlanan *Dance, Disability and Law: InVisible Difference* (2018) adlı derlemedir. *Disability and Art History* sanat tarihinin teşhis edici ve kanonik bakışını sorgularken, *Dance, Disability and Law* bu tartışmayı doğrudan hareket, koreografi, sahne, hukuk ve kültürel haklar düzeyine taşır. Kitapta sakat dans, kapsayıcı performans örneği olmanın ötesinde, fiziksel bütünlük, fikri mülkiyet, biyoetik, seyircilik, sanat fonları, eğitim kurumları ve koreografik kanonla ilişkili bir hak ve temsil alanı olarak ele alınır.

Derlemenin çıkış noktası, engelli dansçıların sahnede kurdukları estetik ve kavramsal hedefler ile seyirci, eleştirmen ve kurumların bu işleri alımlama biçimleri arasındaki uyuşmazlıktır. Whatley vd. (2018), sakat dansın çoğu zaman koreografik yapı, hareket dili ya da sanatsal araştırma üzerinden değil, bedensel farklılık, normallik ve ilham anlatısı üzerinden okunduğunu gösterir. Bu nedenle kitap, sakat dansı seyirciliğin ve eleştirel alımlamanın normatif varsayımlarını açığa çıkaran bir alan olarak düşünür. Hadley (2018) ve Blades (2018) de bu tartışmayı seyircilik, algı ve nöroestetik üzerinden derinleştirir. Dansı izleme deneyimini açıklamak için kullanılan empati, kinestetik yakınlık ya da ayna nöron gibi yaklaşımların, normatif olmayan bedenlerle karşılaşma biçimlerini yeterince açıklayamadığını savunurlar. Hadley'e (2018) göre seyirciyle dansçı arasındaki kinestetik empatinin yokluğu ya da uyuşmazlık (*mismatch*) estetik deneyimi zayıflatmaz; aksine belirsizlik, gerilim ve güçlü bir karşılaşma yaratarak izleyicinin bedene, harekete ve estetik yargıya dair varsayımlarını sarsar. Böylece sakat dans, yalnızca hareketin değil, bakışın, alımlamanın ve estetik yargının da yeniden düşünülmesini gerektirir.

Kitabın bir diğer önemli katkısı, tıp, hukuk ve biyoetik alanlarında yerleşmiş "bütünlük" ve "iyileşme" varsayımlarını sakat dans üzerinden sorgulamasıdır. Harmon (2018), tıp hukuku ve biyoetiğin çoğu zaman normatif bütünlük,

bağımsızlık ve onarım fikri etrafında şekillendiğini; Buna karşılık sakat dans pratikleri, bedenin değerini eksiksizlik ya da işlevsellik üzerinden değil, sanatçının kendi bedeni, hareket kapasitesi, teknolojisi ve sahneyle kurduğu ilişki üzerinden düşünmeyi mümkün kıldığını tartışır. Brown vd. (2018) fiziksel bütünlük kavramını bu bağlamda yeniden ele alır. Caroline Bowditch'in tekerlekli sandalyesiyle ya da sandalyesiz kurduğu bedensel bütünlük hissi, Welly O'Brien'ın protezini dans sırasında kenara bırakması gibi örnekler, bütünlük ve eksiklik ikiliğini bozar. Bu örneklerde cihaz, protez ya da sandalye salt tıbbi eklemeler olmanın ötesinde, dansçının bedensel kararlarının, sahne üzerindeki otonomisinin ve estetik dilinin parçası hâline gelir.

Derleme aynı zamanda koreografik kanonun sakatlanması meselesini de gündeme taşır. Long ve Conibere (2018), ana akım çağdaş dansın sağlam, teknik olarak denetlenebilir ve belirli estetik normlara uygun beden beklentisini yeniden ürettiğini tartışır. Buna karşılık sakat dansçılar, kanonik koreografileri yalnızca tekrar etmez; onları kendi bedensel hareket imkânlarına göre çevirir, kesintiye uğratır ve yeniden kurar. Trisha Brown'ın *Set and Reset* (1983) koreografisinin Candoco Dance Company (2011) tarafından uyarlanması ya da Doran George'un *Stalemate* (2009) solosunun Radicalia tarafından *Impasse* (2014) adıyla sakat beden diline çevrilmesi ve dönüştürülmesi bu argumanın örnekleridir. Bu tür sakat yeniden sahnelemelerde koreografi, sakat bedenin sınırlarını gizleyen uyarlama değil, hareketin, ustalığın ve estetik değerin hangi bedenler üzerinden tanımlandığını tartışmaya açan bir karşı-koreografi hâline gelir. Benjamin'in (2018) entegre dans pedagojisi üzerine tartışması da bu çizgiyi sürdürür. Geleneksel eğitimde hata, sapma ya da kontrolsüzlük olarak görülen hareketler, sakat dans içinde koreografik gramerin meşru bir parçası olarak ele alınır.

Kurumsal düzeyde ise derleme, sakat dansçıların sanat kurumları, fon sağlayıcılar ve eğitim yapıları karşısındaki konumunu tartışır. Waelde (2018), İngiltere'deki sanat kurumlarının ve fon mekanizmalarının engelli dansçılar için hâlâ yapısal bariyerler ürettiğini belirtir. Whatley (2018) ise engelli dansçıların geleneksel dans eğitiminin dışlayıcı yapısı nedeniyle çoğu zaman kendi

pedagojilerini, kariyer yollarını ve hareket dillerini kurmak zorunda kaldıklarını gösterir. Bu durum onları “tesadüfi liderler” (accidental leaders) hâline getirir. Caroline Bowditch’in *Falling in Love with Frida* (2014) performansında kendini tek bir engellilik temsiline sıkıştırmaması ve Tanja Erhart’ın koltuk değnekli, tekerlekli sandalyeli ve cihazsız bedenleri arasında kurduğu geçişlerle “üç farklı beden” konseptini geliştirmesi, sakat dansçının belirli bir koreografiye uyum sağlayan beden olmaktan çok kendi otonom sanatsal ve pedagojik pratiğini kuran bir özne olarak düşünülmesini sağlar. Bu örnekler, ekipmanların ve bedensel farklılığın yalnızca işlevsel zorunluluklar olarak değil, sanatsal uzmanlık ve yaratıcı erişim biçimleri olarak kullanılabileceğini gösterir.

Görüldüğü üzere *Dance, Disability and Law*, 2010’larda sakat sanat tartışmasını dans alanına taşıyarak yaratıcı erişim, kanonu sakatlamak, koreografik karşı-arşiv ve sakat sanat tarihi yazımı tartışmalarını izleyicilik biçimleri, etik, dans ve hukuk ekseninde derinleştirir.

Dans, etik ve hukuk bağlamında açılan bu tartışma, Petra Kuppers editörlüğünde yayımlanan *Disability, Arts, and Culture: Methods and Approaches* (2019) derlemesinde daha yöntemsel ve kültürlerarası bir zemine taşınır. Bu kitap, engellilik sanatı ve kültürünü, popüler medya, grafik anlatı, sağır kültürü, otizm, migren, eko-performans, topluluk pratiği ve sanat temelli araştırma yöntemleri aracılığıyla ele alır. Böylece sakat sanat alanı, araştırma yöntemi, beden bilgisi, duyusal deneyim ve topluluk kurma biçimleriyle birlikte düşünülür.

Bu derlemenin ilk önemli katkısı, engellilik deneyimlerinin farklı medya ve anlatı biçimleri içinde nasıl görünür ya da görünmez kılındığını tartışmasıdır. Honeyman (2019), migren gibi görünmez engelliliklerin çizgi roman ve grafik anlatı yoluyla nasıl ifade edilebileceğini incelerken, Ledesma (2019) görme merkezli sinema anlayışına karşı dokunsal film yapımı ve “kör bakışı” tartışmasını öne çıkarır. Lim (2019), Sağır kültürü ile Asyalı-Amerikalı kimliğinin kesişimselliğini Los Angeles’taki Deaf West Theatre ve East West Players tiyatrolarının *Pippin* (2008 -2009) müzikali uyarlamaları üzerinden düşünür; her iki azınlık grubunun ulus-devlet içindeki dışlanmışlık deneyimlerinin sahne sanatları yoluyla nasıl benzer direnç alanları yarattığını inceler. Bezmez ve Bulut (2019), Türkiye’deki

televizyon sağlık programlarında engelliliğin tıbbi model, neoliberal bireycilik, aile sorumluluğu ve dinsel kadercilik söylemleriyle nasıl iç içe kurulduğunu gösterirken, Karimova, Sauers ve Dakka (2019) Fas popüler kültüründe ve sözlü geleneğinde engelli insanların, özellikle engellilik ve cinsellik kesişiminde konumlanan kimliklerin, atasözleri ve fıkralar aracılığıyla nasıl karikatürize edilip ötekileştirildiğini söylem analiziyle inceler. Bu metinler, sakat sanat ve kültür tartışmasının yalnızca Batı merkezli müze ya da dans bağlamıyla sınırlı olmadığını; popüler medya, ulusal kültür, etnisite, din, sağlık söylemi, sözlü gelenek ve görsel anlatı rejimleri içinde de sürdüğünü gösterir.

Derlemede bakış, seyircilik ve sakat estetik tartışması da farklı sanat biçimleri üzerinden yeniden ele alınır. Durham-Wall (2019), Lisa Bufano'nun performansı üzerinden izleyicinin engelli bedene yönelttiği acıma, hayranlık ya da rahatsızlık içeren bakışın nasıl daha karmaşık bir "barok bakışa" dönüştüğünü tartışır. Wilde (2019), reality televizyon formatlarında engelli bedenin gösteri nesnesi hâline getirilmesi ile bu görünürlüğün algıları dönüştürme ihtimali arasındaki gerilimi inceler. Lockyer (2019) ise engelli komedyenlerin sahnede normatif yargıları nasıl esnettiğini ve mizahın sağlamcı beklentileri bozabilecek bir kültürel müdahale alanı açtığını gösterir. Bu bağlamda derleme, sakat sanatın yalnızca yüksek sanat kurumlarında değil, popüler kültür ve gündelik eğlence biçimleri içinde de bakışı tersine çevirebilen bir alan olduğunu ortaya koyar.

Kitabın son bölümlerinde sanat temelli araştırma (arts-based research), eko-performans ve sakat zaman tartışmaları öne çıkar. Burrows (2019), otizmi davranışçı terapilerle uyumlandırılması gereken bir sapma olarak görmek yerine, çevreyle farklı bir temas ve algılama biçimi olarak ele alır. Nakajima (2019), *Thikwa plus Junkan Project* (2009-2012) üzerinden Almanca ve Japonca konuşan sanatçılar arasındaki iletişimsizliklerin ve yanlış anlamaların projenin sakat dramaturjisinin bir parçası hâline geldiğini gösterir. Ayrıca engelliliğin ve dışarlıklı sanat kavramının kültürlerarası bağlamlarda nasıl farklı anlamlar kazandığını tartışır. Kuppers (2019) ise *The Olimpias* kolektifinin *Swimming with the Salamander* (2013–2015) eko-performans projesi üzerinden sakat zaman, yavaşlık, suyla temas, karşılıklı bağımlılık ve topluluk pratiği arasında ilişki kurar.

Tüm bu metinlerde birlikte değerlendirildiğinde, engellilik, yalnızca kültürel temsillerin konusu olmanın ötesinde, çevreyle, zamanla, ritimle ve toplulukla başka türlü ilişki kurmanın yöntemi olarak ele alınır.

Disability, Arts, and Culture: Methods and Approaches ile aynı yıl yayımlanan *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media* ise 2010'ların sonunda sakat sanat, kültür ve medya çalışmalarının ulaştığı genişliği gösteren kapsamlı bir alan haritası sunar. Hadley ve McDonald editörlüğündeki derleme, tiyatro, dans, medya, edebiyat, müzik, festival kültürü, müze, kamusal alan, oyuncak, aktivizm ve kemer sıkma politikaları gibi farklı bağlamları bir araya getirir. Bu yönüyle kitap, sakat sanatın profesyonel, politik, estetik ve kurumsal olarak artık kendi kavramlarını üreten bir kültürel alan hâline geldiğini gösterir.

Derlemede öne çıkan ilk mesele, engelliliğin kimlik, temsil ve medya anlatıları içinde nasıl kurulduğudur. Johnston (2019), Dostoyevski'nin *Budala* eserindeki epilepsi temsillerinin sahnede yeniden kurgulanması örneği üzerinden tiyatroda engelliliğin yalnızca dramatik metafor olarak kullanılmasına karşı çıkar; engellilik temsilinin oyuncu seçimi, dramaturji ve sahneleme kararları düzeyinde yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur. McDonald (2019), Bruegel'in eserleri ve Wyeth'in *Christina'nın Dünyası* (1948) tablosu gibi görsel imgeleri tahlil etmek için Panofsky'nin metodolojisini uyarlar ve engellilik temsilinin tarihsel ve kültürel bir görsel okuma alanı olarak ele alınabileceğini gösterir. Rieger ve Strickfaden (2019), Kanada Savaş Müzesi ve Avustralya Ulusal Galerisi'ndeki eserler üzerinden müzelerde engelliliğin nasıl hatırlandığını, unutulduğunu ya da susturulduğunu maddi kültür bağlamında tartışır. Kanake (2019) ile Misener, Bodin ve Quinn (2019) ise edebiyat ve spor medyasında Down sendromu ve Paralimpik bedenlerin çoğu zaman aile travması, ilham kaynağı ya da süper-sakatlık (supercrip) anlatıları içine sıkıştırıldığını gösterir.

Çalışmadaki ikinci eksen, sanatın terapi, sosyal hizmet ya da yalnızca kapsayıcılık programı olarak anlaşılmasına yöneltilen eleştiridir. Kempe (2019), otizmli çocuklar için tiyatroya erişimi sağlamak amacıyla "esnetilmiş" ya da "rahatlatılmış performans" (relaxed performance) kavramını inceler ve seyirci davranışına dair sessiz kalma ya da sabit oturma gibi hegemonik kuralların

yıkılmasının yalnızca otizmliler için değil, tüm seyirciler için özgürleştirici olduğunu savunur. Lee vd. (2019), Singapur örneği üzerinden sanatın engelliler için salt bir rehabilitasyon ya da "hizmet olarak sanat" (art-as-service) paradigmasından çıkıp estetik ve politik bir engellilik kimliği (disability-identified) inşasına doğru nasıl yöneldiğini tartışır; salt terapi odaklı projelerin engelli bireylerin gerçek sanatsal failliğini engellediğini savunurlar. Cheesman (2019) ve Hayhoe (2019), kapsayıcılığın yalnızca erişim düzenlemeleri ya da yararlı sosyal programlar üzerinden düşünülmemesi gerektiğini gösterir. Cheesman (2019), Yeni Zelanda'daki entegre dans topluluğu Touch Compass örneği üzerinden, farklı bedenlerle çalışan dans pratiklerinin eğitim ve sanat alanında yeni bir kapsayıcılık kültürü kurabileceğini tartışır. Hayhoe (2019) ise Yosemite Ulusal Parkı bağlamında engelli bireylerin kültürel mekânlara katılımını, yalnızca hizmet alma ya da faydalanma meselesi olarak değil, kültürel sermaye üretimi ve mekâna ait olma hakkı üzerinden ele alır.

Hogan (2019) ve Batch (2019) ise sanat terapisinde ve tiyatroda kadınların ve demans yaşayan bireylerin nasıl temsil edildiğine odaklanır; demansın sahnede salt "bilişsel gerileme" olarak tıbbileştirilmesine karşı çıkarak sanatçıların bu klişelerden kurtulması gerektiğini savunurlar.

Derlemenin üçüncü hattı, erişim, sanatçılık ve izleyici ilişkisine odaklanır. Reason (2019), Calvert (2019) ve McCaffrey (2019), zihinsel engelli tiyatrocuların çalışmalarını, Back to Back Theatre, Theater HORA ve Mind the Gap Theatre gibi topluluklar üzerinden ele alırlar. Bu oyuncuların "kurumsal bakım" nesneleri olmaktan çıkıp çağdaş sahnede, otoritelerini nasıl kazandıklarını ve engelsiz yönetmenlerle aralarındaki güç dinamiklerini, kimin kimin adına konuştuğu sorusu etrafında, postdramatik bir estetik üzerinden tahlil ederler ve zihinsel engelli tiyatrocuların çağdaş sahnede bakım nesnesi olarak değil, postdramatik estetiği, sahne otoritesini ve temsil ilişkilerini dönüştüren sanatçılar olarak ele alınması gerektiği ortaya koyarlar. Cachia (2019), küratörlüğünü yaptığı San Diego Art Institute'daki *Sweet Gongs Vibrating* (2016) sergisi üzerinden "duyusal erişim" politikasını inceler. Erişilebilirliğin, sesli betimleme ya da dokunarak deneyimleme

gibi pratiklerle, işitme ve görme engelliler için çok duyulu bir sanatsal manifestoya dönüşebileceğini savunur.

Millett-Gallant (2019), Kanadalı kuir ve sakat sanatçı Persimmon Blackbridge'in işleri üzerinden "sakat estetiği"ni kavramsallaştırır. Sanatçının göz diken bakışı altüst eden ve bedensel normallik fikrini yıkan sakat kimliğini çoklu medyalarda nasıl bir gurur nişanına dönüştürdüğünü açıklar. Fox (2019) ise Lehrer'in portre çalışmalarında engelli öznelerin sanat tarihindeki "elit portre" geleneği içinde nasıl saygınlaştırıldığını tartışır; portre geleneğinin otoritesi, sanatçı ve model arasındaki ortak savunmasızlığa, risk ve rızaya dayalı yeni bir "mükemmel model" fikriyle nasıl kırıldığını savunur.

Dördüncü hat, sakat sanatın kamusal alan, performans, festival kültürü ve politik aktivizmle ilişkisini görünür kılar. Lobel ve Thom (2019), Edinburgh Fringe Festivali'nde Touretteshero'nun *Backstage in Biscuit Land* performansıyla ana akım bir sanat festivalini yalnızca "kapsayıcı olmaya" zorlamadığını, festivalin erişilebilirlik kültürünü tabandan nasıl dönüştürdüğünü diyalog formunda anlatır. Bu diyalog yoluyla bilgi aktarımı tercihi, aynı zamanda akademik yazarlığın ve bilgi üretiminin yöntemine de bir karşı müdahale olarak görülebilir. Austin vd. (2019), Avustralya'daki sakat tiyatro ve kabare gruplarını, özellikle *Rawcus* ve *Quippings* örnekleri üzerinden, çağdaş sanatın "son avangardı" (last avant-garde) olarak tanımlayıp sakat performans sanatçılarının normatif estetik beklentileri altüst ederek kendi kurallarını koydukları deneysel ve kışkırtıcı işler ürettiklerini savunurlar.

De Coster (2019), Kuppers (2019) ve Preece (2019), sakat sanatın kamusal alan, ekoloji ve gelecek tahayyülleriyle ilişkisini tartışır. De Coster (2019), engelli bedenlerin kamusal mekânlarda nasıl hareket ettiğini ve bu mekânları kendi bedensel deneyimleriyle nasıl yeniden kurduğunu inceler. Preece (2019), eko-performans (eco-performance) üzerinden ekolojik yıkım, kırılgan bedenler ve engellilik deneyimi arasında ilişki kurar. Kuppers (2019) ise bilimkurgu ve hikâye anlatıcılığı aracılığıyla karşılıklı bağımlılığa dayalı başka toplumsal geleceklerin nasıl tahayyül edilebileceğini ele alır.

Engellilik deneyiminin popüler kültürle ilişkisi, temsil kadar karşılıklı uyarlama ve yeniden kullanım üzerinden de tartışılır. Ellis (2019), Lego ve Barbie gibi oyuncaklarda yer alan engelli figürlerin ana akım engellilik temsilini nasıl dönüştürdüğünü inceler. Lubet (2019) ise sakat müzisyenlerin enstrümanları kendi bedenlerine ve ihtiyaçlarına göre modifiye ederek (adaptive music) tıbbi otoriteyi ve kurumsal tasarım hiyerarşilerini nasıl altüst ettiklerini ele alır.

Küresel Güney'den bir perspektifle Vimal C. (2019), klasik Hint dansı ve geleneğinde kusursuz ve ideal bedenleri dayatan eski metinlere karşı protezli dansçı Sudha Chandran ile tekerlekli sandalyeli Ability Unlimited grubunun normları ve sağlamcı senaryoları nasıl kırdığını ya da onlarla nasıl müzakere ettiğini inceler.

Hadley (2019) ise kemer sıkma politikaları bağlamında sakat sanatın politik yönelimini tartışır. Engelli haklarına, sosyal destek mekanizmalarına ve sanat fonlarına yapılan kesintiler, sakat sanatçıları aynı anda hem toplumsal yaşama katılım hem de sanatsal üretim düzeyinde zor durumda bırakır. Hadley'e göre bu koşullar altında sakat sanatçılar, uzun süre kaçınmaya çalıştıkları "acı, eksiklik ve bedensel hasar" (impairment) temalarına ve anlatılarına geri dönerler. Ancak bu geri dönüş, tıbbi modele ya da acıma duygusuna teslim olmak anlamına gelmez; Aksine, burada bedensel kırılganlık ve hasar, neoliberal politikaların bedenler üzerindeki somut etkilerini görünür kılan politik bir estetik stratejiye dönüşür. Bu yönüyle Hadley'nin tartışması, Puar'ın (2017) engelliliği, devlet, piyasa ve güvenlik rejimleri tarafından üretilen kırılganlık ve güçsüzleştirme süreçleriyle birlikte düşünme çağrısıyla da ilişkilidir. Böylece engellilik, bireysel trajedi ve güçsüzlük olarak değil, devlet politikalarının yıkıcı sonuçlarını ifşa eden kolektif bir direniş ve aktivizm alanı olarak konumlanır.

Hadley ve McDonald'ın (2019) derlemesinin sonunda yer alan "Sade Dil Özeti" (Plain Language Summary) bölümü de kitabın erişilebilirlik anlayışını yalnızca ele aldığı konular düzeyinde değil, kendi yayın biçimi içinde de uygulamaya çalıştığını gösterir. Editörler, kitaptaki bazı bölümlerin akademik ve karmaşık bir dil kullandığını, bunun üniversite araştırmacısı olmayan okurlar için dışlayıcı olabileceğini belirtir. Bu nedenle giriş bölümünden başlayarak kitaptaki makaleler

sade, kısa ve gündelik bir dille yeniden özetlenir. Bu bölümün amacı, derlemede geliştirilen tartışmaları öğrenme güçlüğü ve zihinsel engeli olan bireyler de dâhil olmak üzere engelli okurlar için daha anlaşılır kılmaktır. Bu tercih, kitabın yalnızca engellilik sanatları üzerine konuşmadığını, aynı zamanda bu bilginin kimler için üretildiği ve kimlere ulaşması gerektiği sorusunu da dikkate aldığını gösterir. Bu anlamda bu özet, derlemenin erişilebilirliği yayın etiğinin bir parçası olarak düşündüğünü gösteren performatif bir müdahale olarak okunabilir. Akademik bilgi, burada yalnızca uzman okura yönelen kapalı bir söylem olmaktan çıkar; sakat sanat ve kültür tartışmalarının asıl muhatapları olan engelli topluluklara ulaşması hedeflenen paylaşılabilir bir bilgi biçimine dönüştürülür. Bu nedenle söz konusu müdahale, 2010'ların sonunda sakat sanat literatüründe erişilebilirliğin yalnızca sergi, sahne ya da mekân düzenlemesiyle sınırlı kalmadığını, akademik yazı, editörlük ve yayın tasarımı düzeyinde de önemli bir mesele hâline geldiğini gösterir.

Hadley ve McDonald'ın derlemesinde sakat sanat, kültür ve medya alanının 2010'ların sonunda ulaştığı genişlik görünür hâle gelirken, aynı dönemde müzecilik ve küratöryel pratiklerde de aktivizm, erişim ve kurumsal sorumluluk tartışmaları belirginleşmiştir. Bu bağlamda Maura Reilly'nin *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018) adlı kitabı ile Janes ve Sandell'in editörlüğünü yaptığı *Museum Activism* (2019) derlemesi, sakat sanat tartışmasını doğrudan ya da dolaylı biçimde müze, sergileme, kanon ve küratöryel etik alanına bağlamak için önemli bir zemin sunar.

Reilly (2018), küratörlüğü sergi düzenleme, eser seçme ya da estetik değerlendirmenin ötesinde, tarihsel olarak dışlanmış öznelerin görünürlüğünü artıran etik ve politik bir müdahale alanı olarak ele alır. Reilly'nin temel tartışması daha çok kadın sanatçılar, beyaz olmayan sanatçılar, Batı dışı coğrafyalar ve LGBTQ+ özneler üzerinden şekillenir. Buna rağmen kitabın "küratoryal aktivizm" kavramı, sakat sanat tarihi açısından da önemlidir; Zira Reilly'nin eleştirdiği beyaz, Batılı, erkek ve heteronormatif kanon, aynı zamanda sağlam beden varsayımı üzerine kurulmuş sanat tarihi ve müze düzenlerini düşünmek için de elverişli bir kavramsal çerçeve sunar. Bu nedenle kitap, sanat tarihinin kimleri

dışarıda bıraktığını, hangi bedenleri ve kimlikleri görünmez kıldığını ve küratörlüğün bu dışlamalara karşı nasıl müdahale edebileceğini tartışmak açısından sakat sanat bağlamına eklemlenebilir.

Reilly'nin (2018) küratoryal aktivizm çerçevesi, dışlanmış özneleri basitçe mevcut kanona eklemeye çalışmaz; kanonun kendisini, onun sınıflandırma ve değer verme biçimlerini de görünür kılıp sorgulamayı hedefler. Reilly'ye göre "kalite", "evrensel sanat" ve "deha" gibi kavramlar, çoğu zaman beyaz, Batılı, erkek ve ayrıcalıklı sanatçıları merkeze alan modern sanat tarihi anlatısını meşrulaştırır. Bu nedenle Reilly'nin eleştirisi, MoMA'nın kurucu direktörü Alfred H. Barr tarafından şekillendirilen çizgisel modern sanat tarihi modeline de yönelir. Barr'ın "izm"ler üzerinden kurduğu anlatı, modern sanatı birbirini etkileyen beyaz erkek dehaların ardışık hikâyesi olarak kurgular. Reilly (2018), bu kapalı ve tek sesli anlatıya karşı, sanat tarihinin Talmudik ya da Wikipedia benzeri çok sesli, tartışmaya açık ve sürekli yeniden yazılabilir bir yapı olarak düşünülmesi gerektiğini savunur.

Reilly (2018), bu müdahaleyi üç temel strateji üzerinden tartışır: revizyonizm, alan çalışmaları ya da ayrılıkçı sergiler ve ilişkisel ya da çok sesli sergileme biçimleri. Bu stratejilerden ilki olan revizyonizm, sanat tarihinin dışladığı, unuttuğu ya da ikincil konuma ittiği sanatçıları yeniden görünür kılma ve arşivi yeniden yazma çabasıdır. Örneğin Norman Kleeblatt küratörlüğünde düzenlenen *Action/Abstraction: Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976* (2008) sergisi, Soyut Dışavurumculuk anlatısının yalnızca beyaz erkek sanatçılar etrafında kurulamayacağını göstererek Helen Frankenthaler gibi kadın sanatçıları ve Norman Lewis gibi siyah sanatçıları bu ana akım anlatıya dâhil eder. Ancak Reilly'ye göre revizyonist yöntem, görünürlük sağlaması ve geçmişin dışlamalarını düzeltmeye çalışması bakımından önemli olsa da sınırlı bir stratejidir. Çünkü çoğu zaman beyaz, erkek ve Batı merkezli sanat tarihini hâlâ ana norm olarak kabul eder; dışlanan özneleri bu merkeze ekleyerek kanonun temel yapısını yeterince dönüştüremez (Reilly, 2018).

İkinci strateji, belirli bir kimlik grubuna odaklanan alan çalışmaları ya da ayrılıkçı sergilerdir. Ann Sutherland Harris ve Linda Nochlin'in küratörlüğünü yaptığı

Women Artists: 1550-1950 (1976), Maura Reilly ve Linda Nochlin küratörlüğündeki *Global Feminisms* (2007) ve Clare Barlow küratörlüğündeki *Queer British Art, 1861-1967* (2017) gibi sergiler bu yaklaşımın örnekleri arasında yer alır. Bu tür sergiler, kadın, siyah, kuir ya da Batı dışı sanatçıları görünür kılarak sanat tarihinin yerleşik sınırlarını genişletir. Bununla birlikte, alan çalışmalarına dayalı sergiler kimi zaman sanatçıları kimlik kategorileri içine hapsettiği ya da onları ana kanondan ayrı bir alana yerleştirdiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Reilly (2018), bu noktada Gayatri Spivak'ın (1987) "stratejik özcülük" (strategic essentialism) kavramına başvurur. Eşitsizliğin sürdüğü koşullarda dışlanan öznelerin geçici olarak ortak bir kimlik başlığı altında toplanması, gettolaştırıcı bir kapanmadan çok görünürlük, arşiv kurma ve kurumsal müdahale açısından politik bir zorunluluk olarak değerlendirilebilir (Reilly, 2018).

Üçüncü strateji ise ilişkisel yaklaşım ya da sergiyi çok sesli bir diyalog alanı olarak kurma pratiğidir. Bu yaklaşım, sanat tarihini kronolojik "izm"ler, ulusal okullar ya da Batı merkezli ilerleme anlatıları üzerinden kuran çizgisel modeli reddeder. Bunun yerine hiyerarşisiz, çoğul ve ilişkisel bir sergileme biçimi önerir. Jean-Hubert Martin küratörlüğünde gerçekleşen *Carambolages* (2016) sergisi bu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biridir. Sergi, yüksek sanat ile gündelik nesne, Batı ile Doğu, eski ile çağdaş arasındaki hiyerarşileri askıya alarak farklı dönemlerden ve coğrafyalardan nesneleri biçimsel, çağrışımsal ve şiirsel ilişkiler üzerinden yan yana getirir. Böylece sergi, nesneleri otoriter açıklama metinleri ve tek yönlü sanat tarihi anlatıları içinde sabitlemek yerine, izleyicinin kendi anlam ilişkilerini kurmasına olanak tanır. Reilly'nin tartışmasında bu çok sesli sergileme biçimi, müzeyi tekil ve sömürgeci bir bilgi rejiminin taşıyıcısı olmaktan çıkararak daha demokratik, ilişkisel ve eleştirel bir karşılaşma alanına dönüştürme imkânı taşır (Reilly, 2018).

Reilly'nin feminist küratoryal pratiklere ilişkin örnekleri, bu stratejilerin kurumlar içinde nasıl somutlaştığını gösterir. *Bad Girls* sergileri (1993, 1994), mizah, ironi, cinsellik ve "hanımefendi olmayan" *(un-ladylike)* tavırları hem patriyarkal sanat dünyasına hem de kuralcı feminist söylemlere karşı yıkıcı bir araç olarak kullanır. Catherine de Zegher'in *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century*

Art in, of, and from the Feminine (1994-1997) sergisi, doğrusal sanat tarihi anlatısını reddederek farklı tarihsel kriz anlarında ortaya çıkan feminist itirazları eliptik ve ilişkisel bir yapı içinde bir araya getirir. Amelia Jones'un *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (1996) sergisi ise feminist sanat içindeki özcülük ve karşı-özcülük gerilimlerini gizlemek yerine, bu çatışmayı serginin kurucu tartışma alanına dönüştürür (Reilly, 2018).

2000'li yıllarda bu müdahaleler ana akım kurumların içine daha doğrudan yerleşir. 2005 Venedik Bienali, Rosa Martínez ve María de Corral'ın yönetiminde kadın sanatçıların görünürlüğünü artırmakla kalmaz; Guerrilla Girls ve Barbara Kruger gibi sanatçıların işleriyle bienalin kendi cinsiyetçi tarihini de ifşa eder. Cornelia Butler'ın *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007) sergisi, feminizmi Batı merkezli dar bir anlatıdan çıkararak 1965-1980 arasında farklı coğrafyalarda etkili olmuş uluslararası bir hareket olarak konumlandırır. Camille Morineau'nun *Elles@centrepompidou* (2009-2011) sergisi ise Pompidou Merkezi'nin koleksiyonundaki erkek sanatçıları geçici olarak görünmez kılıp yalnızca kadın sanatçıları sergileyerek radikal bir kurumsal pozitif ayrımcılık örneği sunar. *re.act.feminism #2: A Performing Archive* (2011-2013) ise feminist ve kuir performans sanatını taşınabilir, dolaşan ve gittiği yerlerde genişleyen bir yaşayan arşiv olarak kurgular (Reilly, 2018).

Bu örnekler, Reilly'nin (2018) küratoryal aktivizm anlayışının yalnızca temsil eksiklerini gidermeye değil, müzenin kanon kurma, arşivleme, görünür kılma ve dışlama biçimlerini dönüştürmeye yöneldiğini gösterir. Bu çerçeve sakat sanat açısından da işlevseldir. Çünkü sakat sanatçıların sanat tarihindeki görünmezliği de kanon, kalite, estetik değer, normatif beden ve kurumsal seçme süreçleriyle ilişkilidir. Bu bakımdan Reilly'nin önerdiği stratejiler, sakat küratöryel müdahaleleri düşünmek için de uygulanabilir bir zemin sunar ve çağdaş sakat sanat pratiklerinde farklı biçimlerde karşılık bulur.

Janes ve Sandell'in editörlüğünü yaptığı *Museum Activism* (2019) derlemesi ise, engelliliği doğrudan müze aktivizmi tartışmasına dâhil eder. Derlemede erişilebilirlik, öğrenme güçlüğü, demans, bakım kurumlarına kapatılma, tıbbi

temsil ve kapsayıcı küratörlük, müze pratiğini dönüştüren meseleler olarak ele alınır.

Derlemede engellilik ve müze aktivizmi tartışmasının ilk katmanı, erişilebilirliği bir aktivizm biçimi olarak yeniden düşünmektir. Müzelerde engelliliğe yönelik ilk girişimler çoğu zaman yasal zorunlulukları yerine getirmekle sınırlı kalırken, Kudlick ve Luby (2019) erişimi sonradan eklenen teknik düzenlemeler ve zoraki uyum sağlama pratiği olmanın ötesinde, aktivist tavırlı bir müze yöntemi olarak ele alır. Kaliforniya, Berkeley'deki Ed Roberts Kampüsü'nde açılan *Patient No More: People with Disabilities Securing Civil Rights* (2015) sergisi bu yaklaşımın önemli bir örneği olarak sunulur. Sergi, 1977'de ABD'de engelli hakları hareketinin önemli dönüm noktalarından biri olan 504 İşgali'ni konu alır. Bu eylemde engelli aktivistler, federal kurumlarda engelliliğe dayalı ayrımcılığı yasaklayan düzenlemelerin uygulanması için kamu binalarını işgal ederek sivil hak talebinde bulunmuşlardır. Sergide geniş rampalar, Braille yazılı tırabzanlar, sesli betimlemeler ve farklı bedensel deneyimleri dikkate alan mekânsal düzenlemeler aracılığıyla engellilik serginin kurucu ilkesi olarak düşünülür. Böylece erişilebilirlik, yalnızca izleyici katılımını kolaylaştıran bir hizmet olmaktan çıkar, sivil haklar mücadelesini sergi tasarımının kurucu bir parçası hâline getiren politik bir müdahaleye dönüşür.

Tartışmanın ikinci katmanı, tıbbi anlatıların ve kurumsal kapatılma tarihinin tersyüz edilmesiyle ilgilidir. McNamara (2019), engelli bedenlerin tıp müzelerinde ve kurum arşivlerinde çoğu zaman aşağılayıcı, patolojikleştirici ya da nesneleştirici etiketlerle temsil edildiğini tartışır. Buna karşı bazı sakat sanat pratikleri, bu etiketleri olduğu gibi kabul etmek yerine onları performatif bir direniş aracına dönüştürür. McNamara bu dönüşümü "görkemli bir isyan" olarak adlandırır. Bu bağlamda James Henry Pullen örneği önemlidir. Pullen, Royal Earlswood kurumunda "idyot" etiketiyle uzun yıllar kapatılmış, ancak kurum içindeyken karmaşık ahşap nesneler ve büyük ölçekli figürler üretmiş bir sanatçıdır. Onun yaptığı dev kuklanın *Vital Xposure* tarafından yeniden canlandırılarak Londra'daki Liberty festivalinde engelli hakları protestosunun parçası hâline getirilmesi, tıbbi ve kurumsal etiketlerin sakat sanat yoluyla nasıl

tersine çevrilebileceğini gösterir. Böylece Pullen'in kurumlar tarafından sessizleştirilmiş figürü kamusal alana taşınır; pasif kurbanlık anlatısı yerine direniş, hafıza ve görünürlük üretilir.

Üçüncü katmanda, küratöryel otoritenin demokratikleşmesi meselesi ele alınır. French (2019), öğrenme güçlüğü olan bireylerin müzede yalnızca ziyaretçi, katılımcı ya da temsil edilen konu olarak değil, doğrudan karar alan özerk failler olarak konumlanabileceğini *Auto Agents* (2016-2017) sergisi üzerinden inceler. Bluecoat galerisinde gerçekleştirilen bu projede öğrenme güçlüğü olan küratörler, dışlayıcı ve karmaşık sanat jargonunu reddederek sergide geleneksel duvar metinlerine ya da açıklayıcı etiketlere yer vermemişlerdir. Bunun yerine işbirliğine dayalı videolar ve çizim turları aracılığıyla izleyiciyle ilişki kurmuşlardır. Bu tercih, müzenin yukarıdan aşağıya işleyen bilgi üretim hiyerarşisini sarsar; küratörlüğü yalnızca uzmanlıkla tanımlanan bir otorite alanı olmaktan çıkararak paylaşılabilir, erişilebilir ve katılımcı bir pratik olarak yeniden düşünmeyi mümkün kılar.

Son olarak, müze mekânının ve koruma kurallarının farklı beden-zihinlerin ihtiyaçlarına göre dönüştürülmesi gerekliliği tartışılır. Hughes ve Phillips (2019), Galler'deki St Fagans Ulusal Tarih Müzesi'nde demans yaşayan kişiler ve zihinsel engelli bireylerle yürütülen projeler aracılığıyla müzenin katı koruma normlarının nasıl esnetilebileceğini gösterir. *Hidden Now Heard* sözlü tarih projesi ve Oakdale İşçi Enstitüsü'nün demans dostu bir mekân olarak yeniden işlevlendirilmesi, müzenin "dokunmayın" merkezli geleneksel kurallarını sorgular. Bu örneklerde dokunma, hatırlama, dinlenme ve mekânsal katılım ihtiyaçları sergileme ve koruma pratiklerinin parçası hâline gelir. Böylece tarihî yapılar yalnızca geçmişin sergilendiği yerler olmaktan çıkar; yaşayan hafıza, bakım ve ortak aidiyet alanlarına dönüşür.

Bu örnekler, *Museum Activism* (2019) derlemesinde erişilebilirliğin yasal zorunlulukları yerine getirme, engelli ziyaretçi sayısını artırma ya da engelliliği müzede görünür kılma meselesiyle sınırlı düşünülmediğini gösterir. Erişilebilirlik burada müzenin hangi bilgiyi nasıl ürettiğini, sergi mekânını kimler için düzenlediğini ve küratöryel otoriteyi kimlerle paylaştığını belirleyen kurucu bir

mesele hâline gelir. Bu yaklaşım, yaratıcı erişim, karşı-arşiv, sakat küratöryel pratik ve kanonu sakatlamak tartışmalarıyla doğrudan ilişkilidir.

Derlemenin diğer bölümleri, bu kurumsal dönüşümün engellilikle sınırlı olmadığını gösterir. Wajid ve Minott (2019), Forni vd. (2019), Vlachou (2019) ve Lynch (2019), müzelerin sömürgecilik, göç, mültecilik ve insan hakları bağlamında nasıl taraf alabileceğini tartışır. Serafini ve Garrard (2019), Lyons ve Bosworth (2019), Chipangura ve Marufu (2019) ile Rodegher ve Freeman (2019), müzelerin ekolojik kriz ve fosil yakıt sponsorluğu karşısında sorumluluk üstlenmesi gerektiğini savunur. Hollows (2019), Wray (2019), Coffee (2019), Coleman ve Moore (2019) ise aktivizmin yalnızca sergi içeriğiyle değil, müze çalışanlarının konumu, sosyal medya kullanımı, fon ilişkileri, sansür baskıları ve kurumsal hiyerarşilerle de ilişkili olduğunu gösterir. Bu nedenle müze aktivizmi, sergileme pratiğini, kurum içi emeği, kamusal sorumluluğu ve politik pozisyon almayı birlikte düşünmeyi gerektirir.

Bu iki kaynak birlikte ele alındığında, 2010'larda sakat sanat tartışmasının müze ve küratöryel pratiklerle kurduğu bağ daha açık hâle gelir. Reilly (2018), küratörlüğün kanona ve sergileme rejimlerine dışlanmış özneler lehine müdahale edebilecek etik-politik bir pratik olduğunu gösterir. Janes ve Sandell'in derlemesi (2019) ise müzenin toplumsal krizler karşısında aktif bir kamusal aktöre dönüşebileceğini savunur. Bu çerçeveden bakıldığında erişim, sakat sanat için müzenin kapısından içeri girmekten ibaret değildir. Erişim, müzenin hangi bedenleri tarihin parçası saydığını, hangi deneyimleri sergilenebilir bulduğunu, hangi özneleri bilgi üreticisi olarak tanıdığını ve kendi sessizliklerini ne ölçüde bozabildiğini açığa çıkaran bir sınama alanına dönüşür.

Müze, arşiv ve küratoryel pratikler engelliliği nasıl temsil ettiğini, hangi bedenleri görünür kıldığını ve erişimi kimin için nasıl kurduğunu sorguladığında, kaçınılmaz olarak tıbbi bakışın tarihsel mirasıyla da karşı karşıya gelir. Çünkü engellilik çalışmaları ve sakat sanat pratikleri, en başından itibaren nesneleştirici tıbbi bakışa karşı eleştirel bir konum almıştır.

Bu noktada müze aktivizmi tartışması, sakat sanat literatürünün tıp, görsellik ve bilgi üretimiyle kurduğu daha geniş gerilime bağlanır. Müze ve arşiv, engelliliği tarihsel olarak çoğu zaman tıbbi sınıflandırma, teşhis, kapatılma ve normalleştirme rejimleriyle birlikte kayda geçirmiştir. Bu nedenle sakat sanatın müze ve küratoryel pratiklere yönelttiği eleştiri, kaçınılmaz olarak tıbbi bakışın tarihsel mirasıyla de hesaplaşır. Nitekim engellilik çalışmaları ve sakat sanat pratikleri, en başından itibaren nesneleştirici tıbbi bakışa karşı eleştirel bir konum almıştır.

Sanat uzun süre tıp ve sağlık söylemi içinde faydacı biçimlerde araçsallaştırılmıştır. Tıp eğitiminde öğrencilere empati gibi sosyal beceriler kazandırmak, sanat terapisi yoluyla esenlik sağlamak, farkındalık üretmek ya da klinik araştırmaları daha erişilebilir ve görsel olarak aktarılabilir kılmak için sanat sıklıkla dar bir çerçeve içinde değerlendirilmiştir. Oysa bu kullanım, sanatın kavramsal ve estetik özerkliğini daraltmanın ötesinde, engelli ya da hasta özneyi kendi failliği olan bir özne olarak değil, sağlamcı tıp kurumlarının ve profesyonellerinin eğitimine hizmet eden pedagojik bir nesne olarak konumlandırır. Böylece beden ve öznel deneyim, kendi bilgi ve estetik kapasitesiyle değil, tıbbın otoritesini yumuşatan ya da “hasta deneyimini” temsil eden pasif bir araç olarak dolaşıma sokulur.

Sanatın ve görselliğin tıp söyleminde araçsallaşmasına karşı Fiona Johnstone (2018), sanatın tıbba hizmet eden bir enstrüman olarak görülmesine karşı çıkarak görsel kültürü tıbbi beşeri bilimlerin (medical humanities) merkezine alan bir manifesto sunar. Tıbbi beşeri bilimlerde edebiyat ve anlatı merkezli yaklaşımın, özellikle anlatısal tıp (narrative medicine) geleneğinin gölgesinde kalan sanat tarihini eşit bir epistemik ortak olarak yeniden düşünmeyi amaçlayan *Manifesto for a Visual Medical Humanities* (2019), alanın temel meselelerini dört başlık altında tartışır: sanatın illüstratif ve araçsal indirgemeye karşı savunulması, görsel deneyimin bedensel ve duygulanımsal boyutu, üretken belirsizlik (productive ambiguity) ve görsel nesnelere yüklenen kurumsal beklentilerin sorgulanması.

İlk olarak Johnstone (2018), sanatın ve görsel kültürün tıbbi beşeri bilimler içinde yalnızca açıklayıcı bir illüstrasyon ya da “empatik doktorlar” yetiştiren pedagojik bir araç olarak kullanılmasına karşı çıkar. Sanatın biyomedikal araştırmaları daha anlaşılır kılan bir görsel destek, tıp öğrencilerine empati kazandıran bir eğitim yöntemi ya da hasta deneyimini temsil eden yardımcı bir malzeme olarak görülmesi, görsel kültürün eleştirel kapasitesini daraltır. Johnstone’a göre tıp tarihi insanın insana nasıl bakım verdiğinin, sanat tarihi ise insanlık durumuna ilişkin varoluşsal soruların tarihidir; bu nedenle iki alan arasında araçsal değil, eşitlikçi ve eleştirel bir ilişki kurulmalıdır.

İkinci olarak manifesto, görsel deneyimin bedensel ve duygulanımsal niteliğini öne çıkarır. Johnstone (2018), görsel alanı yalnızca imgelerin temsili ve iktidar ilişkileriyle sınırlı bir inceleme nesnesi olarak değil, diğer duyularla iç içe geçen, afektif ve fenomenolojik boyutlar taşıyan bedenleşmiş bir algı deneyimi olarak düşünmeyi önerir. Bu yaklaşım, görsel malzemeyi yalnızca okunacak ya da çözümlenecek bir metin gibi ele alan dar yorum biçimlerini aşar. Görmek, burada yalnızca gözle algılama değil; bedenle, duyularla, hafızayla ve duygulanımla kurulan ilişkisel bir deneyimdir.

Johnstone (2018) ayrıca, tıp bilgisinin kesinlik ve tanı koyma arzusuna karşı görsel malzemenin açtığı belirsizlik alanını üretken belirsizlik (productive ambiguity) olarak kavramsallaştırır. Sanat eserleri, klinik nesneler ve tıbbi belgeler, tek ve kapalı anlamlara indirgenemeyen yapılarıyla tıbbi bilginin sabitliğini askıya alır. Bu belirsizlik, epistemolojik bir zayıflık değil, beden, hastalık ve bakım deneyimlerini daha karmaşık biçimde düşünmeyi mümkün kılan eleştirel bir imkândır.

Son olarak manifesto, görsel nesnelere yüklenen kurumsal beklentileri sorgular. Johnstone (2018), özellikle tıp müzelerinde sergilenmek üzere sipariş edilen çağdaş sanat eserlerine yüklenen “hasta deneyimini temsil etme” misyonunu eleştirel biçimde inceler. Sanat eserlerinden çoğu zaman kanıt sunmaları, empati üretmeleri, hastalık deneyimini anlaşılır kılmaları ya da kurumun insani yüzünü göstermeleri beklenir. Johnstone, sanata neden bu tür işlevler atfedildiğini ve bu beklentilerin tıp kurumlarının kendi otoritesini nasıl yeniden ürettiğini sorgular.

Johnstone'un (2018) görsel kültüre atfettiği üretken belirsizlik ve kurumsal eleştiri potansiyeli, çağdaş sakat sanat pratiklerinin kurduğu estetik-politik hatla doğrudan kesişir. Sakat sanat, engelliliği ve hastalığı tıbbın pedagojik ya da düzeltilmesi gereken nesnesi olmaktan çıkarıp bilgi, biçim, zaman ve erişim rejimlerini dönüştüren kurucu bir kuvvet olarak yeniden tanımlar. Böylece hem hiyerarşik tıbbi bakışa karşı kripistemolojik müdahaleler geliştirir hem de bedenin ve nesnelerin yapısal kırılganlığını dışlanacak bir eksiklik değil, estetik ve düşünsel bir imkân olarak öne çıkarır.

Johnstone'un sanat, sanat tarihi ve tıp arasında araçsal olmayan, eşitlikçi ve eleştirel bir diyalog çağrısı, 2010'ların sonu için özellikle anlamlıdır. Kısa süre sonra ortaya çıkan COVID-19 krizi, sağlık, duyusallık, kırılganlık, devlet politikaları, bakım rejimleri ve engellenme süreçlerinin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini sert biçimde görünür kılmıştır. Bu açıdan Johnstone'un görsel tıbbi beşeri bilimler için önerdiği üretken belirsizlik, yalnızca tıbbın imgelerle ilişkisini değil, hastalık, beden, erişim ve kurumsal sorumluluk meselelerinin nasıl ele alındığını da yeniden düşünmeye çağırır.

Bu bölümde 2010-2020 arasında sakat sanat üzerine gelişen literatürün temel tartışma hatları ele alınmıştır. İncelenen metinler, sakat sanatın engelliliğin ya da engelli sanatçının sanatta temsiliyle sınırlı olmadığını; sanat tarihini, müzeciliği, küratörlüğü, erişilebilirliği, tıbbi bakışı, arşiv pratiklerini ve akademik yazım biçimlerini dönüştüren bir alan olarak belirdiğini göstermektedir. Aynı dönem, sergilerde, performanslarda ve sanatsal etkinliklerde engelliliğin daha görünür hâle geldiği; sakat yöntemlerin, yaratıcı erişimin ve karşı-arşiv pratiklerinin doğrudan sanatsal üretime dâhil edildiği bir süreçtir. İzleyen bölümde, bu kuramsal ve metodolojik tartışmaların 2010-2020 arasında gerçekleşen önemli sakat sanat sergileri ve etkinlikleri içinde nasıl somutlaştığı incelenecektir.

2.4.2. 2010-2020 Yılları Arasında Sakat Sanatın Görünürlüğü

Daha önce de vurgulandığı gibi, 2010-2020 arası dönem sakat sanatın temsil, farkındalık ve rehabilitasyon çerçevelerinden uzaklaşarak küratoryel yöntem, erişim estetiği, sanatçı öznelliği ve kurumsal eleştiri eksenlerinde tartışılmaya

başlandığı bir evre olarak değerlendirilebilir. İngiltere, Kanada ve Kuzey Amerika'daki sergi, festival, sempozyum ve kolektif yapılar; engelli, sağır, mad (deli/psikiyatrik deneyime sahip) ve nöroçeşitli sanatçıların üretimlerini ana akım sanat kurumlarıyla ilişkilendirirken erişimi de sanatsal ve politik bir yöntem olarak ele almıştır. Bu süreçte sakat kolektiflerin ürettiği dayanışma, ortak üretim ve duygulanımsal beraberlik, akademik yayınlara her zaman aynı yoğunlukta yansımasa da sahne, beden politikası ve erişim estetiği alanlarındaki dönüşümde belirleyici olmuştur.

2.4.2.1. Kolektif Performans Pratikleri ve Sakat Sahne Estetiği

Bu dönemde sakat kolektif üretimin önemli örneklerinden biri, 2016 yılında Alice Sheppard, Laurel Lawson ve Michael Maag tarafından kurulan Kinetic Light'tır. Disiplinler arası çalışan bu kolektif, sakat estetiği dans, performans, tasarım ve teknolojiyle buluşturan öncü oluşumlardan biri olarak öne çıkar. Engelli sanatçılar tarafından yönetilen topluluk, koreografilerini sıradan sahneler yerine özel olarak tasarlanmış rampalar ve eğimli yüzeyler üzerinde gerçekleştirerek yerçekimi, hız ve hareketle kurulan ilişkiyi yeniden tanımlar. İlk büyük yapımları olan *DESCENT* (2017), Rodin'in heykellerinden esinlenen kuir ve ırklararası bir aşk hikâyesini sahneye taşır. Kolektif, koreografik çalışmalarında tekerlekli sandalyeleri bedenlerin uzantısı ve mühendislik değeri taşıyan sanatsal nesneler olarak konumlandırır. Tasarımcı Sara Hendren ve Olin Koleji öğrencileriyle ortaklaşa geliştirilen dik rampalı sahne tasarımı, engellilikle ilişkilendirilen mimari yapıların nasıl estetik ve koreografik nesnelere dönüşebileceğini gösterir.

Kolektif üretim hattında daha önce de değinilen Sins Invalid'in 2016'daki çalışmaları ayrıca önemlidir. Kolektifin kuramsal ve politik çerçevesi, 14-16 Ekim 2016'da San Francisco'daki ODC Theater'da sahnelenen *Birthing, Dying, Becoming Crip Wisdom* performansında bedenlenir ve sakat varoluşu, doğum, ölüm, dönüşüm, bakım, yas, haz ve kolektif bilgelik kavramları üzerinden sahne de canlandırır. Normatif sahne pratiklerinin aksine kuir, trans ve beyaz olmayan sakat sanatçıları merkeze alan bu üç perdelik çok katmanlı gösteri, doğrusal zaman algısını yıkan rüya benzeri bir atmosferde kurgulanmıştır. Gösteri, engelli bedenlerin tıbbi sistemler tarafından sürekli "düzeltilmesi gereken bir arıza"

olarak görülmesine meydan okuyarak sakatlığı, hayatın ve ölümlülüğün en doğal döngüsü olarak sunar. Yapıtta geçen *Crip Wisdom* (Sakat Bilgeliği) kavramı, sakat bireylerin sağlamcı dünyaya direnmek ve birbirlerini iyileştirmek için kendi aralarında ürettikleri köklü, deneyimsel bilgiyi ve karşılıklı bağımlılık ilişkisini ifade eder. Sahneyi kaplayan tüller altında hareket eden dansçıların koreografileriyle bedenleşen bu arayış, kapitalist sistemin dayattığı hızlı, üretken zaman ritmini reddederek yavaşlığı, durmayı ve bakım anlarını estetik birer eylem olarak sahneler. Sins Invalid, bu performansı sunarken tekerlekli sandalye erişimi, işaret dili, çok dilli altyapı ve koku hassasiyeti (*scent-free*) önlemleri gibi radikal erişim pratiklerini de hayata geçirerek kapsayıcı sanatın sınırlarını yeniden tanımlamıştır (Kafai, 2021).

Bu dönemde kolektif üretimin önemli hatlarından biri, gelişimsel ve bilişsel engelli sanatçıların müzik, tiyatro ve performans alanında kendi sanatsal otoritelerini kurmalarıdır. Tamamı gelişimsel ve bilişsel engelli müzisyenlerden oluşan Finlandiyalı punk grubu Pertti Kurikan Nimipäivät, özellikle 2015 Eurovision Şarkı Yarışması'yla uluslararası alanda geniş görünürlük kazanmıştır. PKN, müziği terapi ya da sosyal uyum aracı olarak değil, kurumsal bakım, toplumsal tecrit ve engelli yaşam koşullarına karşı isyankâr bir hak savunuculuğu zemini olarak kullanır. Bu yönüyle grup, dışarıdan bir kolaylaştırıcının yönlendirdiği katılımcı bir proje olmaktan çok, engelli üyelerin karar alıcı ve üretici özneler olarak konumlandığı bağımsız bir sanatçı kolektifi olarak değerlendirilebilir (Kallio-Tavin, 2020).

Benzer biçimde DaDaFest'in Ensemble projesi (2014), genç engelli sanatçıları profesyonel müzisyenlerle hiyerarşisiz bir ortak üretim zemininde buluşturarak engelliliği tıbbi bir kategori değil, yaşanan ve üretilen bir sanat deneyimi olarak ele alır; Bu üretim modelinde engelli katılımcılar sanatın nesneleri ya da hizmet alıcıları olarak değil, üretim sürecinin failleri olarak konumlanır (Penketh vd., 2020).

İngiltere'de 2010 yılında Jess Thom ve Matthew Pountney tarafından kurulan Touretteshero ise Tourette sendromuna yönelik toplumsal kalıpları yaratıcı performanslarla dönüştürmeyi hedefleyen bir başka önemli kolektiftir. Jess Thom,

istemsiz sözel tiklerini, özellikle “biscuit” ve “hedgehog” gibi tekrarları, sanatsal doğaçlama ve performans malzemesine dönüştürerek *Backstage in Biscuit Land* (2014) adlı otobiyografik gösteriyi sahnelemiştir. Touretteshero ayrıca 2017 Edinburgh Fringe bağlamında Samuel Beckett’in *Not I* monoloğunu engelli perspektifiyle yeniden yorumlayarak klasik metinlerin hız, konuşma, beden, nefes ve icra kurallarını sakat performans açısından tartışmaya açmıştır (Lobel ve Tom, 2019).

Bu dönemde tiyatro alanında öğrenme güçlüğü olan oyuncularla çalışan Avrupa merkezli toplulukların uluslararası dolaşımı dikkat çekicidir. İngiltere’den Mind the Gap, Fransa’dan Compagnie de l’Oiseau Mouche ve İsveç’ten Moomsteatern gibi toplulukların 2017’de Roubaix’de düzenlenen *Crossing the Line* festivalinde bir araya gelmesi, zihinsel engelli oyuncuların uluslararası profesyonel sahne alanında da etkin aktörler olarak konumlandığını gösterir. Aynı yıl, Avustralyalı zihinsel engelli kumpanya Back to Back Theatre'ın *Lady Eats Apple* eseri Hamburg, Viyana ve Amsterdam festivallerinde sahne alarak engelli tiyatrosunun avangart kimliğini kanıtlamıştır Bu tür oluşumlar, tiyatrodaki kalite, profesyonellik ve oyunculuk normlarını yeniden tartışmaya açar; zihinsel farklılığı sanatsal eksiklik olarak değil, postdramatik tiyatronun estetik kaynaklarından biri olarak görünür kılar (McCaffrey, 2019).

Bu çizgi, Jérôme Bel ile Zürih merkezli Theater HORA’nın 2012’de sahnelediği *Disabled Theater* ile daha geniş bir avangart tiyatro bağlamına taşınır. Öğrenme güçlüğü olan profesyonel oyuncularla çalışan Theater HORA, bu yapımda oyuncuların sahnede kendilerini tanıttığı, kendi bedenleriyle ve kendi ritimleriyle var olduğu yalın ama sarsıcı bir performans dili kurar. Yapım, izleyicinin “oyunculuk”, “doğallık”, “teşhir”, “profesyonellik” ve “estetik değer” hakkındaki beklentilerini açıkça zorlar. Bu yapımlar, zihinsel engelli oyuncuların ana akım profesyonel sahnelerde yalnızca temsil edilen figürler olarak değil, sahne otoritesini, bakışı, ritmi ve performansın koşullarını dönüştüren sanatçılar olarak yer alabildiğini gösterir (McCaffrey, 2019). Avustralyalı Quippings kabare topluluğunun *Risky Business* (2017) adlı gösterisi de benzer biçimde sağlamcı toplumsal sözleşmeleri, müttefiklik biçimlerini ve “baskı olimpiyatları” mantığını

hicvederek sakat, nöroçeşitli ve farklı bedensel deneyimlere sahip performansçıların kendi politik mizahını ve sahne dilini kurduğunu ortaya koyar (Austin vd., 2019).

Julie McNamara'nın öncülüğündeki disability-led (doğrudan engelli bireyler tarafından yönetilen) tiyatro kolektifi Vital Xposure, 2017'deki Liberty Festival kapsamında James Henry Pullen'in *Pullen's Giant* adlı devasa ahşap kuklasını yeniden üreterek Londra sokaklarında dolaşıma sokmuştur. Pullen'in Royal Earlswood kurumunda "idyot" etiketiyle kapatılmış bir sanatçı olarak arşivlenmiş olması, bu yeniden üretimi yalnızca tarihsel bir hatırlama eylemi olmaktan çıkarır. Kuklanın kamusal alanda yeniden canlandırılması, tıp ve bakım kurumlarının aşağılayıcı sınıflandırmalarını sakat sanat yoluyla tersine çeviren kolektif bir hafıza aktivizmine dönüşür. McNamara'nın (2019) "görkemli isyan" (*spectacular defiance*) olarak adlandırdığı bu müdahale, kurum arşivlerinde nesneleştirilen ve sessizleştirilen engelli figürlerin, sakat performans aracılığıyla kamusal görünürlük ve direniş figürlerine dönüştürülebileceğini gösterir.

Petra Kuppers'ın öncülüğündeki The Olimpias kolektifi ise sakat, nöroçeşitli ve kronik ağrı deneyimi olan bireyleri eko-performans bağlamında bir araya getirir. 2013'te San Francisco'da başlayan *Swimming with the Salamander* projesinde kolektif üyeleri su, hareket, temas ve yavaşlık üzerinden karşılıklı bağımlılık ve sakat zaman pratiklerini araştırır. Tekerlekli sandalyelerle suya girme, su altında birbirine tutunma ve normatif hız beklentisine karşı yavaşlamayı sahiplenme gibi eylemler, kırılgan bedenlerin birbirine uyumlandığı alternatif bir topluluk estetiği kurar. Bu bağlamda eko-performans, doğa ile beden arasındaki ilişkiyi sağlamcı dayanıklılık ya da üretkenlik ölçütleriyle değil, uyum, destek, yavaşlık ve birlikte var olma üzerinden düşünür (Kuppers, 2019).

Bu kolektifler ve performans pratikleri, 2010'larda sakat sanatın yalnızca tekil sanatçı üretimleri üzerinden değil, ortak çalışma, dayanışma, erişim tasarımı, alternatif sahneleme ve kurumsal dolaşım ağları üzerinden de görünürlük kazandığını gösterir. Sakat sanatçılar bu dönemde beden, ses, hareket, tik, öğrenme güçlüğü, nöroçeşitlilik, kronik ağrı ve bakım deneyimlerini doğrudan sanatsal yöntemin ve kolektif üretimin kurucu unsurları olarak kullanmışlardır.

Ancak 2010-2020 arası sakat sanatın görünürlüğünü anlamak için kolektif performans yapılarıyla beraber, bu üretimleri sergi, festival, galeri ve sempozyum formatları içinde kamusallaştıran küratoryel platformlar da incelenmelidir. İzleyen bölümde bu görünürlüğün sergi ve etkinlik düzeyinde nasıl kurulduğu ele alınacaktır.

2.4.2.2. Küratoryal Yöntem, Erişim Estetiği ve Sakat Sergileme Pratikleri

Sergilerin küratoryal yaklaşımları incelendiğinde, sakat sanatın 2010'lardan sonra geleneksel sergileme biçimlerine doğrudan müdahale ettiği görülmektedir. Bu müdahale yalnızca sergilenen sanatçıların engelli ya da sakat olmasından kaynaklanmaz; serginin nasıl kurulduğu, metinlerin nasıl yazıldığı, izleyicinin mekânda nasıl yönlendirildiği, sesin, altyazının, betimlemenin, yüksekliğin, dolaşımın ve dijital erişimin nasıl tasarlandığı da bu müdahalenin parçası hâline gelir.

Sağır sanatçı ve kuramcı Joseph Grigely'nin *Exhibition Prosthetics* (2010) çalışmasında geliştirdiği "sergi protezleri" (exhibition prosthetics) kavramı, bu dönüşümü düşünmek için önemli bir kuramsal zemin sunar. Grigely, bir sergideki didaktik duvar metinleri, etiketler, kataloglar, basın bültenleri, altyazılar ve yönlendirme araçları gibi unsurların sanat eserine sonradan eklenen basit yan açıklamalar olarak görülmemesi gerektiğini savunur. Bu unsurlar, eserin dolaşımını, bağlamını, izleyiciyle ilişkisini ve algılanma biçimini kuran parçalardır. Bu yaklaşım, sergi mekânını da destek, çeviri, açıklama, yönlendirme ve erişim araçlarıyla kurulan ilişkisel bir yapı olarak düşünmeye imkân verir. Böylece bilgilendirme ve erişim araçları, yalnızca pratik kolaylık sağlayan yardımcı unsurlar olmaktan çıkarak sergilemenin estetik ve politik düzenini belirleyen bileşenler hâline gelir. Grigely'nin sergi aparatlarını ve sanatın sınırlarını sorunsallaştıran bu yaklaşımı, Amanda Cachia'nın erişilebilirliği yasal ya da lojistik bir zorunlulukla sınırlamayan, onu küratoryal sürecin ve sanat eserinin kurucu parçası olarak ele alan "yaratıcı erişim" (creative access) anlayışıyla birlikte düşünülebilir (Cachia, 2022; Grigely, 2010).

Bu hattın erken ve önemli örneklerinden biri, Cachia küratörlüğünde 26 Ekim-16 Aralık 2012 tarihleri arasında Pennsylvania'daki Haverford College, Cantor Fitzgerald Gallery'de düzenlenen *What Can a Body Do?* sergisidir. Sergi, adını Spinoza ve Deleuze üzerinden dolaşıma giren "bir bedenin ne yapabileceğini henüz bilmiyoruz" düşüncesinden alır; ancak Cachia bu soruyu engelli/engellenen beden bağlamında yeniden kurarak "engellenen bir beden ne yapabilir?" sorusunu çağdaş sanatın merkezine yerleştirir (Cachia, 2012).

What Can a Body Do?, Siebers'in (2008, 2010) karmaşık bedenleşme ve engellilik estetiği tartışmalarını da kavramsal bir zemin olarak kullanır. Bu çerçevede engellilik, bilgi, algı ve estetik üretim biçimi olarak ele alınır. Sergide Joseph Grigely, Christine Sun Kim, Park McArthur, Alison O'Daniel, Carmen Papalia, Laura Swanson, Chun-Shan "Sandie" Yi, Corban Walker ve Artur Żmijewski'nin işleri yer alır. Bu sanatçıların üretimleri, engelli bedenlerin normatif dünyayı yalnızca temsil ve taklit etmediğini, duyusal, mekânsal, mimari ve ilişkisel düzeylerde yeniden düzenlediğini gösterir (Cachia, 2012).

Serginin ilk önemli katmanı, duyusal çeviri ve çoklu-duyusal estetik üzerinden kurulmuştur. Cachia, sanat kurumlarının görme merkezli yapısını sorgularken, duyma, dokunma, titreşim, ses kaydı ve bedensel yönelim gibi deneyimleri serginin estetik alanına dâhil eder. Doğuştan sağır sanatçı Christine Sun Kim, sesi işitsel bir deneyim olarak değil, fiziksel ve görsel bir madde olarak ele alır. *Speaker Drawings* serisinde boya ve fırçaları subwoofer'ların üzerine yerleştirerek sesin titreşimini çizgisel bir forma dönüştürür. Bu müdaheleyle ses, duyan özneye ait ayrıcalıklı bir alan olmaktan çıkar; bedensel, görsel ve maddi bir iz olarak yeniden düşünülür. Joseph Grigely'nin *Songs Without Words* serisi de benzer biçimde sesi sözcük ve duyma merkezli bir deneyim olmaktan çıkarır. Sanatçı, şarkı söyleyen kişilerin dergilerdeki fotoğraflarından metinleri ve bağlamları çıkararak sesi mimik, jest ve bedensel ifade üzerinden görünür hâle getirir. Carmen Papalia'nın *Blind Field Shuttle* projesi ise görsel olmayan yönelim biçimlerini kolektif bir mekân deneyimine dönüştürür. Katılımcıların gözlerini kapatarak birbirlerinin omuzlarına tutundukları şehir yürüyüşleri ve bu deneyimlerin ses kayıtları; körlük ya da görsel olmayan öğrenme deneyimini

eksiklik olarak değil, farklı bir yer edinme, hareket etme ve mekânı bilme pratiği olarak kurar (Cachia, 2012; Lindgren vd., 2014).

İkinci katman, ölçek, beden ve mimari normların sorgulanmasıyla ilgilidir. Sergi, standart insan ölçülerinin ve yapılı çevrenin çoğu zaman hangi bedenlere göre tasarlandığını görünür kılar. Corban Walker'ın *TV Man* adlı işi bu bağlamda önemlidir. Boyu yaklaşık 1.20 metre olan sanatçı, kendi bedeniyle birebir ölçekteki görüntüsünü, kendi bedeninden daha büyük bir monitörün içine yerleştirir. Bu düzenleme, izleyiciyi sanatçının bedensel ölçeğiyle karşılaştırır ve "standart" mekânın aslında belirli bir beden normuna göre kurulduğunu gösterir. Laura Swanson'ın farklı boyutlardaki nesneler, tabureler ya da giysiler üzerinden geliştirdiği işler de boy, ölçek ve bedensel farklılığa yöneltilen bakışları sorgulatır. Bu işler, bedensel farklılığın izlenen ve göz dikilen bir özellik olmanın ötesinde, mekânın ve nesnelerin hangi bedene göre üretildiğini açığa çıkaran eleştirel bir bilgi alanı olduğunu gösterir (Cachia, 2012).

Üçüncü katman, karşılıklı bağımlılık ve bedensel yeniden inşa düşüncesi etrafında şekillenir. Sergi, modern özneye atfedilen bağımsızlık idealini sorgulayarak bedenin başka bedenlerle, nesnelerle, bakım ilişkileriyle ve destek sistemleriyle kurduğu ağları görünür kılar. Park McArthur'un *It's Sorta Like a Big Hug* adlı video işi, sanatçının yatağa geçebilmesi için her gece farklı kişiler tarafından fiziksel olarak taşınması deneyiminden yola çıkar. Bu iş, bakımı mahrem ya da gizlenmesi gereken olarak değil, gündelik yaşamın ve bedenin örgütlenmesinde kurucu bir ilişki olarak düşünmeye açar. Artur Żmijewski'nin *An Eye for an Eye* serisi ise ampute bedenlerle uzuvları tam olan bedenleri çıplak biçimde yan yana ve iç içe getirir. Sağlam bedenin ampute bedene kol ya da bacak "ödünç verdiği" bu düzenlemeler, tam beden fantezisini bozar; destek, hareketlilik, eksiklik ve protez fikrini rahatsız edici ama üretken bir bedensel ilişki içinde yeniden kurar (Cachia, 2012).

Serginin dördüncü ve belki de en belirleyici katmanı, erişimin yaratıcı bir metodoloji olarak ele alınmasıdır. Cachia, erişilebilirliği sergiye sonradan eklenen teknik bir düzenleme olarak görmez; küratoryal düşüncenin kendisini biçimlendiren bir yöntem olarak kurar. Sergide yalnızca ADA standartlarına

uyumlanmakla kalmamış, eserlerin yerleştirilme yüksekliği, sesli betimleme biçimleri, ses kolonlarının konumu ve izleyicinin mekânla ilişkisi farklı bedenler dikkate alınarak tasarlanmıştır. Örneğin bazı işler tekerlekli sandalye kullanıcıları ve kısa boylu izleyiciler için daha alçağa asılmış, sesli betimlemeler sanatçılar ve öğrencilerle birlikte hazırlanmış, Papalia'nın işi için kullanılan ses kolonları farklı beden yüksekliklerine göre yerleştirilmiştir. Bu düzenlemeler, erişimin görünmez bir hizmet olarak değil, sergilemenin estetik, politik ve ilişkisel yapısını dönüştüren bir unsur olarak çalıştığını gösterir (Cachia, 2013; Lindgren vd., 2014). Bu bakımdan *What Can a Body Do?* engellenme deneyimlerini yeni duyusal ilişkiler, yeni mekânsal düzenlemeler, yeni bakım biçimleri ve yeni sergileme yöntemleri üreten estetik ve etik fırsatlar olarak değerlendirmiştir.

Cachia bu hattı, 2013 yılında *Canadian Journal of Disability Studies*'in özel sayısı olarak tamamen çevrimiçi ortamda gerçekleştirilen *Cripping Cyberspace: A Contemporary Virtual Art Exhibition* sergisinde dijital mekâna taşır. *What Can a Body Do?* fiziksel sergi mekânında beden, ölçek, duyusallık ve erişim ilişkisini yeniden kurarken, *Cripping Cyberspace* bu soruları sanal alanın olanakları üzerinden genişletir. Cachia (2013), siber alanı yalnızca fiziksel müze binalarındaki merdiven, dar kapı ya da mekânsal bariyerleri aşmaya yarayan pragmatik bir alternatif olarak seçmez; Aksine, dijital alanı engelli özneler için yeni bir fenomenolojik deneyim, eleştirel temsil zemini ve sağlamcı normların sorgulanabildiği politik bir karşı-mekân olarak düşünür.

Serginin ilk katmanı, siber alanı bedeni sınırlandıran mimari ve fiziksel koşulları askıya alabilme ihtimaliyle ilgilidir. Geleneksel sergileme pratikleri engelli bedeni çoğu zaman ya dışarıda bırakmış ya da tıbbi bir kusur nesnesi olarak çerçevelemiştir. *Cripping Cyberspace* ise dijital platformun sunduğu esneklik aracılığıyla bedenin yerçekimi, mimari bariyerler ve fiziksel erişim sınırlarıyla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünür. Bu alanda engelli beden, maddi dünyada çoğu zaman çerçevelendiği, kendi bedensel sınırlarına hapsolmuş bir figür olmak yerine, kod, avatar, ses, görüntü, bağlantı ve dijital ağlar aracılığıyla kendi imkânlarını yeniden çizen aktif bir fail olarak konumlanır. Böylece 2012 sergisinden hareketle, sergi, kendinden "engelli bir beden siber alanda ne

yapabilir?" sorusunu sorarak sağlam/sakat, erişilebilir/erişilemez ve fiziksel/sanal karşıtlıklarını istikrarsızlaştırır (Cachia, 2013).

İkinci katman, sanatçıların dijital ortamı kullanarak geliştirdikleri temsil stratejileridir. Katherine Araniello'nun *Sick Bitch Crip Dance* adlı müzik videosu, popüler kültürün engelli bedeni zavallı, ilham verici ya da pasif biçimde kodlayan klişeleriyle alay eder. Sanatçı, "hasta", "kaltak" ve "sakat" gibi aşağılayıcı ya da damgalayıcı sözcükleri sahiplenerek onları provokatif bir performans diline dönüştürür. Dijital montaj, avatar, animasyon ve görsel manipülasyon aracılığıyla tekerlekli sandalye uçuş, dans ve aşırılık üreten bir hareket aracına dönüşür. Araniello'nun işi, siber alanda sakat bedeni normalleştirmek yerine onu abartan, çoğaltan ve normatif temsil rejimlerini bozan bir alan olarak kullanılabileceğini gösterir (Cachia, 2013).

Cassandra Hartblay'in *Do You Like This Installation?* adlı etnografik ve etkileşimli web projesi ise fiziksel ve dijital erişim arasındaki ilişkiyi sorgular. Sanatçı, Rusya'daki engelli bireylerin kentsel ve dijital erişim sorunları üzerine yürüttüğü saha çalışmasını sanatsal bir formda sunar. Fiziksel galeride aşılması zor engellerle çevrili bir oy sandığı fikrini dijital bir arayüzle birleştirerek izleyiciye "Bu enstalasyonu sevdiniz mi?" sorusunu yöneltir. Böylece eser, oy verme hakkı, kamusal katılım, mekânsal erişim ve dijital dolaşım arasındaki bağları görünür kılar. Hartblay'in çalışması, erişilebilirliğin yalnızca fiziksel mimariyle sınırlı olmayıp, politik katılım ve yurttaşlık haklarıyla da doğrudan ilişkili olduğunu gösterir (Cachia, 2013).

Sara Hendren'in *Slope: Audio* işi, rampa fikrini görsel ve mimari bir erişim nesnesi olmaktan çıkararak işitsel ve çok-duyulu bir deneyime dönüştürür. Hendren'in fiziksel rampalar üzerine yürüttüğü tasarım araştırması, bu sergide ses kolajı aracılığıyla yeniden düşünülür. Rampaların yüzeyleri, eğimleri, sürtünmeleri ve hareket üretme biçimleri işitsel bir form kazanır. Bu çalışma, rampayı yalnızca tekerlekli sandalye kullanıcıları için tasarlanan bir yardımcı araç olarak değil, kaykaycılar, bisikletliler, valiz taşıyanlar ve farklı bedenlerle hareket eden herkes için alternatif bir kinetik mimari olarak ele alır. Böylece "rampalılık" (*rampedness*),

erişilebilirlik nesnesinden çok hareket, tasarım ve duyusal çeviri biçimi olarak düşünülür (Cachia, 2013).

Arseli Dokumacı, Antonia Hernández, Laurence Parent ve Kim Sawchuk'tan oluşan m.i.a. collective'in *Virtual Poster Series, ViP #1. Traffic Lights* adlı işi ise kentsel erişimsizliği dijital arayüz üzerinden görünür kılar. Trafik ışığı renklerini çağrıştıran kırmızı, sarı ve yeşil kutucuklar, izleyicinin imleciyle etkileşime girdiğinde Montreal sokaklarındaki merdivenleri, bozuk yolları ve erişim engellerini tekerlekli sandalye kullanıcısının kamerasından gösteren kısa animasyonlara dönüşür. Bu iş, siber uzayı kaçış ya da telafi alanı olmaktan ziyade, sağlamcı kent düzenini ifşa eden bir dijital müdahale yüzeyi olarak kullanır. Bu bakımdan sanal poster, erişimsizliğin gündelik ve tekrar eden yapısını kamusal bir dijital karşı-arşive dönüştürür (Cachia, 2013).

Serginin üçüncü katmanı, erişimin yaratıcı bir metodoloji ve altyapısal aktivizm olarak kurulmasıdır. Cachia (2013), sesli betimleme, transkript, video, ses dosyası ve Skype görüşmesi gibi erişim araçlarını serginin kavramsal yapısının parçası olarak tasarlar. Sanatçılardan kendi eserlerini sesli olarak betimlemeleri istenmiş, küratörün sanatçılarla yaptığı görüşmeler video, ses ve yazılı transkript olarak sergiye dâhil edilmiştir. Çeviri, kesinti, gecikme ve erişim araçlarının bıraktığı izler görünmez kılınmamış; aksine serginin deneyim yapısına dâhil edilmiştir. Bu bağlamda siber alan yalnızca sanatın sergilendiği bir vitrin olmaktan çıkıp, sanatçı, küratör ve izleyicinin engellilik estetiğini, erişimi ve dijital mekânı birlikte ürettiği çok sesli bir arşive dönüşür.

Bu nedenle *Cripping Cyberspace*, sakat sanatı dijital alanda sergilemenin ötesinde sergileme altyapısının bizzat sakatlanmasını amaçlayan önemli bir örnektir. Sergi, fiziksel müzenin sınırlarını aşarken dijital alanı engelsiz ve tarafsız bir mekân olarak idealize etmekten ziyade, siber alanın da erişim, beden, temsil ve iktidar ilişkileriyle kurulduğunu gösterir. Cachia'nın bu projesi, 2010'larda sakat kürasyonun fiziksel sergi mekânından dijital platformlara uzandığını ve erişimin sanal alanda da yaratıcı, politik ve estetik bir yöntem olarak düşünülebileceğini ortaya koyar.

Cachia'nın dijital alanı sakatlaştırmaya yönelen bu küratoryel hattı, 2014-2015 yıllarında *Art of the Lived Experiment* sergisiyle yeniden fiziksel sergi mekânına taşınır. İlk olarak 2014 yılında İngiltere'de DaDaFest kapsamında Liverpool'daki Bluecoat'ta Aaron Williamson küratörlüğünde açılan sergi, 2015'te ABD'nin Grand Rapids kentinde DisArt Festival bağlamında Cachia'nın eş-küratörlüğüyle yeniden düzenlenmiştir. ABD edisyonu Urban Institute for Contemporary Arts, Kendall College of Art and Design ve Grand Rapids Art Museum mekânlarında 10 Nisan-31 Temmuz 2015 tarihleri arasında gösterilmiştir. Sergi, engelliliği tıbbi ve trajik kategorilere sığmayan bir deney, dönüşüm, uyarlanma ve estetik üretim alanı olarak ele almıştır (Cachia, 2015).

Sergi, tarihsel süreçte tıp laboratuvarlarında ve hastanelerde pasif birer "deney ve inceleme nesnesi" (*medical specimen*) olarak konumlandırılan engelli bedenlerin, bu kez kendi yaşamlarının, bedensel dönüşümlerinin ve sağlamcı dünyaya uyum sağlama pratiklerinin aktif deneycileri ve failleri olduğu fikrini merkeze alır (Hutter, 2015). Yaşamın ve bedenin sürekli bir belirsizlik, dönüşüm ve yeniden yapılanma süreci içinde olduğu düşüncesi, sergide Orta Çağ'a ait "simya" (*alchemy*) metaforuyla ilişkilendirilmiştir. Bu metafor aracılığıyla değersiz, kusurlu ya da norm dışı olarak görülen engelli bedenin, kendi eylemliliği ve estetik üretimi yoluyla yeni bir değere dönüşmesi amaçlanmıştır.

Bu bağlamda *Art of the Lived Experiment*, izleyiciyi engelli kimliği, normallik fikri ve sağlamcı estetik kabullerle yüzleşmeye zorlayan üç temel düzlemde okunabilir. Bunlardan ilki, parçalanmış kimlikler ve sanat tarihsel kanona müdahale meselesidir. Sergi, sanat tarihinin bütünlüklü, idealize edilmiş ve uyumlu beden anlayışını yapıbozuma uğratır. David Lock'un *Misfits* (2013) başlıklı portre serisi, parçalanmış insan yüzlerini kolaj tekniğiyle sunarak izleyicinin bütünü görme ve bedeni tamamlanmış bir form olarak algılama arzusunu kesintiye uğratır. Böylece "uyum sağlama" (fitting in) çabasının imkânsızlığı bir eksiklik olarak değil, karakterin gücü, kırılganlığı ve normatif temsil rejimlerine direnme kapasitesi olarak düşünülür (Kadlec, 2015). Benzer biçimde Katherine Sherwood'un *Maya* (2014) adlı eseri, Édouard Manet'nin *Olympia* (1863) tablosunu kışkırtıcı bir biçimde yeniden yorumlar. Sanatçı, kendi

geçirdiği beyin kanamasından yola çıkarak Olympia'nın yüzünü bir fMRI, yani beyin taraması görüntüsüyle kapatır, başının çevresine nöro-anatomik çizimlerden oluşan bir hale yerleştirir ve yatağın kenarına bir baston dâhil eder. Sherwood'un bu müdahalesi, klasik sanat tarihinde röntgenci erkek bakışı ve idealize edilmiş kadın bedeni etrafında kurulan temsil geleneğine yöneltilmiş doğrudan, çatışmacı ve yıkıcı bir sakatlama niteliği taşır (Kadlec, 2015).

Serginin ikinci düzlemi, sağlamcı nesnelerin ve gündelik engellerin simyasal dönüşümüdür. Engellilerin gündelik yaşamda karşılaştığı kurumsal, mimari ve maddi engeller, sergide bir sorun olarak temsil edilmekle sınırlı kalmaz ve sanatsal bir materyale dönüştürülür. Engelli heykeltıraş Tony Heaton, *Gold Lamé* (2014) adlı eserinde 1940'lardan 1970'lere kadar İngiliz Sağlık Bakanlığı tarafından engellilere verilen, ucuz ve mavi renkli üç tekerlekli "Invacar" aracını kullanır. Bu araç, engellilere hareket imkânı sağlamakla birlikte onları aynı zamanda görünür biçimde damgalayan, ayrıştıran ve sosyal olarak dışlayan bir nesne olarak işlev görmüştür. Heaton, bu dışlayıcı ve "değersiz" görülen aracı tamamen altın rengine boyayarak serginin simya ve dönüşüm metaforunu maddi olarak cisimleştirir (Hutter, 2015). Böylece sağlamcı devlet politikalarının ve tıbbi yardım rejimlerinin ürettiği bir nesne, sakat estetiğin dönüştürücü gücüyle yeniden anlamlandırılır. Katherine Araniello ise motorlu tekerlekli sandalyesiyle Liverpool'un sarsıntılı Arnavut kaldırımlarında ilerlemeye çalıştığı videosunda, engellilerin her gün karşılaştığı ancak sağlam kişilerin çoğu zaman fark etmediği kentsel erişim engellerini absürt ve komik bir performans alanına taşır. Araniello'nun çalışması erişimsizliği, bedensel deneyimi biçimlendiren politik ve estetik bir mesele olarak açığa çıkarır.

Üçüncü düzlem ise performans, yönelim bozukluğu ve karşılıklı bağımlılık kavramları etrafında şekillenir. Raphaëlle de Groot, serginin ABD prömiyerinde gerçekleştirdiği *Off* (2015) adlı canlı performansında, gözleri tamamen kapalı bir hâlde bedenine selofan, koli bandı, plastik ağlar ve bir mankenin alt yarısı gibi nesneler bağlayarak galeri mekânında hareket etmeye çalışır. Görme yetisinin kısıtlanması ve bedene sonradan eklenen bu "yüklerin", yani protezler, engeller ya da maddi uzantılar olarak okunabilecek nesnelerin yarattığı yönelim

bozukluğu, hem sanatçı hem de izleyici için ortak bir kontrol kaybı deneyimi üretir. İzleyici, bir başkasının gönüllü olarak bu zorlukla başa çıkma sürecine tanıklık ederken yardım etme, müdahale etme ya da kontrol etme dürtüsüyle karşı karşıya kalır. Bu durum, sağlamcı normların dayattığı bağımsızlık idealini sorgulatır ve bedenlerin her zaman ilişkisel, kırılgan ve karşılıklı bağımlılık içinde var olduğunu görünür kılar (Kadlec, 2015).

Sonuç olarak *Art of the Lived Experiment*; heykel, performans, video ve resmi bir araya getirerek sakat bedenleri sanat tarihi kanonuna, yeni duyusal diller, melez algı biçimleri ve sarsıcı yöntemler icat eden yaratıcı özneler olarak konumlandıran öncü bir sergidir. Sergi, engelliliği estetik, politik ve yöntemsel bir üretim alanı olarak kurgular. Bu yönüyle *Art of the Lived Experiment*, sakat sanatın yalnızca görünürlük talep eden bir alan olmadığını, aynı zamanda sanat tarihinin beden, normallik, bakış, değer ve yaratıcılık kavramlarını dönüştüren eleştirel bir müdahale biçimi olduğunu ortaya koyar.

Cachia'nin *Art of the Lived Experiment* sergisiyle aynı dönemde küratorlüğünü üstlendiği başka bir sergi olan *LOUD silence*, 6 Eylül-6 Aralık 2014 tarihleri arasında California State University Fullerton'a bağlı Grand Central Art Center'da, ardından 22 Ocak-13 Mart 2015 tarihleri arasında University of California San Diego'daki gallery@Calit2'de sergilenmiştir. Sergi, sağır ve az işiten bireylerin "mutlak bir sessizlik" içinde yaşadığına dair sağlamcı efsaneyi sarsan öncü bir çağdaş sanat sergisi olarak değerlendirilebilir. *LOUD silence*, işitmeci normları yapıbozuma uğratarak sessizliği eksiklik, iletişimsizlik ya da dilsizlik hâli olarak değil, görsel, dokunsal, sinestezik ve mekânsal biçimlerde yeniden üretilebilen politik ve estetik bir sağır avantajı (deaf gain) alanı olarak konumlandırır. Sağır, az işiten ve işiten kültürlerin kesişiminde yer alan dört sanatçının pratiği üzerinden şekillenen sergi, sesin salt işitsel bir olgu olmanın ötesinde, beden, mekân, titreşim, görüntü, ritim ve yönelim aracılığıyla çok katmanlı biçimlerde deneyimlendiğini ortaya koyar.

Serginin ilk kavramsal katmanı, işitsel hiyerarşilerin yıkımı ve sessizliğin görselleştirilmesi üzerinden okunabilir. Doğuştan sağır olan Christine Sun Kim, sesi yalnızca kulakla algılanan bir fenomen olmaktan çıkararak, mülkiyetini geri

aldığı fiziksel ve kavramsal bir materyale dönüştürür. Sanatçının sergide yer alan *As Mezzo As Possible* (2013) ve *Slur Version of Piano* (2013) gibi notasyon çizimleri, işaret dilinin mekânsal ve bedensel dinamiğini müzikal terimlerle bir araya getirir. Kim, geleneksel müzik notasyonunda kısık ya da hafif ses anlamına gelen "piano" işaretini kâğıt üzerinde giderek büyüterek çizer. Böylece sessizliğin sağır bir birey için boşluk, yokluk ya da pasiflik değil; yoğun, mekânsal, bedensel ve hareketli bir deneyim olabileceğini görselleştirir. Bu kurgu, sessizliğin statik bir hiçlik olarak düşünülmesine karşın, işaret dili gramerini, jestsel ritmi ve mekânsal enerjiyi taşıyan varoluşsal bir frekans olarak düşünmeye imkân tanır (Cachia, 2015).

İkinci katman, dalgalanan ses, kesintili bilgi ve kameranın "dinleyen" gözü etrafında şekillenir. İşitme cihazı kullanan ve dudak okuyan Alison O'Daniel, ses bilgisinin sürekli kesintiye uğradığı, kaybolduğu, geciktiği ve yeniden yorumlandığı kendi işitme deneyimini sinematografik bir yönteme dönüştürür. Sanatçının *The Tuba Thieves* (2014) adlı filminden sergiye dâhil edilen *Hearing 4'33"* film sekansı, John Cage'in ünlü sessiz bestesini yeniden kurgular. Ancak O'Daniel, Cage'in eserinde öne çıkan seyirci öksürükleri, ortam sesleri ya da beklenmedik akustik ayrıntıları kaydetmek yerine, sesi neredeyse tamamen filmden çıkarır ve kamera hareketini bir tür film müziğinin yerine geçirir. Bölünmüş ekran tekniğiyle olayları aynı anda farklı açılardan gösteren sanatçı, işitme engelli bir bireyin dünyayı algılarken yaşadığı eksik bilgiyi tamamlama zorunluluğunu ve çoklu perspektif ihtiyacını izleyiciye doğrudan yaşatır. Bu bakımdan O'Daniel'in işi, eksikliği yalnızca temsil etmez; izleyiciyi de eksiltilmiş, parçalı ve tamamlanması gereken bir algı rejiminin içine yerleştirir (Cachia, 2015).

Üçüncü katman, sinestezik kesintiler ve mimari akustik üzerinden belirginleşir. Yirmili yaşlarının sonunda işitme kaybı yaşayan ve kafatasına implante edilen işitme cihazı, yani BAHA kullanan Darrin Martin, sergiye *Monograph in Stereo* (2005) adlı video eseriyle katılmıştır. Martin'in videosu, işitme kaybının ve sürekli çınlamanın, yani tinnitusun yarattığı algısal dengesizliği görünür kılmak üzere görsel parazitler ve işitme testi sesleri içerir. Videoda sürekli yanıp sönen renkli ve derme çatma "köşe" maketleri, sanatçının akustik olarak sesi en iyi algıladığı

mimari sığınakları sembolize eder. Böylece işitme kaybı sesin bedende bozulduğu, kırıldığı, yön değiştirdiği ve görsel renklere ya da şekillere tercüme edildiği sinestezik bir deneyim olarak ele alınır. Martin'in pratiği, nörolojik ve duyusal kesintiyi estetik bir eylemliliğe dönüştürerek işitmenin her zaman doğrusal, şeffaf ve tekil bir süreç olduğu varsayımını sorgular (Cachia, 2015).

Serginin dördüncü katmanı ise işiten/sağır müttefikliği, erişimin tersyüz edilmesi ve sağır izleyicinin merkeze alınmasıdır. İşiten bir sanatçı olmasına rağmen Amerikan İşaret Dili öğrenerek Sağır topluluğuyla ilişki kuran Shary Boyle, *Silent Dedication* (2013) adlı 16 mm siyah-beyaz filmiyle dışlanma pratiklerini tersine çevirir. Filmde, yüzü beyaza boyanmış sağır bir kadın olan Beth Hutchison, sessizliğin ve ötekileştirmenin politikasına dair bir manifestoyu yalnızca işaret diliyle aktarır. Sanatçının filmi galeride hiçbir altyazı ya da sesli çeviri olmadan göstermesi, erişilebilirlik meselesini alışılmış doğrultusundan çıkaran radikal bir müdahaledir. Bu tercihle erişilebilirlik bağlamında rolleri tersine döner: İşiten ve işaret dili bilmeyen izleyiciler eseri anlama konusunda dışlanmış, eksik bırakılmış ve yabancılaştırılmış hissederken, sağır izleyiciler eserin doğrudan muhatabı ve sahibi hâline gelir. Boyle'un işi, erişimin kimin merkeze alındığını, kimin norm kabul edildiğini ve kimin anlam üretme hakkına sahip olduğunu belirleyen politik bir düzenleme olduğunu gösterir (Cachia, 2015).

LOUD silence, sesin ve sessizliğin yalnızca kulağa ve biyolojik işitme kapasitesine dayalı olgular olmadığını gösteren önemli bir sergidir. Sergi, sessizliği yoksunlukla, sağır deneyimini ise eksiklikle özdeşleştiren işitmeci ve sağlamcı kabulleri reddeder. Bunun yerine bedenin, titreşimin, mimarinin, kameranın, işaret dilinin ve görsel ritmin devrede olduğu çok duyulu ve politik bir sağır/sakat dinleme pratiği önerir. Sergi, sağır avantajı kavramı doğrultusunda, işitme eksikliği olarak kodlanan deneyimlerin sanat tarihine yeni algı biçimleri, yeni yöntemler ve yeni izleyici konumları kazandırabileceğini ortaya koyar.

2015 yılında sakat sanat ve kültürü bağlamında gerçekleşen bir diğer önemli sergi ise, engelli hakları hareketinin tarihsel hafızasına doğrudan göndermede bulunan *Patient No More: People with Disabilities Securing Civil Rights* olmuştur. *LOUD silence* sağır deneyimini duyusal, estetik ve algısal bir yeniden düşünme alanı

olarak kurarken, *Patient No More* engelliliği doğrudan sivil haklar mücadelesi, kolektif eylem ve erişilebilir müzecilik ekseninde ele alır. San Francisco State University bünyesindeki Paul K. Longmore Engellilik Enstitüsü tarafından geliştirilen, direktörlüğünü Catherine Kudlick'in, küratörlüğünü ve grafik tasarımını ise Fran Osborne'un üstlendiği *Patient No More*, ADA'nın 25. yıldönümü olan 26 Temmuz 2015 tarihinde Berkeley'deki Ed Roberts Kampüsü'nde açılmıştır (Wong, 2015). Sergi, engellilik tarihinin en önemli ancak az bilinen sivil itaatsizlik eylemlerinden birini merkeze alarak, müzecilikte erişilebilirliği kurucu bir sergileme ilkesi ve aktivizm biçimi olarak kurgulamıştır. Bu yönüyle *Patient No More*, engelli özneleri tıbbi kurumların pasif "hasta"ları olarak değil, hak talep eden, kamusal alana müdahale eden ve kendi tarihlerini kuran politik failler olarak konumlandırır.

Serginin ilk katmanı, tarihsel anlatı ve pasif "hasta" rolünün reddi üzerinden şekillenir. Serginin tarihsel odağında, 1973 tarihli Rehabilitasyon Yasası'nın ayrımcılığı yasaklayan 504. maddesinin yürürlüğe girmesi için 5 Nisan 1977'de San Francisco'daki Sağlık, Eğitim ve Refah Bakanlığı binasında başlatılan ve 26 gün süren işgal eylemi yer alır (Stange, 2015). Black Panther Party gibi radikal sivil haklar örgütlerinin gıda ve lojistik desteğiyle sürdürülen bu eylem, Amerikan tarihindeki en uzun şiddetsiz sivil itaatsizlik işgallerinden biri olarak değerlendirilir (Kudlick & Luby, 2019; Stange, 2015). Serginin başlığı, kasıtlı bir politik kelime oyunu üzerine kuruludur. İngilizcede *patient* sözcüğünün hem "hasta" hem de "sabırlı" anlamlarını taşıması, başlığın çift anlamlı bir itiraz üretmesini sağlar. Bu başlık, engelli bireyleri tıbbi kurumların pasif, tedaviye muhtaç, sessiz ve beklemeye zorlanan nesneleri olarak çerçeveleyen geleneksel tıp modelini yapıbozuma uğratıp; yerine engelli bireyleri sokağa çıkan, kurumsal otoriteyi zorlayan, kendi sivil haklarını talep eden ve tarihi değiştiren aktif politik özneler olarak konumlandırır (Kudlick & Luby, 2019).

İkinci katman, radikal kapsayıcılık ve "aktivizm olarak erişim" kavramı etrafında okunabilir. Kudlick ve Luby'ye (2019) göre geleneksel müzelerde erişilebilirlik, çoğu zaman sergi tamamlandıktan sonra üzerine eklenen, "bolted on" (cıvatalanan) bir düzenleme ya da yasal bir mecburiyet olarak ele alınır. *Patient*

No More ise "*build it in, don't bolt it on*" (sonradan cıvatalama, içine inşa et) felsefesiyle tasarlanmıştır. Bu yaklaşımda erişilebilirlik, serginin kavramsal, mekânsal ve estetik yapısını baştan belirleyen temel ilkedir. Sergi tasarımında iki tekerlekli sandalyenin yan yana rahatça geçebileceği geniş ve kavisli rampalar kullanılmıştır (Kudlick & Luby, 2019). Standart açıklama panoları yerine, üzerine düşündürücü soruların yazıldığı dokunsal Braille tırabzanları eklenmiş, tüm görsel ve işitsel materyaller işaret dili ve sesli betimleme ile desteklenmiştir (Stange, 2015).

Serginin en dikkat çekici müdahalelerinden biri, 1970'lerden kalma eski bir ankesörlü telefonun yeniden kablolanarak eylem dönemindeki konuşmaları ve protesto şarkılarını çalan interaktif bir cihaza dönüştürülmesidir. Bu tercih, arşivsel malzemeyi belge olarak sunmak yerine, izleyicinin bedensel ve duyusal olarak deneyimleyebileceği bir temas aracına dönüştürür. Sergide protesto şarkıları sıradan bir çeviriyle aktarılmamış; işaret dili şiir çevirmenleri eşliğinde görsel-işitsel bir estetik sunuma dönüştürülmüştür. Böylece erişimin kendisi, yalnızca bilgiyi aktaran teknik bir araç değil, başlı başına yaratıcı ve estetik bir pratik hâline gelmiştir (Kudlick & Luby, 2019). Bu noktada *Patient No More*, erişilebilirliğin yalnızca normatif müze yapısına uyum sağlamaya yarayan bir düzenleme olmadığını, müzenin görme, duyma, okuma, hareket etme ve katılma biçimlerini dönüştüren politik ve yaratıcı bir müdahale olduğunu ortaya koyar.

Sergideki üçüncü katman, serginin alternatif bir kurumsal mekânı "temas alanı"na dönüştürmesiyle ilgilidir. Serginin geleneksel ve elitist bir sanat müzesi yerine, engelli hakları hareketinin önemli merkezlerinden biri olan ve evrensel tasarım ilkeleriyle öne çıkan Ed Roberts Kampüsü'nde gerçekleştirilmesi, küratoryal aktivizmin önemli bir parçasıdır (Stange, 2015). Bu mekân seçimi, müzeyi eserlerin sergilendiği pasif bir depo olmaktan çıkararak toplumsal karşılaşma, müzakere ve katılım alanına dönüştürür. Kudlick ve Luby'nin (2019) ifadesiyle sergi, bir temas alanı ya da etkileşim bölgesi olarak kurgulanmıştır. San Francisco State University öğrencilerinin eylemcilerle yaptığı 40'tan fazla sözlü tarih mülakatının serginin omurgasını oluşturması ve tasarım sürecinde engelli bireylerle katılımcı tasarım toplantıları yapılması, küratoryal otoritenin tek

merkezli yapısını kırmış ve engelli bireyleri bilgi üretiminin, tasarım kararlarının ve tarihsel anlatının ortak kurucuları olarak konumlandırmıştır (Kudlick & Luby, 2019; Wong, 2015).

Bu katılımcı yapı, izleyici deneyiminde de sürdürülmüştür. İzleyiciler sergiye yalnızca bakmakla ya da hazır bir tarihsel anlatıyı tüketmekle kalmaz; "What makes you Patient No More?" (sizin sabrınızı taşıran ne?/iki anlamlı bir cümle) sorusuna kendi pankartlarını ve videolarını üreterek cevap verdikleri interaktif alanlarda doğrudan aktivizme dâhil edilirler (Kudlick & Luby, 2019). Bu müdahale, müze izleyicisini de pasif alımlayıcı konumundan çıkarır ve onu hak talebi, hafıza üretimi ve kamusal ifade süreçlerine katılan bir özneye dönüştürür. Dolayısıyla *Patient No More*, yalnızca 1977'deki 504 işgalini anlatan tarihsel bir sergi olmakla kalmamış; aynı zamanda bu tarihin mücadele biçimlerini kendi sergileme yöntemi içinde yeniden etkinleştiren politik bir platform işlevi görmüştür.

Patient No More erişilebilirliği tarihsel hafıza, katılım ve hak savunuculuğu ekseninde kurucu bir sergileme ilkesi hâline getirirken, Amanda Cachia'nın 2016 tarihli *Sweet Gongs Vibrating* sergisi bu tartışmayı daha doğrudan duyusal deneyim, dokunma hakkı ve müze kuralları alanına taşır. Bu geçiş önemlidir, çünkü erişilebilirlik burada yalnızca sergiye ulaşmak, bilgiyi okumak ya da anlatıya katılmak anlamına gelmez; sanat eserinin hangi duyularla, hangi bedenlerle ve hangi kurumsal sınırlar içinde deneyimlenebileceği sorusuna dönüşür. Böylece *Patient No More*'da aktivizm olarak erişim, *Sweet Gongs Vibrating*'de haptik aktivizm, yani dokunsal eylemlilik biçimini alır.

Cachia'nın küratörlüğünü üstlendiği ve 26 Mart-29 Mayıs 2016 tarihleri arasında Kaliforniya'daki San Diego Art Institute'ta düzenlenen *Sweet Gongs Vibrating* sergisi, sanat tarihinin görsel merkezci yapısını sorgulayan çok duyulu bir çağdaş sanat sergisidir. Yirmi uluslararası sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen sergi, geleneksel müze deneyimini belirleyen "lütfen dokunmayın" kuralını tersine çevirmeyi ve ziyaretçileri sanat eserlerini dokunsal, işitsel, titreşimsel ve bedensel yollarla deneyimlemeye davet etmeyi amaçlamıştır. Bu yönüyle sergi, yine engelliliği estetik bilgi üretiminin ve duyusal çevirinin kurucu zemini olarak ele alır (Cachia, 2020).

Sergi temelde, duyulararası çeviri ve erişimin estetize edilmesiyle ilgilidir. *Sweet Gongs Vibrating*, bir duyunun eksikliğinin doğrudan kayıp anlamına gelmediğini; tersine, farklı duyusal çeviriler ve algısal biçimler için estetik bir potansiyel yaratabileceğini gösterir. Bu yaklaşım, sağır kazanımı veya avantajı olarak çevrilebilecek *deaf gain* kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Cooper Baker'ın *Giant Spectrum* (2016) adlı interaktif görsel-işitsel yerleştirmesi, galerideki sesleri yanıp sönen ışıklara ve spektral dalgalara dönüştürmüş ve böylece sağır ziyaretçiler, ortamdaki seslerin şiddetini ve ritmini görsel olarak algılayabilmişler. Benzer biçimde Wendy Jacob'ın *Three Threads and a Thrum (for D.B.)* (2016) adlı eseri, bir kedinin mırıltısını galeri duvarının içine titreşim olarak entegre eder. İzleyiciler duvara yaslanarak sesi kulakla işitilen bir akustik olay olarak değil, bedenle hissedilen titreşimsel bir deneyim olarak algılar. Bu eserler, duyusal algıyı belirli bir organın, özellikle gözün ya da kulağın tekelinden çıkararak tüm bedene yayar.

Bu sergi, ayrıca, haptik aktivizm ve performansın maddeselleşmesi üzerinden de okunabilir. Cachia'nın sergideki önemli müdahalelerinden biri, normalde yalnızca görsel olarak izlenen video performansları dokunulabilir hâle getirmesidir. Kanadalı sanatçı Raphaëlle de Groot'un *Study 5, A New Place* (2015) adlı video performansı, sanatçının kömür, plastik, ip ve kâğıt gibi çeşitli atık materyallerle kendi yüzünü kaplayarak kendini geçici olarak körleştirmesini konu alır. Cachia, bu videoyu yalnızca duvara yansıtmakla yetinmemiş, videoda kullanılan gerçek malzemeleri de bir kaidenin üzerinde düzensiz bir yığın olarak sergilemiştir. İzleyiciler bu malzemelere dokunduklarında ortaya çıkan kâğıt hışırtıları, kırılma sesleri ve maddi dirençler, videodaki seslerle ilişkiye girer. Böylece eser, yalnızca görsel olarak izlenen bir performans olmaktan çıkar ve kör ya da az gören izleyiciler için dokunma, işitme ve bedensel temas yoluyla deneyimlenen çok duyulu bir yapıya dönüşür. Darrin Martin'in *Objects Unknown: Sounds Familiar* (2016) adlı çalışması da benzer biçimde soyut sesleri titreşen üç boyutlu baskı heykellere dönüştürerek haptik erişimi boyutlandırır (Cachia, 2020).

Serginin bu tez çalışması açısından en kritik ve düşündürücü boyutu, müze kurallarıyla dokunma hakkı arasındaki çatışmadır. *Sweet Gongs Vibrating*, dokunmayı yalnızca erişilebilirlik adına olumlu bir jest olarak sunmaz;

dokunmanın nasıl öğrenildiğini, nasıl denetlendiğini ve müze mekânında hangi bedenlere hangi sınırlar içinde izin verildiğini de görünür kılar. Görme engelli İngiliz sanatçı Aaron McPeake, tavandan sarkan bronz gonglardan oluşan bir enstalasyon sunmuş ve ziyaretçilerin bu gonglara sağlanan tokmaklarla vurmasını istemiştir. Ancak müze izleyicisi, serbest dokunma izni karşısında aşırı coşkulu ve kontrolsüz bir etkileşime girmiştir. Bu süreçte McPeake'in bronz gonglarından biri koparak kırılmış, Galli sanatçı Anne Gibbs'in *Crossing Boundaries* (2016) adlı hassas porselen eserleri ise dokunan izleyiciler tarafından kazara düşürülüp parçalanmıştır. Bu kriz üzerine galeri yönetimi sergi mekânına büyük puntolarla "Please Be Gentle" ("Lütfen Nazik Olun"), "Please Do Not Touch" ("Lütfen Dokunmayın") ve "Do Not Swing From Gongs" ("Gonglardan Sarkmayın") yazılı uyarılar asmak zorunda kalmıştır (Cachia, 2020).

Bu kriz, serginin başarısızlığı olarak değil, tam tersine, haptik aktivizmin kurumsal sınırlarını açığa çıkaran üretken bir kırılma anı olarak okunmalıdır. Çünkü burada sorun yalnızca izleyicilerin eserlere zarar vermesi değildir. Daha derin mesele, modern müze rejiminin izleyiciyi yüzyıllardır görmeye dayalı, mesafeli ve bedensiz bir alımlama biçimine alıştırmış olmasıdır. "Lütfen dokunmayın" kuralı askıya alındığında, izleyicinin nasıl dokunacağını, hangi yoğunlukta temas edeceğini, eserin kırılganlığıyla nasıl ilişkileneceğini bilmediği ortaya çıkar. Bu durum, erişilebilirliğin yalnızca iyi niyetli bir izin verme pratiğiyle çözülemeyeceğini gösterir. Dokunma hakkı, aynı zamanda dokunma pedagojisi, bakım etiği ve kurumsal sorumluluk gerektirir (Cachia, 2020).

Sonuçta *Sweet Gongs Vibrating*, haptik aktivizmin hem imkânlarını hem de sınırlarını test eden performatif bir deney alanı olarak okunabilir. Sergi, sanat tarihinin göz merkezli yapısını sorgularken erişilebilirliği, duyuların hiyerarşisini, müze davranış kodlarını, konservasyon ilkelerini ve izleyici bedeninin sınırlarını dönüştüren politik bir güç olarak kullanmıştır.

Sweet Gongs Vibrating erişimi dokunma, titreşim ve çok duyulu deneyim üzerinden müzenin yerleşik görsel rejimiyle çatışmaya sokarken, Taraneh Fazeli'nin küratörlüğünü üstlendiği *Sick Time, Sleepy Time, Crip Time: Against Capitalism's Temporal Bullying* projesi bu tartışmayı zaman, hastalık, dinlenme

ve bakım ekseninde genişletmiştir. Fazeli'nin 2016'dan itibaren geliştirdiği ve 2017-2020 yılları arasında farklı sanat kurumlarında sergilenen bu gezici proje, geleneksel anlamda duvara asılan resimler ya da kaideler üzerinde sergilenen heykellerden oluşan nesne merkezli bir sergi modeliyle sınırlanamaz. Program atölyeler, kapalı grup buluşmaları, performanslar, yayınlar ve topluluk temelli etkinlikler aracılığıyla şekillenen süreç odaklı (process-based) bir küratoryal yapı olarak işler. Carolyn Lazard, Park McArthur, Constantina Zavitsanos, Sondra Perry ve Canaries kolektifi gibi sanatçı ve kolektiflerin yer aldığı projede işler, medikal mekânlara sızan yayınlar, bakım ağları kuran buluşmalar ve sanat kurumlarının zaman, erişim ve katılım rejimlerini dönüştürmeye yönelik sosyal-pratik temelli müdahaleler olarak biçimlenmiştir (Fazeli, 2016, 2020).

Projenin temel katkısı, hasta, yorgun, kronik ağrılı ya da dinlenmeye ihtiyaç duyan bedenlerin sanat kurumlarında çoğu zaman hesaba katılmayan zamansallıklarını görünür kılmasıdır. Fazeli'nin "kapitalizmin zamansal zorbalığı" olarak adlandırdığı çerçeve, çağdaş sanat kurumlarının da hızlı üretim, sürekli hareket, etkinlik yoğunluğu, proje teslimi ve kamusal görünürlük beklentileriyle çalıştığını gösterir. *Sick Time, Sleepy Time, Crip Time* bu tempoya karşı dinlenme, bekleme, gecikme, yorgunluk, hastalık ve karşılıklı bağımlılık pratiklerini estetik ve politik olarak anlamlı hâle getirir. Böylece erişim, rampalar, altyazılar ya da sergi mekânına giriş koşullarıyla sınırlı bir düzenleme olmanın ötesinde, zamanın nasıl örgütlendiği, hangi bedenlerin bu zamana uyum sağlayabilir varsayıldığı ve hangi bedenlerin bu tempo içinde dışarıda bırakıldığı da küratoryal bir meseleye dönüşür.

Projenin Canaries kolektifiyle ilişkili *Notes for the Waiting Room* yayını, bu yaklaşımın önemli örneklerinden biridir. Bekleme odası deneyiminden yola çıkan yayın, kronik hastalık, bakım, tıbbi kurumlar, hayatta kalma bilgisi ve karşılıklı destek pratiklerini bir araya getirir. Bu yayın ve proje etrafında gelişen atölyeler, performanslar ve kamusal programlar, sergi mekânını eserlerin gösterildiği kapalı bir alan olmaktan çıkararak hasta ve sakat beden-zihinlerin bilgi, bakım ve dayanışma ağları kurabildiği bir erişim noktasına dönüştürür. Bu yönüyle *Sick Time, Sleepy Time, Crip Time*, sakat kürasyonun 2010'ların ikinci yarısında

duyusal erişimden zamansal erişime, nesne merkezli sergilemeden bakım ve topluluk merkezli sergilemeye doğru genişlediğini gösterir.

2.4.2.3. Kalıcı Kurumsal Yapılar ve Sakat-Öncülüğünde Galeri Modelleri

Sick Time, Sleepy Time, Crip Time erişimi zaman, bakım ve kurumsal tempo üzerinden yeniden düşünürken, aynı yıllarda Kanada'da gerçekleşen bir başka önemli gelişme, sakat sanatın geçici sergilerden kalıcı kurumsal yapılara doğru genişlediğini göstermiştir. 2016 yılının Mayıs ayında Toronto'daki 401 Richmond sanat merkezinde açılan Tangled Art Gallery, Kanada'da tamamen engelli sanatına adanmış ilk kalıcı galeri olarak kurulmuştur (Schechter, 2016). Dönemin sanat yönetmeni Eliza Chandler'ın öncülüğünde şekillenen bu mekân, erişilebilirliği küratoryal yöntemin, mekânsal tasarımın ve sakat kültürün kurucu bir parçası olarak ele almıştır (Rebelo, 2024).

Tangled Art Gallery'nin en belirgin katkılarından biri, erişimi doğrudan küratoryal bir yöntem olarak tanımlamasıdır. Ana akım galeri ve müzelerde eserler çoğunlukla ayakta duran, belirli bir boy uzunluğuna sahip varsayımsal izleyicinin göz hizasına göre yerleştirilir. Tangled Art Gallery ise bu normatif izleyici modelini reddederek eserleri, tekerlekli sandalye kullanan ya da kısa boylu bir izleyici ile ayakta duran bir izleyicinin göz hizasının ortasına denk gelecek standart bir yükseklikte sergilemiştir (Tangled Art + Disability, 2016). Böylece sergileme yüksekliği, nötr ve teknik bir karar olmaktan çıkarak bedenler arasındaki hiyerarşiyi düzenleyen politik bir mesele hâline gelir. Galeri, görme engelli izleyiciler için her sergide sesli betimleme ve dokunsal sanat deneyimlerini de standartlaştırmıştır (Schechter, 2016). Bu uygulamalar, görsel sanat deneyiminin yalnızca gören ve ayakta duran izleyiciye göre kurgulanamayacağını açık biçimde savunur.

Galerinin açılış etkinliği, 1980'lerden beri aktif olan lezbiyen-feminist ve engelli Kanadalı sanatçı Persimmon Blackbridge'in *Constructed Identities* başlıklı kişisel sergisi olmuştur. Blackbridge bu sergide, atık malzemelerden ve oyulmuş

ahşaptan ürettiği, kasıtlı olarak eksik uzuvlara ya da parçalanmış anatomilere sahip 28 figürü bir araya getirmiştir (Millett-Gallant, 2018, s. 225). Sanatçının asimetrik, uyumsuz ve parçalı malzemelerden oluşan figürleri, kimliğin doğal, bütünlüklü ve sabit bir öz olmadığını; toplumsal olarak inşa edilen, kesintiye uğrayan ve farklı malzemelerle yeniden kurulan bir süreç olduğunu gösterir. Bu yönüyle *Constructed Identities*, engelliliğin görsel kültürde sıklıkla "anormal", "bozuk" ya da "kırık" beden imgeleriyle temsil edilmesini sorgular. Blackbridge, parçalanmışlığı sakat estetiğin üretken ve eleştirel bir biçimi olarak sahneye taşır. Sergideki figürlerin aktif, cinsel ve gururlu pozları, sağlamcı normların dayattığı edilgen, acınacak ya da tedavi edilmesi gereken engelli beden imgesini reddeder (Millett-Gallant, 2018, s. 225).

Blackbridge'in sergisi, Tangled Art Gallery'nin çok duyulu ve nöroçeşitliliği gözeten ziyaretçi deneyimi anlayışını da görünür kılmıştır. Sergi alanında eserlerin yanında, görme engelli ziyaretçiler için kulaklıkla dinlenebilen kapsamlı sesli betimleme kayıtları yer almış; sanatçı ayrıca ziyaretçilerin fiziksel olarak elleyebileceği dokunulabilir bir heykel tasarlamıştır (Schechter, 2016). Böylece eserle temas, yalnızca bakış üzerinden kurulan mesafeli bir estetik ilişki olmaktan çıkarılmış; dokunma, dinleme, yönelme ve bedensel yakınlık sergi deneyiminin parçası hâline getirilmiştir. Daha da önemlisi, galeride otizm spektrumunda olan, epilepsi yaşayan ya da duyusal işlemleme farklılıkları bulunan ziyaretçiler için "relaxed hours" (rahatlatılmış saatler) uygulaması devreye sokulmuştur. Bu saatlerde floresan ışıklar, aşırı uyaranlar ve sesler azaltılmış; ziyaretçilerin galeride diledikleri gibi ses çıkarabilecekleri, hareket edebilecekleri ve yargılanmadan sanatı deneyimleyebilecekleri güvenli bir sakat mekân (crip space) oluşturulmuştur (Schechter, 2016). Bu uygulama, erişilebilirliğin yalnızca fiziksel engellerin kaldırılmasıyla sınırlı olmadığını; duyusal yoğunluk, davranış normları, sessizlik beklentisi ve galeri içi beden disiplini gibi daha görünmez sağlamcı düzenlemeleri de kapsaması gerektiğinin altını çizmiştir.

Tangled Art Gallery'nin kurumsal önemi, engelli sanatçıların üretimlerinin tarihsel olarak "çeperdeki sanat" ya da sanat terapisi kategorileri içinde konumlandırılmasına karşı geliştirdiği eleştirel pozisyonda da belirginleşir.

Tangled'ın Program Direktörü Sean Lee'nin de vurguladığı gibi, geçmişte engelli sanatçıların eserleri kimi zaman sanatçıların rızası alınmadan, isimleri dahi belirtilmeden ve sanatsal değerlerinden çok engellilikleri üzerinden sergilenmiştir (Chandler vd., 2023, s. 2). Tangled Art Gallery bu mirasa karşı, engelli sanatçıların doğrudan söz ve karar sahibi olduğu, yani *disability-led* bir kurumsal model geliştirmiştir. Bu modelde engelli sanatçılar başkaları tarafından temsil edilen, ya da desteklenen pasif figürler olmaktan çıkıp sergileme, üretim, kariyer gelişimi ve kültürel politika süreçlerinin aktif kurucuları konumuna yerleşirler. Tangled Art Gallery, sakat sanatı geçici bir tematik görünürlük meselesi olmaktan çıkararak profesyonel ve sürdürülebilir bir sakat sanat ekosistemi içinde konumlandırmıştır. Galeri, engelli sanatçıların eserlerinin sanatsal değerini tanıyan, kariyer gelişimlerini destekleyen ve sakat kültürü bağımsız bir estetik-politik alan olarak kuran bir ağ yaratmıştır (Chandler vd., 2023, s. 2; Rebelo, 2024). Sonuç olarak Tangled Art Gallery'nin 2016'da açılması, sakat sanatın yalnızca sergiler aracılığıyla temsil edilmesinden öte, kendi kurumsal mekânlarını, küratoryal ilkelerini ve izleyici protokollerini oluşturmaya başladığını gösterir.

Tangled Art Gallery'nin sakat sanata kurumsal katkısı, 2020 yılında Montréal'de düzenlenen *Curating Access: Vital Cultural Aesthetics* konferansında daha kuramsal bir çerçeveye kavuşmuştur. Bu konferans, sakat sanat ve erişim meselesini küratoryal yöntem, iletişim dili ve sergileme estetiği düzeyinde tartışmaya açmıştır. Konferans, Kanada Sanat Konseyi'nin desteğiyle OBORO ve Spectrum Productions tarafından gerçekleştirilen *Interrogating Access* etkinlik serisi kapsamında, 6 Şubat 2020 tarihinde düzenlenmiştir (Lee & McMullin, 2020; OBORO, 2020). Tangled Art + Disability'nin engelli bireylerden oluşan yönetim ekibinden program direktörü Sean Lee ve iletişim yöneticisi Kristina McMullin'in sunduğu bu konferansta, erişimin sergi sürecinin sonuna bırakılan bir düzenleme olmadığı; aksine sanatın üretiminden sunumuna, çevirisinden anlatım diline ve izleyiciyle kurduğu ilişkiye kadar bütün sergileme sürecini biçimlendiren estetik bir kültürel yöntem olduğu tartışılmıştır (OBORO, 2020).

Lee, sunumunda Sins Invalid kolektifinin engelli adaleti düşüncesinden beslenen Alice Wong, Sandy Ho ile Mia Mingus tarafından geliştirilen “access is love” (erişim sevgidir) yaklaşımını küratoryal zemine taşır (Lee & McMullin, 2020). Bu çerçevede erişim, sürtüşme, müzakere, karşılıklı bağımlılık ve topluluk inşası içeren politik bir ilişki biçimi olarak ele alınır. Lee’nin örnek olarak tartıştığı *Access is Love & Love is Complicated* (Erişim Sevgidir ve Sevgi Karmaşıktır) sergisi, nöroçeşitli ve bilişsel engelli sanatçıları ortak üretim için bir araya getirerek ana akım sanatın bireysel, bağımsız ve tekil yazarlık ve dahilik mitini sorgulamıştır. Bu sergi, erişimin pürüzsüz, kolay ya da tamamlanmış bir çözüm olmadığını; müşterek, karmaşık, emek isteyen fakat aynı zamanda yaratıcı karşılaşmalara alan açan bir sanatsal süreç olduğunu göstermiştir (Lee & McMullin, 2020).

Konferansın ikinci önemli hattı, sergileme pratiklerinde çeviri, otonomi ve sakat sanatçıların kendi erişim biçimlerini üretme hakkı üzerine kuruludur. Lee, sanat tarihinde engelli sanatçıların eserlerinin ana akım ve sağlamcı küratörler tarafından bağlamından koparılarak “Dışlanmış Sanat” etiketiyle sunulmasını eleştirir. Buna karşılık, erişilebilir sergi tasarımının bizzat sakat sanatçılar tarafından nasıl yeniden kurulabileceğini gösteren iki örnek üzerinde durur (Lee & McMullin, 2020). Bunlardan ilki Bruce Horak’ın *Through a Tired Eye* adlı çalışmasıdır. Kör ve az gören bir ressam olan Horak, kendisine sıklıkla yöneltilen “Nasıl görüyorsun?” sorusunu açıklayıcı bir yanıtla karşılamak yerine, kendi gözünün algıladığı ışık parlamalarını, auraları ve bulanık renk alanlarını resmederek yanıtlar. Bu yaklaşım, sanatçının görme kaybını eksiklik anlatısına hapsetmeden, yöntemini kendi nöro-görsel estetiği ve sakat gururu üzerinden kurduğunu gösterir.

İkinci örnek Valentin Brown’ın *Body Farm* adlı sergisidir. Trans ve otistik bir sanatçı olan Brown, yüze yakın organik ve yumuşak dokunsal heykelden oluşan bu sergi için standart, açıklayıcı ve didaktik sesli betimlemeler hazırlamayı reddetmiştir. Bunun yerine, kendisinin cinsiyet değişimi sürecinin travma, beden ve dönüşümle ilişkili deneyimlerinden yola çıkan *Captain’s Logs* başlıklı anlatısal ve kurgusal ses kayıtları üretmiştir. Bu tercih, sesli betimlemenin sanat eseri tamamlandıktan sonra eklenen nötr bir çeviri hizmeti olmadığını gösterir. Sakat

sanatçılar bu erişilebilirlik araçlarını, serginin kavramsal dünyasını genişleten, izleyiciyi farklı bir anlatı ve beden deneyimine çağıran otonom bir sanat formuna dönüştürürler (Lee & McMullin, 2020).Böylece erişim, kurumun sanatçı adına düzenlediği bir kolaylaştırma pratiği olmaktansa, sanatçının kendi estetik ve politik söz hakkının parçası hâline gelir.

Curating Access konferansının üçüncü hattı, erişim meselesini iletişim dili ve tasarım estetiği üzerinden ele alır. Tangled'ın iletişim yöneticisi McMullin, müze ve galerilerde sıkça karşılaşılan kapalı, akademik ve seçkinci sanat dilinin yalnızca bir üslup tercihi olmadığını vurgular. Bu dil, bilişsel engelli izleyiciler, Sağır topluluklar, öğrenme farklılıkları olan kişiler ve sanat kurumunun yerleşik söylemine aşina olmayan izleyiciler için ciddi bir dışlama biçimine dönüşebilir (Lee & McMullin, 2020). Bu nedenle erişilebilir ya da sade dil, içeriği hafifletmek veya basitleştirmek anlamına gelmektense, düşüncenin açık, mantıklı ve davetkâr biçimde kurulmasını gerektirir; sanat kurumunun kimlerle konuştuğunu ve kimleri daha baştan dışarıda bıraktığını görünür kılar.

McMullin'in vurguladığı misafirperverlik ve erişilebilir iletişim anlayışı, Tangled Art Gallery'nin Kanada'daki akademik ve sanatsal oluşumlarla kurduğu bakım ağlarının önemli bir parçasıdır. Bu otonom ve erişim merkezli kurumsal yapı, Eliza Chandler ve Carla Rice öncülüğündeki *Bodies in Translation* (BIT) projesiyle kesişerek sakat sanat tartışmasını yaşlanma, yaşa bağlı bedensel değişim ve yaş ayrımcılığı (*ageism*) eleştirisi yönünde genişletmiştir (Chandler vd., 2023). Böylece Tangled Art Gallery'nin kurduğu sakat sanat ekosistemi, yalnızca engellilik kimliği etrafında değil, yaşam seyri içinde değişen bedenler, hafıza, kırılganlık, duyular ve toplumsal beklentiler üzerinden de düşünülmeye başlanmıştır.

2.4.2.4. Kripistemolojiler ve Kesişimsel Sakat Sanat

9 Eylül-12 Kasım 2017 tarihleri arasında Kanada'nın Halifax kentindeki Mount Saint Vincent University Sanat Galerisi'nde düzenlenen *Bodies in Translation: Age and Creativity*, yaşlanma, yaşa bağlı engellilik ve sanatsal üretim arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulayan dikkat çekici bir küratoryal eylem olmuştur (Smith,

2018). Engellilik çalışmaları akademisyeni Eliza Chandler, Lindsay Fisher ve MSVU Galeri Direktörü Ingrid Jenkner'ın eş küratörlüğünde gerçekleşen sergi, Kanada'nın Maritimes bölgesinde yaşayan yedi sanatçıyı, Cecil Day, Michael Fernandes, Karen Langlois, Onni Nordman, MJ Sakurai, George Steeves ve Anna Torma'yı bir araya getirmiştir (Mount Saint Vincent University [MSVU], 2017). Sergi, yaşlanmayı ve engelliliği bedenlenme, hafıza, cinsellik, mizah, kayıp, yaratıcılık ve toplumsal beklentilerle kesişen üretken bir süreç olarak ele alır.

Serginin ilk kavramsal katmanı, yaşlanmanın yalnızca kayıp, zayıflama ya da üretimden çekilme olarak kodlanmasına karşı geliştirdiği eleştirel müdahaledir. Modern kültürde yaşlı beden çoğunlukla azalan kapasite, bağımlılık, hastalık ve gerileme anlatıları içinde temsil edilir. *Bodies in Translation* ise bu sağlamcı ve yaş ayrımcı kabulleri tersine çevirir. Küratör Eliza Chandler'ın belirttiği gibi, sergideki eserlerin ortak noktası yaşlanmanın sanatsal süreci nasıl kısıtladığını değil, aksine sanatı ve sanatçıyı nasıl canlandırdığını göstermesidir (akt. Smith, 2018). Bu yaklaşımda yaşlılık, yaratıcılığın sonlanması anlamına gelmez; bedenin, hafızanın ve malzemenin farklı biçimlerde yeniden örgütlendiği bir üretim alanı olarak düşünülür.

Bu bağlamda Anna Torma'nın *Red Fragments* (2017) adlı tekstil ve nakış yerleştirmesi, tamamlanmamış bir iğne ve iplik panosu aracılığıyla kaybedilen yaşlı aile üyelerinin anısını işler. Eserde eksiklik, tamamlanmamışlık ve parçalanma yasın ya da kaybın göstergesi değil, hatırlamanın, aile tarihinin ve bedensel sürekliliğin estetik bir biçime dönüşmesidir (O'Neil, 2019). Benzer şekilde Karen Langlois'in *A Story* (2015) adlı eseri, dönüştürülmüş kitap formatını kullanarak eski metinleri ve sayfaları yeniden düzenler. Bu müdahale, yaşlılıkta hafızanın ve kişisel anlatıların sabit bir arşiv olarak kalmadığını; sürekli yeniden kurgulanan, yeniden sıralanan ve yeniden hayal edilen bir süreç olduğunu somutlaştırır (O'Neil, 2019). Her iki örnekte de yaşlanma, kaybın pasif kaydı olmaktan çıkıp malzeme, hafıza ve beden aracılığıyla yeniden ve başka türlü üretimin alanı hâline gelir.

Serginin ikinci katmanı, çok duyulu deneyim ve görsel merkezciliğin aşılmasıyla ilgilidir. Sakat sanatın temel ilkelerinden beslenen *Bodies in Translation*, sanatın yalnızca gözle tüketildiği geleneksel galeri rejimini sorgular. Jolee Smith'in (2018) analizine göre bu yaklaşım, galeri mekânını geçici olarak "sakatlayarak" normatif ziyaretçi davranışlarını dönüştürmüştür. Ziyaretçilere sanat eserlerine dokunma izni verilmesi, sanat nesnesi ile izleyici arasındaki dokunulmazlık, mesafe ve görsel hâkimiyet üzerine kurulu hiyerarşiyi kırar; galeri deneyimi yalnızca bakışa dayalı bir alımlama biçimi olmaktan çıkar ve dokunarak, dinleyerek, hissederek, yönelerek ve bedensel yakınlık kurarak gerçekleşen çok duyulu bir karşılaşma alanına dönüşür (Smith, 2018).

Bu çok duyulu yaklaşım, yaşlanma bağlamında özellikle önemlidir. Çünkü yaşa bağlı görme, işitme, hareket ve bilişsel farklılaşmalar çoğu zaman sanat kurumları tarafından eksiklik ya da erişim problemi olarak ele alınır. *Bodies in Translation* ise bu farklılaşmaları yalnızca telafi edilmesi gereken kısıtlılıklar olarak görmez; onları estetik deneyimin biçimini değiştiren olanaklar olarak düşünür. Görsel yetinin zayıflaması, izleyiciyi sanat deneyiminden dışlayan bir durum olarak değil, dokunma, dinleme, ritim, yüzey, doku ve mekânsal yönelim aracılığıyla başka tür bir karşılaşmaya davet eden bir imkân olarak kurgulanır.

Sergide erişim küratoryal metodolojinin kurucu kalbidir. Görme engelli ziyaretçilerin mekânda bağımsızca yön bulabilmesi için zemine dokulu yollar döşenmiş; didaktik materyaller hem iri puntolu olarak hem de Derece 1 ve Derece 2 Braille alfabesiyle basılmıştır (MSVU, 2017). Standart kurum seslendirmeleri yerine, eserlerin sesli betimlemeleri bizzat sanatçıların kendi seslerinden sunulmuştur. Böylece betimleme, dışarıdan eklenen nötr bir açıklama değil, sanatçının kendi pratiğiyle ve eserin anlam dünyasıyla ilişkili öznel bir anlatım biçimine dönüşmüştür.

Sergide tüm videolara altyazı ve Amerikan İşaret Dili çevirisi eklenmiş; ayrıca aşırı uyarandan kaçınmak isteyen nöroçeşitli ziyaretçiler için sessiz dinlenme odaları tasarlanmıştır (MSVU, 2017; Smith, 2018). Bu uygulamalar, erişilebilirliğin yalnızca fiziksel ulaşılabilirlikten sınırlı kalmadığını, görsel, işitsel, dokunsal, bilişsel ve duyusal gereksinimleri kapsayan bütünlüklü bir kurumsal tasarım

meselesi olduğunu gösterir. Daha önemlisi, sergi bağlamında, bu erişim düzenlemeleri yalnızca engelli ziyaretçilerin sergiye katılmasını sağlamak için yapılmamış; tüm izleyicilerin yaşlanma, kırılganlık ve bedensel değişimle ilişkilerini yeniden düşünmelerini mümkün kılmıştır. Bu nedenle serginin, erişimi bir azınlık grubuna yönelik özel destek olarak değil, müze deneyiminin kendisini dönüştüren ortak bir estetik-politik ilke olarak kurguladığı söylenebilir. Bu radikal kapsayıcılık pratiğinin kurumsal etkisi de kalıcı olmuştur. MSVU Galeri Direktörü Ingrid Jenkner, bu sergide uygulanan erişilebilirlik standartlarının galerinin gelecekteki tüm sergileme politikalarını kalıcı olarak değiştirdiğini belirtmiştir (Smith, 2018).

Sonuç olarak *Bodies in Translation* yaşlılığı ve engelliliği yeni estetik formlar icat eden, müzecilik pratiklerini dönüştüren ve ziyaretçinin kendi kırılganlığıyla yüzleşmesini sağlayan güçlü eylemlilik alanları olarak konumlandırır; bu yönüyle sakat sanat tartışmasını yaşlılık, hafıza, duyusal değişim ve kurumsal erişim ekseninde genişleterek, popüler kültürün genç, sağlam, bağımsız ve görsel olarak yetkin beden varsayımını sarsmaya çalışır.

Aynı dönemlerde sakat sanatın kripistemolojik potansiyellerini araştıran başka bir kültürel etkinlik *Crip* | Artists Engage with Disability* sergisidir. Temelleri 2016-2020 dönemi arasında atılan ve Liza Sylvestre küratörlüğünde University of Illinois Urbana-Champaign'e bağlı Krannert Art Museum ile University of Illinois Chicago'ya bağlı Gallery 400 ortaklığıyla organize edilen *Crip*, engellilik ve çağdaş sanat kesişiminde süregelen temsil politikalarını sorgulayan bir sergidir (Weatherspoon Art Museum, 2024). Sergi, Liz Barr, Emilie Gossiaux, Max Guy, Christopher Robert Jones, Carly Mandel, Darrin Martin, Alison O'Daniel, Berenice Olmedo, Carmen Papalia, Brontez Purnell, Finnegan Shannon, Heather Kai Smith ve Alex Dolores Salerno gibi çok disiplinli sanatçıları bir araya getirmiştir. Serginin temel meselesi, engelliliği normatif kalıpları aşan, kesişimsel ilişkiler içinde şekillenen ve çağdaş sanatın yöntemlerini dönüştürebilen epistemolojik bir bilgi üretim alanı olarak yeniden tanımlamaktır (Crip* Cripistemology and the Arts, t.y.).

Serginin temel kavramsal katmanı, ana akım sanat dünyasının marjinalleştirilmiş sanatçılara yönelttiği kimlik performansı beklentisinin reddidir. Sanat kurumları, kapsayıcılık iddiasıyla hareket ettiklerinde dahi, çoğu zaman sakat, kuir, ırksallaştırılmış ya da başka biçimlerde azınlıklara mensup görülen sanatçıları belirli kimlik kategorilerinin temsilcisi olarak konumlandırır. Bu durumda sanatçıdan beklenen, karmaşık bir estetik ya da kavramsal pratik geliştirmesinden çok, kendi dezavantajlı konumunu açıklayan, görünür kılan ve kuruma kapsayıcı bir görünüm kazandıran didaktik bir üretim sunmasıdır. Bu tür bir beklenti, sanatçıyı görünür kılıyor gibi görünse de, onu aynı zamanda dar bir temsil işlevine indirger. Liza Sylvestre'in de eleştirdiği gibi, galerilerin yardımsever ya da kapsayıcı görünme arzusu, sanatçıları kolaylıkla tokenleştiren ve damgalayan bir mekanizmaya dönüşebilir (Hur, t.y.; Weatherspoon Art Museum, 2024).

Crip bu indirgemeci temsil mantığını açık biçimde reddeder. Sergide yer alan sanatçıların bazıları engelli kimliğini açıkça sahiplenirken bazıları bu kimlik etrafında tanımlanmayı tercih etmez. Ancak serginin ortak zemini, sanatçıları tekil bir engellilik anlatısına hapsetmekten çok, toplum tarafından "normal" olarak kabul edilmeyen bedenlerin, duyuların, davranışların, kimliklerin ve ilişkilenme biçimlerinin çağdaş sanat içinde nasıl üretken hâle geldiğini göstermektir. Bu nedenle sergi, engelliliği sahnelenmesi gereken sabit bir kimlik olmaktan ziyade, normallik ile anormallik arasındaki katı ayrımları bozan bir eleştirel yöntem olarak ele alır.

Sergi sakat teori ve kesişimsellik ekseninde şekillenir ve engelliliği, bedensel ya da duyusal farklılıkların ötesinde, farklı baskı sistemlerinin kesiştiği ve bu kesişimlerden yeni estetik-politik bilgilerin üretildiği bir alan olarak ele alınır. Sergideki sanatçılar, basitleştirilmiş etiketlerin ötesine geçerek farklılıkların, yeteneklerin, kırılganlıkların ve dezavantajların üst üste bindiği karmaşık bir bedensellik ve deneyim alanını görünür kılarlar (Weatherspoon Art Museum, 2024).

2.4.2.5. Festival, Sempozyum ve Ulusötesi Sanat Ağları

Görüldüğü gibi 2010-2020 arasında incelenen sergiler, sakat sanatın temsil alanından bilgi üretimi alanına doğru genişlediğini gösterirken, aynı dönemde gelişen festival, sempozyum ve sanat ağları bu dönüşümün sergi mekânlarıyla sınırlı kalmadığını ortaya koyar. DaDaFest, Unlimited, DisArt, Shape Arts, Europe Beyond Access ve Cripping the Arts gibi oluşumlar, engelli sanatçıları yardım, rehabilitasyon ya da sosyal dahil etme söylemlerinin nesnesi olarak gören eski kurumsal dili aşındırmış, onları üretim, fon, dolaşım, kamusal tartışma ve estetik yenilik süreçlerinin aktif özneleri olarak konumlandırmıştır. Tiyatro, dans, performans, moda, müzik, video, panel, atölye ve kentsel programlar aracılığıyla sakat sanat, 2010'lu yıllarda uluslararası ölçekte daha belirgin bir kurumsal ve kültürel güç kazanmış; çağdaş sanatın yalnızca temsil politikalarını değil, izleyici, erişim, katılım ve estetik deneyim anlayışlarını da dönüştüren küresel bir hareket hâline gelmiştir.

İngiltere'nin Liverpool kentinde, The Bluecoat, St George's Hall ve World Museum gibi ana mekânlarda 18 Kasım-3 Aralık 2010 tarihleri arasında düzenlenen DaDaFest International 2010, sakat sanatın uluslararası ölçekte görünürlük kazandığı önemli dönemeçlerden biridir (DaDaFest, 2010). Festivalin onuncu yılını kutlayan bu edisyon, Uganda, Hindistan, Güney Afrika, Japonya, ABD ve İngiltere gibi farklı coğrafyalardan 313 sanatçıyı bir araya getirerek engellilik sanatına güçlü bir kurumsal zemin sağlamıştır (DaDaFest, 2010; Fabby, 2010). Sanat Yönetmeni Garry Robson ve DaDa CEO'su Ruth Gould öncülüğünde kurgulanan festivalin teması "Merak ve Arzu Nesneleri" (Objects of Curiosity and Desire) olarak belirlenmiştir. Bu tema, engelli bedenlerin tarihsel olarak tıp kurumları, popüler teşhir kültürü ve ucube gösterileri aracılığıyla edilgen, trajik ya da göz dikme nesnelere dönüştürülmesine karşı açık bir müdahale niteliği taşır. Festival, bu bakışı tersine çevirerek engelli sanatçıları kendi sanatsal, bedensel ve cinsel kimliklerinin aktif üreticileri olarak konumlandırmıştır (DaDaFest, 2010; Fabby, 2010).

Festivalin ilk önemli müdahalesi, engelli bedeni merak uyandıran bir "ucube" figürü olarak kodlayan sağlamcı bakışın yapıbozuma uğratılmasıdır. Yazar Eli

Clare ve sanatçı Sunaura Taylor'ın festival kapsamındaki ortak sunumları, engellilik kültürü ile geçmiş yüzyılın sirk ve ucube çadırları arasındaki tarihsel süreklilikleri görünür kılmış; ırk, emperyalizm, kuir kimlik ve engellilik arasındaki ilişkileri kesişimsel bir düzlemde tartışmaya açmıştır (DaDaFest, 2010). Bu tartışma, engelli bedenin yalnızca tıbbi ya da görsel bir fark olarak değil, modern teşhir rejimlerinin, kolonyal bakışın ve normatif beden siyasetinin kesiştiği bir alan olarak düşünülmesi gerektiğini gösterir. Tanya Raabe'nin *The Nude: ReDressed* (2010) adlı canlı model çizim atölyesi de bu hatta yerleşir. Sanat tarihindeki idealize edilmiş çıplaklık formlarına karşı "engelli çıplaklığı" (Disabled Nude) kavramını tartışmaya açan bu çalışma, bedensel farklılığı saklanacak ya da düzeltilmesi gereken bir kusur olarak değil, estetik arzu ve temsilin meşru bir konusu olarak ele almıştır (DaDaFest, 2010; The Guardian, 2010). Heidi Latsky'nin İngiltere prömiyerini yaptığı *GIMP* adlı dans performansı ise izleyicinin bakışını pasif bir seyir konumunda bırakmamış; göz dikme, hayranlık, rahatsızlık ve yüzleşme arasındaki gerilimi sahne üzerinde görünür kılmıştır (The Guardian, 2010).

Festivalin ikinci boyutu, Batı sanat tarihi kanonuna yöneltilen doğrudan sakat müdahalelerle ilgilidir. Ju Gosling'in, diğer adıyla ju90'ın, The Bluecoat'un avlusunda sergilenen *Perception I-IV - after Matisse: Backs I-IV* (2010) başlıklı ışıklı pano yerleştirmesi, Henri Matisse'in ünlü *Backs I-IV* heykel dizisini yeniden yorumlayarak sanat tarihindeki çıplaklık, bütünlük ve ideal form anlayışlarını engelli beden üzerinden sorgulamıştır (DaDaFest, 2010). Bu müdahale, kanonik sanat eserlerini yalnızca alıntılamakla kalmaz; onların dayandığı beden varsayımlarını da sakat estetik açısından yeniden okur. Benzer biçimde Simon McKeown'un *Motion Disabled* (2010) projesi, engelli bedenlerin gündelik hareketlerini üç boyutlu avatarlarla görselleştirerek normatif hareket anatomisine dijital bir alternatif üretmiştir. 3 Aralık Dünya Engelliler Günü'nde Liverpool ve Glasgow'un yanı sıra dünyada 15 farklı ülkede eşzamanlı olarak dış mekânlara yansıtılan bu çalışma, engelli hareketini eksiklik, yavaşlık ya da bozulma olarak görmeye karşı, kendine özgü ritmi ve biçimi olan estetik bir hareket dili olarak görünür kılmıştır. McKeown'un bu proje ile festivalin "Yılın Uluslararası Sanatçısı"

ödülünü alması, dijital medya ile engelli beden politikaları arasındaki ilişkinin uluslararası düzeyde tanındığını da gösterir (DaDaFest, 2010; McKeown, t.y.).

DaDaFest International 2010'un üçüncü önemli yönü, engelliliği tekil ve kapalı bir kimlik başlığı olarak ele almaması, onu göç, savaş, kuirlik, ırk, coğrafya ve görünmezlik gibi başka deneyimlerle birlikte düşünmesidir. Festival bünyesindeki *Bordering on Identity* adlı misafir sanatçı programı kapsamında Sinéad O'Donnell, Mariel Carranza, Poshya Kakl ve Gillian Wylde günlerce süren durumsal performanslar gerçekleştirmiştir. Bu performanslar, engelliliği sınır, yerinden edilme, savaş, göçmenlik ve görünmezlik kavramlarıyla birlikte ele alarak sakat sanatın kesişimsel ve ulusötesi bir canlı sanat dili kurabileceğini göstermiştir (DaDaFest, 2010; The Guardian, 2010). Hindistan'dan Partho Bhowmick küratörlüğünde gerçekleştirilen *Beyond Sight* (2010) sergisi de bu çoğul hattın önemli örneklerinden biridir. Mumbai'den görme engelli fotoğrafçıların eserlerini Liverpool Katedrali'ne taşıyan bu sergi, fotoğrafın yalnızca gözle üretilen bir görüntü pratiği olduğu varsayımını kırmış, görmenin zihinsel, dokunsal, işitsel ve anlatısal boyutlarını tartışmaya açmıştır (DaDaFest, 2010).

DaDaFest International 2010, sakat sanatı tıbbi kategori, sosyal yardım alanı ya da izole edilmiş bir kültürel getto içinde düşünmeyi reddeden güçlü bir festival modeli sunmuştur. Ruth Gould'un da vurguladığı üzere bu edisyon, engelli sanatçıların ana akım kültür mekânlarını otonom biçimde kullandıkları, ekonomik ve sanatsal değer ürettikleri, sanatın terapiyle karıştırılamayacağını açık biçimde gösterdikleri bir manifesto niteliği taşır (Fabby, 2010).

DaDaFest International 2010, sakat sanatın uluslararası festival ölçeğinde görünürlük kazandığı güçlü bir eşik oluştururken, 2012 Londra Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları'nın Kültür Olimpiyatı bağlamında ortaya çıkan Unlimited, bu alanın profesyonel üretim ve fon mekanizmalarıyla ilişkisini yeniden düzenlemiştir. Arts Council England, Creative Scotland, Arts Council Wales ve British Council gibi büyük kurumların desteğiyle hayata geçirilen Unlimited, zamanla bağımsız bir komisyon ve fonlama organına dönüşmüş; engelli sanatçıların projelerine doğrudan milyonlarca sterlinlik kaynak sağlayarak onların

ulusal ve uluslararası sanat ortamlarında dolaşıma girmesine katkı sunmuştur (Unlimited, t.y.; Verrent, 2012). Southbank Centre ve Tramway gibi ana akım sanat mekânlarında düzenlenen Unlimited Festivalleri, sakat sanatı sosyal sorumluluk, yardım ya da kültürel çeşitlilik jesti olarak konumlandırmak yerine çağdaş performansın merkezine yerleştiren bir model kurmuştur (Verrent, 2012).

Unlimited'ın en belirleyici katkılarından biri, erişimi sanatsal üretimin biçimsel ve dramaturjik yapısına dâhil etmesidir. Jenny Sealey ve Graeae Tiyatro Kumpanyası çevresinde gelişen erişim estetiği kavramı, sesli betimleme, işaret dili, canlı altyazı ve diğer erişim uygulamalarını performansın dışına yerleştirilen açıklayıcı araçlar olarak değil, eserin ritmini, kompozisyonunu ve sahne dilini kuran unsurlar olarak ele alır (Johnston, 2019, s. 34; Johnston, 2016). Bu yaklaşımda erişim, prova sürecinin başından itibaren düşünülür. İşaret dili çevirmeni sahnenin kenarında görünmez bir yardımcı figür olarak kalmaz; kimi zaman koreografinin, anlatının ve görsel kompozisyonun aktif bir parçasına dönüşür. Böyle bir sahneleme anlayışı, engelli izleyiciyi sonradan hesaba katan teknik bir uyarlama mantığından uzaklaşır ve performansın nasıl üretileceği, nasıl izleneceği ve nasıl duyumsanacağına ilişkin yeni bir sanat dili geliştirir.

Unlimited'ın kurumsal düzeyde yarattığı ikinci kırılma, engelli sanatçılara yöneltilen "kimlik performansı" beklentisini zayıflatmasıdır. Ana akım sanat dünyası, engelli sanatçılara alan açtığında çoğu zaman onlardan kendi engelliliklerini açıklayan, temsil eden ya da kurumu kapsayıcı gösteren didaktik işler bekler. Jo Verrent'e (2012) göre Unlimited'ın en radikal kararlarından biri, sanatçıların eserlerinin doğrudan "engellilik hakkında" olmasını şart koşmamasıdır. Program, sanatçılara içeriklerini, biçimlerini ve kavramsal yönelimlerini kendilerinin belirlediği deneysel işler üretme alanı açmıştır. Bu özerklik, engelli sanatçıyı "ilham verici", "trajik" ya da "olağanüstü başarı hikâyesi" kalıplarına sıkıştıran sağlamcı medya imgelerini kırar. Sanatsal kaliteyi terapi, rehabilitasyon ya da topluluk çalışmasıyla karıştıran bakışa karşı, engelli sanatçıların çağdaş sanat ve performans alanında kendi estetik iddialarıyla yer alabileceğini gösterir (Todd, 2014; Verrent, 2012).

Unlimited'ın sağladığı geniş prodüksiyon olanakları, sakat sanat alanında uluslararası dolaşıma giren ve çağdaş performans tartışmalarında kalıcı iz bırakan işlerin üretilmesine zemin hazırlamıştır. Sue Austin'in *Creating the Spectacle!* (2012) adlı çalışması, sanatçının kendi tasarladığı su altı tekerlekli sandalyesiyle gerçekleştirdiği dalış performansı üzerinden tekerlekli sandalyeyi kısıtlılığın simgesi olmaktan çıkarır. Su altı balesiyle mekanik hareketi birleştiren bu iş, tekerlekli sandalyeye ilişkin yerleşik imgeyi dönüştürmüş ve dünya çapında 150 milyondan fazla kişiye ulaşarak küresel bir fenomen hâline gelmiştir (Unlimited, t.y.). Austin'in çalışması, hareketin normatif yürüyüş anatomisiyle sınırlı olmadığını, destek araçlarının da estetik hayal gücü, koreografi ve bedensel özgürlük alanı açabileceğini göstermiştir.

Jess Thom'un Touretteshero adıyla geliştirdiği *Backstage in Biscuit Land* (2014), nöroçeşitliliği sahne üzerinde bastırılması gereken bir kesinti olarak değil, performansın üretici ilkesi olarak kullanır. Tourette sendromuna bağlı istemsiz tikler, özellikle "biscuit" kelimesinin tekrarı, eserde doğaçlama, ritim ve mizahın parçası hâline gelir. Bu iş, Edinburgh Fringe Festivali'nde En İyi Gelişmekte Olan Kumpanya dalında Total Theatre Ödülü kazanmış ve BBC'de yayınlanarak ana akım tiyatro alanında geniş görünürlük elde etmiştir (Lobel & Thom, 2019, s. 243; Unlimited, t.y.). Thom'un pratiği, nörolojik farklılığın sahne disiplinini bozmak yerine sahnenin ne sayılabileceğine dair ufku genişletmiştir.

Liz Carr'ın *Assisted Suicide: The Musical* (2015) adlı müzikal komedisi, destekli intihar (assisted suicide) tartışmalarına engelli hakları perspektifinden müdahale eden sert ve politik bir performans olarak öne çıkmıştır. Carr, biyoetik açıdan zor ve çoğu zaman tıbbi ya da hukuki uzmanlık diline sıkıştırılan bir meseleyi mizah, müzik ve sakat performans aracılığıyla sahneye taşır (Unlimited, t.y.). Bu çalışma, engelli yaşamların değeri üzerine yürütülen tartışmalarda kimin konuşma hakkına sahip olduğu sorusunu keskinleştirir. Aynı zamanda komedinin, acıma ve trajedi beklentisini bozan politik bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir.

Claire Cunningham'ın *Ménage à Trois* (2012) ve *Guide Gods* (2014) adlı işleri de Unlimited'ın desteklediği sakat performans hattının güçlü örneklerindendir. Cunningham, koltuk değneklerini bedeninin eksikliğini telafi eden araçlar olarak

değil, koreografisinin heykelsi ve yapısal uzantıları olarak kullanır. Bu yaklaşım, engelli dansını hareket kapasitesinin sınırlılığı üzerinden değil, farklı beden-teknoloji ilişkilerinin açtığı estetik olanaklar üzerinden düşünmeye davet eder. Cunningham'ın Avrupa'nın önemli performans sahnelerinde dolaşıma giren bu çalışmaları, sakat dansın çağdaş koreografi içinde biçimsel ve kavramsal bir yenilik alanı olduğunu kanıtlamıştır (Unlimited, t.y.).

Bu örnekler, Unlimited'ın sakat sanat alanındaki etkisinin yalnızca fon sağlamakla sınırlı olmadığını gösterir. Program, engelli sanatçıların büyük ölçekli üretimler yapmasını, uluslararası dolaşıma katılmasını ve ana akım sanat kurumlarında kendi estetik dilleriyle yer almasını mümkün kılmıştır.

ABD bağlamında ise 10-25 Nisan 2015 tarihleri arasında Grand Rapids, Michigan'da Christopher Smit ve Jill Vyn öncülüğünde düzenlenen DisArt Festival, sakat sanatın kent ölçeğinde nasıl bir kültürel politikaya dönüşebileceğini gösteren en önemli örneklerden biridir. ABD tarihindeki en büyük engellilik sanatı festivallerinden biri olarak değerlendirilen DisArt, çağdaş sanat sergilerini, performansları, moda gösterilerini, bağımsız film gösterimlerini ve kamusal programları bir araya getirmiştir. Festivalin ayırt edici yönü, engelliliği belirli bir galeri, müze ya da sahne mekânına yerleştirmekle yetinmemesidir. DisArt, Grand Rapids'in kültürel dokusunu erişilebilirlik, görünürlük, sakat estetik ve yurttaşlık fikri etrafında yeniden düşünmeye zorlamıştır. Direktör Chris Smit'in ifadesiyle festivalin amacı sergi üretmenin ötesine geçerek "kentin zihinsel mobilyalarını yeniden düzenlemek" (rearrange the mental furniture) ve Grand Rapids için evrensel olarak erişilebilir yeni bir kent vizyonu önermektir (Hutter, 2015). Bu nedenle DisArt, sakat sanatı sanat kurumlarının iç tartışması olmaktan çıkarıp kamusal mekân, şehir politikası, moda, beden temsili ve izleyici katılımı alanlarına taşıyan geniş ölçekli bir kültürel müdahale olarak okunabilir.

Festivalin merkezinde, ilk olarak 2014 yılında İngiltere'de DaDaFest kapsamında sergilenen ve ABD prömiyerini DisArt'ta yapan *Art of the Lived Experiment* yer almıştır. Amanda Cachia ve Aaron Williamson'ın küratörlüğünü üstlendiği sergi, Grand Rapids Sanat Müzesi, Urban Institute for Contemporary Arts ve Kendall

College of Art and Design Fed Galerileri olmak üzere üç ana kent mekânına yayılmıştır .

DisArt'ın önemli müdahalesi, sakat bedeni gündelik yaşamın giyim, tasarım ve görünürlük kültürü içine taşımasıdır. Festival kapsamında Massachusetts Institute of Technology Open Style Lab, Kendall College of Art and Design ve Spectrum Health iş birliğiyle engelli bedenler için özel olarak tasarlanmış işlevsel ve estetik giysilerin sunulduğu bir defile düzenlenmiştir (FSU, 2015). Özellikle nöromüsküler hastalıkları olan çocuklar ve bireyler için geliştirilen bu tasarımlar, modanın standart, sağlam ve ideal beden ölçülerine dayalı yapısını sorgulamıştır. Burada giyim, engelli bedeni gizleyen ya da telafi eden bir araçtansa, engelli bedenin kamusal görünürlüğünü, hareket ihtiyacını ve estetik değerini birlikte düşünen bir tasarım alanı olarak ele alınmıştır. Bu yönüyle DisArt Fashion Show, engellilik estetiğini yalnızca galeri duvarları içinde değil, bedenin gündelik sunumu, terzilik bilgisi ve kamusal bakışla ilişkisi içinde tartışmaya açmıştır.

Festival, çağdaş sanat ve tasarım alanlarını engelli hakları hareketinin tarihsel hafızasıyla da ilişkilendirmiştir. Elizabeth VanArragon küratörlüğünde açılan *Access is a Civil Right* sergisi, fotoğrafçı Tom Olin'in engelli hakları hareketinin kırk yıllık sivil itaatsizlik eylemlerini belgeleyen arşivini görünür kılmıştır (FSU, 2015; Hutter, 2015). Bu sergi, erişimi doğrudan sivil haklar mücadelesinin konusu olarak ele alır. Festival bünyesinde David Mitchell ve Sharon Snyder küratörlüğünde gerçekleştirilen dört günlük DisArt Film Festivali de bu politik hattı güçlendirmiştir. Sakatlık aktivisti Simi Linton'ın *Invitation to Dance* belgeseli etrafında yapılan söyleşiler ve Mat Fraser gibi sakat sanatçılarla kurulan kamusal tartışmalar, sakat sanat ile politik direniş arasındaki bağı sinema, performans ve sözlü tartışma alanına taşımıştır (FSU, 2015; Hutter, 2015).

DisArt'ın en kalıcı etkilerinden biri, yerel yönetim ve kent politikası düzeyinde yarattığı karşılıktır. Festivalin oluşturduğu kültürel ivmeyle Grand Rapids Belediye Başkanı George Heartwell, 2015 yılını resmî olarak "Sanat ve Erişim Yılı" ilan etmiştir (Andrews, 2015; Hutter, 2015). Bu karar, festivalin yalnızca geçici bir sanat etkinliği olarak kalmadığını, kentin kendisini nasıl tanımladığına ve erişilebilirliği kamusal bir değer olarak nasıl sahiplendiğine doğrudan etki ettiğini

gösterir. Şehrin farklı noktalarına yayılan etkinlikler ve 20.000'den fazla izleyiciye ulaşan program, sakat sanatın kapalı kurumlarda yürütülen terapi, hayır işi ya da niş kültür faaliyeti olarak düşünülmesine karşı güçlü bir yanıt üretmiştir. DisArt, engelliliği kent planlaması, yerel kültür politikası, turizm, kamusal hafıza ve yurttaşlık tartışmalarının merkezine taşıyarak sakat sanatın şehir ölçeğinde dönüştürücü bir güç olabileceğini kanıtlamıştır.

Sonuçta DisArt Festival 2015, bütün bir kentin hayal gücünü dönüştürebileceğini göstermiştir. Festival, *Art of the Lived Experiment* aracılığıyla engelli bedeni estetik araştırmanın faili olarak konumlandırmış; moda gösterileriyle sakat bedeni gündelik görünürlük ve tasarım alanına taşımış; belgesel, arşiv ve sivil haklar sergileriyle engellilik tarihini kamusal hafızaya yerleştirmiş; yerel yönetimle kurduğu ilişki sayesinde erişilebilirliği kent politikası düzeyinde tartışmaya açmıştır.

DisArt Festival 2015, sakat sanatın kent ölçeğinde bir kültürel politika üretebileceğini gösterirken, 24-26 Ocak 2019 tarihleri arasında Kanada Toronto'da düzenlenen Cripping the Arts sempozyumu, bu alanın kuramsal, kurumsal ve performatif yönlerini daha açık biçimde tartışmaya açmıştır. Ryerson Üniversitesi Engellilik Çalışmaları Okulu, Tangled Art + Disability, British Council ve Creative Users Projects ortaklığıyla gerçekleştirilen sempozyum, Kanada'daki engellilik sanatının tarihsel olarak yerleştirildiği terapi, sosyal hizmet ve yardım söylemlerinden uzaklaştığını ilan eden güçlü bir buluşma niteliği taşır (McGreevy, 2019). Paneller, uygulamalı atölyeler, sergiler ve performanslar aracılığıyla etkinlik, sakat sanatı kültürel liderlik, bilgi üretimi, erişim estetiği ve avangart performansın kesiştiği bir üretim zemini olarak ele almıştır.

Sempozyumun en önemli müdahalelerinden biri, sakat sanatı beyaz, Batılı ve dar anlamda erişim odaklı bir çerçeveye hapsetmeyen kesişimsel yaklaşımıdır. Etkinlik, sakatlığı sömürgecilik karşıtı düşünce, ırk adaleti, Yerli egemenliği ve kuir kültürle ilişkili bir deneyim ve mücadele alanı olarak tartışmaya açmıştır (Tangled Art + Disability, 2019). ABD'li, vatansız ve Çeroki sanatçı-aktivist Qwo-Li Driskill'in Yerlilik ve ırk üzerine verdiği açılış dersi, engellilik deneyiminin ırksal, sömürgesel ve hukuki şiddet biçimleriyle nasıl iç içe geçtiğini görünür kılmış;

engelliliği tekil bir bedensel kategori olarak değil, tarihsel güç ilişkileri, sınırlar, vatandaşlık rejimleri ve kültürel aidiyet mücadeleleriyle birlikte düşünmeye zorlamıştır.

Liderlik ve gelecek başlıklı panellerde ise sanat kurumlarının uzun süre sağlam, işiten, beyaz ve normatif yöneticiler tarafından şekillendirilmesine karşı engelli-öncülüğünde kurumların nasıl inşa edilebileceği tartışılmıştır. Bu tartışma, kapsayıcılığın yalnızca kurumların engelli sanatçılara yer açmasıyla sağlanamayacağını açık biçimde gösterir. Asıl mesele, karar alma mekanizmalarının, bütçe dağılımının, küratoryal otoritenin ve kültürel programlamanın kimler tarafından belirlendiğidir. Sempozyumun ana araştırmacılarından Eliza Chandler'ın vurguladığı gibi, engelli özneler artık, kültürü kendi beden-zihinlerine göre şekillendiren kripistemolojik bilgi üreticileri olarak düşünülmelidir (Chandler vd., 2021; McGreevy, 2019).

Cripping the Arts'ın ikinci belirleyici yönü, erişimi etkinliğin yapısal ilkesi hâline getirmesidir. Katılımcılara önceden dağıtılan Erişim Rehberi, yalnızca mekânın mimari ayrıntılarını bildiren teknik bir belge değil, etkinliğin sakat zamana göre işleyeceğini açıkça duyuran bir manifestodur. Bu belge, öğrenme, dinlenme, bakım, çeviri ve katılım süreçlerinin standart akademik ya da kurumsal hızlara göre değil, engelli ve Sağır katılımcıların, işaret dili çevirmenlerinin ve farklı bedensel ihtiyaçların ritmine göre düzenleneceğini açıklamıştır(Tangled Art + Disability, 2019). Bu bakımdan zaman, tarafsız bir organizasyon aracı olmaktan çıkıp sağlamcı verimlilik beklentilerine karşı politik bir düzenleme alanına dönüşmüştür.

Bu engellilik kültüründen türeyen erişim estetiğine dayalı yaklaşım, görsel sanatlar programında Bruce Horak'ın *Through A Tired Eye* sergisiyle somutlaşmıştır. Horak, kendi görme deneyimini, tek gözlü tünel vizyonunu ve ışık hassasiyetini tuval, heykel, ses ve ışık aracılığıyla üç boyutlu ve dokunsal bir forma dönüştürmüştür (Tangled Art + Disability, 2019). Sanatı yalnızca duvarda asılı ve uzaktan bakılan bir nesne olarak kurgulamak yerine, izleyiciyi dokunmaya, dinlemeye ve farklı görme biçimlerini bedensel olarak düşünmeye davet eden bir düzenleme oluşturmuştur. Bu sergi, az gören ve kör izleyiciler için

görsel sanat deneyiminin erişilebilir kılınmasından daha fazlasını yapıp görmenin kendisini sabit, bütünlüklü ve normatif bir algı biçimi olarak ele alan sanat tarihi varsayımını da sarsar.

Sempozyumun akşam programları ise, engelli bedenlerin sahnede acıma, ibret ya da ilham nesnesi olarak kullanılmasına karşı güçlü performatif cevaplar üretmiştir. Alex Bulmer ve Yousef Kadoura eş yönetmenliğinde sahnelenen *Crip Shorts*, farklı disiplinlerden altı engelli sanatçıyı bir araya getirmiştir. İngiltere'den ampute sanatçı Jackie Hagan, Kanadalı ampute hava akrobasisi sanatçısı Erin Ball, Sağır şair Tamyka Bullen ve Yerli tiyatro/dans sanatçıları Justin Many Fingers ile Brian Solomon, sakat bedenin sahnede ürettiği provokatif ritmi, mizahı, kırılganlığı ve otonomiyi görünür kılmıştır (McGreevy, 2019; Tangled Art + Disability, 2019).

Kapanış programında İngiltere merkezli Afro-Fütürist performans grubu Brownton Abbey'nin Harbourfront Centre'ı kuir, Siyah, Yerli ve beyaz olmayan engelli özneler için tasarlanmış fütüristik bir "Uzay Kilisesi"ne dönüştürmesi, sempozyumun kesişimsel yönelimini güçlü biçimde tamamlamıştır (Tangled Art + Disability, 2019b). Bu performans, sakat sanatın erişim, temsil ya da hak talebi çerçevesinin ötesinde, arzu, ritüel, gelecek tasavvuru, kolektif haz ve alternatif aidiyet biçimleri üzerinden de düşünülmesi gerektiğini gösterir. Brownton Abbey'nin müdahalesi, engelli ve QTBIPOC (Kuir, trans, Siyah, Yerli ve beyaz olmayan) özneleri sanat kurumunun çeperinde konumlandırmak yerine, onlar için spekülatif ve törensel bir merkez kurmuştur.

Genel bir bakışta, Cripping the Arts 2019 sempozyum programı, sakat zaman, yaratıcı erişim, kesişimsellik, Yerli egemenliği, ırk adaleti, engelli-öncülüğünde liderlik ve avangart performans arasında güçlü bağlar kurmasıyla, sakat sanatın 2010'lu yıllarda uğraştığı sorunsalların ve ulaştığı kuramsal ve politik eşiğin bir özeti olarak okunabilir.

Bu dönemde ABD bağlamında başka önemli sakat sanat etkinliği, 8-19 Ocak 2020 tarihleri arasında New York'taki The Public Theater'da Mark Russell direktörlüğünde düzenlenen 16. Under the Radar Festival olmuştur. Etkinlik,

sakat sanatın avangart tiyatro ve deneysel sahne sanatları içindeki yerini görünür kılma bakımından önemli bir platform işlevi görmüştür (Ficara, 2020). Sınırları aşan tiyatro topluluklarını bir araya getiren *Under the Radar* festivalinin bu engellilik odaklı edisyonu, engelli sanatçıların yalnızca kişisel deneyimlerini ve terapötik hikâyelerini sahneye taşıdığı yönündeki dar beklentiyi sarsmıştır. Programda yer alan işler, engelliliğin teknoloji, yapay zekâ, etik, arzu, kamusal görünürlük ve toplumsal normlar gibi güncel meseleleri tartışmaya açan güçlü bir estetik araç olarak işleyebileceğini göstermiştir (Bell, 2020; Krane, 2020). Bu nedenle *Under the Radar*'ın 2020 edisyonu, sakat performansı, deneysel tiyatronun çeperinde konumlanan özel bir alt kategorinin ötesinde, sanatın ve sahnenin kavramsal ve biçimsel yenilik kapasitesini doğrudan genişleten bir alan olarak düşünmeye imkân tanımıştır.

Festivalin en dikkat çekici işlerinden biri, Avustralyalı Back to Back Theatre topluluğunun zihinsel engelli ve otistik oyuncuları Scott Price, Sarah Mainwaring, Simon Laherty ve Michael Chan ile yönetmen Bruce Gladwin'in ortaklaşa yazdığı *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* (Avcının Avı Olan Gölge) adlı oyun olmuştur (Bell, 2020; Fimmano, 2020). Oyun, görünürde halka açık bir toplantı formatı üzerinden ilerlemiştir. Ancak bu toplantı, zihinsel engelli bireylerin topluma nasıl entegre edileceğine dair didaktik bir anlatı kurmak yerine, yapay zekâ ve otomasyon çağında teknolojinin insan kapasitesini aşmasıyla bütün insanların, makine karşısında yetersiz, kırılgan ve eksik konuma düşebileceği fikrini sahneye taşımıştır (Bell, 2020; Mandell, 2020). Bu tersine çevirme, zihinsel engelliliği yalnızca belirli bir grubun deneyimi olmaktan çıkarır ve teknolojik gelecek, insan zekâsı, normatif kapasite ve etik sorumluluk üzerine daha geniş bir ontolojik tartışmaya açar.

Oyunda oyuncuların konuşmaları eşzamanlı olarak ses tanıma teknolojisiyle üst yazıya çevrilmiştir. Ancak teknolojinin yaptığı kasıtlı ya da kasıtsız çeviri hataları, teknik bir aksaklığın ötesinde, insanların makineler tarafından nasıl yanlış anlaşılabileceğinin politik bir göstergesine dönüşür (Serratore, 2020). Bu tercih, erişilebilirlik teknolojisinin tarafsız ve kusursuz bir araç olduğu varsayımını da sorgulatır. Ses tanıma sistemi, oyuncuların farklı konuşma biçimlerini tam olarak

yakalayamadığında, sağlamcı iletişim normları ile makine mantığı arasındaki ortak dışlayıcılık görünür hâle gelir. Oyuncu Scott Price'ın sahnede, kendi peltek ya da farklı konuşma biçimine seyircilerin refleks olarak gülmesine verdiği doğrudan tepki ise izleyiciyi rahat bir gözlemci konumunda bırakmaz. Bu an, tiyatro salonunda biriken sağlamcı bakışı ve işitsel normları yüzeye çıkararak seyir deneyimini etik bir yüzleşmeye dönüştürür (Fimmano, 2020).

Festivaldeki ikinci önemli hat, Tourette sendromlu İngiliz sanatçı Jess Thom'un, Touretteshero adıyla Samuel Beckett'in *Not I* monoloğunu yorumladığı performanstır (Krane, 2020). Beckett'in metni, aşırı hız, kesinlik ve bedensel kontrol gerektiren yapısıyla tiyatro tarihinde zaten zorlayıcı bir performans alanı açar. Thom'un istemsiz vokal ve fiziksel tikleri bu yapıyı sürekli kesintiye uğratır; fakat bu kesintiler esere yeni bir yoğunluk kazandırır. Jesse Green'in değerlendirmesine göre bu "kusur", performansı zayıflatmak yerine özel bir sanatsal yeteneğe dönüşerek Beckett'in parçalı, tekinsiz ve yabancılaştırıcı yapısını daha da keskinleştirmiştir (Bell, 2020). Thom'un yorumu, kanonik bir metni engelli bedene uyarlamakla yetinmez, Beckett'in dil, ses, ağız, tekrar ve kontrol üzerine kurulu dramaturjisini Tourette deneyimi üzerinden yeniden sakatlar.

Bu performansın esnek gösterim olarak sunulması da en az metinsel yorum kadar önemlidir. Gösteri sırasında izleyicilerin ses çıkarmasına, hareket etmesine, tiklerini bastırmadan var olmasına ve geleneksel tiyatro sessizliği kurallarına uymak zorunda kalmadan performansı deneyimlemesine alan açılmıştır (Bell, 2020). Sahnede performatif bir işaret dili çevirmeninin bulunması, erişimi görünmez bir hizmet olmaktan çıkararak sahne estetiğinin parçası hâline getirmiştir. Böylece deneysel tiyatronun izleyici davranışı, sessizlik, dikkat ve bedensel denetim üzerine kurulu varsayımları da sakatlanıp yeniden kurulur.

Festivalin *Under the Radar + Joe's Pub: In Concert* seçkisinde yer alan Ryan J. Haddad'ın *Falling for Make Believe* adlı otobiyografik kabare işi ise engelli sanatçılardan beklenen steril, öğretici ya da trajik kimlik performansı beklentisine karşı başka bir müdahale üretmiştir (Ficara, 2020; Krane, 2020). Serebral palsili bir sanatçı olan Haddad, bu işinde bedeninin arzularını, cinselliğini, hayal

kırıklıklarını, flört deneyimlerini ve popüler kültürle kurduğu ilişkiyi cazibeli, mizahi ve kışkırtıcı bir sahne diliyle aktarır (Krane, 2020). Kabare formu, mizah, müzik, itiraf, flört ve popüler kültür referansları aracılığıyla sakat arzunun sahnedeki estetik gücünü açığa çıkarır. Bu tercih, engelli beden-zihini sahnede acınacak, yüceltilecek ya da ilham alınacak bir figür olarak sunan yaygın temsillere karşı, onu arzulayan, arzulanan, kırılan, talep eden ve hikâyesini kendi ritmiyle kuran bir özne olarak kurar.

Festivaldeki bu üç örnek birlikte düşünüldüğünde, sakat performansın kişisel hikâye anlatımının ve izleyicide empati uyandırma zorunluluğunun sınırlarını aştığı görülür. Engellilik burada teknoloji, dil, seyircilik, arzu, etik ve sahne kuralları üzerine düşünmeyi mümkün kılan deneysel ve bedenlenmiş bir yöntem olarak işler.

2010'lu yıllardaki sakat sanat hareketi yalnızca büyük festival anları, tekil avangart performanslar ya da uluslararası görünürlük kazanan projeler üzerinden ilerlememiştir. Bu dönemin daha sessiz fakat kalıcı dönüşümlerinden biri, engelli sanatçılar için tekrar eden sergileme zeminlerinin kurulmasıdır. Bu noktada İngiltere merkezli Shape Arts ve onun 2012 sonrasında yıllık çağdaş sanat sergileri olarak sürdürdüğü Shape Open, sakat sanatın süreklilik kazanması açısından önemli bir örnek oluşturur.

Shape Open, İngiltere'nın Engelli Sanatı Hareketi'nin mirasını çağdaş sanat pratikleriyle ilişkilendiren önemli bir platformdur. Kurumsal dışlama, erişim, bedensel normlar, sosyal yardım rejimleri ve hak mücadelesi gibi meseleleri sanat alanına taşıyan bu sergiler, Yinka Shonibare MBE'nin hamiliğinde engelli sanatçılar için düzenli, tanınabilir ve sürdürülebilir bir sergileme zemini yaratmıştır. Bu süreklilik, sakat sanatın yalnızca yıldönümleri, tematik projeler ya da geçici kapsayıcılık jestleriyle görünür kılınması tehlikesine karşı onu çağdaş sanat takviminin eleştirel ve üretken bir parçası hâline getirmiştir.

Shape Open'ın ilk yıllarında öne çıkan temel meselelerden biri, engelliliğin tıbbi, bürokratik ve görsel etiketlerle kuşatılmasına karşı geliştirilen itirazdır. 4-20 Ekim 2013 tarihleri arasında Londra'daki The Nunnery'de düzenlenen *Disability Re-*

assessed temalı sergi, sakat bedene yöneltilen merhamet, trajedi ve teşhis bakışını sorgulamıştır. Eric Fong'un ödül kazanan *Reflection 01* adlı işi ile Katherine Araniello'nun *Pity* başlıklı video yerleştirmesi, engelli bedeni acıma duygusunun ya da tıbbi otoritenin nesnesi olarak kuran temsil biçimlerini yapıbozuma uğratmıştır. Bu hatta 1 Ekim 2014-31 Ocak 2015 tarihleri arasında Shape Gallery'de düzenlenen *[In]visible* (Görünmez/Görünür) edisyonu eklenir. Sergi, bir bozukluğun ya da beden-zihinsel farklılığın toplumsal görünürlüğü nasıl etkilediği sorusunu merkeze almış; görünmez engelleri olan bireylerin kendilerini açıklama, ifşa etme ya da tıbbi tanı aracılığıyla anlaşılır hâle gelme baskısını tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda teşhis, yaşanmış deneyimi açıklayan tarafsız bir bilgi formundan ziyade, çoğu zaman deneyimi daraltan ve kişiyi tek bir etikete sabitleyen yetersiz bir sınıflandırma aracı olarak ele alınmıştır.

2016 yılında Yinka Shonibare'nin Guest Projects mekânında 5-21 Şubat tarihleri arasında düzenlenen *My Life* edisyonu, Shape Open'ın politik hattını kişisel bellek, duyusal deneyim ve maddi arşivle ilişkilendirmiştir. Bu sergide sanatçılar, geleneksel sanat malzemelerinin yanı sıra kan, makine parçaları ve dönüştürülmüş gündelik nesneler kullanarak içsel yansıtma, nostalji, bedensel hafıza ve kırılganlık üzerine işler üretmiştir. Birincilik ödülünü kazanan Kate Murdoch'un *Bad Head Day* adlı heykeli, işitme kaybının görünmez yükünü üç boyutlu bir biçimde somutlaştırır. Kısmi sağır bir birey olan Murdoch, işitme cihazlarının sesleri yükseltmesine rağmen netleştirmediğini; bu durumun gündelik iletişimde kafa karışıklığı, zihinsel yorgunluk ve duyusal aşırı yüklenme yarattığını vurgular. Sanatçının "patlayan kafa" metaforuyla kurduğu kaotik form, işitme kaybını dışarıdan kolayca tanınamayan beden-zihni sürekli örgütleyen karmaşık bir duyusal deneyim olarak görünür kılar.

2017'den itibaren Shape Open'ın politik tonu daha sertleşmiş, özellikle İngiltere'deki kemer sıkma politikaları bağlamında sergiler kurumsal öfke ve hak talebi alanına dönüşmüştür. 19 Ocak-2 Şubat 2017 tarihleri arasında açılan *Power: The Politics of Disability* sergisi, sanatın politik protesto aracı olarak nasıl işleyebileceğini sınamıştır. Justin Piccirilli'nin Çalışma ve Emeklilik Bakanlığı'nı hedef alan *Fuck the DWP* adlı işi ile Dolly Sen'in sosyal yardım sistemini hicveden

Help The çalışması, sakat öfkesini (crip anger) doğrudan galeri duvarına taşıyan çarpıcı örneklerdir (Cameron, 2016). Bu işler, engelli bireylerin refah devleti, bürokratik denetim, çalışma rejimi ve yardım mekanizmaları karşısında yaşadığı baskının kapsayıcılık ve temsil söylemleriyle yumuşatılmasına karşı çıkar; devlet kurumlarının gündelik yaşamda yarattığı maddi ve psikolojik etkileri sanat yoluyla görünür kılar.

Bu politik sorgulama 2018'deki *Collective Influence* ve 2019'daki *In Circles* edisyonlarında da sürmüştür. Bu sergiler, sakat sanatçıların estetik ve toplumsal etkisinin kurumları ne ölçüde dönüştürebildiğini, kolektif üretimin nasıl bir değişim alanı açabileceğini ve engellilik politikalarının kimi zaman aynı bürokratik döngüler içinde nasıl tekrarlandığını tartışmaya açmıştır. 2018-2019 döneminde Doğu Londra'daki Hoxton Arches'ta gerçekleştirilen *Shape Open Retrospective* ise önceki altı yılın birikimini bir araya getirerek serginin yalnızca yıllık bir etkinlik olmadığını göstermiştir. Retrospektif, refah devletinde engelli bir birey olmanın parçalanmış gerçekliğini, kurumsal vaatlerle gündelik dışlanma arasındaki uçurumu ve sanatın bu gerilimi nasıl belgeleyebileceğini ortaya koyan bir değerlendirme alanı sunmayı hedeflemiştir.

2020 yılında düzenlenen *The Future is Loading* edisyonu, Covid-19 pandemisi nedeniyle tamamen çevrimiçi bir sergi olarak tasarlanmıştır. Bu zorunlu dijitalleşme, fiziksel galeri mekânlarının erişim engellerini kısmen askıya alarak sakat sanat için daha geniş bir izleyici erişimi yaratmıştır. Ancak sergi yalnızca pandemi koşullarına yanıt vermekle kalmamış; Black Lives Matter protestolarının yarattığı küresel değişim ve radikalleşme atmosferini de engellilik ekseniyle birlikte düşünmüştür. Dijital format, engelli ve engelli olmayan sanatçıların işlerini hiyerarşik olmayan bir biçimde yan yana getirirken, izleyiciyle kurulan ilişkiyi de dönüştürmüştür. Sergide test edilen Impact & Insight yöntemi, izleyicilere sanatın ne ölçüde meydan okuyucu ve erişilebilir olduğunu doğrudan sorarak alımlama sürecini pedagojik ve katılımcı bir düzleme taşımıştır. Bu yaklaşım, erişilebilirliğin izleyicide nasıl bir düşünsel, duygusal ve politik etki yarattığını da değerlendirme konusu hâline getirmiştir. Sonuç olarak Shape Open sergileri, 2010-2020 yılları

arasında sakat estetiğin tek seferlik bir kapsayıcılık jesti ya da kota uygulaması olarak ele alınamayacağını gösteren sürdürülebilir bir model oluşturmuştur.

Shape Open ve unlimited gibi platformlar, sakat sanatın İngiltere içinde sürdürülebilir bir sergileme zemini kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu model, engelli sanatçıların çağdaş sanat takvimi içinde düzenli olarak yer almasına, hak mücadelesiyle estetik üretim arasındaki bağın görünür kılınmasına ve sakat estetiğin tekil etkinliklere sıkışmadan devamlılık kazanmasına katkı sağlamıştır. 2010'ların sonuna gelindiğinde ise bu tartışma, ulusal sergileme platformlarının ötesine taşınmış; engelli sanatçıların uluslararası dolaşımı, ortak yapım imkânları ve Avrupa kültür politikaları içindeki konumları daha belirleyici hâle gelmiştir. Bu bağlamda Europe Beyond Access, sakat sanatın Avrupa ölçeğinde kurumsallaşması ve özellikle çağdaş dans ile performans alanında sınır ötesi bir üretim ağına dönüşmesi açısından kritik bir örnektir.

Temelleri 2012 Londra Olimpiyatları sonrasında İngiltere'nin küresel kültür stratejisinin bir uzantısı olarak atılan ve 2018 yılında British Council'ın öncülüğünde resmî olarak başlatılan Europe Beyond Access (EBA), dünyanın en büyük ulusötesi engelli sanatları projelerinden biridir (British Council, 2019; Europe Beyond Access, t.y.). İlk fazı 2018-2023 yılları arasında British Council liderliğinde yürütülen programın 2024-2027 dönemini kapsayan ikinci fazı, Avrupa Birliği'nin *Creative Europe* fonundan sağlanan milyonlarca euroluk destekle, İsveçli Skånes Dansteater'ın konsorsiyum liderliğinde ve on büyük Avrupa kültür kurumunun ortaklığıyla sürdürülmektedir (British Council, 2019; Skånes Dansteater, t.y.). Program, çağdaş dans ve tiyatro alanında engelli sanatçıların karşılaştığı cam tavanları kırmayı hedefler. Kampnagel, Holland Dance Festival, Onassis Stegi ve Project Arts Centre gibi Avrupa'nın prestijli sahne sanatları kurumlarını bir araya getiren bu ağ, engelli performans sanatçılarının Avrupa kültür politikaları içinde daha güçlü, özerk ve dolaşıma açık bir konum kazanması açısından belirleyici bir işlev üstlenmiştir.

EBA'nın ilk önemli katkısı, engelli sanatçıların tarihsel olarak maruz kaldığı coğrafi ve sanatsal izolasyonu kırma çabasında belirginleşir. Bu sanatçılar uzun süre fiziksel erişim sorunları, ulusal fonların sınırlılığı, seyahat ve üretim

koşullarının yetersizliği, ayrıca ana akım kurumların önyargıları nedeniyle çalışmalarını kendi yerel bağlamlarının dışına taşımakta ciddi güçlüklerle karşılaşmıştır. EBA, çok uluslu sanatsal laboratuvarlar, uluslararası ortak yapımlar ve misafir sanatçı programları aracılığıyla bu daralmayı aşmayı amaçlamıştır (Skånes Dansteater, t.y.). Bu ağ içinde engelli sanatçıların kıta çapında hareket edebilmesi, mekânsal dolaşımın ötesinde, farklı sahne gelenekleri, üretim koşulları, izleyici kültürleri ve kurumsal beklentiler arasında yeni bir sakat performans bilgisinin kurulmasını da sağlar. Böylece sakat sanat, ulusal sosyal hizmet ya da kota politikalarıyla sınırlı bir alan olmaktan uzaklaşır; Avrupa ölçeğinde örgütlenen, sınır ötesi bir kripistemolojik bilgi ve estetik üretim ağına dönüşür.

Programın ikinci boyutu, çağdaş dans ve tiyatro kanonuna doğrudan müdahale eden yeni üretimleri desteklemesidir. EBA, erişilebilirlik tartışmasını yalnızca seyirci hizmetleri ya da kurum içi iyileştirmeler düzeyinde ele almamış; çok sayıda yeni çağdaş dans ve performans eserini sipariş ederek sakat estetiğin Avrupa sahnelerinde görünürlük kazanmasına katkı sunmuştur (Skånes Dansteater, t.y.). Program kapsamında desteklenen ve dolaşıma giren sanatçılar arasında, İtalya'da engelli sanatçıların haklarını savunan Al Di Qua aktivist grubunun kurucu üyelerinden dansçı ve koreograf Aristide Rontini, Viyana merkezli serebral palsili filozof ve dansçı Michael Turinsky; Portekizli koreograf Diana Niepce; tekerlekli sandalye dansını çağdaş bir anatomiyle yeniden yazan Madeleine Månsson ve Katarzyna Żeglicka; ayrıca Dodzi Dougban ve Diana Anselmo gibi sanatçılar yer alır (Europe Beyond Access, t.y.; Skånes Dansteater, t.y.). Bu sanatçılar, bedensel asimetriyi, yorgunluğu, sakat zamanı ve norm dışı devinimi sahnenin çeperlerinde tolere edilen farklılıklar olmaktan çıkarıp, çağdaş dansın fiziksel sözlüğünü genişleten kurucu unsurlar olarak kullanmıştır.

Bu üretimler, dansın hâkim olarak çeviklik, simetri, teknik kontrol, gençlik ve bedensel virtüözite etrafında kurulan değer ölçütlerini sarsar. EBA kapsamındaki çalışmalar, bedenin yavaşlamasını, yön değiştirmesini, destek araçlarıyla ilişkilenmesini, beklenmedik ritimlerle hareket etmesini ya da normatif denge fikrini bozmasını sahne kompozisyonunun merkezine taşır. Bu nedenle

programın etkisi, çağdaş dansın hangi bedenleri teknik olarak yetkin, hangi hareketleri estetik olarak değerli ve hangi sahne varlıklarını profesyonel kabul ettiği sorularını yeniden açmasındadır.

EBA'nın üçüncü boyutu, ana akım kültür kurumlarını kendi sınırlarıyla yüzleşmeye zorlamasıdır. Konsorsiyuma dâhil olan kurumlar, kendilerini tamamlanmış birer engelli sanatı uzmanı olarak değil, öğrenme ve dönüşme sürecindeki yapılar olarak konumlandırır (Skånes Dansteater, t.y.). Bu tutum önemlidir, çünkü erişilebilirliği hazır bir standartlar listesi olarak uygulamak yerine, kurumun mekânını, programlama alışkanlıklarını, izleyici protokollerini, üretim ritmini ve bakım ilişkilerini yeniden düşünmeyi gerektirir. Fiziksel erişimin yanı sıra nöroçeşitli izleyiciler için esnek performanslar, dokunsal ve işitsel betimlemelerin estetik süreçlere katılması, prova ve gösterim koşullarının farklı bedenlerin ihtiyaçlarına göre esnetilmesi programın temel kurumsal uygulamaları arasında yer almıştır.

Programın savunuculuk boyutu, bu kurumsal dönüşümü veri ve politika alanına da taşımıştır. EBA kapsamında yayımlanan *Time to Act* (2021) ve *Time to Act: Two Years On* (2023) raporları, 42 ülkedeki kültür sektöründe engelli sanatçılara ilişkin bilgi eksikliklerini, bariyerleri ve kurumsal yetersizlikleri nicel verilerle ortaya koymuştur (British Council, 2023). Bu raporlar, sakat sanat alanındaki eşitsizliklerin deneyimsel ya da anekdot düzeyinde kalmadığını; ölçülebilir, karşılaştırılabilir ve politika üretiminde kullanılabilir bir veri alanı oluşturduğunu göstermiştir. Böylece *Europe Beyond Access*, engelli ve Sağır topluluklardan performans sanatçılarının uluslararası dolaşımını, ortak üretim imkânlarını ve Avrupa çağdaş dans ile tiyatro alanındaki kurumsal görünürlüğünü güçlendiren bir ağ olmanın yanında, kültür kurumları ve politika yapıcılar nezdinde savunuculuk yapan kurumsal bir aktivizm aracına dönüşmüştür.

Görüldüğü gibi 2010-2020 yılları arasında sakat sanat, tekil sergi ve performans örneklerinin ötesine geçerek kolektif üretim ağları, erişim merkezli küratoryal yöntemler, uluslararası festivaller, sempozyumlar, fon mekanizmaları ve kalıcı kurumlar aracılığıyla daha geniş bir estetik-politik alan hâline gelmiştir. Bu dönemde sakat sanatçılar beden, ses, hareket, dokunma, tik, nöroçeşitlilik,

yaşlanma, kronik ağrı, bakım ve karşılıklı bağımlılık deneyimlerini sanatsal üretimin kurucu unsurları olarak kullanmış; engelliliği sanatın sergileme, izleme, duyumsama, arşivleme ve kurumsallaşma biçimlerini dönüştüren yaratıcı bir yönteme dönüştürmüştür. DaDaFest, Unlimited, DisArt, Tangled Art Gallery, Cripping the Arts, Shape Open ve Europe Beyond Access gibi oluşumlar, sakat sanatın ulusötesi dolaşımını ve dayanışma ağlarını güçlendirerek engelli sanatçıları yardım, rehabilitasyon ya da sosyal dâhil etme söylemlerinin nesnesi olmaktan çıkarmış, çağdaş sanatın bilgi üreten ve yöntem geliştiren özneleri olarak konumlandırmıştır. Bununla birlikte, ana akım müze ve kültür kurumlarının erişilebilirlik, kapsayıcılık ve çok duyulu sergileme pratiklerine yönelmesi her zaman sakat-öncülüğünde bir dönüşüm anlamına gelmemiştir. Üç boyutlu modeller, dokunsal istasyonlar, sesli betimlemeler, rahatlatılmış gösterimler ve duyusal düzenlemeler önemli kazanımlar olsa da, bu uygulamalar kimi zaman kurumların kapsayıcılık söylemini güçlendiren teknik iyileştirmeler düzeyinde kalabilmiştir. Bu nedenle dönemin asıl ayırt edici yönü, erişilebilirliğin ana akım kurumlar tarafından görünür biçimde benimsenmesinden çok, sakat sanatçıların ve sakat-öncülüğünde örgütlenen yapıların erişimi bir estetik, bir bilgi biçimi ve bir kurumsal eleştiri yöntemi olarak yeniden tanımlamasıdır. 2020'de Covid-19 pandemisiyle birlikte kültür kurumlarının çevrimiçi sergileme, dijital erişim ve uzaktan katılım biçimlerine yönelmesi, 2010'lar boyunca sakat sanat içinde tartışılan erişim, bakım, karşılıklı bağımlılık ve kurumsal esneklik meselelerini daha geniş bir kültürel kriz bağlamında görünür kılmıştır. Ancak pandemi aynı zamanda erişilebilirliğin geçici bir kriz çözümü olarak değil, sakat sanatın uzun süredir talep ettiği kalıcı bir kurumsal dönüşüm ilkesi olarak düşünülmesi gerektiğini de açığa çıkarmıştır (Shape Arts, 2020; British Council, 2021).

2.5. 2020'Lİ YILLAR: COVİD-19 PANDEMİSİ, ENGELLİLİK ÇALIŞMALARI VE TIBBİ BEŞERİ BİLİMLER KESİŞİMİNDE SAKAT SANATIN KARŞI-ARŞİVSEL DÖNÜŞÜMÜ

2019 yılının sonlarında patlak veren ve tüm küresel yapıları eşi görülmemiş bir hızla dönüştüren Covid-19 pandemisi, salt biyolojik ve epidemiyolojik bir acil durum olmanın ötesine geçerek, modern toplumların üzerine inşa edildiği yapısal

eşitsizlikleri, sağlamcılığı ve biyo-politik dışlama mekanizmalarını görünür kılan bir sosyolojik büyüteç işlevi görmüştür (Hunt, 2023; Patsavas ve Danylevich, 2022). Bu süreçte, tıbbi beşeri bilimler (medical humanities) ve eleştirel engellilik çalışmaları literatürü, normatif beden algısının, üretim odaklı kapitalist zamanlayışın ve tıbbi otoritenin ciddi bir biçimde sorgulandığı tarihi bir dönüm noktasına tanıklık etmiştir (Goodley vd., 2021). Tarihsel olarak marjinalleştirilmiş, tıbbileştirilmiş ve patolojikleştirilmiş konumlar olan engellilik, kronik hastalık, delilik ve nöroçeşitlilik, pandeminin yarattığı küresel kriz ortamında toplumsal analizlerin, kriz yönetim stratejilerinin ve çağdaş sanat üretiminin merkezine yerleşmiştir (Patsavas ve Danylevich, 2022).

Pandemi karantinalarının normatif akışı durdurmasıyla birlikte, sakat ve kronik hasta bireylerin hayatları boyunca aşina oldukları tecrit, belirsizlik, kurumsal ihmal, esneklik gereksinimi ve sürekli uyumlanma mecburiyeti gibi “sakat uzam-zaman” (crip spacetime) dinamikleri, “sağlam” bireyler tarafından da kitlesel ve travmatik bir biçimde deneyimlenmiştir (Patsavas ve Danylevich, 2022; Price, 2021). Bir “yeni anormal” olarak adlandırılabilecek bu varoluşsal durum, bir yandan engelli bireylerin yüzyıllardır geliştirdikleri hayatta kalma stratejilerine ve “sakat kriz yetkinliklerine” (*crip crisis competencies*) yönelik pragmatik bir kurumsal ilgiyi tetiklerken, diğer yandan normatif devlet yapılarının kriz anında hangi bedenleri “gözden çıkarılabilir” (disposable) kıldığını açıkça ortaya çıkarmıştır (Mbembe, 2019; Patsavas ve Danylevich, 2022, Samuels, 2023). Tıbbi kaynakların karneye bağlanması, triyaj protokollerinde "üretkenlik" ve "yaşam kalitesi" kisvesi altında engelli ve yaşlı bedenlerin ölüme terk edilmesi, uzun zamandır örtük olarak işleyen nekropolitik (*ölüm politikaları*) uygulamaları kurumsallaştırarak tıp etiğinin temellerini sarsmıştır (Mbembe, 2019, Samuels, 2023; Singh, 2020).

Pandemi döneminde normatif toplumların mecburen dahil olduğu bu kısıtlılıklar ve sanal yaşantılar, engelli ve kronik hasta toplulukların uzun süredir talep ettiği ancak "imkânsız" veya "pratik değil" denilerek reddedilen uzaktan erişim kültürünün (Zoom vb. araçlarla) hızla meşrulaşmasını sağlamış ve kurumsal ikiyüzlülüğü gözler önüne sermiştir (Arrow ve Grant, 2021; Rogers, 2023). Bu

durum, erişilebilirliğin aşılmaz bir lojistik sorun değil, tamamen politik ve ideolojik bir tercih olduğunu kesin olarak kanıtlamış; sanat dünyasını, yükseköğrenim kurumlarını ve kültür politikalarını sakat bir perspektifle yeniden yapılandırmaya zorlamıştır. Bu kriz ortamı, çağdaş sanat üretiminde de güçlü yansımalar bulmuştur. Karantina ve sosyal izolasyon süreçleri, dijital kimlik üretimi, dijital yayıncılık (zine) ve uzaktan erişilebilir performanslar gibi sakat zamanı merkeze alan estetik pratiklere ilham vermiştir (Patsavas ve Danylevich, 2022). Sakat estetiği, bu süreçte bir hayatta kalma mekanizması olmanın ötesinde, sağlamcı normlara karşı yaratıcı bir direniş ve alternatif dünya kurma (world-making) pratiği olarak işlev görmüştür (Hamraie, 2023; McRuer, 2023). Tüm bu süreçler, tıbbi beşeri bilimler ve eleştirel engellilik çalışmaları açısından önemli bir ihtiyacı görünür kılmıştır: Hekimlerin engelli ve hasta bireyleri “yaşamaya değmez” ya da “gözden çıkarılabilir” bedenler olarak gören ön yargıları sorgulayabilmeleri için yalnızca biyomedikal bilgiyle yetinmemeleri, hastalık ve engellilik deneyimlerini biçimlendiren yoksulluk, bakım eşitsizliği, kurumsal ihmal, ayrımcılık ve sağlamcılık gibi yapısal koşulları da anlayabilecek bir “yapısal yetkinlik” (*structural competency*) geliştirmeleri gerekmektedir (Hunt, 2023).

Tıbbi beşeri bilimler, tarihsel gelişiminde edebiyat, sanat, felsefe ve sosyoloji gibi disiplinleri kullanarak sağlık, hastalık, acı çekme ve iyileşme deneyimlerini anlamlandırmayı hedefleyen disiplinlerarası bir alan olarak konumlanmıştır. Ancak bu alan, eleştirel engellilik çalışmaları uzmanları tarafından sıklıkla "sağlamcı" bir perspektife sahip olmakla, klinik pedagojiyi merkeze almakla ve şifa (cure) odaklı tıbbi anlatıları yüceltmekle eleştirilmiştir (Biernoff ve Johnstone, 2024; Goodley, 2021). Pandeminin yıkıcı gücü, bu iki disiplin arasındaki epistemolojik fay hatlarını harekete geçirerek, tıbbi beşeri bilimleri engellilik çalışmalarının dönüştürücü gücünü ve radikal eleştirilerini kabul etmeye mecbur bırakmıştır (Hunt, 2023; Patsavas ve Danylevich, 2022).

Geleneksel tıbbi beşeri bilimler ve klinik yaklaşım ile eleştirel engellilik çalışmaları ve sakat teori sonrası yaklaşım arasındaki temel fark, engelliliği nasıl tanımladıkları ve hangi bilgi rejimi içinde konumlandırdıklarıdır. Geleneksel klinik çerçevede engellilik tedavi edilmesi ya da telafi edilmesi gereken bireysel ve

biyolojik bir “bozukluk” olarak ele alınırken; eleştirel engellilik çalışmaları engelliliği çevresel, politik, mimari ve toplumsal engellerle şekillenen kimliksel, bedensel ve zihinsel bir farklılık alanı olarak değerlendirir (Goodley, 2021; Hunt, 2023). Bu ayrım kriz anlarında daha da görünür hâle gelir: Tıbbi model, üretkenlik, normatif işlevsellik ve “yaşam kalitesi” ölçütleri üzerinden kimin öncelikli olarak yaşatılacağına karar veren triyaj mantığına yaklaşabilirken (Singh, 2020), sakat kuramcılar radikal bakım, karşılıklı bağımlılık, erişim samimiyeti ve hiçbir beden-zihinin gözden çıkarılamayacağı (indisposability) ilkesi üzerinde durur (Cooley ve Fox, 2022). Benzer biçimde sanat ve estetik alanında da geleneksel yaklaşım sanatı terapi, klinik pedagoji ya da tıp tarihini belgeleyen yardımcı bir araç olarak konumlandırma eğilimindeyken (Biernoff & Johnstone, 2024), eleştirel engellilik çalışmaları sanatı yapısal eleştiri, politik direniş ve klinik otoriteyi sorgulayan bir estetik müdahale alanı olarak kavrar (Stabler, 2024). Erişim meselesinde ise geleneksel yaklaşım erişilebilirliği çoğu zaman yasal uyumluluk ya da engelli bireyi mevcut normatif mekâna dâhil etme pratiği olarak düşünürken, sakat kuramcılar erişimi mekânı, izleyiciliği, duyumsama biçimlerini ve bilgi üretimini dönüştüren yaratıcı, estetik ve politik bir yöntem olarak ele alır (Bozdarov, 2024; Hamraie, 2023).

Goodley (2021), eleştirel bir engellilik perspektifini metodolojisine entegre etmeyen bir tıbbi beşeri bilimlerin "sağlamlık aklaması" (ability-washing) yapma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu vurgulamaktadır. Pandeminin patlak vermesi, bedenin tıbbileştirilmesini sadece izole bir "hasta-doktor deneyimi" olmaktan çıkarmış ve ırk, sınıf, cinsiyet ve nöroçeşitliliğin kesiştiği biyopolitik bir meseleye dönüştürmüştür (Goodley, 2021; Hunt, 2023). Bu bağlamda, "Uzun Covid" (Long COVID) sendromunun ortaya çıkışı ve kitlesel bir hastalık dalgasının sağlık sistemleri üzerindeki kalıcı baskısı, tıbbın kronik hastalık ve engelliliğe dair daha bağlamsal, sosyal olarak ilişkisel ve yapısal olarak yetkin anlayışlar geliştirmesinin aciliyetini gözler önüne sermiştir (Hunt, 2023). Eleştirel literatürde engellilik, salt biyolojik değildir; yetersiz sağlık hizmetleri ve yapısal dışlama eylemleri yoluyla neoliberal varsayımların güçlendirdiği sosyal bir üretim, hatta psiko-duygusal bir engellenmedir *(psycho-emotional disablism)* (Hunt, 2023).

Covid-19 pandemisinin akademik bilgi üretimini sarstığı süreçte, önde gelen tıbbi beşeri bilimler platformları kriz söylemlerini yapısöküme uğratarak engellilik adaletini savunan yayınlar üretmeye başlamıştır (Goodley, 2021; Hunt, 2023). Bu yayınlar, pandemiyi yalnızca bir virüs salgını olarak değil; dördüncü sanayi devrimi, altıncı kitlesel yok oluş ve "Kapitalosen" (Capitalocene) dinamiklerinin birleştiği daha büyük bir çoklu krizin (polycrisis) parçası olarak değerlendirmektedir (Goodley, 2021). Posthumanist tıbbi yaklaşımlar, pandemi döneminde odağı sadece insan bedeniyle sınırlı tutmayıp, insan, hayvan ve ekosistem arasındaki karmaşık etkileşimlerin sağlığı nasıl belirlediğini incelemeye başlamıştır (Goodley, 2021). Karantina süreçlerinde tüketilen tek kullanımlık cerrahi maskelerin okyanuslarda yarattığı plastik kirliliği (eko-krip kaygılar) ve evcil hayvanlarla kurulan yeni duygulanımsal yakınlıklar, tıbbi beşeri bilimlerin artık çevresel adalet ve türler arası ilişkilerle de kesiştiğini kanıtlamıştır (Goodley, 2021).

Bu noktada, pandemi sonrasında tıbbi beşeri bilimler alanında dijital arşivlerin ve medikal nesnelerin nasıl okunacağına dair gelişen deneysel yöntemler de önem kazanmıştır. Çünkü pandemiyle birlikte dijitalleşme yalnızca sanat üretimini ve erişim pratiklerini değil, araştırmacıların arşivle, nesneyle ve tıbbi geçmişle kurduğu ilişkiyi de dönüştürmüştür.

Tıbbi beşeri bilimler araştırmalarında dijital arşivlerle etkileşim biçimlerini ve bu arşivlerin görünmez hiyerarşik yapılarını sorgulayan *Archival Imaginarium*[188], Northern Network for Medical Humanities Research kongresinde, Sheffield Üniversitesi'nde 2020 yılında sunulmuş deneysel ve performatif bir projedir (Turner vd., 2020). *Thinking Through Things* projesinin bir uzantısı olan bu panel, Wellcome Collection gibi büyük dijital arşivlerin standart kataloglama, arama terimi ve sınıflandırma çerçevelerinin, medikal nesnelerin anlattığı travmatik ve bedensel hikâyeleri nasıl sınırlandırdığına dair güçlü bir kurumsal eleştiri sunar. Projenin temel çıkış noktası, dijital arşiv arayüzlerinin araştırmacıyı nesneden

[188] *Archival Imaginarium* projesine ilişkin çevrimiçi arşiv, proje açıklamaları ve performatif araştırma dokümantasyonu için bkz. https://www.archivalimaginarium.org/

kopardığı ve klinik nesnelerin ardındaki tarihsel, bedensel ve duygusal dışlanmaları “sterilize ederek” görünmez kıldığı düşüncesidir (Grando, 2021).

Bu otoriter ve sınırlayıcı dijital çerçeveyi kırmak adına dört erken dönem araştırmacı, Olivia Turner, Bentley Crudgington, Jacqueline Waldock ve Katherine Rawling, şansa dayalı (serendipitous) bir metodoloji geliştirmek için müzisyen Brian Eno’nun 1975’te yaratıcılık tıkanıklığı yaşayan sanatçılar için kurguladığı *Oblique Strategies* kartlarını dijital bir arama aracı olarak kullanmışlardır (Inside the Archival Imaginarium, 2020). Bu rastlantısal yöntemde araştırmacılar, dijital arşivde belirli bir nesneyi önceden seçmek yerine, “sustur ve devam et/mute and continue” komutunu kullanarak arama sürecini kısmen şansa bırakmışlardır. Bu arama sonucunda karşılarına tek bir medikal nesne çıkmıştır: I. Dünya Savaşı sırasında ampute ya da engelli askerlerin yemek yeme ritüelinde özerkliklerini koruyabilmeleri için tasarlanmış “Nelson modeli” birleşik çatal-bıçak aracı (Grando, 2021; Inside the Archival Imaginarium, 2020).

Bu medikal nesneyi salt görsel bir arşiv kaydı olmaktan çıkarmak isteyen araştırmacılar, standart bir akademik sunum yerine katılımcıların kendilerini performatif bir “akşam yemeği” masasında buldukları absürt bir alan tasarlamışlardır. Masada oturan araştırmacılara uyumsuz plastik ve gümüş çatal-bıçaklar, farklı tabaklar ve her birinin önünde duran yeşil bir elma verilmiş; ardından katılımcılardan önlerindeki bu uyumsuz aletlerle elmayı yemeleri istenmiştir (Grando, 2021). Katılımcıların plastikle elmayı kesmeye çalışırken yaşadıkları zorluk, çaresizlik, yere düşen parçalar ve dökülen sular, normatif dünyada yemek yeme adabının ve otonominin ne kadar kırılgan olduğunu görünür kılmıştır (Grando, 2021). Bu eylem, araştırmacıların nesneye yalnızca görsel ve metinsel olarak değil, duyusal, tensel ve mekânsal bir gerçeklik içinde temas etmelerini sağlayan radikal bir “nesne karşılaşması” (object encounter) yaratmıştır.

Bu performatif müdahale, arşivdeki nesneyi ses ve zaman üzerinden sakat bir fenomenolojiyle yeniden okumaya da imkân tanımıştır. Panelistlerden Jacqueline Waldock’un dikkat çektiği üzere, masadaki katılımcıların uyumsuz aletlerle elmayı kesmeye çalışırken çıkardıkları kaotik “çın-çang” sesleri, I. Dünya Savaşı

gazisinin tek eliyle kullandığı birleşik çatal-bıçağın tabakta bırakacağı tekil ve yalnız “çın” sesinin yerini tutamaz. Çünkü burada eksik olan ikinci bir çatal-bıçak sesinden ibaret değildir; askerin kopan uzvunun, değişen beden ritminin ve yemek yeme eylemine yerleşen kaybın sesidir. Bu nedenle “sesin yokluğu” ya da diğer elden gelmesi beklenen sesin duyulmaması, bedensel kaybın mekândaki yankısı olarak okunabilir (Grando, 2021). Sonuç olarak, tek eliyle yemek yiyen engelli bir bedenin yeme eyleminde normatif zamandan saparak farklı bir zamansallığı sahneye taşıması gibi, araştırmacıların da bu uyumsuz aletlerle yavaşlamaya ve bocalayarak bir eylemi tamamlamaya zorlanması, sakat zamanın bedensel olarak deneyimlenmesini sağlar (Inside the Archival Imaginarium, 2020).

Bu bağlamda *Archival Imaginarium*, dijitalleştirilmiş nesnelerin stabil, dondurulmuş ve pürüzsüz görünen arşiv temsillerinin aslında ne kadar eksik olduğunu gösteren, araştırmacıyı “nesnel gözlemci” statüsünden çıkarıp bedensel kırılganlığın içine yerleştiren çok katmanlı bir epistemolojik ve estetik müdahale olarak işlev görür.

Bu örnek, pandeminin tıbbi beşeri bilimler içinde dijital arşiv, medikal nesne ve bedensel kayıp ilişkisini yeniden düşünmeye açtığını gösterir. Dijital arşivde steril, sabit ve pürüzsüz görünen tıbbi nesneler, performatif ve duyusal yöntemlerle yeniden ele alındığında sakat zaman, gündelik uyumlanma, kayıp ve bedensel hafıza gibi katmanlar taşımaya başlar. Bu nedenle pandemi dönemi, tıbbi nesnelerin ve arşivlerin yalnızca geçmişe ait klinik belgeler olarak çerçevelenemeyip, sakat deneyimin ve hayatta kalma bilgisinin izlerini taşıyan maddi tanıklar olarak okunabileceğini görünür kılmıştır.

Bu metodolojik dönüşüm, pandeminin daha geniş politik bağlamından bağımsız değildir. Aynı dönemde devletlerin ve kamu sağlık sistemlerinin hangi yaşamları korunmaya değer, hangilerini ise harcanabilir gördüğü sorusu, eleştirel engellilik çalışmaları ve sakat sanat tartışmalarının merkezine yerleşmiştir. Pandeminin en yıkıcı toplumsal ve entelektüel etkilerinden biri, devletlerin ve kamu sağlık sistemlerinin hangi yaşamların korunmaya değer, hangilerinin ise harcanabilir olduğuna dair örtük kararlarını açık bir kurumsal şiddet biçimine dönüştürmesi

olmuştur (Patsavas ve Danylevich, 2022). Bu bağlamda, *Crip Pandemic Life* konulu akademik tartışmalar, "kriz retoriğinin" (crisis rhetorics) ardındaki tehlikeye büyük bir vurgu yapmaktadır. Kriz retoriği, salgını "evrensel bir normalliğin ve istikrarın ani ve eşi görülmemiş bir şekilde kesintiye uğraması" olarak tanımlayan, böylece hayatta kalabilmek için halihazırda sürekli bir kriz döngüsü ve dışlanma içinde yaşayan marjinal grupların günlük deneyimlerini tamamen silikleştiren dışlayıcı bir çerçevedir (Patsavas ve Danylevich, 2022). İstisnai bir durum illüzyonu yaratan bu baskın söylem, devletlerin ekonomik faaliyetleri yeniden başlatabilmek adına engelli veya yaşlı ölümlerini toplumun geri kalanı için "ödenmesi gereken kabul edilebilir bedeller" olarak konumlandırmasına meşruiyet kazandırmıştır (Patsavas ve Danylevich, 2022). Bu kriz yönetimi söyleminin akademideki yankısı da benzer şekilde tahrip edici olmuştur; krizin "eşi görülmemiş" doğasına yapılan vurgu, bir yandan yalnızca kurumsal uzmanlıkları yücelterek engelli bireylerin deneyimsel kriz bilgisini değersizleştirmiş, diğer yandan akademi içinde "zamanında" yayın yapma aciliyetini tırmandırarak hıza ayak uyduramayan kronik hasta ve engelli akademisyenleri bilgi üretim süreçlerinin tamamen dışına itmiştir (Patsavas ve Danylevich, 2022).

Pandemi sırasında akademi, sanat üretimi, sosyal hizmet eğitimi ve araştırma projeleri, uzun süredir engellilik kültürü içinde tartışılan sakat zaman anlayışına daha fazla başvurmak zorunda kalmıştır (Arrow & Grant, 2021). Bu anlayış, üretkenliği sürekli hız, verim ve kesintisiz çalışma üzerinden tanımlayan profesyonel ve akademik ritme karşı daha yavaş, dolambaçlı ve bedensel sınırları dikkate alan bir çalışma biçimi önermiştir (Evans vd., 2024). Çevrimiçi eğitime ve uzaktan çalışmaya hızlı geçiş, uzun yıllardır engelli bireyler tarafından talep edilen erişim biçimlerinin aslında teknik olarak mümkün olduğunu göstermiştir (Patsavas ve Danylevich, 2022). Ancak bu imkânların çoğu, “sağlam” bireylerin hayatı kesintiye uğradığında hızla meşrulaşmış, kriz hafiflediğinde ise kurumlar yeniden eski normale dönme eğilimi göstermiştir. Ana akım kurumlar, kriz anında hayatta kalabilmek için engelli toplulukların on yıllardır geliştirdiği uzaktan erişim stratejilerini ve “sakat kriz yetkinliklerini” adeta yepyeni birer kurumsal inovasyonmuş gibi sahiplenmiş; tehlike azaldığında bu uygulamaları ve o bilgiyi

üreten bedenleri hızla gözden çıkarmıştır (Hamraie, 2023; Rogers, 2023). Sakatlık bilgisinin (crip knowledge) kolonyal ve özütleyici (extractive) bir mantıkla, sadece ana akımın işine yaradığında araçsallaştırılıp sonrasında geri plana itilmesi, erişilebilirliğin çoğu zaman kurumsal bir hak veya evrensel bir değer olarak değil, güçlülerin ihtiyaç duyduğunda başvurduğu pragmatik bir can simidi olarak görüldüğünü ortaya koymuştur (Patsavas ve Danylevich, 2022). Bu kurumsal ikiyüzlülük, “hepimiz aynı gemideyiz” söyleminin, aslında risklerin ve kırılganlıkların toplumda ne kadar eşitsiz dağıtıldığını gizleyen ideolojik bir yanılsamadan ibaret olduğunu göstermiştir (Schillace, 2020).

Pandeminin tıbbi otoriteyi, erişim rejimlerini, normatif toplum düzenini ve beden-sağlık anlayışını sarsması, çağdaş sanat alanında da karşılığını bulmuştur. Bu süreçte sakat sanatçılar ve kuramcılar, tıbbi otoriteyi sorgulayan, bakım deneyimlerini arşivleyen, erişimi estetik bir yöntem olarak kullanan ve kırılgan bedenlerin hayatta kalma bilgisini görünür kılan üretim biçimleriyle öne çıkmıştır.

Sakat küratör ve sanat tarihçisi Amanda Cachia, çağdaş engelli sanatçıların sağlık ve bakımı kendi beden-zihinlerine nasıl entegre ettiklerini ve ana akım biyoetiği nasıl eleştirdiklerini "Hastane Estetiği" (Hospital Aesthetics) kavramıyla ele alır (Şen, t.y.). Cachia'nın kuramsal çerçevesine göre "Hastane Estetiği", hastane odalarının daha iyi görünmesi, iç mimarisi veya hastaların kendilerini iyi hissetmesi için koridorlara asılan rahatlatıcı manzara tabloları ile ilgili değil; bu kavram, tıbbi endüstriyel kompleksin engelli bedenler üzerindeki kontrol ve tahakkümünü ifşa eden, tıp dünyasının dayattığı "iyileştirme zorunluluğu"nu (curative imperative) ve doktor-hasta arasındaki güç dengesizliklerini hedef alan radikal bir aktivizm ve kurumsal eleştiri biçimidir (Şen, t.y.). Sanat galerileri ve müzeler tarihsel olarak hastane, akıl hastanesi ve hapishane gibi bedenleri zapt eden "hijyenik" altyapıların birer uzantısı olarak işlev gördüğünden, bu estetik eleştiri hem tıbbi hem de sanatsal mekânların dışlayıcılığını aynı anda hedef almaktadır (Stabler, 2024). Nitekim modernizmin steril “beyaz küp” galeri mekânları, sanatoryumlar ve tam tecrit uygulayan yüksek güvenlikli hapishanelerle benzer bir faydacı mimari mantığı paylaşır. Bu mekânlar, hastalık,

delilik ya da taşkın bedensel hareketleri “uygunsuz” ve “brütal” olarak kodlayan normatif alanlar olarak kurgulanmaktadır (Stabler, 2024).

Özellikle Kuzey Amerika ve Avrupa’dan çağdaş engelli sanatçıların, tıp dünyasına ait röntgenleri, klinik çizelgeleri, hastane önlüklerini, yatakları ve cerrahi aygıtları heykel, performans ve video gibi sanatsal mecralara dâhil ederek tıbbi terminolojiyi ve klinik imgeleri kendi lehlerine yeniden sahiplendikleri görülmektedir (Şen, t.y.). Bhavna Mehta’nın tanısal bir araç olan röntgen filmlerini geleneksel nakış pratikleriyle birleştirerek kişisel ve kültürel bir anlatıya dönüştürmesi, Dominic Quagliozzi’nin hastane önlükleri ve iyot kokusu aracılığıyla kliniğin travmatik duyusal deneyimini galerinin görselliğe dayalı ortamına taşıması, Jesse Darling’in ise tıbbi ecza dolaplarına bacaklar ekleyerek tıp kurumunun kısıtlayıcılığı ile bedensel özgürlük arzusu arasındaki gerilimi görünür kılması bu estetik müdahalenin örnekleridir (Şen, t.y.).

Tıbbi görsel kültürün engelli bedenleri nesneleştirdiği ve onları “düzeltilmesi gereken” birer hata olarak kodladığı düşüncesi, pandemi döneminde daha da görünür hâle gelmiştir. Özellikle kırılgan nüfusların ve kesişimsel dezavantajlara sahip BIPOC toplulukların nekropolitik uygulamalar içinde orantısız biçimde ölüme terk edilmesi, tıbbi otoritenin ırk, cinsiyet, sınıf ve engellilik eksenlerinde nasıl işlediğini açığa çıkarmıştır (Stabler, 2024; Şen, t.y.). Bu bağlamda hastane estetiğinin klinik imgeleri, kurumsal tahakküm biçimlerini ve tıbbi mekânları yeniden yazması (rescripting), pandemi sonrasında daha acil bir politik ve estetik müdahale olarak önem kazanmıştır (Stabler, 2024; Şen, t.y.).

Bu müdahale, Panteha Abareshi ve Carolyn Lazard gibi sanatçıların işlerinde ırk, cinsiyet ve engellilik kesişimindeki yapısal şiddeti görünür kılan daha katmanlı bir biçim alır. Abareshi, performans videolarında ve üç boyutlu yerleştirmelerinde tekerlekli sandalye, tıbbi donanımlar ve protezler kullanarak kendi bedeni üzerinde parçalayıcı (*dissecting*) bir bakış kurar. Sanatçı, yapay uzuvlarını izleyiciye teşhir eder, onları bağlar ve deler; böylece acı ile hazzın, tıbbi müdahale ile bedensel öznenin, teşhir ile kontrolün birbirine karıştığı yoğun fiziksel deneyimler üretir (Stabler, 2024). Abareshi’nin kendi bedeni ve tıbbi cihazlarla gerçekleştirdiği bu eylemler, tıbbi nesneleştirmeyi yapıbozuma uğratırken, Siyahi

kadın bedenlerinin tarihsel olarak “ete” (*flesh*) indirgenmesini eleştiren feminist kuramlarla da ilişki kurar. Böylece sanatçı, tıbbi sömürünün yalnızca bedensel değil, aynı zamanda ırksallaştırılmış ve cinsiyetlendirilmiş boyutlarını da galeri mekânına taşır (Stabler, 2024).

Benzer biçimde Carolyn Lazard, *Support System* adlı performansında sanatsal bir mekâna hastane yatağı yerleştirir ve tam bir gün boyunca izleyicilerin karşısında bu yatakta yatarak açık bir iyileşme ve istirahat sürecini (convalescence) sahneler (Stabler, 2024). Performans boyunca ziyaretçiler, ellerinde getirdikleri çiçek buketleriyle sanatçının yanına tek tek alınır ve yatakta uzanan Lazard ile sohbet eder (Stabler, 2024). Lazard’ın bu eylemi, geleneksel olarak hastaya dayatılan ya da sanat izleyicisine atfedilen pasifliği bilinçli biçimde sahiplenir. Sanatçı, Siyahi ve engelli bir özne olarak sistemin çoğu zaman ondan esirgediği bakım, dinlenme ve iyileşme hakkını kurumsal sanat mekânının içinde kendi bedeniyle talep eder (Stabler, 2024).

Lazard’ın sanat galerisinin ortasında hastane yatağını merkeze alan bu performatif eylemi, yazar ve sanatçı Johanna Hedva’nın *Sick Woman Theory’*si (2016/2020) ile politik paralellik taşır[189]. Hedva, sokağa çıkıp pankart taşıyamayan ya da eylemlere fiziksel olarak katılamayan kronik hasta bedenlerin konumundan hareketle, politik protestonun yalnızca kamusal alanda bulunabilen “sağlam” bedenlere özgü bir ayrıcalık olup olmadığını tartışmaya açar (Kafer, 2023). *Sick Woman Theory*, kapitalist sistemin sürekli üreten, sağlıklı ve bağımsız işleyen bedenleri değerli kılan yapısına karşı, yatağa bağımlı olmayı, acı

[189] Feminist ve sakat sanatın kesişiminde çalışan sanatçılar ve kuramcılar, yataylık, dinlenme ve üretmeme hâllerini, bedeni sürekli hareketli, bağımsız ve üretken varsayan normlara yönelik eleştiriler bağlamında ele almıştır. Örneğin Liz Crow, *Bedding Out* (2012–2013) performansında yatağı kamusal alana taşıyarak uzanma hâlini yalnızca bedensel bir gereksinim değil, “dik” beden normuna yönelik politik bir müdahale olarak ortaya koymuştur. Johanna Hedva (2016), *Sick Woman Theory*‘de siyasal failliğin sokağa çıkabilen ve üretken beden üzerinden tanımlanmasını sorgularken; Jamila Prowse (2021), *Bare Minimum Collective* pratiğini kapitalist üretkenlik zorunluluğunun reddi ve engellilik adaleti bağlamında değerlendirmiştir. Benzer biçimde yataylık, “horizontal access” ve “bed activism” gibi kavramlar aracılığıyla erişim, bakım ve direniş biçimi olarak da tartışılmıştır (Nishida, 2022; Winter, 2022). Bu tartışmalarla doğrudan engellilik çalışmalarına ait olmamakla birlikte ilişkilendirilebilecek Adriana Cavarero’nun *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2016) adlı çalışması, özerk ve “dik” özne idealinin karşısına eğilme, ilişkilenme ve bağımlılığı yerleştirir. Hettinga’nın (2022) geliştirdiği “trans-crip aesthetics of refusal” yaklaşımı ise normatif görünürlük ve tanınma taleplerini reddeden estetik pratikler üzerinden bu tartışmayı farklı bir doğrultuda genişletmektedir.

çekmeyi, hayatta kalma çabasını ve bakıma ihtiyaç duymayı politik bir direniş zemini olarak yeniden düşünür (Hedva, 2020). Bu açıdan Lazard'ın *Support System* performansı, Hedva'nın hasta beden, dinlenme ve bağımlılık üzerine kurduğu teorik çerçeveyi galeri mekânında somutlaştıran bir eylem olarak okunabilir. Her iki sanatçı da zayıf, hasta ya da bakıma ihtiyaç duyan bedeni düşünce ve estetik üretim için bir çıkış noktası olarak merkeze alır. Böylece "dinlenme", "yatma" ve "karşılıklı bağımlılık" hâlleri, normatif dünyanın edilgenlik ya da yetersizlik olarak kodladığı durumlar olmaktan çıkarak politik hak, bedensel bilgi ve estetik müdahale alanına taşınır (Samuels, 2023).

Covid-19 pandemisiyle birlikte sanat kurumlarının zorunlu olarak çevrimiçi etkinliklere geçmesi, altyazı, sesli betimleme ve işaret dili gibi erişilebilirlik pratiklerinin yalnızca yasal "uyumluluk" ya da çeviri aracı olmanın ötesinde, sanatın estetik ve kompozisyonel yapısını belirleyen unsurlar olarak düşünülmesini hızlandırmıştır. Bu dönüşüm bağlamında New Disability Arts hareketinin önemli isimlerinden biri olan Carolyn Lazard, Whitney Bienali ve Venedik Bienali gibi uluslararası platformlarda yer alan işleriyle altyazı pratiğini yapıbozuma uğratmış ve onu politik bir mecraya dönüştürmüştür (Mills ve Alexander, 2023).

Lazard, crip minimalism olarak adlandırılan pratiğinde altyazıları yalnızca duyma engelli izleyicilere sesi aktaran yardımcı bir araç olarak kullanmaz. Bunun yerine altyazıları, izleyiciyi esere dâhil eden, kimi zaman eylem talimatları veren, kimi zaman da eserin kavramsal yükünü taşıyan açık uçlu "partisyonlar" (scores) olarak kurgular (Mills ve Alexander, 2023). Örneğin *A Recipe for Disaster* (2018) adlı video eserinde Lazard, 1972 tarihli *The French Chef* programının açık altyazılı bir bölümünü temel alır ve bu malzemeye kendi sesli betimlemesini ve ekranda kayan manifesto niteliğinde bir metni ekler. Böylece altyazı, görüntü ve sese sonradan eşlik eden yardımcı bir unsur olmaktan çıkar; eserin görsel, işitsel ve kavramsal yapısını kuran temel bileşenlerden biri hâline gelir. Bu tercih, erişimi, engelli bireylerin "partiye katılabilmek için minnettar olması gereken bir lütuf" olarak gören ana akım sağlamcı anlayışı sakatlar (Mills ve Alexander, 2023).

Benzer biçimde *CRIP TIME* (2018) adlı video işinde Lazard, standart altyazı kullanımını genişleterek yalnızca konuşmayı değil, hapların kutulara yerleştirilmesiyle oluşan sesleri ve kronik hastalık bakımının gündelik ritmini de metinsel olarak görünür kılar. Videoda sanatçının haftalık ilaç kutularını tek tek doldurması, sıradan bir bakım işini zamanın ölçüldüğü yavaş, döngüsel ve bedensel bir emeğe dönüştürür. Böylece kronik hastalıkla yaşamanın gerektirdiği çoğu zaman görünmez bakım emeği estetik bir forma taşınır (Mills ve Alexander, 2023). Lazard'ın minimalizmi bu anlamda yalnızca biçimsel bir tercih değildir; kapitalist aşırı üretim baskısına karşı bedensel enerji sınırlarını korumayı hedefleyen politik aynı zamanda pragmatik bir duruş olarak da okunabilir (Mills ve Alexander, 2023). Sanat dünyasının sağlamcı ve görselliği merkeze alan yapısına meydan okuyan sanatçı, *Long Take* (2022) adlı eserinde dans performansını doğrudan görsel olarak sunmak yerine, işi dans skorunun okunması, dansçının hareket ve nefes sesleri, sesli betimleme ve altyazılar üzerinden kurar. Bu tercih, erişilebilirliği eserin algılanma biçimini belirleyen yaratıcı bir yöntem hâline getirir. Aynı zamanda görsel şeffaflık ve görünürlük beklentilerini askıya alarak, Siyah ve sakat bir sanatçının kurumsal bakıştan kaçış (fugitivity) ve opaklık (opacity) imkânını tartışmaya açar (Mills ve Alexander, 2023).

Burada, sakat sanat tarihi literatürü ve sakat sanat yöntemi açısından temel bir noktayı yeniden vurgulamak gerekir: Lazard'ın sakat bilgeliğiyle[190] sanat eserinin biçimini ve galeri mekânının varsayımlarını dönüştüren bu pratikleri, eleştirel engellilik literatüründe "yaratıcı erişim" (creative access) ya da "erişim estetiği" (aesthetics of access) olarak adlandırılan daha geniş çaplı bir dönüşümün parçasıdır. Geleneksel sanat kurumlarında erişilebilirlik, çoğunlukla sanat eserine üretim sonrasında engellilik deneyimi olmayanlar tarafından eklenen yasal bir zorunluluk veya engelli bireyi normatif dünyaya "uyumlandırma" (retrofit) çabası olarak görülür (Kafer, 2023; Yergeau, 2023). Oysa yaratıcı erişim, bu salt "uyumluluk" mantığını reddederek erişim ihtiyacının bizzat kendisini sanatın

[190] Burada "sakat bilgeliği" (*crip wisdom*) ifadesi, engellilik deneyiminden doğan bedensel, ilişkisel ve pratik bilgiyi, yani erişim, bakım, yavaşlık, karşılıklı bağımlılık ve hayatta kalma stratejileri etrafında oluşan deneyimsel bilgi birikimini karşılamaktadır.

estetik, kavramsal ve politik bir ana malzemesi ve kompozisyon aracı hâline getirir (Kleege, 2023).

Finnegan Shannon'ın *Do You Want Us Here or Not?* (2018-günümüz) başlıklı projesi, yaratıcı erişimin mekânsal düzeydeki örneklerinden biridir. Shannon'ın sanat kurumlarına yerleştirdiği mavi banklar, galerilerin izleyiciden beklediği sürekli ayakta durma, sessizce dolaşma ve bedensel dayanıklılık normlarını görünür kılar (Mills ve Sanchez, 2023). Bankların üzerine el yazısıyla yazılmış "Buraya gelmek zordu. Katılıyorsanız burada dinlenin" ya da "Bu sergi benden çok uzun süre ayakta durmamı istedi. Katılıyorsanız oturun" gibi ifadeler, müze deneyiminin herkes için aynı ölçüde nötr, erişilebilir ve bedensiz bir deneyim olduğu varsayımını bozar. Bu müdahale, oturmayı ya da dinlenmeyi kişisel bir ihtiyaç olmaktan çıkararak serginin kavramsal yapısına dâhil eder. Böylece erişim, eserin kendisi ve kurum eleştirisinin aracı hâline gelir.

Benzer biçimde Bojana Coklyat ve Finnegan Shannon'ın geliştirdiği *Alt Text as Poetry* projesi, kör ve az gören kullanıcılar için kullanılan alternatif metinleri yalnızca görsel içeriği açıklayan teknik bir erişim standardı olarak ele almaz. Proje, alt-text'i şiirsel, yaratıcı ve ilişkisel bir yazma pratiği olarak yeniden düşünür (Kleege, 2023). Bu yaklaşım, erişilebilirliğin mekanik bir açıklama üretmekten ibaret olmadığını; dikkat, zaman, duyusal tercüme ve yazınsal seçim gerektiren yaratıcı bir süreç olduğunu gösterir. Carmen Papalia'nın Open Access kavramı da bu hattı genişletir. Papalia'ya göre erişim, yukarıdan dayatılan bir kontrol listesi ya da sabit bir kurallar bütünü değil; öznellik, güç, karşılıklı bağımlılık ve güven ilişkileri içinde sürekli yeniden kurulan uzun vadeli bir pratiktir (Kafer, 2023; Papalia, 2017).

Bu örnekler, yaratıcı erişimin yalnızca fiziksel mekânı düzenleyen bir pratik olmadığını; dil, betimleme, izleyicilik, güven ilişkileri ve kurumsal sorumluluk biçimlerini de dönüştürdüğünü gösterir. Pandemiyle birlikte bu tartışma daha belirgin biçimde dijital alana taşınmıştır. Fiziksel izolasyonun zorunlu kıldığı çevrimiçi buluşmalar, engelli toplulukların uzun süredir geliştirdiği uzaktan erişim, karşılıklı bakım ve esnek katılım pratiklerinin yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda duygulanımsal ve ilişkisel boyutlarını da görünür kılmıştır. Böylece

yaratıcı erişim, galeri mekânındaki bank, altyazı ya da alternatif metin gibi somut müdahalelerin ötesine geçerek dijital samimiyet, çevrimiçi akrabalık ve sakat tekno-bilimsel dayanışma biçimleri içinde yeniden düşünülmeye başlanmıştır.

Fiziksel izolasyonun zorunlu kıldığı dijitalleşme dalgası, engelli toplulukların "sakat dijital samimiyet" (crip digital intimacy) olarak adlandırılabilecek yeni duygulanımsal ve ilişkisel ağlar kurmasına zemin hazırlamıştır (Johnson vd., 2024). Dijital alan, engelli sanatçıların kendi ortamlarını oluşturmalarına, coğrafi sınırları aşan sakat akrabalıklar (crip kinship) kurmalarına ve sanat eğitimini doğrudan başka engelli sanatçılardan ya da eğitmenlerden alabilmelerine imkân tanımıştır (Brown, 2021; Kafai, 2021).

Engellilik adaleti aktivisti ve yazar Mia Mingus'un ortaya attığı "erişim samimiyeti" ve "Erişim Sevgidir" yaklaşımları, bu çevrimiçi atölyelerde ve sanatsal paylaşımlarda güçlü biçimde pratiğe dökülmüştür (Johnson vd., 2024; Schillace, 2020). Mingus, erişim samimiyetini "bir başkasının sizin erişim ihtiyaçlarınızı içgüdüsel olarak 'anladığı' o tarifi zor, yakalaması güç his" olarak tanımlar. Bu kavram, erişimin bir zorunluluk, hayırseverlik lütfu veya külfetli bir angarya olarak görülmek yerine, içsel olarak anlaşıldığı, takdir edildiği ve derin bir güvenlik hissi yarattığı anları ifade eder (Mingus, 2011, akt. Johnson vd., 2024). Mingus ve Alice Wong'un belirttiği gibi erişim, engellileri bir "yük" olarak gören kurumların yasal bir kontrol listesini işaretlemesinden ibaret mekanik bir süreç değil, engelli bireylerin ihtiyaçlarının derinden anlaşıldığı, yaratıcılığın beslendiği ve erişimin zoraki bir talep olmaktan çıkarak topluluklar arası bir bakım ve dayanışma eylemine dönüştüğü ilişkisel bir fenomendir (Schillace, 2020). Hamraie ve Fritsch'in "Sakat Tekno-bilim Manifestosu"nda belirttikleri gibi, engellilik dünyayı şekillendiren, anti-asimilasyonist ve eleştirel bir mühendislik ve üretim biçimidir (Hamraie ve Fritsch, 2019). Çevrimiçi platformlarda katılımcıların kendi görsel özelliklerini görmeyen katılımcılar için betimlemesi, Zoom sohbet kutusundaki mesajların göremeyen ya da yazılı iletişimi takip edemeyen kişiler için sesli okunması, katılımcıların kameralarını kapatarak veya uzanarak etkinliklere katılmasının doğal karşılanması, bu yeni tekno-sakat (thecnocrip) kültürün yapıtaşları arasında yer alır (Johnson vd., 2024).

Bu dijital samimiyet ve karşılıklı bakım ağları, gündelik iletişimi ve dijital karşılaşmaları dönüştürmekle kalmamış, sakat sanatçıların estetik üretim biçimlerini de derinden etkilemiştir. Bunun yansımalarından biri, portre sanatçısı Riva Lehrer'in pandemi kısıtlamaları nedeniyle fiziksel stüdyo pratiğini zorunlu olarak dijital alana taşıyarak ürettiği *Zoom Portraits* (2020-2021) serisidir. Geleneksel olarak sanatçı ile model arasındaki yüz yüze fiziksel mahremiyete ve aynı mekânı paylaşmaya dayanan portre sanatı imkânsız hâle geldiğinde Lehrer, çevrimiçi iletişim platformlarının sunduğu olanakları estetik birer "yaratıcı erişim" aracına çevirmiştir.

Serinin en dikkat çekici eserlerinden biri, tam da bu dijital sakat kültürün inşasına öncülük eden engellilik adaleti aktivisti Alice Wong'u resmettiği portredir. Lehrer, bu eserde yalnızca Wong'un güçlü duruşunu ve solunum cihazını resmetmekle kalmamış; aynı zamanda ekranın kenarlarındaki dijital arayüz çerçevesini ve bilgisayar menülerini de esere kasten dâhil ederek "uzaktan erişimin" bizzat kendisini estetik ve tarihsel bir unsura dönüştürmüştür (Cachia, 2025; Wong, 2020). İlk bakışta pandeminin dayattığı mecburi bir uzlaşma gibi görünen bu dijital aracılık, aslında engelli özneler arasında Mingus'un bahsettiği erişim samimiyetinin ve sakat dayanışmasının görsel bir kanıtı olarak işlev görür (Ford Foundation Gallery, 2020). Dahası, Lehrer portre süreci boyunca bu çevrimiçi çalışma pratiğinin, fiziksel erişim engelleri veya sağlık riskleri nedeniyle stüdyosuna seyahat edemeyen engelli bireyler için aslında ne kadar kapsayıcı ve elzem bir yöntem olduğunu fark etmiş; bu "kusurlu ama gerekli" dijital karşılaşmaları, pandeminin ötesine geçecek kalıcı bir sanatsal erişilebilirlik politikası olarak benimsemiştir (Wong, 2020). Dolayısıyla Lehrer'in *Zoom Portraits* serisi, dijital teknolojinin pragmatik bir iletişim aracının ötesinde, engelli bireyleri görünür kılan, bakım emeğinin doğasını dönüştüren ve engelli topluluğunun sınır ötesi bağlarını ayakta tutan dönüştürücü bir hayatta kalma pratiği olduğunu göstermektedir (Ford Foundation Gallery, 2020).

Pandemi krizi boyunca sakat, kronik hasta, mad/deli/psikiyatrik geçmişi olan ve nöroçeşitli bireylerin orantısız biçimde etkilenmesi ve yaşanan büyük kayıplar, bu toplulukların sahip olduğu kripistemolojik hayatta kalma bilgilerinin de

bedenleriyle birlikte yok olma tehlikesini gündeme getirmiştir. Toplumun geneli ve kapitalist piyasalar krizden hızla sıyrılıp "normale dönme" arzusuyla hareket ederken, sakat hakları aktivistleri yas tutmayı, kayıpları kaydetmeyi ve geride kanıt bırakmayı politik bir direniş biçimi olarak örgütlemiştir. Bu bağlamda, Aimi Hamraie, Mimi Khúc, Sandie Yi ve Margaret Fink gibi önde gelen sakat kuramcı isimlerin katkılarıyla oluşturulmuş olan, *Lateral* dergisinde yayımlanan "Crip Pandemic Life: A Tapestry" başlıklı özel bölüm, pandeminin yarattığı eşitsiz koşullarda engelli toplulukların hayatta kalma deneyimlerini belgeleyen canlı ve çok katmanlı bir dijital arşiv projesi olarak değerlendirilmelidir (Patsavas vd., 2022).

Proje, engellilik adaleti aktivisti Mia Mingus'un "Kanıt bırakmalıyız. Burada olduğumuza, var olduğumuza, hayatta kaldığımıza, sevdiğimize ve acı çektiğimize dair kanıtlar bırakmalıyız" şeklindeki acil çağrısına doğrudan bir yanıt niteliği taşır (Patsavas ve Danylevich, 2022). Bu arşiv, erişim pratiklerini tartışan sesli ve görsel yuvarlak masa toplantılarını, COVID dönemi tıbbi maskelerine yapılan sanatsal müdahaleleri, dijital fanzinleri ve heykellerin dijital kopyalarını bir araya getirerek; kırılganlık, karşılıklı bakım, yas ve topluluk inşası gibi sakat sosyalliğinin pratiklerini somutlaştırır (Patsavas ve Danylevich, 2022). Bununla birlikte arşiv, bir yandan sakat bilgisini merkeze alırken diğer yandan kendi epistemolojik ve yapısal sınırlarını da eleştirel bir dürüstlükle görünür kılmıştır. Editörlerin de vurguladığı üzere, Siyah engelli bireylerin, Küresel Güney'den gelen sanatçı ve düşünürlerin, hapsedilmiş veya kurumlara kapatılmış kişilerin, mültecilerin ve savaş ya da iklim krizi nedeniyle engelli bırakılmış bedenlerin bu tür akademik ve kurumsal arşivlerdeki yokluğu, kriz dönemlerinde bilginin ve hayatta kalma stratejilerinin kimler tarafından kayda geçirilebildiğine dair derinden işleyen yapısal eşitsizlikleri ifşa eden sorunsallardan biridir (Patsavas ve Danylevich, 2022).

2.5.1. 2020'li Yillarda Eleştirel Engellilik Çalışmaları

Eleştirel engellilik çalışmaları, 2020 yılından itibaren Covid-19 pandemisinin de etkisiyle hak temelli, asgari uyum odaklı ve asimilasyoncu kapsayıcılık politikalarının sınırlarını daha güçlü biçimde sorgulayan yeni bir evreye girmiştir

(Ginsburg ve Rapp, 2024; Patsavas ve Danylevich, 2022). Bu dönemde yayımlanan çalışmalar, engelliliği yalnızca çevresel engeller üzerinden açıklayan klasik sosyal modelin yetersizliklerini daha belirgin biçimde tartışmaya açmış; kronik ağrı, kronik hastalık, kesişimsellik, sömürgecilik karşıtlığı, kapitalizm eleştirisi, kuir-sakat kuramları ve engelli beden-zihin deneyimleri etrafında daha radikal ontolojik ve epistemolojik sorular üretmiştir (Dokumacı, 2023; Kafer, 2013; Price, 2015). Neoliberal kapsayıcılık söylemlerinin, liberal hak arayışlarının ve kurumsal "erişilebilirlik" vaatlerinin engelli beden-zihinleri tam anlamıyla özgürleştirmediği yönündeki eleştiriler, bu yeni literatürün merkezine yerleşmiştir (Ben-Moshe, 2020; McRuer, 2018). Bu bağlamda engellilik adaleti paradigması, hak temelli modelin hukuki, entegrasyoncu ve çoğu zaman bireysel uyumlandırmaya dayalı çerçevesinden uzaklaşarak kesişimsel, yapıbozumcu ve kolektif bir siyasal hat önermiştir (Berne, 2015; Piepzna-Samarasinha, 2018; Sins Invalid, 2019). Yeni dönem eleştirel engellilik literatürü, sağlamcılığın yalnızca erişim eksikliği ya da ayrımcılık sorunu olmadığını, sömürgecilik, ırkçılık, cinsiyet rejimi, sınıfsal eşitsizlik, sığınma ve göç kontrolleri gibi tahakküm mekanizmalarıyla birlikte işleyen kurucu bir iktidar biçimi olarak anlaşılması gerektiğini göstermektedir (Erevelles, 2011; Lewis, 2022; Puar, 2017; Schalk ve Kim, 2020).

Eleştirel engellilik çalışmalarındaki bu kuramsal ve yöntemsel dönüşümün en belirgin örneklerinden biri, sakat sanatta uzun süredir izlenen yöntemsel yaratıcılık ile engellilik deneyimini sanat üretimi ve erişim pratiğinin kurucu unsuru hâline getiren yaklaşımın, 2020 sonrasında akademik yayıncılık, yazarlık ve arşivleme pratiklerinde de daha görünür bir kuramsal çerçeveye kavuşmasıdır. Mara Mills ve Rebecca Sanchez'in derlediği *Crip Authorship: Disability as Method* (2023), bu bağlamda yazarlığı kapitalist fikrî mülkiyetin, telif hakkı rejimlerinin ve "tekil dahi yazar" mitinin tekelinden çıkararak araştırma, çeviri, formatlama, arşivleme, erişim emeği ve karşılıklı bakım ilişkilerini kapsayan ilişkisel bir üretim ağı olarak yeniden tanımlar (Mills ve Sanchez, 2023).

Kitap, Michel Foucault'nun "Yazar nedir?" sorusunu engellilik bağlamında yeniden düşünerek, modern yazarlık ve telif hakkı anlayışının tarihsel olarak

rasyonel, özerk, bağımsız ve hukuken tam ehil kabul edilen normatif özne üzerine kurulduğunu gösterir. Bu nedenle özellikle zihinsel ya da bilişsel farklılıkları nedeniyle vasilik altında yaşayan engelli bireylerin, hukuki kişi statüsünden ve kendi üretimleri üzerindeki mülkiyet, onay ve temsil haklarından dışlanabildiği vurgulanır (Kohn ve Koss, akt. Mills ve Sanchez, 2023). Benzer biçimde, telif hakkı rejimlerinin eseri sabit, kopyalanabilir ve somut bir formatta dondurma beklentisi, sağır-kör toplulukların dokunsal iletişime dayalı *Protactile* şiirleri gibi anlık, bedensel, tensel ve ilişkisel sakat estetik biçimlerini kavramakta yetersiz kalır (Clark, 2023; Mills ve Sanchez, 2023). Böylece sakat yazarlık, hem kapitalist fikrî mülkiyet rejimine hem de yazarlığı tekil, özerk ve pürüzsüz bir üretim eylemi olarak düşünen sağlamcı akademik normlara karşı eleştirel bir müdahale olarak belirir.[191]

Bu müdahale, akademik üretimin hız, verimlilik, kesintisiz üretkenlik ve rasyonel pürüzsüzlük beklentilerini de tartışmaya açar. Mills ve Sanchez'in derlemesinde sakat yazarlık, kurumsal üretkenlik modeline hizmet eden bir kompozisyon pratiği olmaktan çok, bedensel kesintileri, yavaşlığı, ağrıyı, yorgunluğu, başarısızlığı ve tamamlanmamışlığı hesaba katan bir "de-composition" (ayrışma/bozma/dağıltma) pratiği olarak düşünülür (McRuer, 2006; Mills ve Sanchez, 2023). Sakat yazarlık çerçevesinde yazma, bireysel yaratıcılığın pürüzsüz bir ifadesi olmaktan çıkar; beden-zihinlerin değişken kapasiteleri, erişim araçları, bakım ağları ve sakat zaman içinde gerçekleşen kolektif ve ilişkisel bir üretim süreci olarak düşünülür. Mel Y. Chen ve Alison Kafer'in kapitalist akademinin fikirleri çalma ve bireysel mülkiyete geçirme pratiği olan "ripping off"

[191] Bu dönemde yöntem tartışmaları, sakat yazarlık (*crip authorship*) ekseninin yanında Mad Studies alanında geliştirilen "deli yöntemleri" (*mad methods*) tartışmalarıyla da genişlemiştir. *Disability Studies Quarterly*'nin 2025 tarihli *Mad Methods* özel sayısı, psikiyatrize edilmiş öznelerin araştırma nesnesi olarak konumlandırılmasına karşı, delilik deneyimini bilgi üretiminin yöntemi, dili ve müdahale biçimi olarak ele alan güncel bir örnek sunar. Bu çerçevede Efrat Gold, akademik antipsikiyatri ve "psikiyatrik abolisyon" (*psy abolition*) tartışmaları üzerinden psikiyatrik kurumların, tanı dillerinin ve akademik bilgi üretiminin nasıl sorgulanabileceğini ele alırken, Christina Foisy "deli sesleri" (*sounding mad*) ve şiirsel araştırma-yaratım pratiklerini kurumsal şiddete karşı dirençli bir yöntem olarak düşünür. Maria Liegghio ise psikiyatrize edilmiş çocuk ve gençlerin öncülüğündeki katılımcı araştırma yöntemleriyle çocukluk araştırmalarında yetişkin bakışının (*adult gaze*) nasıl kesintiye uğratılabileceğini tartışır. Bu hat, sakat yazarlığın ortak üretim, erişim emeği ve akademik otorite eleştirisiyle kurduğu ilişkiyi Mad Studies bağlamında genişletir (Foisy, 2025; Gold, 2025; Gold ve Rembis, 2025; Liegghio, 2025).

(intihal/fikri hırsızlık) kavramına önerdiği “cripping off” fikri de bu kolektif üretim anlayışını güçlendirir. “Cripping off”, fikirlerin, cümlelerin, emeğin ve enerjinin yatay biçimde paylaşıldığı, kimin neyi yazdığının tekil mülkiyet mantığı içinde sabitlenmediği, yorgunluk, ağrı ve erişim ihtiyaçlarına göre birlikte yazmanın yeniden örgütlendiği bir ortak yazarlık pratiğini ifade eder (Chen vd., 2023, akt. Mills ve Sanchez, 2023).

Kitap aynı zamanda eleştirel engellilik çalışmalarının kendi içindeki beyazlık ve dışlama biçimlerini de tartışmaya açar. “#DisabilityStudiesTooWhite” eleştirisi, engellilik tarihinin yalnızca Küresel Kuzey merkezli beyaz hak mücadeleleri üzerinden okunmasına karşı çıkar; erişim ve bilgi üretimi mücadelelerini Siyah feminizm, yerli hikâye anlatıcılığı, sömürgecilik karşıtı direnişler, ırksallaştırılmış sakatlık eleştirisi (crip-of-color critique) ve Küresel Güney merkezli sakatlık anlatılarıyla birlikte düşünmeye davet eder (Bowen, Kuo ve Mills, 2023; Mills ve Sanchez, 2023).

Bu nedenle *Crip Authorship*, engelliliği akademik ya da sanatsal üretimin konusu olmaktan çıkararak, bilginin hangi beden-zihinler tarafından, hangi norm dışı zamanlarda, hangi erişim araçlarıyla, hangi bakım ilişkileri içinde ve hangi dışlama tarihleriyle mücadele ederek üretildiğini ifşa eden çok sesli, çok duyulu ve tamamlanmamış bir yöntem olarak konumlandırır.

Benzer bir yaklaşımla, Mel Y. Chen, Alison Kafer, Eunjung Kim ve Julie Avril Minich’in derlediği *Crip Genealogies* (2023), engellilik bilgisinin epistemolojik ve tarihsel sınırlarını sorunsallaştırarak alanı yalnızca metodolojik değil, soykütüksel düzeyde de sakatlar. Kitap, ana akım engellilik çalışmalarının kendi tarihini doğrusal, beyaz ve Küresel Kuzey merkezli bir başarı anlatısı olarak kurma eğilimini reddeder. Bu doğrusal anlatı, bilginin aktarımını çoğu zaman “ağaçsı” (arboreal) bir miras ilişkisi, yani hiyerarşi, kanon ve akademik bekçilik üzerinden kurgular. *Crip Genealogies* ise Sara Ahmed’in (2006) “karmaşık/melez soykütükler” (mixed genealogies) kavramından hareketle, engellilik tarihini tek bir köken, çizgi ya da ilerleme anlatısı içinde değil, birbirine temas eden, çatışan, kesintiye uğrayan ve tamamlanmamış bilgi hatları üzerinden düşünür. Bu yaklaşım, geçmişten bugüne kimlerin otorite kabul edildiğini sormakla yetinmez;

dışarıda bırakılan, sessizleştirilen, normatif kültüre uyumsuz bulunan hayatta kalma bilgilerini, kırılgan temasları ve bakım ilişkilerini de merkeze alır. Bu nedenle kitap, eleştirel engellilik çalışmalarını tutarlı ve tamamlanmış bir disipliner bütün olarak kurmak yerine, alanın kendi sınırlarını, beyazlık rejimlerini ve dışlama biçimlerini sürekli söken bir "yöntemsel söküm" (methodological undoing) pratiği önerir (Chen vd., 2023).

Bu yöntemsel söküm, özellikle ırk, sömürgecilik ve devlet şiddetiyle ilişkili sakatlık anlatılarını merkeze alması bakımından önemlidir. Kitap, Jina B. Kim ve Sami Schalk'ın geliştirdiği ırksallaştırılmış sakatlık eleştirisini (crip-of-color critique) temel alarak, engellilik tarihini salt liberal erişim talepleri ve beyaz hak kazanımları üzerinden okuyan anlatılara karşı çıkar. Ana akım akademik anlatılarda 1977'deki 504. Madde eylemleri gibi tarihsel momentler, çoğu zaman engelli hakları hareketinin beyaz ve zaferle sonuçlanmış bir sivil haklar evresi olarak sunulur; bu tür bir "erişim istisnacılığı" (access exceptionalism), engelliliği ırksal adaletsizliklerden, sınıfsal eşitsizliklerden, göçmen karşıtlığından ve devlet şiddetinden bağımsız, tarafsız bir hak meselesi gibi göstermektedir. Buna karşı *Crip Genealogies*, sağlamcılığın ırkçılık, sömürgecilik, kapitalizm, kitlesel hapsetme ve devlet destekli sakat bırakma politikalarıyla birlikte işlediğini vurgular. Kitap, "crip" kavramını yalnızca Batılı, beyaz ve kuir-sakat aktivizminin ürünü olarak ele almaz; bu kavramın çete şiddeti[192], yoksulluk, kitlesel hapsetme, Vietnam'da *Agent Orange* kimyasallarının yarattığı zehirli akrabalıklar, Filistin'de devlet destekli sakat bırakma (maiming) politikaları ve Doğu Avrupa'nın post-

[192] "Crip" teriminin tarihsel ve kültürel çağrışımları ana akım engellilik aktivizmiyle sınırlı değildir. *Crip Genealogies* kitabının giriş bölümünde Chen, Kafer, Kim ve Minich, terimin Los Angeles'ta 1960'ların sonunda ortaya çıkan ve çoğunlukla Siyah genç erkeklerle ilişkilendirilen "Crips" çetesinin adıyla kurduğu rahatsız edici tarihsel yakınlığı tartışmaya açar. Editörlere göre bu örtüşmeyi basit bir dilsel tesadüf olarak görmek, çete şiddeti, ırksallaştırılmış yoksulluk, kitlesel hapsetme ve sakat bırakılma süreçlerini crip soykütüğünün dışına itmek anlamına gelir (Chen vd., 2023). Bu tartışma, Laurence Ralph'in "Injury, Recovery, and Representation in Shikaakwa" başlıklı bölümünde somutlaşır. Ralph, Şikago'da silahlı çete şiddeti sonucunda omurilik felci geçirerek tekerlekli sandalye kullanmaya başlayan Siyah genç erkeklerin deneyimlerini ele alır ve bu yaralanma hikâyelerinin yalnızca sapma, suç ya da patoloji olarak okunamayacağını gösterir. Bu deneyimler, anneler, partnerler ve mahalle çevresinde örülen bakım emeği, şefkat, karşılıklı bağımlılık ve crip akrabalık ilişkileri içinde şekillenir (Ralph, 2023). Bu nedenle "crip" ile "Crips" arasındaki tarihsel temas, engelliliği beyaz, orta sınıf ve yasal erişim talepleriyle sınırlayan anlatılara karşı, ırkçılık, devlet şiddeti, kentsel yoksulluk ve kapatılma mekanizmaları içinde engelli bırakılan bedenlerin hayatta kalma bilgisiyle birlikte düşünmeyi gerektirir (Chen vd., 2023; Ralph, 2023).

sosyalist dönüşümlerindeki ırksallaştırılmış engellilik hâlleriyle kurduğu rahatsız edici bağları da görünür kılar (Chen vd., 2023; Puar, akt. Chen vd., 2023). Bu bağlamda kitap, teorinin yalnızca rasyonel metinler üzerinden değil, karmaşık duygular, kırılganlıklar, yorgunluk, sakat zaman ve karşılıklı bakım ağları içinden üretildiğini savunur. Tekil yazarlığın emperyalist ve kapitalist fikrî mülkiyet birikimine hizmet eden bir yanılsama olduğunu göstererek, birbirinin hızına, ağrısına ve tükenmişliğine uyum sağlayan kolektif ve ortak yazarlık pratiklerini öne çıkarır. Böylece *Crip Genealogies*, engelliliği neoliberal sistemin kapsayabileceği sabit bir kimlik ya da tamamlanmış bir disipliner kategori olmaktan çıkarır; onu kendi sınırlarını, soykütüklerini ve yapısal dışlamalarını sürekli tartışmaya açan, karşılıklı bağımlılığa dayalı eleştirel bir yönelim olarak konumlandırır (Chen vd., 2023).

Sakat yazarlık ve sakat soykütük tartışmaları, engelliliği bilgi üretiminin yöntemi olarak düşünmenin yanında, bakım, yakınlık, arzu ve dünya kurma pratikleriyle de ilişkilendirir. Bu nedenle 2020 sonrası literatürde engellilik, akademik yazarlığın ve disipliner soykütüğün sınırlarını sorgulayan bir yöntem olmanın ötesinde, karşılıklı bağımlılık, erişim samimiyeti, sakat akrabalık ve kolektif yaşam biçimleriyle ilişkili bir varoluş alanı olarak ele alınmıştır. Alice Wong'un derlediği *Disability Intimacy* (2024) ile Faye Ginsburg ve Rayna Rapp'in *Disability Worlds* (2024) çalışmaları, bu hattın iki önemli örneği olarak değerlendirilebilir.

Disability Intimacy: Essays on Love, Care, and Desire (2024), yakınlık kavramını romantik ya da cinsel ilişki kalıplarının dar sınırlarından çıkararak bakım emeği, erişim samimiyeti, karşılıklı bağımlılık, şefkat, arzu, insan-dışı yoldaşlıklar ve sakat akrabalık (crip kinship) üzerinden yeniden tanımlar. Ana akım kültür ve medikal otorite, engelli bireyleri çoğu zaman arzu nesnesi olmaktan uzak, aseksüel, çocuklaştırılmış ya da "bakıma muhtaç" pasif varlıklar olarak kodlarken, bu derleme engelli beden-zihinleri arzunun, tutkunun, şefkatin ve ilişkiselliğin aktif failleri olarak merkeze alır (Wong, 2024). Wong'a göre engellilik ve yakınlık üzerine ana akım tartışmalar sıklıkla "cinsel işlev bozukluğu" ya da "engelliler de âşık olabilir mi?" gibi dar ve sağlamcı sorulara hapsolur. Oysa yakınlık, iki partner arasındaki romantik bağla sınırlı değildir; kişinin kendi bedeniyle, mekânla,

arşivlerle, doğayla, dijital topluluklarla, rehber hayvanlarla, bakım verenlerle ve insan-dışı yoldaşlarla kurduğu genişleyen bir ilişkisellik alanıdır (Wong, 2024).

Bu geniş yakınlık anlayışı, derlemede yer alan farklı metinler aracılığıyla somutlaşır. Emilie L. Gossiaux'nun rehber köpeği London'a yazdığı aşk mektubu, insan ve hayvan arasındaki ilişkinin sahiplik ya da yardım ilişkisine indirgenemeyeceğini; duygusal, pratik ve karşılıklı bağımlılığa dayalı bir yakınlık biçimi olarak da okunabileceğini gösterir. Gracen Brilmyer'in arşivlerle kurulan erişim samimiyetine ilişkin metni ise engelli araştırmacının arşivle, kurumla ve geçmişle kurduğu kırılgan ilişkinin de bir yakınlık biçimi olarak ele alınabileceğini ortaya koyar (Brilmyer, 2024; Gossiaux, 2024). Benzer biçimde, normatif dünyanın çoğu zaman külfetli bir medikal zorunluluk olarak gördüğü bakım emeği, bu kitapta engelli özneler arasında sevgi, güven, rıza ve politik yoldaşlık biçimi olarak yeniden düşünülür. Wong'un derlemesinde Mia Mingus'un "erişim samimiyeti" kavramıyla ilişkili olarak şefkat, erişim ve bakım arasındaki bağ güçlendirilir; Khadijah Queen'in bakımın yanılsamalarına dair tartışması ve Moya Bailey'nin Siyah engelli doula'lar üzerinden kurduğu tahayyül, bakımın steril, hiyerarşik ve tek yönlü bir hizmet değil, karşılıklı bağımlılığa dayanan politik bir ilişki biçimi olduğunu gösterir (Bailey, 2024; Queen, 2024; Wong, 2024).

Derlemenin önemli katkılarından biri de engelli öznelerin arzu, haz ve cinsellik alanında ana akımdan onay bekleyen pasif figürler olarak değil, hazzı sakat bir perspektifle yeniden düşünen failler olarak ele alınmasıdır. Geleneksel kültürün sağlamcı, hız odaklı, atletik ve performatif cinsellik beklentilerine karşı, Sami Schalk'ın haz aktivizmi (pleasure activism)[193] üzerine metni ve Robin Wilson-Beattie'nin BDSM alanında kuir-sakat deneyimi tartışan yazısı, hazzın engellilik

[193] "Haz aktivizmi" (*pleasure activism*) kavramı, adrienne maree brown'un çalışmasında hazzı, neşeyi ve iyi hissetmeyi politik mücadelenin tali değil kurucu unsurları olarak düşünmeye açar (brown, 2019). Engellilik adaleti bağlamında bu hat, sakat yaşamın yalnızca hayatta kalma, tıbbi bakım ya da asgari erişim üzerinden değil, arzu, ihtişam, cinsellik, estetik ve keyif alma hakkı üzerinden de kavranmasını sağlar. Piepzna-Samarasinha'nın "vahşi sakat neşesi" (*wild disabled joy*) vurgusu, engelli bedenlerin acı, yük ya da minnet anlatılarına indirgenmesine karşı, sakat neşeyi anti-sağlamcı ve anti-kapitalist bir dünya kurma pratiği olarak öne çıkarır (Piepzna-Samarasinha, 2022). Sami Schalk'ın pandemi dönemindeki #QuarantineLooks projesi de bu hattın performatif bir örneği olarak, tecrit ve gözden çıkarılabilirlik koşullarında kıyafet, makyaj, ihtişam ve bedensel sunumu sakat hayatta kalma, haz ve neşe pratiğiyle ilişkilendirir (Schalk, 2024; Wong, 2024).

deneyimi üzerinden nasıl yeniden kurulabileceğini gösterir (Schalk, 2024; Wilson-Beattie, 2024). Bu çerçevede ağrı, yorgunluk, yavaşlık, iletişim ve hassasiyet, cinselliğin eksikliği olarak değil, sakat yakınlığın ve rızaya dayalı temas biçimlerinin kurucu unsurları olarak düşünülür. *Disability Intimacy*, pandemi gibi kriz dönemlerinde ve yapısal dışlanma anlarında kurulan dijital ve fiziksel dayanışma ağlarını da sakat akrabalık bağlamında ele alır. Özellikle kuir, Siyah, Kahverengi ve yerli engelli topluluklar için bu bakım ağları, normatif çekirdek ailenin ve kurumsal desteğin yetersiz kaldığı durumlarda hayatta kalmayı mümkün kılan kolektif ilişki biçimleri olarak belirir (Peters, 2024; Wong, 2024). Böylece *Disability Intimacy*, engelli bireyleri sağlamcı dünyadan sevgi, arzu ya da kapsanma bekleyen edilgen ve zavallı nesneler olmaktan çıkararak, rızayı, yavaşlığı, ağrıyı, karşılıklı kırılganlığı ve erişimi paylaşan sakat yakınlık ve akrabalık biçimlerini politik bir yaşam bilgisi olarak konumlandırır.

Disability Intimacy sakat yakınlığı bakım, arzu ve erişim samimiyeti üzerinden yeniden düşünürken, Faye Ginsburg ve Rayna Rapp'in *Disability Worlds* (2024) çalışması bu ilişkisel hattı daha geniş bir dünya kurma, akrabalık ve kültürel yeniden icat çerçevesine taşır.

Ginsburg ve Rapp (2024) engelliliği, engelli bireyler, aileler, aktivistler, sanatçılar, eğitimciler, uzmanlar ve bakım ağları tarafından sürekli yeniden kurulan kültürel ve politik dünyalar (world-building) üzerinden ele alır. Yazarların "modernitenin çifte telosu" (the doubled telos of modernity) olarak adlandırdığı kavram, çağdaş biopolitikanın temel çelişkisini görünür kılar. Bir yanda genetik tarama, tıbbi müdahale ve tekno-bilimsel normallik arayışıyla engelliliği azaltmaya, önlemeye ya da doğmadan ortadan kaldırmaya çalışan bir gelecek tahayyülü vardır. Diğer yanda ise insan çeşitliliğinin tüm yelpazesini demokratik olarak kapsamak için mücadele eden engelli hakları, engellilik adaleti ve nöroçeşitlilik hareketlerinin açtığı erişilebilir gelecek olasılıkları bulunur (Ginsburg ve Rapp, 2024). Bu bakımdan *Disability Worlds*, engelliliği modernitenin dışına itilmiş bir istisna olarak çerçevelemek yerine, modernitenin kendi içindeki çelişkileri açığa çıkaran kurucu bir alan olarak düşünür.

Kitabın bir diğer önemli katkısı, engelli bireylerin ve onlara bakım verenlerin gündelik mücadelelerini “cesaretin toplumsal üretimi” (the social production of moxie) kavramıyla açıklamasıdır. Ginsburg ve Rapp’e göre engelli bir bireyin varoluşunun tam bir insanlık durumu olarak kabul edilmesinde ısrar etmek, sağlamcı normalleştirme rejimlerine karşı gündelik ve kolektif bir direnç üretir. Bu direnç, hizmetlere erişmek, dışlayıcı özel eğitim politikalarıyla mücadele etmek, bürokratik evrak süreçleriyle uğraşmak, bakım ağlarını sürdürmek ve sistemi dönüştürmeye çalışmak gibi yorucu emek biçimlerini kapsar. Yazarların “engellilik uçurumu” (disability cliff) kavramı da bu kırılganlığı özellikle okuldan yetişkinliğe geçiş sürecinde görünür kılar. Engelli gençler, eğitim sisteminin görece yapılandırılmış destek ağlarından çıktıktan sonra istihdam, konut, bakım ve toplumsal katılım alanlarında ciddi boşluklarla karşılaşır. Bu geçiş, çoğu zaman “hiçbir yere geçiş” (transitioning to nowhere) hâline gelir ve Amerikan Engelliler Yasası gibi hukuki kazanımların vaatleri bu yapısal uçurumun kıyısında yetersiz kalır (Ginsburg ve Rapp, 2024).

Ginsburg ve Rapp’in çalışması, engelliliğin demografik ve politik bir güç olarak nasıl kavranabileceğini de tartışır. “Engelliliği hesaba katmak” (making disability count) ifadesi, engelliliği istatistiksel çerçeveden saymanın ötesinde, engelli nüfusun politik değerini, seçmen gücünü, kültürel üretkenliğini ve toplumsal dönüştürücü kapasitesini tanımayı gerektirir. Neoliberal dönemde engelli bireylere sağlanan asgari güvenceler sürekli kesinti riski altındayken, engelli toplulukların ürettiği akrabalık tahayyülleri, bakım pratikleri, aktivist stratejiler ve kültürel üretimler daha belirleyici hâle gelir. Bu yönüyle *Disability Worlds*, engelli özneleri modern dünyanın sağlamcı normlarının pasif mağdurları olarak görmek yerine, kendi gündelik yaşam koşulları içinde yeni ilişki, bakım, kültür, sanat ve gelecek biçimleri kuran failler olarak konumlandırır. Böylece engellilik, hak talebi ya da temsil meselesinin ötesinde, dünyayı başka türlü kurma kapasitesi ve yaratıcı gelecek tahayyülleriyle ilişkili bir politik-estetik konum olarak düşünülür (Ginsburg ve Rapp, 2024).

Bu dünya kurma yaklaşımı, kitabın engellilik sanatlarına ilişkin tartışmasında daha doğrudan estetik bir boyut kazanır. Ginsburg ve Rapp, “Living Otherwise:

Worlding Disability Arts” başlıklı bölümde engellilik sanatını başka türlü yaşama biçimleri kuran bir yöntem olarak ele alır. Bu çerçevede yaratıcı erişim yöntemleri, eserin biçimini, izleyiciliğini ve estetik rejimini dönüştüren kışkırtıcı bir unsur hâline gelir. Kitap, özellikle zihinsel, gelişimsel ya da bilişsel farklılıkları olan sanatçıların üretimlerinin “dışarlıklı sanat” ya da sanat terapisi kategorilerine sıkıştırılmasını da eleştirir. Bu tür etiketler, engelli sanatçıyı sanat dünyasının öznesi olarak değil, incelenen, patolojikleştirilen ya da naifleştirilen bir nesne olarak konumlandırır. Buna karşı *Disability Worlds*, engellilik sanatını sakat akrabalık, sakat zaman, estetik varyasyon, bakım ve erişim üzerinden yeni dünyalar kuran politik ve estetik bir pratik olarak düşünür. Neil Marcus’un “Engellilik bir sanattır. Yaşamanın dâhice bir yoludur” ifadesi de bu dünyakurucu hattı özetler (Ginsburg ve Rapp, 2024).

Bakım, yakınlık ve dünya kurma tartışmaları, 2020 sonrası eleştirel engellilik literatüründe kapatılma, kurumsal şiddet ve bakımın denetim mekanizmasına dönüşmesi gibi meselelerle de kesişmiştir. Engelli öznelerin kendi akrabalık ağlarını, erişim pratiklerini ve alternatif yaşam biçimlerini kurma kapasitesi, aynı zamanda onları aile, okul, hastane, bakım kurumu, psikiyatri sistemi, hapishane ve sosyal hizmet rejimleri içinde düzenleyen sağlamcı iktidar biçimlerinin eleştirisini gerektirir. Bu nedenle Liat Ben-Moshe’nin *Decarcerating Disability: Deinstitutionalization and Prison Abolition* (2020) çalışması, engelliliği kapatılma, kurumsuzlaştırma ve abolisyon[194] tartışmalarıyla birlikte ele alması bakımından 2020 sonrası literatürde önemli bir eşik oluşturur.

Ben-Moshe (2020), ABD’de 1960’lardan itibaren büyük psikiyatri hastanelerinin kapatılması ve burada tutulan kişilerin kurum dışına çıkarılması sürecini, tıbbi ya da idari bir politika değişikliği olarak ele almak yerine, hapishane karşıtı düşünceyle ilişkili daha geniş bir kapatılma eleştirisi içinde yeniden okur. Ana

[194] Abolisyon (*abolition*), hapishane, psikiyatri kurumu, bakım kurumu ve benzeri kapatılma rejimlerinin reform yoluyla “iyileştirilmesi” yerine, bu kurumları gerekli ve kaçınılmaz gösteren güvenlik, ceza, tedavi ve bakım anlayışlarının kökten sorgulanmasını ifade eder. Ben-Moshe’nin kullanımında abolisyon, kurumların kapatılmasıyla sınırlı değildir; kapatılmaya ihtiyaç duymayan bakım, güvenlik, destek ve birlikte yaşama biçimlerinin tahayyül edilmesini de içerir (Ben-Moshe, 2020).

akım söylemde sıklıkla tekrarlanan “yeni tımarhaneler” (new asylums)[195]tezi, psikiyatri hastanelerinin kapatılmasının günümüzdeki kitlesel hapsetme krizine yol açtığını, yani kurum dışına çıkarılan “akıl hastalarının” sokaklara ve hapishanelere sürüklendiğini ileri sürer. Ben-Moshe bu nedenselliği reddeder. Ona göre sorun psikiyatri kurumlarının kapatılmasından çok, toplum temelli bakım, erişilebilir konut, gelir desteği ve sosyal hizmet ağlarının güçlendirilmemesinde yatar. Devlet kaynaklarının bakım altyapısı yerine polis, cezaevi ve denetim mekanizmalarına aktarılması, kurum dışına çıkarılan engelli ve psikiyatri geçmişi olan bireyleri yeni kapatılma biçimlerine açık hâle getirir (Ben-Moshe, 2020). Bu nedenle “yeni tımarhaneler” anlatısı, kitlesel hapsetmeyi psikiyatrik eksiklik ya da bireysel bozukluk üzerinden açıklayarak yoksulluğu, ırkçılığı, sağlamcılığı ve devlet şiddetini depolitize eder.

Ben-Moshe’nin çalışması, kapatılma mantığının yalnızca hapishanelerle sınırlı olmadığını da gösterir. Psikiyatri hastaneleri, bakımevleri, grup evleri, gözetimli yaşam alanları ve hapishaneler, farklı biçimlerde işleyen ama benzer denetim mantıklarına sahip bir kapatılma ağı oluşturur. Bu bağlamda yazarın “Dis Inc.” kavramı, engelliliğin hem hapsedilen hem de şirketleştirilen bir kategori olarak nasıl yönetildiğini tartışmaya açar. Engelli beden-zihinler, bir yandan bakım endüstrisi, özel kurumlar ve hapishane sistemi içinde kâr getirici nesnelere dönüştürülür; diğer yandan “dahil edilme” ya da “topluma katılım” söylemleri altında beyaz, üretken, uyumlu ve denetlenebilir normlara asimile edilmeye zorlanır (Ben-Moshe, 2020). Böylece kapsayıcılık, her zaman özgürleştirici bir pratik olarak işlemez; kimi zaman kapatılmanın, denetimin ve normatif yurttaşlık beklentisinin daha esnek biçimlerde sürdürülmesine hizmet eder.

Bu çerçeve, engellilik ile ırkçılık arasındaki bağı da merkezî hâle getirir. Ben-Moshe’nin “ırk-yeti” (race-ability) kavramı, ırksallaştırma ile patolojikleştirmenin birbirinden ayrılamayacağını vurgular. Siyah, yerli, yoksul ve göçmen toplulukların tarihsel olarak tehlikeli, irrasyonel, sapkın ya da yönetilmesi gereken

[195] “Yeni tımarhaneler” (new asylums) tezi, ABD’de büyük psikiyatri hastanelerinin kapatılmasından sonra hapishanelerin fiilen psikiyatri kurumlarının yerini aldığı yönündeki yaygın açıklamaya işaret eder.

nüfuslar olarak kodlanması, engelliliğin de sapma ve yetersizlik olarak kurulmasıyla birlikte işler. Bu nedenle engelli bireyleri "masum hastalar", mahkûmları ise "suçlu ötekiler" olarak birbirinden ayıran liberal ayrım yetersizdir. Ben-Moshe'ye göre kapatılma rejimleri, sağlamcılık, sanizm[196], ırkçılık ve ceza politikalarının kesişiminde çalışır; hapishaneler, psikiyatri kurumları ve bakım rejimleri yalnızca mevcut engelliliği yönetmez, aynı zamanda bedensel ve zihinsel sakatlanmayı bizzat üretir (Ben-Moshe, 2020).

Bu nedenle Ben-Moshe, hapishanelerde ya da kapatılma kurumlarında daha iyi psikiyatrik hizmetler, daha insani koğuşlar ya da akıl sağlığı hapishaneleri talep eden reformist yaklaşımlara da mesafeli durur. Bu tür öneriler ilk bakışta ilerici ve insancıl görünse de kapatılma mantığını yeniden üretme riski taşır. Ben-Moshe bu durumu hapsedici sağlamcılık (carceral ableism) ve hapsedici sanizm (carceral sanism) bağlamında tartışır. Tedavi, güvenlik ve bakım diliyle kurulan bu reformlar, kapatılmanın meşruiyetini güçlendirebilir ve denetim ağını genişletebilir. Bu yüzden abolisyon, mevcut kurumların daha iyi yönetilmesine odaklanan bir reform diliyle sınırlanamaz; güvenlik, tehlike, tedavi, bakım ve ceza hakkında doğru kabul edilen bilgilerin kökten sorgulanmasını gerektirir (Ben-Moshe, 2020).

Kitabın en önemli felsefi müdahalelerinden biri, abolisyonu kurumların kapatılması ya da hapishanelerin ortadan kaldırılmasıyla sınırlamayıp bir bilgi eleştirisi olarak düşünmesidir. Ben-Moshe, abolisyonu "dis-epistemoloji" olarak kavramsallaştırır. Bu yaklaşım, kapatılmayı doğal, gerekli ya da kaçınılmaz gösteren bilgi biçimlerinin askıya alınmasını, yani güvenlik, tehlike, suç, hastalık ve tedavi hakkında kesin kabul edilen varsayımların bilinçli olarak bozulmasını gerektirir. Abolisyon, her soruna önceden hazır kurumsal bir yanıt sunmaz; tersine, henüz nasıl kurulacağı tam olarak bilinmeyen, tamamlanmamış ve denetim dışı yaşam biçimlerine alan açar. Bu yönüyle *Decarcerating Disability*,

[196] Sanizm (*sanism*), psikiyatrikleştirilmiş, ruhsal farklılık yaşayan ya da "akıl hastası" olarak etiketlenen kişilere yönelik ayrımcılık, damgalama ve epistemik değersizleştirme biçimlerini ifade eder. Bu kavram, psikiyatrik tanıların ve "akıl sağlığı" normlarının kimi durumlarda kişilerin sözünü, özerkliğini, güvenilirliğini ve politik failliklerini geçersiz kılmak için nasıl kullanıldığını tartışmaya açar.

engelliliği neoliberal kapsayıcılığın sınırları içinde yönetilecek bir kategori olmaktan çıkararak kapatılma, bakım, ceza ve normallik rejimlerini birlikte sorgulayan eleştirel bir politik epistemoloji olarak konumlandırır (Ben-Moshe, 2020).

Ben-Moshe'nin kapatılma, bakım ve abolisyon tartışması, sağlamcı iktidarın yalnızca kurumlar aracılığıyla değil, iyileştirme, güvenlik, tedavi ve normallik vaatleriyle de işlediğini gösterir. Bu hat, teknoloji alanındaki sağlamcı varsayımları tartışan Ashley Shew'un *Against Technoableism: Rethinking Who Needs Improvement* (2023) çalışmasıyla devam ettirilebilir. Shew, engelli beden-zihinleri düzeltilmesi, onarılması ya da normatif bedene yaklaştırılması gereken eksik varlıklar olarak gören teknoloji tahayyüllerini "tekno-sağlamcılık" (technoableism) kavramıyla eleştirir.

Shew'a göre tekno-sağlamcılık, teknolojiyi tarafsız bir yardım ya da güçlendirme aracı olarak sunarken, çoğu zaman engelliliği ortadan kaldırılması gereken bir problem olarak kurar. Ana akım medya, mühendislik kültürü ve teknoloji endüstrisi, engellilere yönelik protezleri, implantları, robotik çözümleri, yapay zekâ destekli araçları ya da "insan geliştirme" (human enhancement) projelerini çoğunlukla kurtuluş, bağımsızlık ve güçlenme anlatılarıyla çerçeveler. Ancak Shew, bu anlatıların sağlam bedeni arzu edilen nihai hedef olarak kabul ettiğini ve engelli yaşamı değerli kılmak yerine engelli bedeni normatif bedene benzetmeye çalıştığını vurgular (Shew, 2023). Bu nedenle teknoloji, erişimi genişleten bir araç olabildiği gibi, engelliliği düzeltilmesi gereken bir hata olarak kodladığında sağlamcı iyileştirme ideolojisinin uzantısına da dönüşebilir.

Shew'un eleştirisinin merkezinde teknolojik çözümcülük (technological solutionism) yer alır. Teknolojik çözümcülük, engelliliği toplumsal, politik ve erişimsel koşullar içinde düşünmek yerine, teknik olarak çözülecek bireysel bir eksiklik gibi ele alır. Bu çerçevede mühendisler, doktorlar, terapistler ve teknoloji girişimcileri uzman konumuna yerleşirken, bu teknolojileri gündelik yaşamlarında kullanan, onlarla pazarlık eden, onları dönüştüren ya da reddeden engelli bireylerin bilgisi ikincilleştirilir. Shew, asıl uzmanlığın engelli beden-zihinlerin deneyiminde bulunduğunu savunur. Engelli bireyler teknolojinin pasif kullanıcıları

ya da minnettar alıcıları değil; hangi teknolojinin işe yaradığını, hangisinin şiddet ürettiğini, hangisinin gündelik yaşamı kolaylaştırdığını ve hangisinin sağlamcı normlara uyum baskısı yarattığını en iyi bilen faillerdir (Shew, 2023).

Bu tartışma özellikle nöroçeşitlilik bağlamında belirginleşir. Shew, otistik ya da nöroçeşitli bireyleri normatif davranış kalıplarına yaklaştırmayı hedefleyen teknolojileri eleştirir. Göz teması kurmayı, yüz ifadelerini "doğru" okumayı ya da sosyal davranışı nörotipik normlara göre düzenlemeyi amaçlayan teknolojiler, erişim sağlamak yerine kişiyi kendi varoluş biçiminden uzaklaştıran düzeltici araçlara dönüşebilir. Buna karşı otistik ve nöroçeşitli kişilerin kendi ihtiyaçları doğrultusunda geliştirdikleri dijital rehberler, çevrimiçi topluluklar, iletişim araçları ve engelli-öncülüğündeki platformlar, yukarıdan aşağıya dayatılan teknolojik müdahalelere karşı daha yatay ve deneyim-temelli alternatifler sunar. Bu nedenle Shew'un teknoloji eleştirisi, teknolojinin bütünüyle reddedilmesine değil, hangi teknoloji sorusunun kim tarafından, hangi varsayımlarla ve hangi gelecek tahayyülü adına sorulduğuna odaklanır.

Against Technoableism, transhümanist ve tekno-fütürist gelecek anlatılarını da sağlamcı varsayımlar üzerinden tartışır. Shew, teknolojinin gelecekte engelliliği tedavi edeceği, ortadan kaldıracağı ya da insan bedenini kusursuzlaştıracağı yönündeki iyimser anlatılarda öjenik bir arzu bulunduğunu belirtir. İklim krizi, pandemi, savaşlar, yaşlanma ve kronik hastalıkların yaygınlaşması düşünüldüğünde, engellilik geleceğin dışına atılabilecek geçici bir istisna değildir. Bu bağlamda Shew, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha'nın "gelecek engellidir" (the future is disabled) ifadesiyle de kesişen bir hat kurar: Gelecek, engelliliği silen teknolojik fantezilerle değil, giderek daha fazla engelli yaşamı barındıracak bir dünyada erişim, bakım, karşılıklı bağımlılık ve adalet ilişkilerinin yeniden tasarlanmasıyla düşünülebilir (Piepzna-Samarasinha, 2022; Shew, 2023).

Bu yönüyle *Against Technoableism*, engellilere yönelik teknolojilerin engelli bedenleri normatif dünyaya uyumlu hâle getirme arzusundan kurtarılması gerektiğini savunur. Shew'un müdahalesi, teknolojiyi bütünüyle karşısına alan bir teknoloji karşıtlığı olmaktan ziyade, teknolojinin hangi bedenleri varsaydığını, hangi bedenleri düzeltilmesi gereken sorunlar olarak kurduğunu ve hangi engelli

bilgilerini dışarıda bıraktığını sorgulayan bir sağlamcılık eleştirisidir. Bu tartışma, düzeltme ve uyum sağlama arzusunun teknoloji alanıyla sınırlı kalmadığını, temsil, iletişim, duygu ve siyasal tanınma düzeyinde de işlediğini göstermesi bakımından J. Logan Smilges'in çalışmalarıyla kesişir. Smilges'in *Queer Silence: On Disability and Rhetorical Absence* (2022) ve *Crip Negativity* (2023) çalışmaları, ana akım kuir ve engellilik çalışmalarındaki görünürlük, ses çıkarma, olumlu temsil, erişim ve kapsanma beklentilerini tartışmaya açar. Smilges, engelli ve kuir öznelerin politik failliklerinin çoğu zaman konuşma, açıklama, görünür olma, temsil edilme ve kurumsal olarak tanınma kapasitesiyle ölçülmesine karşı çıkar. Bu çerçevede sessizlik, eksiklik ya da politik zayıflık yerine beden-zihinsel, taktiksel ve koruyucu bir retorik eylem olarak düşünülür (Smilges, 2022).

Queer Silence, Batı merkezli aktivist geleneklerde konuşmanın ve görünürlüğün direnişin temel koşulu olarak kurulmasını eleştirir. ACT UP[197] hareketinin "Sessizlik = Ölüm" sloganında somutlaşan bu politik miras, belirli tarihsel bağlamlarda güçlü bir mobilizasyon aracı olsa da, sözel ifade üretimini ve kamusal görünürlüğü politik varoluşun temel ölçütü hâline getirdiğinde dışlayıcı sonuçlar doğurabilir. Smilges'e göre bu ses merkezli yaklaşım, normatif iletişim biçimlerine uymayan nöroçeşitli, otistik, travmatize, sözel olmayan ya da konuşma kapasitesi değişken engelli özneleri politik eylemin sınırlarına iter (Smilges, 2022). Buna karşı Smilges'in geliştirdiği retorik matris modeli (rhetorical matrix model), sessizliği konuşmanın karşıtı olarak değil, dokunsal, görsel, dijital, bedensel ve duygulanımsal anlam üretme biçimleriyle ilişkili bir retorik olanak olarak kavrar. Kuir, trans ve sakat özneler için sessizlik, kimi zaman normatif kurumların gözetiminden kaçma, enerjiyi koruma, kendini açıklama yükünden çekilme ya da sistemin tanınma beklentisini boşa çıkarma yolu hâline gelir.

[197] ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), 1987'de New York'ta HIV/AIDS krizine karşı kurulan doğrudan eylem temelli bir aktivist kolektiftir. Hareket, ABD'de devletin, ilaç şirketlerinin, tıp kurumlarının ve ana akım medyanın AIDS krizine yönelik kayıtsızlığına karşı görünürlük, öfke, kamusal müdahale ve militan beden politikaları üzerinden örgütlenmiştir. "Silence = Death" sloganı, AIDS krizinde sessizliğin yalnızca politik pasiflik değil, ölümcül bir ihmal biçimi olduğunu vurgulamış; konuşma, görünür olma ve kamusal alanı kesintiye uğratma pratikleri hareketin temel retorik araçları hâline gelmiştir.

Smilges'in *Crip Negativity* (2023) çalışması ise bu görünürlük ve ses eleştirisini daha geniş bir asimilasyon eleştirisine taşır. Sakat negatiflik (crip negativity), engelli bireylerden sürekli dirençli, umutlu, üretken, ilham verici, erişim mücadelesini nazikçe yürüten ve kendi acısını başkaları için pedagojik bir kaynağa dönüştüren özneler olmalarını bekleyen liberal kapsayıcılık diline karşı geliştirilmiş bir itirazdır. Smilges, ana akım engellilik hakları söyleminin çalışma, başarı, bağımsızlık, olumlu temsil ve kurumsal tanınma arzusu etrafında şekillendiğini belirtir. Bu söylem, kapitalist değerleri yeniden üretebilen, beyaz, uyumlu, üretken ve temsil edilebilir engelli özneleri merkeze alırken; yatağa bağımlı, çalışamayan, ağır bakım ihtiyacı olan, psikiyatri geçmişi bulunan ya da normatif kamusal temsil kalıplarına sığmayan sakat beden-zihinleri dışarıda bırakabilir (Smilges, 2023).

Bu nedenle sakat negatiflik, "kötü sakat hisleri" (bad crip feelings) tedavi edilmesi gereken psikolojik sapmalar olarak görmez. Acı, utanç, suçluluk, yorgunluk, öfke, tükenmişlik, geri çekilme, başarısızlık, bağımlılık, sessizlik, üretimsizlik ve uyumsuzluk gibi olumsuz kabul edilen duygulanımlar, sağlamcı dünyada yaşamanın meşru ve politik olarak anlamlı tepkileri olarak ele alınır (Smilges, 2023). Sakat negatiflik, engelli öznelerden sürekli minnet duyma, iyi hissetme, erişilebilirlik mücadelesini makul bir dille yürütme, kendini açıklama ve temsil edilebilir bir özneye dönüşme beklentisini askıya alır. Smilges'in ifadesiyle "kötü" hisler, sakatların başarısızlık göstergesi olmaktan çok, sağlamcı iyimserlik rejiminin sınırlarını açığa çıkaran bir duygulanımsal bilgi biçimidir (affective praxis). Bu tartışma, Jack Halberstam'ın *The Queer Art of Failure* (2011) çalışmasında geliştirdiği başarısızlığı normatif başarı, ilerleme, üretkenlik ve heteronormatif yetişkinlik ideallerine karşı bir kuir bilgi biçimi olarak okuyan yaklaşımla da temas eder. Halberstam'da başarısızlık, sistemin ödüllendirdiği başarı biçimlerine katılmamanın olanağını açarken, Smilges bu hattı sakatlık, ağrı, yorgunluk, bağımlılık ve üretimsizlik üzerinden yeniden düşünür (Halberstam, 2011; Smilges, 2023).

Smilges'in önemli müdahalelerinden biri, "engellilik" kategorisinin kendisini düzenleyici bir mekanizma olarak tartışmasıdır. Yazar, engelliliği doğal ve

kendiliğinden verili bir kimlik olarak ele almak yerine, insan bedenlerini beyazlık, heteronormativite, sağlamlık, üretkenlik ve yurttaşlık normlarına yakınlıklarına göre derecelendiren bir ontolojik düzenleme biçimi olarak düşünür (Smilges, 2023). Bu yaklaşım, yasal olarak "engelli" sayılan ve hak talebinde bulunabilen özneler ile küresel kapitalizm, sömürgecilik, ırkçılık, polis şiddeti, göç rejimleri, yoksulluk ve savaş yoluyla sistematik olarak zayıflatılan ya da sakat bırakılan fakat engellilik kategorisinin korumasına giremeyen topluluklar arasındaki ayrımı görünür kılar. Sakat negatiflik, engelliliği liberal hak taleplerinin sınırları içinde tanınacak sabit bir kimlik olarak tarif etmek yerine, sağlamcı ve ırksallaştırılmış insanlık rejimlerinin kimleri değerli, kimleri harcanabilir saydığını açığa çıkaran bir kırılma noktası olarak konumlandırır.

Bu eleştiri, Smilges'in "bütünleştirici erişim" (integrative access) tartışmasında daha da belirginleşir. Smilges, erişimi kendiliğinden iyi ve tartışmasız bir politik hedef olarak kabul eden yaklaşımlara mesafe alır. Ona göre kurumlara rampa, asansör, altyazı ya da uyumlandırma eklemek, bu kurumların kimler için, hangi normlar üzerine ve hangi dışlama biçimleriyle kurulduğunu sorgulamadığında, erişim asimilasyoncu bir işlev kazanabilir (Smilges, 2023). Bu bağlamda "erişim hırsızlığı" (access thievery)[198] kavramı da erişimin saygınlık, uyum, belge ve kurumsal onay karşılığında dağıtılan bir lütfa dönüştürülmesine karşı geliştirilen eleştirel-taktik bir müdahale olarak düşünülebilir. Zira sorun, engelli öznelerin odaya nasıl gireceğiyle sınırlı değildir; odanın neden baştan belirli bedenleri, zihinleri, hızları ve varoluş biçimlerini dışarıda bırakarak kurulduğu da sorulmalıdır.

Smilges'in rehabilitatif gelecek eleştirisi de bu hattın parçasıdır. Lee Edelman[199]'ın kuir negatiflik düşüncesinden ve Alison Kafer sonrası sakat

[198] Smilges'in "erişim hırsızlığı" (*access thievery*) kavramı, dışlayıcı kurumların erişimi belge, onay, saygınlık ve makul özne olma şartlarına bağladığı durumlarda, engelli ve kuir-sakat öznelerin ihtiyaç duydukları zaman, alan, dinlenme, mahremiyet ya da desteği kurumsal izin mekanizmalarını beklemeden edinme taktiklerini ifade eder (Smilges, 2023).

[199] Edelman'ın *No Future* (2004) çalışmasında geliştirdiği kuir negatiflik düşüncesi, modern siyasetin geleceği çoğu zaman Çocuk figürü, üreme, aile, süreklilik ve toplumsal yeniden üretim etrafında kurduğunu savunur. Edelman'ın "üreme fütürizmi" (*reproductive futurism*) olarak adlandırdığı bu yapı içinde kuir özne, normatif geleceğe katkı sunmayan, onun süreklilik ve iyileşme vaadini bozan negatif bir figür olarak konumlanır. Edelman, kuir siyasetin bu geleceğe

gelecek tartışmalarından beslenen *Crip Negativity*, engelliliğin gelecekte tedavi edileceği, kalkındırılacağı, üretken hâle getirileceği ya da makbul yurttaşlık normlarına uyarlanacağı yönündeki iyileştirici gelecek tahayyüllerini sorgular (Smilges, 2023). Rehabilitatif fütürizm (rehabilitative futurism), engelli bedeni bugünde sorunlu, eksik ve geçici; geleceği ise tedavi, uyum, çalışma ve normalliğe dönüş üzerinden arzu edilir kılar. Sakat negatiflik bu geleceği etik bir zorunluluk olarak kabul etmez. Geleceği her zaman iyileşme, üretkenlik ve kapsanma üzerinden kuran bu anlatıya karşı, sakat varoluşun bugünkü acısını, öfkesini, yorgunluğunu ve uyumsuzluğunu politik olarak ciddiye alır.

Bu bağlamda Smilges'in "hayat grevi" (life strike) kavramı, sakat negatifliğin anti-kapitalist boyutunu belirginleştirir. Engellilik hakları hareketleri tarihsel olarak engelli bireylerin çalışma hayatına katılımını ve üretken yurttaşlık statüsünü önemli bir kazanım olarak vurgulamıştır. Smilges ise insan değerini çalışabilirlik, üretkenlik ve bağımsızlık üzerinden ölçen bu emek-normatif (labor-normative) çerçeveyi sorgular (Smilges, 2023). Hayat grevi, ücretli emeğin reddiyle sınırlı kalmaz; bedeni sürekli rehabilite etme, iyileştirme, normlara uyarlama, kullanılabilir hâle getirme ve "hayatın işi"ni (the work of life) sürdürme zorunluluğunun da askıya alınmasını ifade eder. Yavaşlama, geri çekilme, çalışmama, faydalı olmama, sessiz kalma ve başarısız olma pratikleri, sağlamcı-kapitalist üretkenlik rejimine karşı sakat bir reddiye olarak okunabilir.

Smilges'in iki çalışması birlikte ele alındığında, engellilik aktivizminin erişim talebi, görünürlük mücadelesi ya da kurumsal kapsanma arayışı üzerinden kurulmasının sınırları belirginleşir. *Queer Silence*, politik eylemin her zaman konuşma ve kamusal görünürlük üzerinden kurulamayacağını gösterirken; *Crip Negativity*, engelli öznelerin olumlu temsil, iyileşme, üretkenlik ve erişilebilir kapsanma anlatılarına uyum sağlama zorunluluğunu sorgular. Sessizlik, kötü hissetme, geri çekilme, üretimsizlik, erişim talebini askıya alma ve uyumsuzluk, politik başarısızlık göstergeleri olmaktan çıkar; sağlamcı dünyanın talep ettiği konuşan,

---

dahil olma arzusunu tekrar etmek yerine, normatif gelecek tahayyülünün dışlayıcı ve heteronormatif kuruluşunu görünür kılan negatif konumu sahiplenebileceğini ileri sürer.

üretken, minnettar, temsil edilebilir ve kapsanabilir engelli özne modeline karşı eleştirel bir sakat yöntem hâline gelir (Halberstam, 2011; Smilges, 2022, 2023).

Smilges'in kurduğu sakat negatiflik hattı, engelli beden-zihinlerin dışlayıcı dünyalarda görünür politik eylemler kadar gündelik hayatta geliştirdikleri mikro-taktikler ve geçici yaşama biçimleriyle de direnç ürettiğini düşündürür. Bu gündelik direnç ve geçici yaşama biçimleri, Ginsburg ve Rapp'in engelliliği bakım, ilişkisellik ve kültürel üretim içinde sürekli yeniden kurulan "engellilik dünyaları" olarak ele alan yaklaşımıyla da ilişkilidir (Ginsburg ve Rapp, 2024). Arseli Dokumacı'nın *Activist Affordances: How Disabled People Improvise More Habitable Worlds* (2023) çalışması ise bu dünya kurma hattını daha mikro ölçekte, sakat beden-zihinlerin daralan çevrelerde geliştirdikleri bedensel doğaçlamalar, küçük jestler ve gündelik icatlar üzerinden sürdürür.

Dokumacı (2023), *Activist Affordances* adlı eserinde, engelli bireylerin normatif ve dışlayıcı çevrelerde hayatta kalmak için icat ettikleri gündelik, bedensel ve anlık stratejileri açıklamak üzere "aktivist sağlarlıklar" (activist affordances) kavramını geliştirir. Geleneksel engellilik aktivizmi çoğu zaman sokak protestoları, yasa değişiklikleri ya da görünür politik eylemler üzerinden düşünülürken, Dokumacı gündelik hayatta bir gömleği iliklemek, bir bardağı masaya koymak, bir merdiveni çıkmak ya da ağrılı bir bedenle hareket etmek için geliştirilen mikro-doğaçlamaları da politik ve estetik açıdan anlamlı eylemler olarak ele alır. Bu eylemler büyük ölçekli aktivist müdahaleler gibi görünmeyebilir; ancak sağlamcı çevrenin sunduğu sınırlı hareket olanakları içinde bedeni, nesneleri ve çevreyi yeniden ilişkilendirerek daha yaşanabilir dünyalar kurar (Dokumacı, 2023).

Dokumacı'nın kuramsal çerçevesinde "sağlamcılık habitusu" (*habitus of ableism*) ve "çevresel daralma" (shrinkage) kavramları merkezi bir yer tutar. Bourdieu'nün habitus kavramından hareket eden yazar, nesnelerin, mimari yapıların, gündelik kuralların ve tasarım normlarının çoğu zaman sağlam bedenlerin hareket kapasitesine göre şekillendiğini gösterir. Fermuarların, kapı kollarının, merdivenlerin, sandalyelerin, bardakların ya da çalışma mekânlarının tasarımı, belirli bir beden-zihin varsayımı üzerine kuruludur. Bu varsayımın dışında kalan

ağrılı, hasta, yaşlı, yorgun ya da engelli bedenler için çevre giderek daralır; nesneler eylem olanağı sunmak yerine kısıtlayıcı, yorucu ya da imkânsızlaştırıcı hâle gelir. Dokumacı'nın "daralma" kavramı, engelliliği beden ile çevre arasındaki ilişkinin sağlamcı biçimde örgütlenmesiyle ortaya çıkan ekolojik ve politik bir süreç olarak düşünmeye açar (Dokumacı, 2023).

Çevre daraldığında ve nesnelerin standart eylem olanakları engelli beden için işlemez hâle geldiğinde, aktivist sağlarlıklar devreye girer. Dokumacı'ya göre aktivist sağlarlıklar, mevcut çevrenin sunmadığı eylem olanaklarını bedenin, nesnelerin, küçük hareketlerin ve eldeki kaynakların yeniden düzenlenmesiyle uydurma, gerçeğe dönüştürme ve idare etme pratikleridir. Örneğin parmakları bükülmeyen bir kişinin gömlek düğmesini iliklemek yerine kumaşı farklı biçimde kavrayarak ya da gömleği başka bir giysi gibi kullanarak hareket etmesi, nesnenin sağlamcı kullanım senaryosunu askıya alır. Bu tür mikro-icatlar, bireysel yaratıcılığın romantize edilmiş örnekleri olmaktan ziyade, erişilemez bir çevrede yaşama devam edebilmek için geliştirilen bedensel bilgi biçimleri olarak okunabilir. Yaratıcılık burada keyfî bir tercih olmaktan çok, daralan dünyada hareket alanı açmanın yaşamsal ve bedenlenmiş bir yoludur (Dokumacı, 2023).

Kitabın önemli katkılarından biri, bu gündelik icatları performatif bir alan olarak düşünmesidir. Dokumacı, engelli bireylerin kimi zaman, erişilebilir olmayan bir dünyada, henüz var olmayan erişilebilir nesnelerin ya da ilişkilerin "mış gibi" (as-if) provasını yaptığını belirtir. Bu pratiklerde beden, eksik ya da erişilemez olan nesnenin sağlayamadığı olanağı hareketle, ritimle ve doğaçlamayla geçici olarak üretir. Dokumacı bu teorik argümanı, Türkiye ve Kanada'da yürüttüğü ve on iki yıla yayılan görsel etnografi araştırmasının bulgularıyla temellendirir. Romatoid artrit, kronik ağrı ve farklı engellilik deneyimleriyle yaşayan katılımcıların gündelik yaşam pratiklerine odaklanan bu saha çalışması, "mış gibi" yapma hâlinin bedensel ve nesnesel düzeyde nasıl üretildiğini gösterir (Dokumacı, 2023). Örneğin eklem ağrıları nedeniyle standart bir tarağı kullanmakta zorlanan Yasemin'in saçını taramak için boynunu, kolunu ve tarağı farklı bir açıyla ilişkilendirmesi ya da kollarını kurulanmak için kullanmakta zorlanan Ahmet'in bornozu bedeni saran bir pelerin gibi kullanması, nesnelerin sağlamcı kullanım

senaryolarını askıya alan performatif doğaçlamalar olarak okunur. Benzer biçimde, düğmeli gömleğin bir kazak gibi baştan geçirilerek kullanılması, nesnenin öngördüğü normatif bedensel hareketin dışına çıkan geçici bir erişim pratiği üretir. Dokumacı'nın "dans edilen sağlarlıklar" (danced affordances) kavramı, bu tür hareketleri henüz tam olarak kurulmamış erişilebilir geleceklerin şimdiki zamandaki anlık ve kırılgan tezahürleri olarak okumayı mümkün kılar. Sakat beden bu bağlamda çevrenin eksikliğine maruz kalan pasif bir beden konumundan çıkar; erişilemeyen olanağı geçici olarak sahneleyen, kendi bedenini bir araca dönüştüren ve dünyayı başka türlü kullanıma açan aktif bir eyleyen olarak belirir (Dokumacı, 2023).

Dokumacı, bireysel bedensel icatların sınırına gelindiğinde başkalarının da birer sağlarlık hâline gelebileceğini gösterir. "Birer sağlarlık olarak insanlar" (*people as affordances*) kavramı, karşılıklı bağımlılığın gündelik yaşamdaki somut biçimlerini açıklar. Erişilebilir yol, tekerlekli sandalye ya da uygun ulaşım olanağı bulunmadığında, bir çocuğun okula gidebilmek için babasının bedenine, kollarına ya da ritmine yaslanması, kişisel yardımın ötesinde kolektif bir aktivist sağlarlık olarak düşünülebilir. Bu tür pratikler, bağımsızlık idealine dayalı sağlamcı özne anlayışını sorgular ve engelli yaşamın çoğu zaman başkalarıyla kurulan bedensel, duygusal ve pratik koordinasyonlar içinde mümkün olduğunu gösterir. Zamanla biriken bu mikro eylemler, Dokumacı'nın "engellilik repertuarları" (disability repertoires) dediği hayatta kalma bilgilerini oluşturur. Bu repertuarlar, sakat beden-zihinlerin daralan çevrelerde geliştirdiği geçici, kırılgan ama aktarılabilir yaşama tekniklerini (kripistemojileri) içerir (Dokumacı, 2023).

Bu yönüyle *Activist Affordances*, engelliliği çözülecek bir sorun ya da teknolojik araçlarla telafi edilecek bir eksiklik olarak ele alan yaklaşımlara karşı gündelik bedensel bilginin kurucu rolünü vurgular. Dokumacı'nın çalışması, kısıtlı kaynaklar, yetersiz mimari, kronik ağrı ve çevresel daralma içinde üretilen küçük hareketlerin politik değerini görünür kılar. Bu mikro-icatlar, büyük ölçekli devrimci eylemler gibi sunulma iddiası taşımaz; sağlamcı dünyanın daralttığı hareket alanlarında yaşamı sürdürebilmek, çevreyi başka türlü kullanmak ve geçici olarak

daha yaşanabilir dünyalar kurmak için geliştirilen sakat yöntemler olarak düşünülür (Dokumacı, 2023).

Dokumacı'nın (2023) aktivist sağlarlıklar tartışmasında gündelik beden hareketleri üzerinden ele aldığı çevresel daralma meselesi, Margaret Price'ın *Crip Spacetime: Access, Failure, and Accountability in Academic Life* (2024) çalışmasında akademik kurumların zaman, mekân ve uyumlandırma rejimlerine taşınır. Price, modern kurumlarda erişilebilirlik (accessibility) ve uyumlandırma (accommodation) politikalarının çoğu zaman engelli bireylerin ihtiyaçlarını öngörülebilir, sabit ve belgeyle kanıtlanabilir durumlar olarak varsaydığını belirtir. Bu model, engelli öğrencileri ve akademisyenleri kendi beden-zihin durumlarını sürekli açıklamak, tıbbi ya da idari belgelerle kanıtlamak ve kurumsal karar mekanizmalarıyla pazarlık etmek zorunda bırakan yorucu bir "uyumlandırma döngüsü"ne (accommodations loop) sokar (Price, 2024).

Price bu uyumlandırma döngüsü yarattığı çıkmaza "sakat mekân-zaman" (crip spacetime) kavramıyla anlatır. Sakat mekân-zaman, engelli beden-zihinlerin kurumlar içinde deneyimlediği fakat sağlamcı düzen tarafından çoğu zaman eksik algılanan maddi-söylemsel (material-discursive) bir gerçekliği ifade eder. Akademik mekânlar bu bağlamda rampa, kapı genişliği ya da asansör varlığıyla sınırlı fiziksel alanlar olarak düşünülemez; aynı zamanda gözetim, yargılanma, erişim talebinin "yük" sayılması ve sürekli tahmin yürütme gibi çevresel belirsizlikler (ambient uncertainty) üretir. Benzer biçimde akademik zaman da nötr değildir. Son teslim tarihleri, toplantı temposu, yayın baskısı, başvuru takvimleri ve performans ölçütleri, kesintisiz üretken kalan, kriz yaşamayan ve kurumsal ritme uyum sağlayan bir beden-zihin varsayımı üzerine kuruludur. Price'ın "zaman zarar verir" (time harms) argümanı, bu normatif zaman düzeninin ağrı, yorgunluk, bakım ihtiyacı, duyusal yüklenme, sağlık krizi ya da beden-zihin olaylarıyla yaşayan özneler için dışlayıcı ve yıpratıcı sonuçlar ürettiğini gösterir (Price, 2024).

Price'ın tartışmasında erişimin maliyeti de finansal hesapların ötesinde düşünülür. Kurumlar erişimi çoğu zaman maliyet-fayda (cost-benefit) mantığıyla değerlendirirken, engelli bireylerin asıl yükü sürekli açıklama, belge toplama,

pazarlık etme, reddedilme ihtimalini hesaplama ve her yeni durumda yeniden erişim talep etme emeğidir. Bu duygusal maliyet (emotional cost), kimi zaman kişilerin sessizleşmesine, ihtiyaçlarını dile getirmekten vazgeçmesine ya da kurumdan tamamen çekilmesine yol açar. Price'ın "eşlik etme" (accompaniment) kavramı ise erişimi bireysel bağımsızlık ideali yerine karşılıklı bağlılık üzerinden düşünür. Bu tahayyülde bedenler protezlerle, ilaçlarla, ekran okuyucularla, asistanlarla, çevirmenlerle, meslektaşlarla, bakım ağlarıyla ve mekânsal düzenlemelerle birlikte hareket eder. Bu nedenle erişim tek bir kişinin özel ihtiyacı olarak değil, insan, nesne, teknoloji, mekân ve topluluk arasında kurulan kolektif bir ilişki ağı olarak ele alınır (Price, 2024).

Bu çerçevede Price, bireysel uyumlandırma rejimi yerine kolektif hesap verebilirlik (collective accountability) ve bir araya gelme (gathering) pratiklerini öne çıkarır. Erişim, kurumun zaman zaman sunduğu bir kolaylık ya da lütuf olmaktan çıkar; gücün, kaynakların, esnekliğin ve kırılganlıkların nasıl paylaşıldığına ilişkin politik bir sorumluluk alanına dönüşür. Crip Spacetime bu yönüyle Dokumacı'nın daralan çevrelerde geliştirilen gündelik yaşama teknikleri tartışmasını akademik kurumların zaman, mekân, erişim ve emek rejimleri açısından genişletir. Dokumacı sakat beden-zihinlerin küçük hareketler ve bedensel doğaçlamalarla yaşama alanı açtığını gösterirken, Price bu alanın kurumsal düzeyde nasıl daraltıldığını ve erişimin neden bireysel uyumlandırma talebinin ötesinde kolektif bir hesap verebilirlik meselesi olarak düşünülmesi gerektiğini ortaya koyar (Price, 2024).

Tüm bu çalışmalar birlikte düşünüldüğünde, 2020'ler eleştirel engellilik literatüründe insan hakları, sosyal model, hukuki eşitlik ve erişilebilirlik gibi liberal kazanımları koruyan, ancak bu çerçevelerin asimilasyoncu, beyaz, sağlamcı ve Küresel Kuzey merkezli sınırlarını daha güçlü biçimde sorgulayan yeni bir hattın belirginleştiği görülür.[200] Bu hat, engelliliği hak talebi, temsil sorunu ya da

[200] Bu yönelim, engellilik çalışmalarının giderek daha belirgin biçimde disiplinlerarası bir alana yayıldığını da gösterir. Sakatlama (*cripping*), engelli hakları, sosyal politika ve erişilebilirlik tartışmalarının yanında sömürgecilik tarihi, tıp tarihi, mimarlık, tasarım, göç çalışmaları, eğitim bilimleri, sanat eğitimi, performans çalışmaları, çevre çalışmaları, edebiyat tarihi ve yükseköğretim araştırmaları içinde de kuramsal bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu genişleme, Hilary Buxton'ın *Disabled Empire: The Colonial Body in First World War Britain* (2026)

asimilasyoncu kurumsal erişilebilirlik meselesine indirgemeden; ırk, sömürgecilik, devlet şiddeti, kapitalizm, göç, bakım ve kurumsal denetim ilişkileri içinde işleyen yapısal bir iktidar alanı ve bu iktidarı görünür kılan eleştirel bir yöntem olarak konumlandırır. Nitekim *Crip Genealogies* (2023) ve *Decarcerating Disability* (2020), engellilik anlatılarını Batı merkezli erişim başarısı ve hak kazanımı hikâyelerinden çıkararak, sömürgeleştirilmiş, ırksallaştırılmış, kapatılma rejimlerine maruz bırakılmış ve sistematik olarak zayıflatılmış beden-zihinlerin nasıl üretildiğini tartışır (Ben-Moshe, 2020; Chen vd., 2023).

Bu dekolonyal ve abolisyonist hattın yanında, bilgi üretiminin, akademik yazının ve kurumsal yapıların kendisi de sağlamcı normların üretildiği alanlar olarak ele alınır. *Crip Authorship* (2023), *Crip Spacetime* (2024) ve *Against Technoableism* (2023), telif rejimlerini, akademik yazarlık mitlerini, teknolojik kurtarıcılık fantezilerini ve kurumsal zaman-mekân düzenlemelerini sorgular. Bu çalışmalar, hız, verimlilik, bağımsızlık, düzeltilebilirlik ve kesintisiz üretkenlik beklentilerine karşı sakat zamanı (crip time), karşılıklı bağımlılığı, erişim emeğini ve beden-zihinsel kırılganlığı yöntemin kurucu parçaları olarak düşünür (Mills ve Sanchez, 2023; Price, 2024; Shew, 2023). Bu bağlamda sakatlama, akademik yazında eleştirel bir okuma stratejisinin ötesine geçerek yazma, arşivleme, alıntılama,

çalışmasında sömürgecilik tarihi, asker bedenlerin kontrolü ve ırksallaştırılmış engellilik; Jaipreet Virdi'nin *Hearing Happiness: Deafness Cures in History* (2020) çalışmasında sağır tarihi ve tıbbın sağırlığı "tedavi etme" arzusu; Ryan Lee Cartwright'ın *Peculiar Places: A Queer Crip History of White Rural Nonconformity* (2021) çalışmasında kuir-sakat tarih yazımı ve kırsal mekânlarda norm dışı bedenler; David Serlin'in *Window Shopping with Helen Keller: Architecture and Disability in Modern Culture* (2025), Janice Rieger'in *Design, Disability and Embodiment: Spatial Justice and Perspectives of Power* (2024) ve Elizabeth Guffey'nin *After Universal Design* (2025) çalışmalarında mimarlık, tasarım, mekânsal adalet ve evrensel tasarım eleştirisi; Rebecca Yeo'nun *Disabling Migration Controls: Shared Learning, Solidarity, and Collective Resistance* (2025) çalışmasında sınır rejimlerinin sakatlayıcı etkileri; Nicole Brown'ın *Ableism in Academia: Theorising Experiences of Disabilities and Chronic Illnesses in Higher Education* (2021) çalışmasında yükseköğretimde sağlamcılık ve kronik hastalık; David Bolt'un *Cultural Disability Studies in Education* (2026) ve Claire Penketh'in *A History of Disability and Art Education* (2024) çalışmalarında eğitim, kültürel temsil, sanat eğitimi ve "yetenek" kavramının sağlamcı kuruluşu; Per Koren Solvang'ın *Disability as a Boundary Object: Combining Inclusivity, Value and Therapy* (2025), Peter Cox'un *Anthropocene Mobilities* (2020), Danielle Bainbridge'in *Currencies of Cruelty: Slavery, Freak Shows, and the Performance Archive* (2026) ve Vanessa Warne'un *By Touch Alone: Blindness and Reading in Nineteenth-Century Culture* (2025) çalışmalarında ise sosyoloji, Antroposen hareketlilikleri, kölelik tarihi, ucube gösterileri, performans arşivi, dokunsal okuma ve edebiyat kültürü üzerinden izlenebilir.

ortak üretim, erişim ve kurumsal hesap verebilirlik pratiklerini yeniden düzenleyen yöntemsel bir müdahale hâline gelir.

Üçüncü hat ise sakat beden-zihnin duyusal, duygulanımsal, ilişkisel ve gündelik deneyimlerini merkeze alır. *Disability Intimacy* (2024), *Disability Worlds* (2024) ve *Activist Affordances* (2023), bakım emeğini, erişim samimiyetini, sakat akrabalığı, yeni ilişki biçimlerini ve daralan çevrelerde geliştirilen bedensel mikro-icatları dünya kurma (*world-building/worlding*) pratikleri olarak ele alır (Dokumacı, 2023; Ginsburg ve Rapp, 2024; Wong, 2024). J. Logan Smilges'in *Queer Silence* (2022) ve *Crip Negativity* (2023) çalışmaları ise bu hatta sessizlik, kötü hissetme, geri çekilme, üretimsizlik ve uyumsuzluk gibi olumsuz kabul edilen duygulanımları ekler. Böylece engelli öznelerden beklenen ilham verici iyimserlik, sürekli açıklama, olumlu temsil ve makbul kapsanabilirlik talepleri sorgulanır (Smilges, 2022, 2023).

Bu nedenle 2020 sonrası eleştirel engellilik çalışmaları, engelliliği açıklanacak bir toplumsal kategoriyle sınırlamadan, modern kurumların, sömürgeci ve ırksallaştırıcı iktidar biçimlerinin, normatif zaman-mekân düzenlemelerinin, estetik değer ölçütlerinin, bakım ilişkilerinin ve asimilasyoncu gelecek tahayyüllerinin sınırlarını açığa çıkaran eleştirel ve ontolojik bir yöntem alanı olarak konumlandırır. Bu yöntemsel genişleme, sanat tarihi yazımı açısından özellikle önemlidir; çünkü sanat tarihinin görme, beden, yetenek, estetik değer, yaratıcı özne, disiplinler arası hiyerarşi, sanat kurumu ve sergileme pratikleri etrafında kurduğu normların da sağlamcı biçimde örgütlenmiş olabileceğini düşündürür. Bu çerçevede mesele, engelli bedenlerin sanat eserlerinde nasıl temsil edildiğiyle sınırlı kalmaz. Sanatın kimler tarafından üretilebilir sayıldığı, hangi beden-zihinlerin yaratıcı özne olarak tanındığı, hangi duyusal ve bedensel kapasitelerin sanatsal değer üretimi, estetik deneyim ve izleyicilik için önkoşul hâline getirildiği ve hangi öznelerin sanat tarihsel anlatıya dahil edilebilir görüldüğü, sanat tarihinin sağlamcı kuruluşunu sorgulamak açısından merkezi hâle gelir.

2.5.2 2020'li Yıllarda Sakat Sanat Yayınları: Kanon, Erişim Estetiği ve Sanat Tarihinin Sakatlanması

2010'larda sakat sanat alanında gelişen sergiler, küratoryal deneyler, sakat-öncülüğündeki kurumlar ve sanat tarihi ile engellilik çalışmaları kesişimindeki derlemeler, 2020'li yıllarda daha yoğun bir yayın alanı içinde kuramsal karşılık bulmuştur. Bu yayınların ayırt edici özelliği, iki yönlü bir okuma hattı kurmalarıdır. Bir yandan antik mitoloji, Rönesans, erken modern dönem, modernizm, tıp tarihi, savaş, öjeni, güzellik ve ideal beden anlatıları engellilik perspektifinden yeniden ele alınır ve sakatlanır. Diğer yandan çağdaş sanat, erişim estetiği, sakat kürasyon, bakım, kronik hastalık, performans, hareketlilik, dijital dolaşım ve sanat kurumlarının sağlamcı işleyişi tartışmaya açılır. Bu ikinci hatta, sağlamcı kurum ve pratiklerin yanında onların sakat alternatifleri de görünür hâle gelir. Böylece 2020'li yıllardaki sakat sanat yayınları, sanat tarihinin geçmişini ve çağdaş sanatın bugününü aynı anda sakatlayan çift yönlü bir yöntem alanı oluşturur.

Alice Wexler ve John Derby'nin editörlüğünü üstlendiği *Contemporary Art and Disability Studies* (2020), çağdaş sanat ile eleştirel engellilik çalışmalarını aynı düzlemde ele alan önemli derlemelerden biridir. Kitap, erken örnekleri Millett-Gallant'ın (2010), Millett-Gallant ve Howie'nin (2017), Hadley ve McDonald'ın (2018) ve Kuppers'ın (2019) derlemelerinde görülen hattı sürdürerek engelliliği sanat terapisinin, bireysel trajedinin ya da ilham verici engelleri aşma anlatısının sınırlarından çıkarıp çağdaş sanatın erişim, temsil, izleyicilik, beden, kurum ve sanatçı failliği tartışmalarının merkezine yerleştirmeyi amaçlamaktadır.

Derlemenin ilk hattı, erişim, sakat zaman ve katılım etiği etrafında gelişir. Taraneh Fazeli, *Sick Time, Sleepy Time, Crip Time* (2016-2020) projesi üzerinden çağdaş sanat kurumlarının hız, üretkenlik ve sürekli katılım beklentilerini tartışır. Carmen Papalia, *Blind Field Shuttle* (2016) ve *Open Access* (2015) çalışmalarındaki yaklaşımı üzerinden erişimi teknik bir düzenleme yerine rıza, güven ve karşılıklı bağımlılığa dayalı ilişkisel bir pratik olarak ele alır. Mira Kallio-Tavin, Pekka Elomaa'nın engelli bireylerle yürüttüğü projeler üzerinden temsili "sözde-

katılım”[201] (pseudo-participation) riskine dikkat çeker. Carol Zou ise Fiamma Montezemolo’nun *Echo* (2014) performansı üzerinden sosyal katılımlı sanatın travmayı teşhir etmek yerine onarıcı bir poetika kurabileceğini tartışır (Fazeli, 2020; Kallio-Tavin, 2020; Papalia, 2020; Zou, 2020).

İkinci hat, protez, bedensel hasar, onarım ve maddesellik tartışmaları üzerinden ilerler. Amanda Cachia, Mitchell ve Snyder’ın “anlatısal protez” (2000) kavramını çağdaş görsel sanata taşıyarak kopuk uzuv, protez ve parçalanmış beden imgelerinin engellilik deneyiminden kopuk biçimde metaforlaştırılmasını sorunsallaştırır. Robert Gober’in *Untitled Leg* (1989-1990) ve Cindy Sherman’ın *Untitled* (1987) gibi çalışmalarında protez ya da bedensel parça imgeleri çoğu zaman travma, tekinsizlik ya da iğrençlik duygusu üretmek için kullanılırken, Cachia buna karşı Carmen Papalia’nın *Long Cane* (2009) performansı ve Mike Parr’ın *Portrait of M & F* (1996) eseri gibi sakat sanatçıların pratiklerini Siebers’in karmaşık bedenleşme (2008) çerçevesinden inceler. Carrie Sandahl, Matt Bodett’in *What I Learned About Healing* (2017) performansında kırık seramikler üzerinden iyileşme ve onarım fikrini tartışır. Stefanie Snider ise Tee Corinne’in *Scars, Stoma, Ostomy Bag, Portocath: Picturing Cancer in Our Lives* fotoğraf serisini hastalık, yara izi, stoma, lezbiyen cinsellik ve arzu ilişkisi içinde okur (Cachia, 2020; Sandahl, 2020; Snider, 2020).

Üçüncü hat, hareket, izleyici bakışı ve acıma rejimi etrafında şekillenir. Jack Richardson ve Jennifer Richardson, Bill Shannon’ın koltuk değnekleri ve kaykayla gerçekleştirdiği sokak danslarını inceler. Shannon’ın performansları, izleyicinin engelli bedene yardım edilmesi gereken bir nesne olarak mı, yoksa virtüöz bir hareket pratiği olarak mı baktığını belirsizleştirir. Bu belirsizlik,

[201] Sözde-katılım (*pseudo-participation*), sosyal katılımlı ve topluluk temelli sanat projelerinde katılımcıların görünür kılınmasına rağmen gerçek bir faillik, temsil yetkisi ve karar alma gücüne sahip olmamalarını ifade eder. Mira Kallio-Tavin, bu kavramı Gerald Raunig’in (2007) katılım eleştirileriyle ilişkilendirerek engellilik sanatı bağlamında tartışır. Buna göre katılım, sınırları ve kuralları önceden kurumlar ya da sanatçılar tarafından belirlenmiş bir yapıya engelli bireylerin sembolik olarak dâhil edilmesiyle sınırlı kaldığında, eşit bir estetik ortaklık üretmez. Aksine, engelli bireyleri pasif katılımcılar konumuna indirerek yeniden ötekileştiren ve damgalayan bir sürece dönüşebilir.

sağlamcı izleme alışkanlıklarını görünür kılar ve istikrarsızlaştırır (Richardson ve Richardson, 2020).

Dördüncü hat, ana akım sanat piyasasının zihinsel ve nörolojik farklılıkları patolojikleştirerek metalaştıran "dışarlıklı sanat" etiketinin yapıbozumu üzerinden ilerler. Alice Wexler (2020), 1970'lerden itibaren Chicago sokaklarında üretim yapan Lee Godie'yi, sanat dünyasının fetişleştirdiği "saf, eğitimsiz, yalıtılmış deha" arzusunun tekelinden çıkarır. Wexler, Godie'nin fotoğraf kabinlerinde ürettiği otoportrelerini, örneğin *Miss Godie French Impressionist 7 A.M.* çalışmasını, inceleyerek onu "tesadüfi bir postmodernist" olarak konumlandırır. Bu çerçevede Godie, kılık değiştiren kimliklerini, kamusal personasını ve sokaktaki satış stratejilerini bilinçli biçimde kurgulayan otonom bir estetik fail olarak ele alınır (Wexler, 2020). Bu tartışmayı nöroçeşitlilik ekseninde derinleştiren Amy Mutza (2020) ise Creative Growth Art Center bünyesinde çalışan otistik sanatçı Aurie Ramirez'in suluboya eserlerini, örneğin *Untitled [Dandy Girl with Pizza]* (2015) ve *Untitled [Elvira Bat]* (2016) çalışmalarını, kuir ve sakatlık teorisi kesişiminde okur. Mutza, Ramirez'in cinsiyet ve tür sınırlarını muğlaklaştıran vampir, dandy ve KISS rock'çı figürlerinin, otistik sanat üretimini masum, çocuksu ya da salt klinik bir semptom olarak gören sağlamcı yargıları zorladığını ve zorunlu heteronormativiteyi ihlal ettiğini savunur (Mutza, 2020). Bu eleştirel pozisyon, çağdaş literatürde Mark Osteen'in (2022) otistik bireylerin üretimini dışarlıklı sanat fetişizminden koparark *"Autistry"* kavramıyla karmaşık ve detaycı bir görsel dil olarak tartışmasıyla da ilişkilendirilebilir (Osteen, 2022).

Son hat, engelli sanatçı-yazarların kendi bedensel ve zihinsel deneyimlerini sanat pratiğiyle birlikte düşünmeleri üzerine kuruludur. Riva Lehrer, *Circle Stories* (1997-2004) ve *The Risk Pictures* (2014-2017) serileri üzerinden portre üretiminde engelli öznelerin yalnızca temsil edilen kişiler olmadığını, imgenin kurulma sürecine aktif biçimde katılan ortak üreticiler hâline geldiğini anlatır. Katherine Sherwood, 1997'de geçirdiği beyin kanaması sonrasında kendi fMRI görüntülerini sanat tarihi imgeleriyle birlikte kullanarak hasarlı beyin imgesini klinik belge olmaktan çıkarır ve kendi beden-zihin deneyimini sanat tarihsel bir imge alanına taşır. John Derby ise majör depresyon deneyimini sanat

otopatografisi olarak kurgulayarak zihinsel engelliliği tedavi anlatısına kapatmadan, bu deneyimi metin ve imge aracılığıyla bilgi üreten bir araştırma alanı olarak ele alır (Derby, 2020; Lehrer, 2020; Sherwood, 2020).

Genel bir bakışta, *Contemporary Art and Disability Studies* çağdaş sakat sanat literatüründe erişim, zaman, katılım, protez, onarım, hareket, outsider art eleştirisi, portre ve otopatografi gibi temel çalışma hatlarını bir araya getirir. Bu derlemenin ve benzer yayınların önemi, engellilik çalışmaları ve sakat sanat alanının kurucu sanatçılarını, sanat tarihçilerini ve küratörlerini aynı yayın düzleminde buluşturmasından kaynaklanır. Bu metinlerde yazarlar belirli sanat pratiklerini analiz ederken kendi deneyimlerini, üretim süreçlerini ve düşünce hatlarını da aktarırlar. Bu nedenle derleme, çağdaş sakat sanatın kuramsal tartışmalarını görünür kılmanın yanında, alanın nasıl kurumsallaştığını ve hangi aktörler, kavramlar ve pratikler etrafında şekillendiğini belgeleyen önemli bir kaynak niteliği taşır.

Wexler ve Derby'nin derlemesi çağdaş sanat ile engellilik çalışmaları arasındaki ilişkiyi çağdaş sanat pratikleri üzerinden kurarken, Keri Watson ve Timothy W. Hiles'ın editörlüğünü üstlendiği *The Routledge Companion to Art and Disability* (2022), bu tartışmayı daha geniş bir sanat tarihi ve görsel kültür alanına yayar. Derleme, engelliliği yalnızca çağdaş sanatın temsil sorunları içinde değil, antik dönemden modernizme, Batı dışı görsel kültürlerden çağdaş müze ve konservasyon tartışmalarına uzanan geniş bir çerçevede ele alır.

Modern tıp öncesi ve Batı dışı temsiller, derlemede engellilik perspektifinden yeniden okunur. Sara Newman, Ekvador'daki Valdivia heykelciklerini (MÖ 3500-2500) eleştirel engellilik perspektifiyle ele alarak bedensel farklılığın patoloji değil, toplumsal ve spiritüel anlam üreten bir form olarak okunabileceğini savunur. Shilpa Das, Antik Hint estetik teorisindeki *Bibhatsa* ve *Bhayanaka* rasaları üzerinden engellilik, iğrenme ve korku ilişkisini tartışır. Holly N. Rubalcava ise 12. yüzyıl Japon *Yamai no sōshi* parşömenindeki norm dışı bedenleri ötekilik bağlamında inceler. McCluskey, St Guillaume ve Da Silva (2022), literatüre kazandırdıkları Sanat ve Engellilik Analiz Modeli çerçevesinden *Beata Fina*'nın 15. yüzyıla ait resimli biyografilerindeki (pictorial vitae) engellilik temsillerini

dönemin sosyo-ekonomik ve inanç ağları içinde konumlanan ilişkisel bir estetik yapı olarak analiz ederler (Das, 2022; McCluskey vd., 2022; Newman, 2022; Rubalcava, 2022).

Sağlam beden idealinin tıp, modernite, öjeni ve faşizmle ilişkisi, derlemenin bir başka önemli tartışma alanını oluşturur. Kris Belden-Adams (2022), Lewis Hine'ın 1917 tarihli skolyozlu işçi genç kadın fotoğraflarını Foucaultcu bir çerçevede ele alarak; tıbbi fotoğrafçılığın bedeni klinik olarak nesneleştiren ve disipline eden bir "zorunlu görünürlük" (compulsory visibility) rejimi kurduğunu gösterir. Ashley E. Williams (2022) ise Rockefeller Center'daki *Palazzo d'Italia* (1939) dış cephe heykellerini inceleyerek; anıtsal sanattaki kusursuz beden imgesinin İtalyan faşizmi, Amerikan öjeni hareketi ve "ebedi gençlik" fantezisiyle nasıl bütünleştiğini deşifre eder. Bu metinlerde sanat, hangi bedenlerin sağlıklı, üretken, güzel ve ulusal olarak değerli sayılacağını düzenleyen bir norm üretim alanı olarak ele alınır (Belden-Adams, 2022; Williams, 2022).

Sakatlık estetiği, maddesellik ve yeni duyusallıklar ise kitabın çağdaş sanat ve müze pratiklerine açılan bölümünü oluşturur. Jessica A. Cooley, Claes Oldenburg'un *Soft Screw* (1976) adlı zamanla bozulan heykeli üzerinden "sakat maddesellik" (crip materiality) kavramını tartışır. Cooley'ye göre müze ve konservasyon pratikleri bozulmayı çoğu zaman düzeltilmesi gereken bir hasar olarak görür. Oysa eserin kırılganlığı, yaşlanması ve dönüşmesi, sakatlık estetiği açısından üretken bir okuma alanı açar. Mark Osteen, otistik bireylerin sanat üretimini dışarlıklı sanat ya da semptom diliyle sınırlamak yerine "Autistry" kavramıyla özgül, yoğun ve detaycı bir görsel dil olarak ele alır. Amanda Cachia ise Pelenakeke Brown ve Vanessa Dion Fletcher gibi Yerli engelli sanatçıların pratikleri üzerinden sakat estetiğin dekolonyal hafıza, beden bilgisi ve yerellik tartışmalarıyla nasıl kesiştiğini tartışır (Cachia, 2022; Cooley, 2022; Osteen, 2022).

Bu bakımdan *The Routledge Companion to Art and Disability*, sanat ve engellilik ilişkisini tek bir dönem, tür ya da temsil sorunu içinde ele almaz. Derleme, antik ve Batı dışı imgelerden modern tıp ve öjeni tartışmalarına, çağdaş müze pratiklerinden nöroçeşitlilik ve sakat maddesellik kavramlarına uzanan geniş bir

alanda çalışır. Bu genişlik, sakatlık çalışmalarının sanat tarihine yalnızca yeni konular eklemediğini, farklı dönemleri, malzemeleri ve beden-zihin deneyimlerini birlikte okumaya yarayan esnek bir yöntem sunduğunu gösterir.

Aynı dönemde ve benzer bir yaklaşımla derlenen, Ann Millett-Gallant ve Elizabeth Howie'nin editörlüğünü üstlendiği *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century* (2022), sanat ve engellilik tartışmasını daha belirgin bir tarihsel hat içinde sürdürür. Derleme, antik mitolojiden erken modern saray kültürüne, modern tıp ve savaş görselliğinden çağdaş kuir-crip sanat pratiklerine kadar uzanan örneklerle engelliliğin sanat tarihinde farklı dönemlerde nasıl anlam kazandığını gösterir.

Antik Çağ'dan erken modern döneme uzanan bu bölüm, engelliliğin mitoloji, zanaat, sosyal statü ve yoksullukla ilişkisi üzerine kuruludur. Sara Newman, MÖ 6. yüzyıl Atina seramiklerindeki Hephaistos temsillerini mêtis kavramı üzerinden okuyarak engelliliği problem çözücü yaratıcı beceri ve zanaat bilgisiyle ilişkilendirir. Leslie V. Wallace, Çin Tang Hanedanlığı'na (MS 618-906) ait elit mezarlardaki cüce heykellerini inceleyerek bu norm dışı bedenlerin ölüm sonrası yaşamda üstlendikleri aktif ve ayrıcalıklı rolleri sosyal statü bağlamında tartışır. Stephanie R. Miller, erken Rönesans dönemi Brancacci Şapeli fresklerindeki, özellikle Masolino ve Masaccio'nun 1420'lerde ürettiği Healing the Crippled Man ve The Distribution of Alms sahnelerindeki, engelli figürleri inceler; sakatlığın ahlaki bir günah metaforu olarak değil, kent yoksulluğu, hayırseverlik ve maddi yoksunluk bağlamında sosyo-ekonomik bir gerçeklik olarak resmedildiğini gösterir. Jess Bailey ise İsviçreli sanatçı Urs Graf'ın 16. yüzyıl grafik sanatına, özellikle *Armlose Dirne mit Stelzbein* (Tahta Bacaklı Kolsuz Fahişe) (1514) gravürüne, odaklanarak savaşın yıkıcı maddeselliği, sakatlanma ve toplumsal cinsiyete dayalı şiddet arasındaki ilişkileri tartışır.

İspanyol Altın Çağı, modern tıbbın doğuşu ve Amerikan İç Savaşı bağlamındaki örnekler, saray kültürü, tıbbi görsellik ve politik temsil etrafında gelişir. Colin Sanborn, Velázquez'in *Las Meninas* (1656), *The Buffoon Calabacillas* (yak. 1636-1637) ve *The Buffoon Don Diego de Acedo* (yak. 1645) gibi cüce ve soytarı portrelerini İspanyol Altın Çağı'nda beden, görme ve toplumsal konum

tartışmalarıyla birlikte okur. Jessica A. Cooley, Thomas Eakins'in *The Gross Clinic* (1875) tablosu ve anatomi pratikleri üzerinden İç Savaş sonrası Amerikan tıp kültüründe engelli bedenin nasıl klinik ve "sanatsal olmayan" bir nesneye dönüştürüldüğünü tartışır. Erin Corrales-Diaz ise Amerikan İç Savaşı gazilerinin Thomas Nast'ın *Compromise with the South* (1864) gravürü ve Currier ve Ives'ın *Taking the Stump* (yak. 1860) karikatürü gibi politik görsellerdeki "kayıp kol" ve tahta bacak imgelerini ulusal birlik, seçim siyaseti ve savaş sonrası beden politikaları bağlamında inceler (Cooley, 2022; Corrales-Diaz, 2022; Sanborn, 2022).

On dokuzuncu yüzyıl sonu, savaş sonrası modernizm ve 1930'ların öjeni-faşizm bağlamındaki örnekler, hastalık, savaş travması, ideal beden ve parçalanmış beden tartışmaları üzerinden ilerler. Alexandra Courtois de Viçose (2022), Toulouse-Lautrec'in işitme engelli ressam René Princeteau ile kurduğu erken dönem eğitim ilişkisini "Sağır Kazanımı" (Deaf gain) kavramı üzerinden ele alarak, işitme kaybının bir eksiklik değil, aksine modern görsel dikkati güçlendiren ontolojik bir avantaj olduğunu savunur. Allison Leigh (2022), Édouard Manet'nin 1880'lerdeki frengi deneyimini salt biyografik bir çöküş olarak değil; maskülinite krizi, bedensel zayıflama ve sanatsal adaptasyon ilişkisi içinde tartışır. Timothy W. Hiles (2022), Tennessee Williams'ın *The Glass Menagerie* (1945) oyunu ve Andrew Wyeth'in *Christina's World* (1948) tablosu üzerinden, engelliliğin Amerikan bireyciliğinde nasıl araçsallaştırılan bir trajedi metaforuna dönüştürüldüğünü inceler. Savaşın yıkıcı maddeselliği ve onarım fikri ise Anne Marno (2022) tarafından ele alınır; yazar, I. Dünya Savaşı'nda yüzü parçalanmış askerlerin (gueules cassées) tıbbi fotoğrafları ile Kader Attia'nın *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* (2012) enstalasyonunu karşılaştırarak, Batı'nın yarayı gizlemeye çalışan sağlamcı tıp refleksine karşı dekolonyal bir hafıza ve kültürel onarım tartışması yürütür. Son olarak Keri Watson (2022), öjeni ve ideal beden anlatılarını 1939 New York Dünya Fuarı'ndaki anıtsal heykeller üzerinden deşifre ederek, heykeltıraşlık programının zorunlu sağlam-bedenlilik ideolojisiyle nasıl bütünleştiğini sorgular.

1990'lardan 2010'lara uzanan çağdaş sanat örnekleri, kuir-sakat deneyim, bakım ve ortak üretim tartışmaları üzerine kuruludur. Yetta Howard, Derek Jarman'ın *Blue* (1993) filmini AIDS, görme kaybı, ses ve kuir-sakat beden deneyimiyle birlikte okur. Lucienne Dorrance Auz, Lehrer'in ve Raabe-Webber'ın portre pratiklerini, özellikle Lehrer'in *Circle Stories* (1997-2004) ve *The Risk Pictures* (2014-2017) serileri bağlamında, feminist engellilik çalışmaları ve ortaklaşa portre üretimi üzerinden inceler. Jules Pelta Feldman ise Carolyn Lazard'ın *Support System (for Tina, Park, and Bob)* (2016) performansını kronik hastalık, bakım, dayanıklılık ve karşılıklı bağımlılık üzerinden tartışmaya açar (Auz, 2022; Feldman, 2022; Howard, 2022).

Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century (2022), engellilik deneyimi üzerinden sanat tarihi okuması yapmanın çağdaş sanatla sınırlı kalmadığını gösterir. Derleme, antik mitolojiden çağdaş sanata uzanan kronolojik yapısıyla geleneksel sanat tarihi anlatımına daha yakın bir güzergâh izler. Bu özellik, onu önceki derlemelerden ayırır. Sakat kuram doğrusal ve ilerlemeci zaman anlatılarını eleştirse de bu çalışma, kronolojik sanat tarihi yazımı ile eleştirel engellilik çalışmalarından beslenen sakat sanat tarihi arasında bir geçiş alanı kurar. Bu nedenle kitap, sakatlık perspektifinin sanat tarihinin yerleşik dönemlendirme biçimleri içinde nasıl işletilebileceğini göstermesi bakımından önem taşır.

Sanat ve engellilik ilişkisini sanat tarihi, çağdaş sanat ve görsel kültür bağlamında ele alan derlemelerin ardından, Amanda Cachia'nın editörlüğünü üstlendiği *Curating Access: Disability Art Activism and Creative Accommodation* (2023), tartışmayı doğrudan küratoryal pratik, erişim estetiği ve sanat kurumlarının çalışma biçimlerine taşır. Derleme, erişim meselesini sanatsal üretimin, sergileme tasarımının, izleyicilik ilişkilerinin ve kurum eleştirisinin temel bir parçası olarak ele alır. Bu nedenle kitapta "yaratıcı uyumlanma" kavramı, bir eksikliği telafi etmekten ziyade sanatın biçimini ve kurumun işleyişini dönüştüren bir küratoryal yöntem olarak tartışılır (Cachia, 2023).

Derlemenin ilk bölümlerinde Covid-19 pandemisi, sakat zaman ve sergi yapma koşulları öne çıkar. Faye Ginsburg, Mara Mills ve Rayna Rapp, pandemi

döneminde iptal edilen sergiler, çevrimiçi katılım ve uzaktan erişim pratikleri üzerinden engellilik sanatının kriz anlarında nasıl yeni dayanışma biçimleri ürettiğini tartışır. Cooley ve Fox ise Ford Foundation Gallery'de küratörlüğünü yaptıkları *Indisposable: Structures of Support after the ADA* (2020-2022) sergisi üzerinden, sergi yapma sürecini sakat zaman, destek yapıları ve karşılıklı bağımlılık kavramlarıyla birlikte ele alır. Boram Lee, Ruth Rentschler ve Shin-Eui Park'ın *Connect2Abilities: Staging Virtual Intercultural Collaboration during COVID-19* başlıklı metni, Avustralya'daki Restless Dance Theatre ile Güney Kore'deki SNU MUSIC/K-Music Makers arasında pandemi sırasında geliştirilen çevrimiçi kapsayıcı performans işbirliğini inceler. *Dialogue for Six Strings* adlı dijital performans üzerinden yazarlar, erişimin fiziksel mekânla sınırlı olmadığını, çevrimiçi ve kültürlerarası karşılaşmalar içinde de yeniden kurulabileceğini gösterir (Cooley ve Fox, 2023; Ginsburg vd., 2023; Lee vd., 2023).

Kitapta görme merkezli müze deneyiminin eleştirisi de önemli bir yer tutar. Jennifer Justice, kör ve az gören izleyicilerin müzelerde çoğu zaman sonradan düşünülmüş bir erişim grubuna indirgenmesini eleştirir ve erişimi doğrudan küratoryal pratiğin parçası olarak ele alır. Liza Sylvestre, Joseph Grigely'nin (2010) "sergi protezleri" kavramı üzerinden altyazı, betimleme ve işitsel düzenlemelerin esere sonradan eklenen yardımcı unsurlar olarak değil, sergi deneyiminin kurucu parçaları olarak düşünülmesi gerektiğini savunur. Fayen d'Evie'nin *From Dust to Dust* (2019) sergisi üzerine metni, serginin fiziksel mekâna bağlı kalmadan duyusal ve dağınık (diffuse) bir karşılaşma olarak kurulabileceğini anlatır. Molly Joyce ve Sandy Guttman'ın *Perspective* (devam eden) projesi, Jean Cathro'nun *Unseen Trails* sergisi ve Nicola White ile Alison Stirling'in *Human Threads* (2022) çalışması da erişimi görsel sanatın dışına taşan, işitme, dokunma, ses, açık altyazı, işaret dili ve ortak deneyim üzerinden kurulan bir estetik alan olarak tartışır (Cathro, 2023; d'Evie, 2023; Joyce ve Guttman, 2023; Justice, 2023; Sylvestre, 2023; White ve Stirling, 2023).

Derlemenin kurumsal eleştiri boyutu, özellikle tasarım müzeleri, katılım etiği ve kolektif tasarım tartışmalarında belirginleşir. Liz Jackson ve Bess Williamson, Cooper Hewitt Tasarım Müzesi'nin *Access+Ability* (2017-2018) sergisini

inceleyerek engelliliğin tasarım kurumları tarafından yenilik, marka değeri ve teknolojik çözüm söylemi içinde nasıl pazarlanabildiğini eleştirir. Johnathan Thayer ve Erik Pagan, dijital müze ve kültürel miras uygulamalarının agorafobi ve anksiyete yaşayan izleyiciler için her zaman erişilebilir olmadığını, bu nedenle bilişsel ve psikososyal erişimin de erişilebilirlik tartışmasına dahil edilmesi gerektiğini savunur. Jesse Austin-Stewart ise uzamsal ses teknolojilerinde sağır ve az işiten kullanıcıların çoğu zaman hesaba katılmamasına odaklanır. Buna karşı Janice Rieger ve arkadaşları, QUT Sanat Müzesi'ndeki *Vis-ability* (2019) sergisi üzerinden birlikte-tasarım (codesign) yöntemini tartışır. Yazarlara göre bu yöntem, erişimi izleyici için önceden tasarlanan bir hizmet olmaktan çıkarır ve engelli izleyicilerle birlikte kurulan katılımcı bir sürece dönüştürür (Austin-Stewart, 2023; Jackson ve Williamson, 2023; Rieger vd., 2023; Thayer ve Pagan, 2023).

Topluluk temelli sanat ve bakım ilişkisi, alanın bir başka temel tartışma hattıdır. Eliza Chandler, Carla Rice, Sean Lee ve Max Ferguson (2023), Toronto merkezli Tangled Art + Disability galerisinin "Bakım Olarak Küratörlük" (Curation as Care) projesi üzerinden küratoryal pratiği hiyerarşik, kapitalist ve piyasa odaklı sanat nesnesi üretiminden çıkararak sanatçılarla karşılıklı bağımlılığa dayalı, şefkatli bir ilişki kurma sürecine dönüştürürler. Amanda Cachia (2023) ise feminist sağlık ve bakım kolektiflerinin, örneğin Feminist Health Care Research Group, Sickness Affinity Group ve Power Makes Us Sick'in, zine'ler, atölyeler ve dayanışma ağları üzerinden ürettikleri otonom çalışmaları inceleyerek literatüre "diyaloğa dayalı yaratıcı erişim" (dialogic creative access) kavramını kazandırır. Cachia'ya göre, engelli ve kronik hasta öznelerin kendi aralarında kurdukları bu bakım, sohbet ve destek ağları salt sosyal bir hizmetten ziyade, çağdaş sakat sanatın ve yaratıcı erişimin ruhunu yansıtan etik ve estetik bir örgütlenme biçimi olarak düşünülmelidir.

Bu güncel metinler, küratörlüğü ve sanat üretimini bireysel bir sergileme eylemi olmaktan çıkarıp bakım, karşılıklı bağımlılık, konuşma ve ortak çalışma alanı olarak yeniden kurgular (Cachia, 2023; Chandler vd., 2023).

Derlemenin son bölümleri, erişimi doğrudan sanatçı pratiği ve kurumsal müdahale alanı olarak ele alır. Christopher Robert Jones, Pope.L'in *member:*

Pope.L, 1978-2001 (2019) ve *Conquest* (2019) sergileri bağlamında "sorunlu erişim" (troublesome access) kavramını tartışır. Jones'a göre Pope.L'in bedeni zorlayan, mekânla sürtüşen ve izleyiciyi rahatsız eden performansları, erişimi her zaman pürüzsüz, uyumlu ve kapsayıcı bir deneyim olarak düşünmenin sınırlarını açığa çıkarır. Bu okuma, erişim başarısızlığını sanat kurumlarının normatif beden, hareket ve katılım varsayımlarını görünür kılan eleştirel bir alan olarak ele alır. Brandon Sward, Emily Barker'ın *Death by 7,865 Paper Cuts* (2019) çalışması üzerinden sağlık sistemi, bürokrasi, bakım emeği ve hayatta kalma arasındaki ilişkiyi inceler. Caitlin Swindell, Amanda Coogan'ın işaret dili kullanan performanslarını, örneğin *Talk Real Fine, Just Like a Lady* (2017), duyusal ve bedensel erişim bağlamında ele alır. Carmen Papalia'nın *Open Access* manifestosu (2018), Bojana Coklyat ve Shannon Finnegan'ın *Alt Text as Poetry* projesi (2020), Johanna Hedva'nın ve RA Walden'ın erişim şartnamesi (access rider)[202] metinleri ise erişimin sanat kurumlarının belirlediği standartlara sıkışmadan, sakat sanatçıların kendi çalışma koşullarını tarif ettikleri politik bir araç hâline gelebileceğini gösterir (Coklyat ve Finnegan, 2023; Hedva, 2023; Jones, 2023; Papalia, 2023; Sward, 2023; Swindell, 2023; Walden, 2023).

Bu yönleriyle *Curating Access*, erişimi küratoryal pratik içinde ayrı bir teknik başlık olmaktan çıkarıp sergi yapmanın, sanatçıyla çalışmanın, izleyiciyle ilişki kurmanın ve kurumu eleştirmenin temel koşullarından biri olarak ele alır. Kitap, sakat sanatın yalnızca sanat eserleri üzerinden değil, sergileme biçimleri, bakım ağları, işbirliği yöntemleri, altyazı, sesli betimleme, açık erişim, birlikte-tasarım ve sanatçı talepleri üzerinden de kurulduğunu gösterir. Derlemenin önemi, erişim kuramını doğrudan sahada çalışan sakat küratörler, sanatçılar, araştırmacılar ve kültür emekçilerinin deneyimleri üzerinden belgelemesinden kaynaklanır. Bu metinler, erişimi yalnızca kurumların yükümlülüğünde asgari bir zorunluluk olmaktan çıkararak yaratıcı, ilişkisel ve politik bir çalışma yöntemi olarak düşünür. Bu nedenle *Curating Access*, bu çalışma açısından yaratıcı erişim fikrinin sanat

[202] Erişim şartnamesi (*access rider*), engelli sanatçıların, küratörlerin ya da kültür emekçilerinin bir kurumla çalışmadan önce kendi erişim ihtiyaçlarını, çalışma koşullarını ve sınırlarını yazılı olarak belirttikleri belgedir. Bu belge; toplantı biçimi, dinlenme araları, ulaşım, refakatçi, iletişim dili, mekânsal erişim, çevrimiçi katılım, ücretlendirme, bakım ihtiyaçları ve iş yükü gibi konuları içerebilir.

kurumlarında nasıl uygulanabileceğini, sakat sanatçıların ve küratörlerin deneyimleri üzerinden gösteren temel başvuru kaynaklarından biri olmuştur.

Curating Access erişimi küratoryal pratik ve sanat kurumlarının yerleşik çalışma biçimleri üzerinden tartışırken, Christiane Czymoch, Kate Maguire-Rosier ve Yvonne Schmidt'in editörlüğünü üstlendiği *How Does Disability Performance Travel? Access, Art, and Internationalization* (2024), bu tartışmayı engellilik performansının sınır ötesi hareketliliğine taşır. Derleme, engellilik performansının farklı coğrafyalar, kurumlar, festivaller ve izleyici bağlamları arasında nasıl dolaşıma girdiğini ele alır. Bu çerçevede erişim meselesi, sabit bir sergi mekânına bağlı düzenleme kalıbını aşarak uluslararası sanat ağları, kültürel çeviri, dolaşım koşulları ve yerel politik bağlamlar içinde sürekli yeniden müzakere edilen bir süreç olarak incelenir.

Derleme, engelli performansının küresel dolaşımındaki maddi ve kurumsal engeller ile bu engellere karşı geliştirilen alternatif, dijital ve metaforik hareketlilik biçimlerini iki paralel eksende gruplandırır. Fiziksel turne ekonomisi ve kurumsal lojistiğin zorlukları bağlamında Bree Hadley ve arkadaşları (2024), Avustralya'daki sakat performansın uluslararası dolaşımına dair üretilen "özgürleştirici küresel hareketlilik" söyleminin, gerçekte sanatçıları esnekliğe ve sağlamcı turne kurallarına uymaya zorlayan neoliberal bir yanılsama olduğunu iddia eder. Tony McCaffrey (2024), Yeni Zelandalı öğrenme güçlüğü çeken oyunculardan oluşan Different Light tiyatrosunun sınır ötesi yolculuklarında karşılaştığı erişilemez sahneler gibi lojistik krizleri aktararak uluslararası seyahatin bizzat sağlamcı bir dünya tasarımıyla yüzleşme pratiği olduğunu belirtir. Joseph Paul Hill (2024) ise İtalyan Teatro Patologico'nun *Medea* uyarlamasının uluslararası turnesini inceleyerek nöroçeşitli oyuncuların fiziksel varlıklarının küresel sahnelerde nasıl özerk bir "sakatlık mekânı" ürettiğini ve kültürel politikaları ulusötesi düzeyde, örneğin BM'de, dönüştürdüğünü gösterir. Benzer şekilde I-Lien Ho (2024), Tayvan'daki yetersiz fonlama koşullarında engellilik performansının, izleyiciyle kurduğu melez ilişkisel ağlar sayesinde

"sosyal bir heykel"[203] işlevi gördüğünü ve engelliliğe dair yerel stereotipleri dönüştürdüğünü savunur. Aleksandra Dunaeva (2024) ise Rusya bağlamındaki *The Apartment* projesi üzerinden performans estetiğinin uluslararası dolaşıma girmeden önce bütünüyle yerel kısıtlılıklar ve dinamikler tarafından şekillendirildiğini ortaya koyar.

Öte yandan, fiziksel seyahatin yapısal kısıtlılıklar veya pandemi gibi engellerle imkânsızlaştığı durumlarda gelişen alternatif, dijital ve metaforik seyahat pratikleri derlemenin diğer temel eksenini oluşturur. Jess Watkin (2024), #DisabilityTwitter üzerinden dijital hareketliliği inceleyerek çevrimiçi alanların fiziksel sınırları aşan, duygulanımsal bir "sakat akrabalığı" ve dijital aktivizm zemini kurduğunu savunur. Megan Johnson (2024), kör tiyatrocu Alex Bulmer'ın pandemi döneminde mahalle sakinlerinin betimlemeleriyle yön bulduğu gezici (peripatetic) performansına odaklanarak seyahati bireysel bir bağımsızlık miti olmaktan çıkarıp karşılıklı bağımlılığa dayalı bir eyleme dönüştürür ve hareketliliğe içkin "kinetik hiyerarşileri"[204] yapıbozuma uğratır. Son olarak Vibeke Glørstad (2024), Norveç'teki UNIKT Theatre üzerinden yerel katılımcı sanatın öğrenme güçlüğü çeken özneler için itaatkâr bir uyum değil, "kültürel vatandaşlık" inşa ettiğini; Margaret Ames (2024) ise kırsal Galler'in çeperinde fiziksel hareketin imkânsızlaştığı koşullarda bedensel duruşun ve "jestlerin göçünün" başlı başına bir seyahat ve kültürel oluş biçimi (cultural becoming) sağladığını iddia eder (Ames, 2024; Dunaeva, 2024; Glørstad, 2024; Hadley vd., 2024; Hill, 2024; Ho, 2024; Johnson, 2024; McCaffrey, 2024; Watkin, 2024).

How Does Disability Performance Travel? engellilik performansını hareket, dolaşım, yer değiştirme ve kültürel aktarım üzerinden tartışırken, bu hareketin her zaman fiziksel seyahat anlamına gelmediğini de gösterir. Derlemede bedensel

---

[203] Joseph Beuys'un "sosyal heykel" (*soziale Plastik / social sculpture*) kavramı, sanatın fiziksel nesne üretiminin ötesinde toplumsal ilişkileri, düşünce biçimlerini ve kolektif eylem süreçlerini de biçimlendirebileceği fikrine dayanır. Beuys'a göre toplum, insan katılımı ve yaratıcı eylem yoluyla şekillendirilebilecek genişletilmiş bir sanatsal alan olarak düşünülebilir.

[204] Tim Cresswell'in "kinetik hiyerarşiler" (*kinetic hierarchies*) kavramı, hareket etme, yer değiştirme ve seyahat edebilme imkânlarının toplumsal olarak eşit dağılmadığını ifade eder. Bu kavram, hareketliliğin sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, vatandaşlık, ekonomik güç ve bedensel kapasite gibi eksenler tarafından düzenlenen yapısal bir ayrıcalık alanı olduğunu vurgular (Cresswell, 2006).

duruş, jest, dijital ağ, yerel katılım ve karşılıklı bağımlılık gibi örnekler, sakat performansın hareketliliği yeniden tanımladığını ortaya koyar. Bu tartışmadan sonra 2020'den sonra daha da görünürleşen sanat, tıp ve engellilik ilişkisine geçmek anlamlıdır; çünkü hastane odası, yatak, tedavi mekânı, tıbbi nesne, bakım ilişkisi ve hasta beden de sakat sanatın hareket, temsil ve kurum eleştirisiyle kesiştiği başka bir alandır.

Jill Dawsey ve Isabel Casso'nun editörlüğünü üstlendiği *For Dear Life: Art, Medicine, and Disability* (2024), kronik hastalık ve engelliliği tıbbi nesneleşme alanından çıkararak kurumsal eleştiri, bakım politikası ve estetik direniş bağlamında ele alır. Kitap, 1960'lardan Covid-19 pandemisine uzanan süreçte sanatçıların hastalık, kırılganlık, bakım ve yaşamda kalma deneyimlerini sanatsal üretime nasıl dönüştürdüğünü tartışır. Bu çalışma kapsamında *For Dear Life: Art, Medicine, and Disability* derlemesi, özellikle Cachia, Schalk ve Frantz'ın metinleri üzerinden ele alınmaktadır. Cachia (2024), Constantina Zavitsanos'un *Specific Objects (Stack)* (2016) adlı işini erişim ve bağımsızlık tartışması içinde değerlendirir. Zavitsanos, engelli bireylerin gündelik yaşamında önemli olan tıbbi tutunma barlarını (grab bars) müze duvarına yerleştirerek erişim araçlarını görünür ve estetik bir forma dönüştürür. Schalk (2024), grafik sanatçısı Emory Douglas'ın *Black Panther Party* yayınlarındaki illüstrasyonlarını inceleyerek engelliliğin kişisel ya da tıbbi bir durumla sınırlanamayacağını, devlet şiddeti, ırkçılık ve sağlık eşitsizlikleriyle birlikte üretilen politik bir mesele olarak temsil edildiğini tartışır. Frantz (2024) ise 1980'lerde ABD Batı Yakası sanatçılarının HIV/AIDS krizine karşı kara mizahı ve "hasta şakalarını" (*sick jokes*) yas, öfke ve hayatta kalma aracı olarak nasıl kullandıklarını inceler. Bu seçili metinler üzerinden *For Dear Life*, hasta ve sakat bedenleri acıma ya da tedavi nesnesi kalıbından çıkararak bakım, mizah, öfke, dayanışma ve yaşama ısrarı üzerinden sanat üreten politik özneler olarak ele alır.

For Dear Life, hastalık, bakım ve tıbbi kurumlar üzerinden sakat sanatın nasıl estetik ve politik bir eleştiri alanı kurduğunu gösterirken, 2020'li yıllarda bu tartışmalar sanat tarihinin akademik süreli yayıncılığı içinde de karşılığını bulur. Bu bağlamda *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* dergisinin

2024 tarihli “Cripping Visual Cultures / Les cultures visuelles crip” özel sayısı, sakat sanat ve sakat kültür tartışmalarını sergi katalogları ve derleme kitapların sınırından çıkararak sanat tarihi ve görsel kültür disiplinlerinin içine taşır.

Patricia Bérubé, Jessica A. Cooley, Sarah Heussaff ve Stefanie Snider’ın misafir editörlüğünü üstlendiği bu özel sayı, engelliliği görsel kültürün üretim, sergileme, koruma, izleme ve sanat tarihi yazımı rejimlerini sorgulayan bir yöntem olarak konumlandırır.

Özel sayının “Sanat, Müzeler ve Sanat Tarihinde Yöntemler” başlıklı ilk bölümü, müzecilik ve akademi alanındaki sağlamcı ve sömürgeci yöntemleri tartışmaya açar. Rachel da Silveira Gorman ve Jenna Reid (2024), sakat sanat alanındaki beyazlık imtiyazını eleştirerek ırksallaştırılmış öznelerin görünmezleştirilmesini “yokluk estetiği” (aesthetics of absence)[205] kavramıyla ele alır. Joelle D. J. Wickens ve Sally Gunhee Kim (2024), kültürel miras koruma pratiklerini sakatlık perspektifinden yeniden düşünerek sanat nesnelerinin kusursuz biçimde korunması idealine karşı karşılıklı bağımlılığı, maddi kırılganlığı ve bakım etiğini öne çıkarır. Benzer bir tartışma için Cooley’e (2022) de bakılabilir. Caroline Mauxion (2024) ise fotoğraf ve çizim pratikleri üzerinden bedensel karşılaşmalara dayalı bir sakat fenomenolojisi geliştirir.

Viewing, Watching, [Un]Knowing başlıklı ikinci bölüm, neoliberal ve biyopolitik gözetim kültürünün engellilik deneyimini nasıl biçimlendirdiğini tartışır. Atanas Bozdarov (2024), *Styrofoam Ramp* (2019), *Tilt Ramp 2* (2022) ve *Bad Ramps* serisi üzerinden erişilebilirlik adına üretilen başarısız, geçici ya da tehlikeli mimari çözümleri estetik bir malzemeye dönüştürür. Bozdarov’un “sakatlayan başarısızlık” (cripping failure)[206] tartışması, erişim hatalarının teknik bir

[205] Gorman ve Reid’in “yokluk estetiği” (*aesthetics of absence*) kavramı, sakat sanat alanında beyaz ve Küresel Kuzey merkezli engelli özneler görünürlük kazanırken ırksallaştırılmış (*BIPOC*) sakat öznelerin dışarıda bırakılmasını ifade eder. Bu “yokluk”, kurumsal görünmezleştirme ve silme (*erasure*) süreçleriyle üretilen yapısal bir sonuçtur. Kavram, sakat sanat tarihinin sağlamcılığın yanı sıra sömürgecilik, beyazlık ve beyaz üstünlüğüyle de hesaplaşması gerektiğini vurgular (Gorman ve Reid, 2024).

[206] “Sakatlanmış başarısızlık” (*cripping failure*) kavramı, Jack Halberstam’ın kuir kuram bağlamında tartıştığı “başarısızlık sanatı” (*queer art of failure*) fikriyle ilişkilendirilebilir. Kavram, kapitalist ve sağlamcı normların dayattığı başarı, bağımsızlık ve uyum sağlama beklentilerini sorgular. Bozdarov (2024), bu fikri erişilebilirlik mimarisi bağlamına taşıyarak dik, kullanışsız ya

eksiklikten ibaret olmadığını, kurumların erişilebilirliği nasıl yüzeysel ve göstermelik biçimde ele aldığını görünür kıldığını gösterir. Bert Stabler (2024), hastane, tımarhane, hapishane ve galeri arasındaki disipliner paralellikleri inceleyerek tıbbi tahakküm mekânları ile sanat mekânlarının nasıl iç içe geçtiğini tartışır. Lucie Camous (2024) ise Ostensible sanat ikilisinin üretimleri üzerinden gündelik sakatlık deneyiminden doğan direniş stratejilerini inceler.

"İçsellik, Bedenler, İtaatsiz Formlar" başlıklı son bölüm, norm dışı bedenselliğin maddeselliği ve formu üzerine yoğunlaşır. Grace Flott (2024), yüz farklılığı ve bedensel izler üzerinden portre sanatındaki normallik beklentisini sorgular. Virginia Marano, Charlotte Matter ve Laura Valterio (2024), Siyah İngiliz sanatçı Donald Rodney'in kronik hastalığını, ırkçılık deneyimini ve kendi bedensel maddesini sanat üretiminin parçası hâline getirmesini inceler. Madelaine Caritas Longman (2024), Jean-Michel Basquiat'nın kemik, organ, röntgen ve anatomik çizimleri andıran imgelerini sakatlık estetiği çerçevesinde okuyarak bu görsel dilin Siyah acısı, kırılganlık ve tıbbi görsellik ilişkisini açığa çıkardığını savunur. Kelsie Acton ve Sydney Erlikh (2024), çağdaş dans alanında zihinsel ve gelişimsel engellilik deneyimlerinin fiziksel engellilik deneyimlerine kıyasla nasıl daha fazla marjinalleştirildiğini tartışır. Jillian Crochet (2024) ise dokunsal sanat nesneleri üzerinden sanat nesnesi ile sakat beden arasındaki müşterek bakım ve onarım ilişkisini merkeze alır.

Genel bir bakışta bu sayı, sakat sanatın beyazlık, sömürgecilik, koruma, erişim, gözetim, bedensellik ve dans gibi farklı eksenlerde, kendi iç gerilimlerinin de farkında olarak tartışmaya açan disiplinlerarası bir karşı-bilgi alanı ürettiğini ortaya koyar. *RACAR* gibi sanat tarihi ve görsel kültür alanında yerleşik bir dergide sakat kuramın özel sayı konusu hâline gelmesi, sakat sanat tartışmalarının artık yalnızca aktivist ya da çevresel bir alan olarak değil, sanat tarihi yazımı ve görsel kültür analizinin parçası olarak kabul gördüğünü göstermesi bakımından önemlidir.

---

da geçici rampalar gibi başarısız erişim çözümlerini estetik ve eleştirel bir malzeme olarak ele alır. Bu çerçevede başarısız olan sakat beden değil, sakat bedeni kendi normatif mekânına göstermelik biçimde uydurmaya çalışan kurumdur.

Görüldüğü üzere, 2020'li yıllarda sakat sanat tartışmaları, engellilik kültürü ve sakat dayanışma ağlarıyla ilişkisini korumakla birlikte, bu alanların dışına sıçrayarak sanat tarihi, görsel kültür, küratöryel pratik, performans ve kurum eleştirisi bağlamında disiplinlerarası biçimde genişlemiştir. Bu genişleme, derleme kitaplar, sergiler, bu sergilere eşlik eden seminerler, konferanslar, sergi katalogları ve özel sayılar aracılığıyla görünür hâle gelir.

Benzer bir genişlemenin tek yazarlı monografilerde de sürdüğü görülür. Amanda Cachia'nın *The Agency of Access: Contemporary Disability Art and Institutional Critique* (2024) adlı çalışması, erişimi çağdaş sakat sanat ve küratöryel pratik içinde kurumsal eleştiri üreten bir yöntem olarak konumlandırması bakımından bu literatüre eklenir. Cachia'nın *Hospital Aesthetics: Disability, Medicine, Activism* (2025) başlıklı kitabı ise hastane, tıp, bakım, kronik hastalık ve engellilik aktivizmi arasındaki ilişkiyi sakat sanat tarihi açısından tartışmaya açar. Sanatçıların klinik mekânları, tıbbi araçları ve bakım pratiklerini kendi estetik faillikleriyle nasıl yeniden yorumladığını inceleyen bu çalışma, hastaneyi sabit ve nötr bir tedavi mekânı olarak ele almak yerine tıbbi iktidarın, sakat direnişin, bakım ilişkilerinin ve kurumsal eleştirinin kesiştiği bir alan olarak düşünmeye imkân verir.

Bu iki çalışma, erişim, bakım, hastalık ve kurumsal eleştiri gibi meselelerin farklı disiplinlerde uzun süredir tartışılmasına karşın, 2020 sonrasında sakat sanat tarihi ve çağdaş sakat sanat literatürü içinde tek yazarlı monografiler aracılığıyla daha ayrıntılı biçimde ele alınmaya başladığını gösterir. Cachia'nın çalışmaları, daha önce derlemeler, sergiler ve özel sayılar bağlamında tartışılan yaratıcı erişim, hastane estetiği, bakım politikaları ve pandemi sonrası kırılganlık meselelerinin sakat sanat tarihi açısından monografi ölçeğinde de sürdüğünü ortaya koyar. Bu noktadan sonra ele alınacak diğer tek yazarlı çalışmalar ise sakat sanat literatürünün performans, ekoloji, sanat eğitimi, tarihsel otorite, hareket ve beden ilişkileri üzerinden nasıl çeşitlendiğini göstermesi bakımından önem taşır.

Hastalık ve engellilik deneyiminin hastane yataklarına kapatılmasını yapıbozuma uğratan bu kurumsal eleştiriler, Petra Kuppers'ın *Eco Soma: Pain and Joy in Speculative Performance Encounters* (2022) kitabında klinik sınırların ötesine

geçerek yeryüzüyle, suyla, toksik coğrafyalarla ve insan-dışı faillerle kurulan “sakat ekolojilere” açılır. Kuppers (2022), bedensel farkındalığı, yani somatik deneyimi, neoliberalizmin dayattığı bireysel “öz-bakım” (self-care) ya da doğaya kaçarak arınma ve “şifa bulma” ritüeli olmaktan çıkarır. Bunun yerine “eko-soma” (eco soma) yöntemini, sakat bedenin yalnızca kendi “deri zarı” (skin sack) içinde kapalı bir bütünlük olarak kavranmasına karşı geliştirir. Bu kavram, makro ölçekli eko-sakat (eco-crip) tartışmalarının performans ve somatik pratikler alanındaki metodolojik karşılığı olarak işler. Kuppers, somatik farkındalık ile insan-dışı varlıkları da kapsayan ekolojik ortak yaşam bilincini eşzamanlı bir duyumsama pratiği olarak kurgular. Böylece eko-sakat teorinin doğa ve norm-dışı beden arasındaki karşılıklı kırılganlık vurgusu, soyut bir argüman olmaktan çıkarak mekânsal, bedensel ve duyusal bir deneyim alanına taşınır. Bu yaklaşımda beden, çevreden yalıtılmış bir iç dünya değil, tekerlekli sandalyenin değdiği zeminle, suyun kaldırma kuvvetiyle, kirlenmiş nehirlerle, hayvanlarla, bitkilerle, toksik atıklarla ve başka dışlanmış öznelerle temas hâlinde olan geçirgen bir varoluş alanıdır.

Bu nedenle *Eco Soma*, bedeni onarmaya ya da normalleştirmeye çalışan bir iyileşme anlatısından çok, dış dünyayla kurulan ağrılı, kırılgan, titreşimli ama aynı zamanda neşeli dolanıklıkları (entanglements) estetik bir yöntem olarak düşünür. Kuppers, doğayı fethedilecek bir zirve, bireysel dayanıklılığın sınanacağı bir alan ya da bedeni iyileştirecek saf bir sığınak olarak gören sağlamcı ve romantik ekoloji kurgusunu reddeder. Kurucusu olduğu The Olimpias kolektifinin *Salamander* (2013-2015) projesiyle bu yaklaşımı sanatsal üretimi içinde örneklendirir. Yazarın kendi terminolojisiyle aksayan, tekinsiz ve spekülatif (crappy/creepy/speculative) bir yazma, izleme ve katılma rejimi önermesi, bu yöntemin biçimsel düzeyde de normatif anlatı düzenlerini sekteye uğrattığını gösterir (Kuppers, 2022, s. 34). Bu kırık ritimli metodoloji, bedensel ve çevresel kırılganlıkları uyumlu bir başarı hikâyesine dönüştürmekten kaçınarak onları değişken, ilişkisel ve etik bir tanıklık alanına dönüştürür.

Kitap, ekolojik sakatlığı beyaz ve Batılı doğa deneyimiyle sınırlı bir mesele olarak ele almaz. Kuppers, Yerli sanatçı Rebecca Belmore’un kan ve suyu ilişkilendiren

Fountain (2005) performansı ile Siyah feminist Alexis Pauline Gumbs'ın spekülatif yazılarını inceleyerek bedensel kırılganlık ile yeryüzünün sömürgeci tahribatı arasında bağ kurar. Su kirliliği, toprak gaspı, toksik atıklar ve sömürgeci şiddet, bu okumada sakat bedenin deneyiminden ayrı düşünülemez. Hasarlı ve kirlenmiş bir gezegende mutlak saflık, iyileşme ya da doğaya dönüş fikri mümkün bir çıkış yolu olarak sunulmaz. Bunun yerine Kuppers, çevresel yıkım ile bedensel kırılganlığın kapitalist, sömürgeci ve sağlamcı dünya düzenleri içinde birlikte üretildiğini gösterir (benzer bir tartışma için bkz. Taylor, 2017).

Bu çerçevede *Eco Soma*, bilimkurgu, fantezi ve korku türlerinden beslenen spekülatif performans biçimleri aracılığıyla sakat bedenin çevresel yıkımın öteki mağdurlarıyla ve insan-dışı varlıklarla kurduğu tuhaf, neşeli ve dönüştürücü akrabalıkları düşünmeye açar. Dokunaçlı varlıklar, mutant bedenler, semenderler, sular, bitkiler ve hayvanlar, normatif insanlık tanımının dışında kalan sakat özneler için yeni ilişki ve bilgi biçimleri üretir. Kuppers'ın şiir, bilimkurgu, parçalı yazı ve zamir geçişleriyle kurduğu sakat poetika da bu yöntemin parçasıdır. *Eco Soma* metninde kullanılan ben/sen/biz geçişleri, sağlam okurun sakat deneyimle pürüzsüz bir özdeşleşme kurma ayrıcalığını bozar ve okuru farklı bedenlerin dünyada nasıl değişken, kırılgan ve ilişkisel biçimlerde var olduğunu düşünmeye çağırır [207](Kuppers, 2022, s. 11). Nihayetinde *Eco Soma*, sakatlığı hasarlı bir dünyada insan, beden, çevre ve insan-dışı yaşam formları arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye yarayan eko-somatik, spekülatif ve poetik bir yöntem olarak konumlandırır (Kuppers, 2022).

Kuppers'ın eko-somatik akrabalık düşüncesi, sakat bedenin insan-dışı varlıklarla, suyla, hayvanlarla ve hasarlı çevrelerle kurduğu ilişkileri öne çıkarırken, Shayda Kafai'nin *Crip Kinship: The Disability Justice and Art Activism of Sins Invalid* (2021) adlı monografisi sakat akrabalık (crip kinship) fikrini engellilik adaleti, performans ve sanat aktivizmi bağlamında ele alır. Kafai, San Francisco Körfez Bölgesi merkezli Sins Invalid kolektifinin sanat-aktivizmini inceleyerek sakat, kuir, trans, cinsiyet uyumsuz ve ırksallaştırılmış beden-zihinlerin sanat yoluyla nasıl dayanışma, arzu, bakım ve hayatta kalma ağları kurduğunu tartışır. Bu bağlamda

[207] Kuppers bu yazım biçimine sakat poetiği *(crip poetics)* der (Kuppers, 2022).

“sakat akrabalık”, kan bağına, heteronormatif aile modeline ya da otonom birey mitine dayanmayan; karşılıklı bakım, ortak yas, radikal sevgi, sakat haz ve engellilik adaleti üzerinden kurulan politik-estetik bir ilişki biçimi olarak belirir.

Kafai’nin çalışmasının önemli yönlerinden biri, Sins Invalid’in performanslarını yalnızca sahne gösterileri olarak değil, sakat merkezli özgürleşmiş alanlar (*crip-centric liberated zones*)[208] olarak okumasıdır. Bu alanlarda sakat beden, acıma, tıbbi nesneleşme ya da eksiklik söylemi içinde temsil edilmez; güzellik, cinsellik, arzu, öfke, yas, hafıza ve kolektif hayatta kalma üzerinden görünürlük kazanır. Kafai’ye göre Sins Invalid, beyaz, heteronormatif, sağlamcı ve kapitalist beden rejimlerine karşı sakat, kuir ve ırksallaştırılmış öznelerin kendi beden-zihinlerinden hareketle başka bir dünya tahayyül etmelerine imkân veren bir performans alanı üretir. Böylece sakat sanat, yalnızca bir kimlik gurubunun üretimlerini adlandıran bir kategori olmanın ötesinde engellilik adaleti temelinde kurulan bir karşı-arşiv, ilişkisel bilgi üretimi ve dünya kurma pratiği hâline gelir.

Kitabın bir diğer önemli müdahalesi metodolojiktir. Kafai, geleneksel akademik yazının mesafeli, tarafsız ve bedensiz araştırmacı konumunu reddederek kendisini sakat, deli, kuir ve beyaz olmayan bir femme olarak açıkça konumlandırır. Sins Invalid üyeleriyle kurduğu ilişki, yalnızca bir tarafsız araştırmacının veri toplama süreci olarak değil; güven, şahitlik, karşılıklılık ve sakat dayanışması temelinde gelişen ilişkisel bir epistemoloji olarak ele alınır. Bu nedenle *Crip Kinship*, Sins Invalid’i konu alan bir sakat sanat tarihsel inceleme olmanın yanında, sakat sanat tarihinin nasıl yazılabileceğine dair yöntemsel bir öneri de sunar. Kafai’nin çalışması, sakat sanatın duygulanımsal, ilişkisel ve kolektif yapısına uygun bir yazma ve belgeleme pratiği geliştirerek akademik bilgi

[208] Bu kavram, sahnenin veya sanat mekânının yalnızca estetik üretim için değil, sağlamcı ve beyaz-üstünlükçü dünyada hayatta kalabilmek için geçici olarak yaratılmış bir sığınak ve direniş adası olarak işlev görmesini ifade eder. Kafai'ye göre Sins Invalid gibi oluşumların sahneleri, normatif bakışın bedeni yargılamasının askıya alındığı; sakat hazzının (*crip pleasure/sex*), ucube (freak) mirasının ve sakat güzelliğinin bütünüyle kutlandığı ontolojik olarak özgürleştirilmiş estetik alanlardır.

üretiminin kimler tarafından, hangi beden-zihinlerden ve hangi akrabalık ilişkileri içinden kurulabileceği sorusunu gündeme getirir[209] (Kafai, 2021).

Sakat akrabalık, engellilik kültürü ve sakat dayanışma ağları, farklı var olma ve bilgi üretme biçimlerini görünür kılar. Ancak bu varoluş ve bilgi biçimleri, iktidar ilişkileri ve kurumsal yapılar içinde çoğu zaman yok sayılmış, dışlanmış ya da ötekileştirilmiştir. Daha önce de vurgulandığı gibi, Kuppers, Sandahl, Lehrer ve diğer sakat kuramcı/sanatçıların çalışmaları, engelli ve sakat öznelerin akademik bilgi üretimine, sanat kurumlarına ve kuramsal tartışmalara erişebildiğinde alanın kavramsal sözlüğünü, yöntemlerini ve sanatsal repertuarını nasıl genişletebildiğini gösterir. Buna karşın engelli beden-zihinlerin bilgi edinme, öğrenme ve üretme biçimleri, ana akım sanat eğitimi kurumları tarafından her zaman tanınmamıştır. Bu nedenle sakat sanatın sürdürülebilir biçimde gelişmesi, yalnızca mevcut sanatçı ve kuramcıların üretimleriyle değil, engelli öğrencilerin sanat eğitimi içinde hangi koşullarda öğrenebildiği, üretebildiği ve estetik özne olarak tanınabildiği sorusuyla da ilişkilidir. Normatif eğitim sistemlerinde karşılaşılan ayrımcılık, erişimsizlik, tıbbileştirme ve normata uyum sağlama baskısı, sakat sanatın gelecekteki öznelerinin sanat alanına girişini belirleyen temel sorunlardan biridir. Bu bağlamda Claire Penketh'in *A History of Disability and Art Education* (2023) başlıklı çalışması, tartışmayı sanat eğitiminin tarihsel sağlamcılığına ve pedagojik kurumların dışlayıcı normlarına taşır.

Penketh (2023), engelli öğrencilerin sanat eğitimi tarihindeki konumunu kapsayıcılık, müfredat ya da fırsat eşitliği gibi sınırlı başlıklar üzerinden ele almak yerine, sanat eğitiminin tarihsel olarak sağlamcı bir epistemoloji ve beden disiplini içinde şekillendiğini tartışır. Kitabın öne çıkan temel argümanlarından biri, sanat

[209] Shayda Kafai'nin (2021) Sins Invalid üzerine çalışması, engellilik, kuirlik ve ırksallaştırılmış deneyimin akademik bilgi üretiminde nasıl dışarıda bırakıldığını görünür kılması bakımından önemlidir. Kafai, bu kolektif üzerine yürüttüğü araştırmanın ilk versiyonunu 2014'te doktora tezi olarak tamamlamış, ancak daha sonra, formel akademik yazımın kendi sesini ve konunun duygulanımsal, şiirsel ve ilişkisel boyutlarını bastırdığını fark ederek metnini yeniden düşünmüştür. Akademik bilginin "nesnel ve dışarıdan" üretilmesi gerektiği yönündeki Kartezyen dayatmaya karşı Kafai, Sins Invalid üyeleriyle (Patty Berne, Nomy Lamm vd.) kurduğu ilişkiyi bir "veri toplama" işlemi olarak değil, bir güven, şahitlik ve "sakat dayanışması" pratiği olarak kurar. Engelli özneleri üzerine konuşulan "nesneler" olmaktan çıkaran bu içeriden bilgi üretimi (*insider knowledge*), sakat sanat tarihinin ancak bedensel ve duygulanımsal bir şahitlikle yazılabileceğini kanıtlar.

eğitiminin uzun süre “okülernormativite” (ocularnormativity) üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu yapı, görme merkezli estetik değerleri temel ölçüt hâline getirerek kör, az gören ya da dünyayı dokunsal, işitsel ve kinestetik yollarla deneyimleyen öznelerin bedensel bilgisini ikincil konuma iter.

Penketh (2023), “sağırlığın kürasyonu” (curating deafness) kavramı üzerinden sanat eğitiminin ve sergileme pratiklerinin sağır özneleri estetik faillerden çok pedagojik olarak düzenlenmesi ve uyumlandırılması gereken özneler olarak konumlandırdığını tartışır. Yazar, 1893 Chicago Dünya Fuarı’ndaki Sağır Okulları Kolektif Sergisi’ni inceleyerek bu vitrinin engelli bireylerin sanatsal yaratıcılığını görünür kılmaktan çok, onların sağlamcı topluma asimile edilebilirliğini ve “medenileştirilme” kapasitesini hayırseverlere ve eğitim otoritelerine göstermeye yarayan ideolojik bir teşhir alanı olarak işlediğini savunur. Bu asimilasyoncu yaklaşım, kitabın ilerleyen bölümlerinde psikoloji ve sanat terapisi eleştirisiyle derinleşir. Penketh, gelişimsel psikolojinin sanat eğitimine dâhil olmasıyla birlikte sanat sınıfının giderek klinik bir değerlendirme alanına, öğretmenin gözlemci ve değerlendirici bir uzmana, engelli öğrencinin ise pedagojik ve tıbbi olarak izlenen bir vakaya dönüştüğünü ileri sürer. Böylece engelli öznelerin sanatsal üretimleri estetik ve politik özerklik taşıyan ifadeler yerine tıbbi teşhis, zihinsel anomali ya da terapötik sağaltım çerçevesinde yorumlanır.

Buna ek olarak Penketh, öjeni ve zekâ testlerinin yükselişiyle birlikte zihinsel engelli öğrencilerin sanat eğitiminden dışlanmasını, disiplinin tarihsel olarak meşrulaştırdığı bir silme (erasure) süreci olarak ele alır. Penketh ve Waite’in “eleştirel kaçınma” (critical avoidance) kavramı bu bağlamda önem kazanır. Bu kavram, eğitim ve sanat kurumlarının engelliliği eleştirel engellilik çalışmaları, estetik faillik ve politik öznelik bağlamında tartışmak yerine özel eğitim ihtiyaçları, idari düzenleme ya da sanat terapisi gibi daha güvenli kategoriler içinde tutma eğilimini ifade eder (Penketh ve Waite, 2016). Bu çerçevede *A History of Disability and Art Education*, sanat eğitimini eksiklik (deficit) ve onarım (remediation) odaklı tıbbi yaklaşımların ötesinde düşünmeye çağırır. Penketh’in çalışması, engelli ve nöroçeşitli beden-zihinlerin çoğul estetik pratiklerini merkeze alan anti-sağlamcı bir pedagoji ihtiyacını görünür kılar (Penketh, 2023).

Bu pedagojik tartışma, Min Gu'nun (2023) Kaliforniya'daki Creative Growth Art Center bünyesinde gelişimsel ve zihinsel engelli sanatçılarla yürüttüğü etnografik saha çalışmasında geliştirdiği "bekleme pedagojisi" (pedagogy of waiting) kavramıyla daha somut bir yöntemsel çerçeve kazanır. Gu, stüdyo ortamındaki yavaş ritimleri, duraklamaları ve görünürdeki eylemsizlik anlarını üretimsizlik ya da eksiklik olarak okumak yerine, nöroçeşitli sanatçıların kendi içsel ritimleriyle var olabildiği meşru bir çalışma süreci olarak ele alır. Araştırmacı bu analizi Taoist Felsefeye dayanan ve dışarıdan zorlayıcı bir müdahalede bulunmaksızın sürecin kendi doğal akışına uyumlanmayı öngören "wu-wei" (eylemsiz eylem) mefhumu ile genişleterek Batı merkezli sürekli verimlilik algısını sorunsallaştırır. Bu yaklaşım, sanat eğitimindeki sürekli eser üretme baskısını ve belirli bir hızda ilerleme zorunluluğunu sorgulayarak sakat zamanı pedagojik bir yöntem hâline getirir. Böylece bekleme, gecikme ve duraklama, sanat üretiminin dışında kalan pasif ve işlevsiz anlar olmaktan çıkar; sakat ve nöroçeşitli beden-zihinlerin bilgi, ilişki ve estetik üretme biçimlerini tanıyan anti-sağlamcı bir pedagojik imkâna dönüşür.

Sanat ve eğitim kurumlarının engelliliği çoğu zaman onarım, uyumlandırma ve normalleştirme nesnesi olarak ele alan modern reflekslerine karşı, Elizabeth B. Bearden'ın *Crip Authority: Disability and the Art of Consolation in the Renaissance* (2025) adlı yaratıcı çalışması engelli öznelerin yaratıcı ve yazınsal otoritelerini kendi bedensel ve zihinsel farklılıkları üzerinden nasıl kurduklarını Rönesans bağlamında tartışır. Bearden, modern öncesi dönemde engelliliğin yalnızca günah, trajedi ya da tıbbi eksiklik kalıpları içinde anlaşıldığı yönündeki indirgemeci varsayımı sorgular. Yazar, Petrarca, Teresa de Cartagena, Cervantes, Burton ve Milton gibi Rönesans ve erken modern dönem yazarlarının Antik Çağ'dan devraldıkları teselli (consolatio) geleneğini, engelliliği ruhsal, politik ve edebî bir otorite kaynağına dönüştürmek için kullandıklarını gösterir. Bearden bu stratejiyi "sakat otorite" (crip authority) kavramıyla açıklar (Bearden, 2025).

Bearden'ın çalışması, sakat otorite/yazar otoritesi tartışmasını edebiyatla sınırlı tutmaz; Giovanni Paolo Lomazzo örneği üzerinden doğrudan görsel sanatlar tarihinin epistemolojisine de taşır. Milano'lu ressam, şair ve sanat kuramcısı

Lomazzo, otuz iki yaşında görme yetisini kaybettikten sonra sanat üretimini ve sanat kuramı alanındaki çalışmalarını sürdürmüş; *Trattato dell'arte della pittura* (1584) ve *Idea del tempio della pittura* (1590) gibi metinlerinde görme, icat, imgelem ve sanatsal kavrayış arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmüştür. Bearden'a göre Lomazzo, körleşme deneyimini, fiziksel görmenin sınırlarını ve zihinsel görünün sanatsal üretimdeki rolünü tartışmak için bir yaratıcı konum olarak kullanır. Bu bağlamda körlük, sanatsal yaratımı engelleyen bir eksiklikten çok, görsel sanat kuramının okülernormatif varsayımlarını sorgulayan bir düşünme konumuna dönüşür.

Bearden, Lomazzo'nun yaklaşımını Maniyerizm'in normdan sapana, icada, yapaylığa ve bedensel farklılığa açılan estetik diliyle birlikte okur. Bu okuma, Lomazzo'nun körlük deneyimini modern anlamda doğrudan bir "sakatlık estetiği" olarak adlandırmaktan çok, sakatlık estetiği açısından yeniden değerlendirilebilecek erken bir sanat kuramsal pozisyon olarak düşünmeyi mümkün kılar. "Resim dilsiz şiir, şiir ise konuşan resimdir" biçimindeki geleneksel aforizmayı kullanan Lomazzo, görsel ve sözel sanatlar arasındaki ilişkiyi dilsizlik, görme, konuşma ve temsil sorunları üzerinden düşünür. Bearden, Lomazzo'nun düşünce hattını sakatlık kuramı perspektifinden okuyarak klasik sanat teorisinin içinde bile sanatların birbirine duyusal eksiklikler, farklılıklar ve karşılıklı bağımlılık ilişkileri üzerinden bağlandığını tartışır ve tüm bu sanatların bir nevi sakat olduğunun iddiasını öne sürer.

Nihayetinde Bearden'ın Lomazzo okuması, görsel sanatlar kuramının her zaman sağlam, gören ve bedensel olarak normatif bir özneye dayandığı varsayımını tartışmaya açar. Lomazzo'nun körlük deneyimi, sanat kuramında görmenin merkezî konumunu ortadan kaldırmaz; ancak görsel bilginin yalnızca fiziksel görmeye indirgenemeyeceğini ve sanatsal otoritenin farklı bedensel-zihinsel konumlardan da üretilebileceğini gösterir. Bu nedenle *Crip Authority*, sakatlık tarihini ve sanatını yalnızca modern engellilik hareketleriyle sınırlamadan, Rönesans sanat ve edebiyat kuramı içinde de sakat otorite, teselli, imgelem ve estetik bilgi üretimi açısından düşünmeye imkân verir (Bearden, 2025).

Bu monografilerde de görüldüğü gibi, 2020'li yıllarda sakat sanat tarihi yazımı ve sakat sanat literatürü, eleştirel engellilik çalışmalarının temel bakışını koruyarak gelişmiştir. Kurumsal eleştiri, modern normatif özne eleştirisi, neoliberal düzenin bedenleri ve çevreleri yıpratma biçimleri, kapsayıcılık söyleminin çelişkileri, erişim politikalarının sınırları ve sağlamcı pedagojilerin üretim mekanizmaları bu dönemin başlıca tartışma eksenleri arasında yer alır. Bununla birlikte bu eleştiriler, 2020 sonrasında daha çeşitli ve katmanlı bir hâl almıştır. Sakatlık artık yalnızca kimlik, beden-zihin özellikleri, temsil ya da görünürlük ekseninde ele alınmaz; ekoloji, bakım, eğitim, hastane estetiği, erken modern otorite, insan-dışı ilişkiler, sakat akrabalık ve kurumsal karşı-bilgi üretimi üzerinden de tartışılır. Benzer bir çeşitlilik ve yoğunluk, yayın alanının yanı sıra sanatsal üretim, sergileme pratikleri, festivaller, bienaller ve erişim odaklı küratoryal projeler alanında da izlenir. Bu nedenle bu dönemde sakat sanat literatüründe görülen kuramsal genişlemeyi, sergiler ve küratoryal müdahalelerle birlikte değerlendirmek gerekir.

2020'li yıllar, sakatlık aktivizmi ve sanatsal üretiminde köklü bir epistemolojik kırılmaya tanıklık etmektedir. 1970'lerden bu yana gelişim gösteren sosyal model ve 1990'larda kurumsallaşan hak temelli liberal model, engelliliği devlet mekanizmaları ve yasal düzenlemeler çerçevesinde çözülmesi gereken bir uyumluluk (*compliance*) sorunu olarak ele almıştır. Ancak 2020'lerden günümüzü kapsayan süreç, bu yasal-liberal yaklaşımın sınırlarını deşifre eden ve engelliliğin ırk, cinsiyet, sömürgecilik ve kapitalizmle olan kesişimsel bağlarını görünür kılan "engellilik adaleti" paradigmasının sanatsal alandaki belirleyici ağırlığıyla karakterize olmaktadır.

Özellikle Covid-19 pandemisinin yarattığı küresel kriz ortamı, neoliberal üretim ilişkilerinde hangi bedenlerin "gözden çıkarılabilir" (disposable) olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Bu arka planda sakat sanatçılar, küratörler ve kolektifler, erişilebilirliği salt bir sergi sonrası uyum mekanizması olarak görmeyi reddetmiş, onu bizzat sanatsal formun, dilin ve mekânın kurucu ve poetik bir bileşeni hâline getiren "erişilebilirlik estetiği" kavramını geliştirmişlerdir.

2.5.3. Sakat Küratoryel Müdahaleler ve Estetik Dönüşüm

Chandler'ın (2019) vurguladığı gibi, sakat sanat yalnızca temsil, dâhil edilme ya da görünürlük stratejisi olarak düşünülemez; sanat kurumlarının neyi sanat, hangi bedeni izleyici, hangi üretim biçimini değerli saydığına dair yerleşik ölçütleri sakatlayan estetik ve politik bir müdahale alanı olarak işler. Bu nedenle 2020 sonrası sakat küratoryel pratikler, engelli sanatçıları "bunları da dâhil edelim" mantığıyla kapsamanın ötesine geçerek sergi mekânının zamanını, erişim rejimini, izleyici varsayımını ve kurumsal çalışma biçimlerini dönüştürmeye yönelmiştir.

Bu bağlamda, University of Illinois Chicago (UIC) bünyesinde faaliyet gösteren Gallery 400, engellilik çalışmalarının kurumsallaşmasından itibaren çağdaş sanat, sanat eğitimi, kamusal programlar ve toplumsal adalet odaklı sergiler aracılığıyla engellilik, erişim ve sakat sanat tartışmalarına uzun süreli katkı sunan kurumsal mekânlardan biri olmuştur; kurumun bu faaliyetleri 2020'den sonra daha da artmıştır. Kurum, Stephen Lapthisophon'un *With Reasonable Accommodation* (2002) yerleştirmesiyle erişimi galeri mekânının fiziksel ve duyusal örgütlenmesini sorgulayan erken bir eleştiri aracına dönüştürmüş; *Chicago Disability Activism, Arts, and Design: 1970s to Today* (2016) sergisiyle Chicago'daki engellilik aktivizmi, sanat ve tasarım tarihini görünür kılmıştır. 2020'li yıllar boyunca da sakat sanat, erişim ve kurumsal dönüşüm meselelerine aktif biçimde odaklanmayı sürdürmüştür. Bu dönüşümün önemli örneklerinden biri, Liza Sylvestre küratörlüğünde önce University of Illinois Urbana-Champaign'deki Krannert Art Museum'da 2021'de, ardından University of Illinois Chicago'daki Gallery 400'de 2022'de sergilenen *Crip* grup sergisidir. Sergi, McRuer'in (2006) çalışmasına referansla sakatlığı sabit ve tekil bir kimlik kategorisi olarak değil, normatif beden, duyusal deneyim, cinsellik, ırk, hastalık ve sanat kurumu varsayımlarını sorgulayan ilişkisel bir çerçeve olarak ele alır. Liz Barr, Shannon Finnegan, Emilie Gossiaux, Max Guy, Christopher Robert Jones, Carly Mandel, Darrin Martin, Alison O'Daniel, Berenice Olmedo, Carmen Papalia ve Heather Kai Smith ile Brontez Purnell gibi sanatçıları bir araya getiren sergi, engelliliği temsil edilecek bir fark olarak sabitlemek yerine, normatif olmayan

kimliklerin ve yaşanmış deneyimlerin sanat dünyasında nasıl düzleştirildiğini, araçsallaştırıldığını ve kimlik performansına indirgenebildiğini tartışmaya açar. Bu sergiyle ilişkili olarak düzenlenen *Crip Colloquium* ve daha geniş *Cripping the Arts* programı da sergi mekânlarını, sanat eğitimini ve stüdyo pratiğini engellilik düşüncesiyle dönüştürmeyi hedeflemiştir.

Gallery 400'ün bu hattı 2025 yılında da sürmüştür. Finnegan Shannon ve Lauren Leving tarafından organize edilen ***Don't mind if I do*** (2025), konveyör bant, oturma alanları, dokunma, koku, ses ve rahat katılım biçimleri üzerinden müzenin seyir, ayakta durma, nesneye dokunmama ve "en iyi pratik" varsayımlarını tersine çevirmiştir. Finnegan Shannon'ın *i wish gays hung out at places where we can sit down* (2025) başlıklı solo sergisi, erişim samimiyeti, kuir mekânlar, oturma, ağrı giderme, erişim metinleri ve toplanma biçimleri üzerine yoğunlaşmıştır. Sandie Yi'nin *Digital Technology* (2025) sergisi sakat sanat ve kültür, sakat modası, erişilebilirlik tasarımı ve sanat mekânları için erişim programlamasıyla ilişkili bir üretim hattı sunarken, Ariella Granados'un *Like and Subscribe* (2025) sergisi engellilik kimliği, ütopya, dijital benlik, video performans ve altyazı ilişkisini araştırmıştır. Gallery 400 örneği, sakat kürasyonun tekil sergilerden çok, yıllara yayılan kurumsal programlar, erişim deneyleri, kamusal etkinlikler ve sanat eğitimiyle birlikte gelişen bir dönüşüm alanı olduğunu gösterir.

2020-2026 yılları arasında düzenlenen büyük sergiler, sanat kurumlarının beyaz küp mimarisini, normatif sergileme pratiklerini ve beden hiyerarşilerini yapıbozuma uğratan kurumsal eleştiri alanları olarak işlev görmüştür. Bu sürecin önemli örneklerinden biri, Jessica A. Cooley ve Ann M. Fox küratörlüğünde gerçekleştirilen *Indisposable: Structures of Support after the ADA* (2020-2022) ve onun devamı niteliğindeki *Indisposable: Tactics for Care and Mourning* (2022) sergileridir. İlk proje, Ford Foundation Gallery'nin çevrimiçi sergi bölümleri olarak gelişmiş; devam sergisi ise New York'taki Ford Foundation Gallery'de fiziksel sergi olarak açılmıştır (Ford Foundation, 2020; Indisposable, t.y.). Üç yıla yayılan bir iş birliğiyle 30'dan fazla sanatçı ve akademisyeni bir araya getiren ve sekiz çevrimiçi bölümden fiziksel galeri alanına evrilen bu proje, bireysel otonomi mitini

sorgulayarak karşılıklı bağımlılık ilkesini merkeze almıştır (Cooley ve Fox, 2022; Indisposable, t.y.).

Sergide yer alan Indira Allegra'nın *TEXERE: The Shape of Loss Is a Tapestry* (2022) adlı küresel web tabanlı platformu ve LED yerleştirmesi, insan kayıplarını kolektif bir dijital dokumaya dönüştürerek yas tutmanın neoliberal hız çağında nasıl bir politik direnç odağı olabileceğini göstermiştir (Cooley ve Fox, 2022; Ford Foundation, 2022). Aynı sergide Allison Leigh Holt, *A Living Model of Hyperbolic Space* (2017/2020) adlı cam, su, çelik ve organik *Parmotrema* likenlerinden oluşan yerleştirmesiyle algısal alternatifleri görselleştirirken; Raisa Kabir, *NO PROTECTION* (2020) adlı tekstil çalışmasıyla güvencesizliği ilmek ilmek işlemiştir (Ford Foundation, 2022). Black Power Naps, yani Navild Acosta ve Fannie Sosa ikilisi, *Chill Pill (Rockabye Baby)* (2022) adlı kontrplak, pamuklu gazlı bez ve saç tasarımlı enstalasyonlarıyla uykuyu ve dinlenmeyi, tarihsel olarak bu haktan mahrum bırakılmış Siyah ve sakat bedenler için sömürge dışı bir bakım pratiği olarak yeniden talep etmiştir (Ford Foundation, 2022). Sami Schalk'ın *#QuarantineLooks* (2020) ve *Pleasure Is the Point* (2022) fotoğraf serileri ile Jill H. Casid'in ameliyat sonrası beden kırılganlıklarını Polaroidler ve video projeksiyonlarıyla işleyen *Spirochetes of Contact* (2019) çalışması, bakımın ve hazzın klinik sınırlarını zorlayan estetik müdahaleler olarak öne çıkmıştır (Cooley ve Fox, 2022; Ford Foundation, 2022).

Indisposable sergileri, pandemi sonrası bakım, yas ve karşılıklı bağımlılık tartışmalarını kurumsal ölçekte görünür kılarken, aynı dönemde Kanada bağlamında gelişen *Undeliverable* (2021), *Crip Ecologies: Vulnerable Bodies in a Toxic Landscape* (2022) ve *#CripRitual* (2022) sergileri erişim, sakat zaman, çevresel toksisite, ritüel ve bakım pratiklerini doğrudan küratoryel yöntemin parçası hâline getirmiştir.

Carmen Papalia küratörlüğünde ve Sean Lee'nin sanatsal direktörlüğünde Tangled Art + Disability Gallery, Toronto ve The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa ortaklığında gerçekleştirilen *Undeliverable* (2021) sergisi, müzelerin engelli ziyaretçilere yönelik himayeci erişim modellerini sorgulayan önemli bir sakat kürasyon örneğidir (Tangled Art + Disability, 2021; The Robert McLaughlin

Gallery, 2021; Worlding Difference, t.y.). Sergi, beyaz, cis-heteronormatif ve engelsiz normlara göre şekillenmiş kurumsal sergileme alışkanlıklarına müdahale ederek erişimi dinamik, ilişkisel ve karşılıklı bir sorumluluk alanı olarak kurar (The Robert McLaughlin Gallery, 2021; Worlding Difference, t.y.). Başlığın işaret ettiği "yerine getirememe" durumu, burada eksiklik ya da başarısızlık göstergesi olmaktan çıkar ve sakat zamanın, kırılganlığın, gecikmenin ve bakım ihtiyacının kurumsal üretim takvimlerini dönüştüren estetik ve politik bir imkânına dönüşür.

Sergideki çalışmalar, erişimi duyusal, bedensel ve duygulanımsal bir kurum eleştirisi alanı olarak düşünmeye açar. Aislinn Thomas'ın *The Possibilities of Care as a Sculpture* adlı çalışması, sergi alanının bütünüyle kokusuz (fragrance-free) olmasını sağlayarak Çoklu Kimyasal Hassasiyeti (Multiple Chemical Sensitivity, MCS) olan bireylerin müzeye katılımını gözetir ve bu kolektif erişim çabasını "görünmez bir heykel" olarak konumlandırır (Cachia, 2024; Worlding Difference, t.y.). Jes Sachse'nin pembe kadife kumaşla kaplanmış ve üzerinde "I need a minute" yazan oturma birimi ile duvara yayılan "permission" yazılı metal plakaları, müzenin dinlenme, izin, geçicilik ve bedensel ihtiyaç politikalarını görünür kılar (Cachia, 2024; Worlding Difference, t.y.). Jessica Karuhanga'nın *You Feel Me?* adlı ses ve titreşim çalışması, ziyaretçilerin bedenlerine takılan taşınabilir amplifikatörler aracılığıyla sesi fiziksel titreşime dönüştürerek işitsel deneyimi dokunsal bir karşılaşmaya çevirir (Cachia, 2024). Vanessa Dion Fletcher'ın kirpi oklarıyla ürettiği *Relative Gradient* serisi dokunsal yüzeyler aracılığıyla beden, malzeme ve Yerli bilgi sistemleri arasında bağ kurarken, Chandra Melting Tallow'un *Blood Count* serisi aile belleği, kumaş, boncuk işleme ve grafik değerler üzerinden kolektif hafızayı sergi mekânına taşır (Worlding Difference, t.y.). Carmen Papalia ve Heather Kai-Smith'in *Open Access: Claiming Visibility* adlı pastel çizim ve animasyon çalışması ise ip oyunlarını (cat's cradle) dayanışma, ortak hareket ve "Açık Erişim" düşüncesinin görsel metaforu olarak kullanır (Cachia, 2024; Worlding Difference, t.y.). Bu yönleriyle *Undeliverable*, sakat kürasyonu engelli sanatçıların işlerini sergilemenin ötesine taşıyarak, serginin duyusal atmosferini, zamanını, bakım ilişkilerini ve kurumsal çalışma biçimlerini dönüştüren bir yöntem olarak ortaya koyar.

Undeliverable, erişim, sakat zaman ve kurumsal sorumluluk tartışmasını himayeci erişim modellerinin eleştirisi üzerinden açarken, Cachia'nın küratörlüğünü üstlendiği *Crip Ecologies: Vulnerable Bodies in a Toxic Landscape* (2022) sergisi bu hattı çevresel toksisite, tıbbi endüstri ve ekolojik ihtimam etiği bağlamında genişletmiştir. Tangled Art + Disability ve Art Gallery of Windsor ortaklığında gerçekleştirilen sergi, ABD, Kanada ve İngiltere'den kronik hasta, sakat ve immün sistemi baskılanmış sanatçıların üretimlerini bir araya getirerek çevresel toksisite, tıbbi endüstri ve kapitalist üretim rejimlerinin bedensel kırılganlıkla nasıl iç içe geçtiğini görünür kılmıştır. Cachia bu sergide çevreyi romantize eden ekolojik anlatılardan bilinçli biçimde uzak durur ve doğal çevre ile inşa edilmiş çevrelerin toksik maddeler, bürokratik düzenlemeler ve tıbbi protokoller yoluyla engelli bedenleri nasıl sakatlayıcı hâle getirdiğini ortaya koyar. Sergi, çevresel adaleti sağlamcı varsayımlardan arındırarak bakım, karşılıklı bağımlılık ve maruziyeti ekolojik düşüncenin merkezine yerleştirir (Cachia, 2023; Tangled Art + Disability, 2022).

Sergide yer alan eserler, ekosakat yaklaşımın farklı estetik stratejilerle nasıl işlediğini ayrıntılı biçimde gösterir. Panteha Abareshi'nin *Unlearn the Body* adlı video çalışması, yürüteç ve koltuk değneklerini destekleyici araçlar olmaktan çıkararak bedeni tıbbi protokollere bağlayan ve hareketi hem mümkün kılan hem de sınırlayan yapılar olarak ele alır. Video boyunca bozulan tıbbi diyagramlar ve performatif düşüş anı, normatif beden idealinin kırılganlığını ve şiddetini görünür kılar. Ezra Benus'un ilaç paletlerinden türeyen soyut resimleri ve *Touch Me Tenderly* adlı dokunsal halı işi, ağrının dile gelmezliğine karşı soyutu ve teması bir ifade kanalı olarak kullanır ve görmeye dayalı estetik normları askıya alır. Alex Dolores Salerno'nun yatak ve yastık etrafında şekillenen işleri, dinlenme ve yavaşlığı kapitalist üretkenlik rejimine karşı politik bir direniş biçimi olarak ele alır ve bakım nesnelerini kamusal bir tartışma alanına taşır. Sharona Franklin'in tekstil işleri ve sergi süresince bozunan yenilebilir heykelleri, bakım, feminist emek ve ekolojik kırılganlık arasındaki ilişkiyi maddi düzeyde görünür kılar. Yo-Yo Lin'in *Resilience Journal* projesi ve işitsel performansları, kronik hastalığın zamansallığını nitel bedensel veriler üzerinden sahneye taşırken, Sunaura Taylor'ın *Speculative Aquifers* projesi kirlenmiş yeraltı sularını "impaired

landscapes” olarak ele alarak insan ve insan dışı bedenleri aynı toksik ağ içinde düşünmeye çağırır. Taylor’ın çalışmasında, yeraltı suyunun erişimini yitirdiği anda aquifer dokusunun bir parçası olarak beliren engelli el ve kol figürleri nehir yatağına doğru başarısız bir kavrama hareketiyle uzanır. Mesquite ve diğer çöl bitkilerinin kökleri de bu ellere doğru yönelmiş biçimde betimlenmiştir. Bu görsel düzenleme, çevresel hasar ile bedensel kırılganlığın aynı toksik ve kuraklaşmış ekolojik ağ içinde birlikte şekillendiğini vurgular. RA Walden’ın spekülatif işleri ise bedensel ve ekolojik umudun kırılganlığını başarısızlık ve prekarya kavramları üzerinden ele alır. Bu eserlerin ortak noktası, çevresel krizi soyut bir gelecek felaketi olarak değil, gündelik bedensel maruziyetler ve bakım ilişkileri üzerinden duyumsatmalarıdır (Tangled Art + Disability, 2022).

Critical Design Lab, Tangled Art + Disability ve Doris McCarthy Gallery ortaklığında gerçekleştirilen *#CripRitual* (2022) sergisi, engelli, Sağır, mad/deli ve hasta öznelerin gündelik yaşam içinde geliştirdikleri erişim, bakım, neşe, aktivizm ve hayatta kalma pratiklerini “sakat ritüeller” (crip rituals) olarak ele alır (Universität der Künste Berlin, t.y.; University of Guelph, 2022). Aimi Hamraie, Cassandra Hartblay ve Jarah Moesch küratörlüğündeki sergi, tıp endüstrisinin normatif iyileşme, uyum ve verimlilik beklentilerine karşı, sakat beden-zihinlerin dünyayla kurduğu tekrar eden, yaratıcı ve kolektif ilişki biçimlerini merkezileştirir. Sergi, sakat ritüelleri farkın normatif algısını yönetme, erişim, kişisel ve kolektif bakım, aktivizm, neşe ve kutlama gibi başlıklar altında düşünerek engellilik kültürünü yalnızca hak talebi ya da temsil meselesi olarak ele almak yerine gündelik pratiklerin estetik-politik örgütlenmesi olarak kurar.

Sergideki işler, ritüeli hem bedensel hem de dijital erişim alanında işleyen bir sakat bilgi üretimi biçimi olarak görünür kılar. Shannon Finnegan’ın tasarladığı el yazısı mor logo, serginin görsel kimliğini oluştururken el yazısının, jestin ve erişilebilir grafik dilin küratoryel çerçevenin parçası hâline gelmesini sağlar (Akimbo Art, 2022). Maryam Hafizirad’ın De’VIA (Deaf View/Image Art) estetiği çerçevesinde tasarladığı dokunulabilir seramik elleri, Sağır deneyimini ve dilsel

varoluşu maddesel bir forma taşır. Sky Cubacub'un "Radical Visibility"[210] yaklaşımıyla ilişkili dikişsiz kıyafet tasarımları ve atölyeleri, toplumun saklamaya, düzeltmeye ya da nötrleştirmeye çalıştığı beden parçalarını görünür kılarak modayı sakat, kuir ve trans bedenler için bir direniş alanına dönüştürür. Stefana Fratila'nın mor ışık altında sunduğu küvet ve su dökülme sesleri, banyo ritüellerini engelli bedenlerin dinlenme, arınma ve duyusal yeniden düzenlenme süreçleriyle ilişkilendirir (Akimbo Art, 2022). Alex Haagaard'ın *Shitty ALT Text* projesi ise dijital erişilebilirlik alanındaki yetersiz, özensiz ve mekanik alternatif metin pratiklerine karşı sakat direnişini estetik bir müdahaleye dönüştürür (Akimbo Art, 2022). Bu bağlamda *#CripRitual*, sakat sanatın gündelik hayat, bakım, dijital erişim, neşe ve aktivizm arasındaki bağları nasıl kurduğunu gösteren önemli bir sergi olarak okunabilir.

İşitsel ve görsel kültürün dışlayıcı sınırlarını sorgulayan *Activating Captions* (2021) sergisi, altyazıyı (captioning) yalnızca erişim sağlayan teknik bir araç olarak ele almak yerine başlı başına sanatsal bir ifade biçimi olarak konumlandırmıştır. Christine Sun Kim ve Niels Van Tomme küratörlüğünde Brüksel'deki ARGOS Centre for Audiovisual Arts'ta çevrimiçi platform ve fiziksel vitrin sergilemesi olarak tasarlanan proje, Alex Dolores Salerno, Alison O'Daniel, Amalle Dublon ve Constantina Zavitsanos, Eduardo Andres Crespo, Carolyn Lazard, Jordan Lord, Liza Sylvestre, Park McArthur ve Constantina Zavitsanos gibi sanatçıların çalışmalarıyla altyazıların mekanik bir aktarım sistemi olmanın ötesinde şiirsel, politik ve üretken bir alan olarak düşünülebileceğini göstermiştir (ARGOS Centre for Audiovisual Arts, 2021). Shannon Finnegan'ın ARGOS binasının cephesine yaptığı mekâna özgü müdahale ise altyazıyı kentsel cephe, mimari yüzey ve erişim ilişkisi üzerinden yeniden düşünmeye açmıştır (ARGOS Centre for Audiovisual Arts, 2021). Projenin kuramsal etkisi, 2025 yılında Giorno

[210] Sky Cubacub, "Radical Visibility" yaklaşımıyla, dikişsiz kıyafet tasarımları ve atölyeleri aracılığıyla, ana akım modanın görünmezleştirdiği kuir, trans, sakat ve farklı beden ölçülerine sahip bedenleri renk, form, aksesuar ve giyim pratikleri üzerinden görünür kılarak modayı bir öz-temsil ve direniş alanına dönüştürmüştür (Cubacub, 2015; Wellcome Collection, t.y.). Benzer bir yaklaşım için Chun-Shan "Sandie" Yi'nin "Crip Couture" kavramına bakılabilir. Yi, *Crip Couture*'u haute couture'ün engellilik kültürü içindeki karşılığı olarak tanımlar ve bu kavramı sakat bedenlerin bedensel hafızalarını, bakım ilişkilerini, protez/ortez kullanımını, takıyı ve giyilebilir sanatı bir araya getiren bir estetik-politik pratik olarak geliştirir (Yi, 2020).

Poetry Systems tarafından düzenlenen Second Annual Conference About Artist-Curated Exhibitions kapsamında *Activating Captions* sergisinin bir vaka çalışması olarak yeniden ele alınmasında da izlenebilir (Giorno Poetry Systems, 2025).

Almanya'da Susanne Pfeffer küratörlüğünde Museum MMK für Moderne Kunst'ta açılan *Crip Time* (2021) sergisi, engellilik deneyimini kurumsal ölçekte ele alan kapsamlı sergilerden biri olarak öne çıkar (Artsy, t.y.; Fries, 2022). Sergi, tekerlekli sandalye kullanıcıları için fazla dik olan iç mekân rampasıyla kendi fiziksel engellerini ve müzelerin yapısal çelişkilerini bilinçli bir şekilde görünür kılmıştır (Fries, 2022). Kafer'in (2013) doğrusal ve kapitalist zaman anlayışına uymayan beden-zihin ritimleri üzerinden kavramsallaştırdığı sakat zaman teorisinden yola çıkan sergi, aynı zamanda Freeman'ın (2010) krononormativite (chrononormativity) kavramıyla tanımladığı bedeni makro-ekonomik hedefler doğrultusunda hizalayan, hıza, kesintisiz verimliliğe ve doğrusal yaşam döngüsüne dayalı zamansal düzeni de sorgulamaya açar. Bu bağlamda sergi, sakatlığı klişe acı anlatılarından ve tıbbi çerçevelerden çıkararak kapitalist değer üretim ritimlerini, zorunlu çalışma temposunu ve kamusal alanın bedeni disipline eden mimari altyapısını görünür kılan kuramsal ve küratoryel bir müdahale alanı kurar. Sergide Chloe Pascal Crawford'un *For the 12 Disabled People in Lebenshilfehaus (Area of Refuge)* (2021) yerleştirmesi, Shannon Finnegan'ın günleri gösteren tek ibreli saatleri ve *Do You Want Us Here or Not (MMK)* (2021) yazılı dinlenme bankları yer almıştır (Fries, 2022; Huwe, 2026; Museum MMK für Moderne Kunst, 2021). Wolfgang Tillmans'ın ilaç kutularını tasvir eden ve zamanı haplarla sayan *17 Years' Supply* (2014) fotoğrafı, Brothers Sick'in, yani Ezra ve Noah Benus'un, antikapitalist dinlenme hakkını savunan tekstil spiralleri, Emilie Louise Gossiaux'nun rehber köpeği London'a adadığı heykel yerleştirmeleri ve Isa Genzken'in aynalı tekerlekli sandalye enstalasyonları, kırılganlığın kurucu ve birleştirici gücünü estetik bir dille ortaya koymuştur (Fries, 2022; Museum MMK für Moderne Kunst, 2021).

Glasgow'da düzenlenen *Human Threads* (2022) sergisi ise derin ve çoklu öğrenme güçlüğü (*profound and multiple learning disabilities*, PMLD) olan

bireyler ile Artlink ve Cherry Road Learning Centre arasında yirmi yılı aşkın süredir sürdürülen ortak tasarım, oyun ve duyusal karşılaşma süreçlerinin bir çıktısı olarak oluşmuştur (Spring, t.y.; Tramway, t.y.). Alison Stirling ve Nicola White küratörlüğündeki sergi, Matthew Ronay, Laura Aldridge, Lauren Gault, Wendy Jacob, Laura Spring ve Claire Barclay'in katkılarıyla ipek yelkenler, yapay rüzgârlar, sesi fiziksel titreşime dönüştüren safir mavisi rampalar ve baloncuk üfleyen kulelerden oluşan çok duyulu bir karşılaşma alanı kurmuştur (Spring, t.y.; Tramway, t.y.). Sergi, duyusal aşırı yüklenmeyi önlemek amacıyla salı günlerini "sessiz gün" (quiet day) olarak düzenleyerek kurumsal işleyiş ritmini de sakat beden-zihinlerin ihtiyaçlarına göre yeniden yapılandırmıştır (Tramway, t.y.).

Human Threads, çok duyulu karşılaşma, ortak tasarım ve kurumsal ritmin sakat beden-zihinlerin ihtiyaçlarına göre yeniden düzenlenmesi üzerinden erişim estetiğini genişletirken, Amanda Cachia'nın küratörlüğünü üstlendiği *Resistance and Respiration* (2023) sergisi bu tartışmayı solunum, hastalık, kırılganlık ve politik nefes alma hakkı bağlamına taşımaktadır. Jean-Thomas Tremblay'in *Breathing Aesthetics* (2022)[211] kitabından hareketle solunumu politik ve estetik bir düşünme alanı olarak kuran sergi, Darrin Martin, Liz Nurenberg, Dominic Quagliozzi ve Aislinn Thomas gibi sanatçıların çalışmaları üzerinden solunumu "iyi huylu solunum çeşitlenmeleri" olarak yeniden düşünmeye açmıştır (Contemporary Calgary, t.y.). Pandeminin ve ırksallaştırılmış polis şiddetinin "I can't breathe" ifadesiyle simgeleşen tarihsel bağlamında sergi, keskin nefes alışları, hırıltıları, öksürükleri, kasılmalı solunum biçimlerini, nefes kesilmelerini ve solunum teknolojilerini sakat bedenin kriz hâlini gösteren tıbbi belirtiler olarak sabitlemek yerine bedensel çeşitlilik, kırılganlık, direnç ve estetik-politik bilgi üretimi bağlamında ele alır (Contemporary Calgary, t.y.; Creative Connector, 2023). Mart 2024'te gerçekleştirilen sanal panel ise bu tartışmaları sergi

[211]Tremblay'in *Breathing Aesthetics* (2022) adlı çalışması, solunumu yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil; çevresel kriz, ırksallaştırılmış şiddet, kapitalist sömürü, emperyalizm ve biyopolitik/nekropolitik güç ilişkileri içinde dağıtılan bir risk alanı olarak ele alır. Tremblay'e göre "zor nefes alma", çağdaş dönemde havanın kirletilmesi, silahlaştırılması ve metalaştırılmasıyla ilişkili eşitsiz risk dağılımlarını görünür kılar. Bu nedenle solunum; edebiyat, performans, deneysel film ve ekopoetik pratiklerde hayatta kalma, kırılganlık ve direnişin estetik-politik bir göstergesi hâline gelir (Tremblay, 2022).

mekânının ötesine taşıyarak solunum, sakatlık, ırksallaştırılmış şiddet ve erişim estetiği arasındaki ilişkiyi daha geniş bir kuramsal zemine yerleştirmiştir (Contemporary Calgary, t.y.; Creative Connector, 2023).

Solunum, sağlık ve kırılganlık ekseninde gelişen bu tartışmalar, 2024 yılında Stockholm'deki Tensta konsthall'da Olivia Plender ve Cecilia Widenheim küratörlüğünde gerçekleştirilen *Chronos: health, access and intimacy* sergisinde mimarlık, kent hakkı ve mekânsal adalet bağlamına taşınır. 14 Mart-1 Eylül 2024 tarihleri arasında düzenlenen sergi, kentsel ve mimari alanların normatif beden standartlarına göre nasıl tasarlandığını ve bu tasarımın sakat/engelli bedenleri hangi biçimlerde dışarıda bıraktığını tartışmaya açan önemli bir kurumsal eleştiri alanı olarak öne çıkar (Tensta konsthall, 2024). Sergi, kavramsal temelini 1980'lerde ve 1990'larda İngiltere'de faaliyet gösteren Matrix Feminist Design Co-operative'in pratiklerinden alır (Plender, t.y.; Tensta konsthall, 2024). "Kamusal alan kimin için tasarlandı?" sorusunu merkeze alan bu tarihsel referans üzerinden sergideki sanatçılar, mimari çevrelerde görünmez kılınan normları ve varsayımları açığa çıkarır ve modern toplumun ve kapitalizmin yücelttiği "kendi kendine yetebilme" (self-sufficiency) ve "üretkenlik" (productivity) gibi nitelikleri sorgular (Plender, t.y.; Tensta konsthall, 2024). Bu çerçevede kırılganlık ve karşılıklı bağımlılık, zayıflık göstergesi olarak değil, toplumsal bağları kuran ve güçlendiren temel deneyimler olarak ele alınır. Sergi, zaman algısını değiştirmeye ve karşılıklı bakım etrafında şekillenen yeni kolektif modeller düşünmeye odaklanır (Tensta konsthall, 2024).

Cecilia Germain, Park McArthur, Constantina Zavitsanos, Goldin+Senneby ve Jakob Jakobsen gibi sanatçıları bir araya getiren sergide çeşitli çalışmalar mekânsal dışlanmayı görünür kılar (Plender, t.y.). Constantina Zavitsanos'un engelli erişimine uygun tutunma barlarını kullanarak oluşturduğu *Specific Objects (stack)* (2016) yerleştirmesi ve Park McArthur ile birlikte ürettiği *Scores for Carolyn* (2019), erişim ve bakım ekseninde şekillenen bir sakat estetiği düşünmeye imkân verir (Plender, t.y.). Jakob Jakobsen'in ses, tekstil ve afişlerden oluşan *Hospital for Selvmedicinering* (*Kendi Kendine İlaç Tedavisi Hastanesi*, 2021) adlı yerleştirmesi, tıbbi kurumların tekelindeki şifa pratiklerini

sorgulayarak kendi kaderini tayin eden bir bakım alanı önerir (Plender, t.y.). Goldin+Senneby'nin *ANTI-HANDIKAPP: Collection of Disabling Stones* (2024) adlı çalışması ise kentsel engelleri ve erişimsizliği heykelsi nesneler olarak kurumsal mekânın içine taşır (Plender, t.y.; Tensta konsthall, 2024).

Bu yönleriyle *Chronos: health, access and intimacy*, engellilik ve erişim sorunlarını tıbbi bir çerçevenin ötesine taşıyarak mimarlık, feminizm, kent hakkı ve engellilik adaleti kesişiminde politik bir mekânsal adalet meselesi olarak ele alır. Sergi, bağımsızlık idealinin sınırlarını görünür kılarken insanların, bedenlerin ve mekânların karşılıklı bağımlılık içinde var olduğunu vurgular (Tensta konsthall, 2024).

Chronos erişim, sağlık ve mekânsal adalet tartışmasını mimari ve kentsel çevre üzerinden kurarken, aynı yıl SFMOMA'da açılan *Creative Growth: The House That Art Built* (2024) sergisi sakat sanatın kurumsal koleksiyonlara ve müze kanonuna dâhil edilmesi meselesini öne çıkarır. Gelişimsel engelli sanatçıları destekleyen ilk Amerikan organizasyonlarından biri olan Creative Growth Art Center'ın 50. yılı dolayısıyla düzenlenen sergi, Joseph Alef, Camille Holvoet, Susan Janow, Dwight Mackintosh, John Martin, Dan Miller, Judith Scott, William Scott, Ron Veasey ve Alice Wong gibi sanatçıların 80'den fazla eserinin müzenin kalıcı koleksiyonuna dâhil edilmesini görünür kılmıştır (Creative Growth, t.y.; SFMOMA, t.y.). Bu sergi, uzun süre ana akım sanat tarihi kanonunun dışında bırakılan sanatçıların üretimlerinin kurumsal müze alanında nasıl yeniden değerlendirilmeye başladığını göstermesi bakımından önemlidir.

Ancak bu kurumsal görünürlüğün yarattığı asimilasyon ve nötrleştirme risklerine karşı, Amanda Cachia'nın Zimmerli Art Museum'da küratörlüğünü üstlendiği *Smoke & Mirrors* (2024) sergisi daha doğrudan bir kurum eleştirisi hattı kurar (Cachia, 2024; Zimmerli Art Museum, t.y.). Cachia, müzelerin erişilebilirlik iddialarını ve sergileme pratiklerini, çoğu zaman görünürde kapsayıcı ama yapısal olarak sınırlı düzenlemeler olarak ele alır. Sergi, Erik Benjamins'in refleksoloji paspasları, Finnegan Shannon'ın müze yorgunluğunu hedef alan tüm bedene masaj yapan koltuğu ve Aislinn Thomas'ın gerçekleşemeyen bir serginin yasını tutan el yazısı duvar metni aracılığıyla müze mekânını fiziksel, duyusal ve

duygulanımsal düzeylerde sorgulamaya açar (Cachia, 2024). Bu bağlamda *Smoke & Mirrors*, sakat sanatın müze tarafından yalnızca sahiplenmesi ve temsil edilmesiyle yetinmez, müzenin erişim, konfor, yorgunluk, yas ve bedensel deneyim üretme biçimlerini de eleştirel olarak görünür kılar.

Sakat sanatı tarihçiliği açısından 2020'li yılların en kapsamlı kurumsal örneklerinden biri, Museum of Contemporary Art San Diego'da (MCASD) açılan *For Dear Life: Art, Medicine, and Disability* (2024-2025) sergisi olmuştur (Issues in Science and Technology, 2025; Stanford University, t.y.). Jill Dawsey ve Isabel Casso küratörlüğünde düzenlenen sergi, 1960'lardan COVID-19 dönemine uzanan geniş bir tarihsel çerçevede hastalık, sakatlık, kırılganlık, tıp ve sanat arasındaki ilişkileri ele almış; 85 sanatçıya ait 120 eseri bir araya getirmiştir (Hudson, 2025; Stanford University, t.y.). Sergi, engelliliğin özel alanla sınırlı bir deneyim olarak kavranmasına karşı, sakatlık ve hastalık deneyimlerinin kamusal, politik ve estetik boyutlarını görünür kılmıştır. Bu bağlamda Berkeley'deki Bağımsız Yaşam Hareketi'nin ve sakat sanatçı/araştırmacı Katherine Sherwood'un UC Berkeley'de geliştirdiği sanat ve engellilik çalışmaları hattının tarihsel mirası da serginin önemli arka planlarından birini oluşturur (Hudson, 2025).

Sergide Yvonne Rainer'ın ameliyat sonrası hastane yatağında yalnızca parmak hareketleriyle çektiği sekiz dakikalık sessiz filmi *Hand Movie* (1966), Joey Terrill'ın HIV ilacı Zerit şişesini geleneksel Meksika nesneleriyle pop-art estetiği içinde yan yana getirdiği *Still-Life with Zerit*, James Luna'nın Yerli kimliği, bağımlılık ve sanat tarihi ilişkisini tartışan *AA Meeting/Art History* çalışması, Riva Lehrer'ın norm dışı beden güzelliklerini görünür kılan portreleri, Tishan Hsu'nun böbrek nakli bekleme sürecindeki bedensel ve kurumsal tıkanıklığı çağrıştıran *Institutional Body* (1986) adlı paneli ve Katherine Sherwood'un kendi beyin MRI taramalarını jestüel soyutlamalara dönüştürdüğü resimleri yer almıştır (Hudson, 2025; Issues in Science and Technology, 2025). Katalogda Sami Schalk'ın Emory Douglas'ın Siyah engellilik politikası (*Black disability politics*) üzerine yazdığı metin ile Lynn Hershman Leeson'ın *X-Ray Woman in Bathing Cap* (1966)

gibi eserler, sakat estetiğinin sömürgecilik, ırk, tıp ve görsel temsil ilişkileriyle birlikte düşünülmesine katkı sunar (PST ART, 2024; Stanford University, t.y.).

For Dear Life sergisi sakatlık, hastalık ve tıp tarihini Kuzey Amerika çağdaş sanat kurumu içinde kapsamlı bir biçimde görünür kılarken, aynı dönemde Venedik Bienali paralelinde düzenlenen *CRIP ARTE SPAZIO: THE DAM IN VENICE* (2024-2025) sergisi sakat sanatın aktivist mirasını uluslararası sergileme alanına taşımıştır. Daha sonra Attenborough Arts Centre'a da taşınan sergi, İngiltere engelli sanat hareketinin tarihini ve estetik-politik mirasını görünür kılan önemli müdahalelerden biridir (Shape Arts, 2025; Shape Arts, t.y.). Shape'den David Hevey'nin küratörlüğünü, Nina Shen'in ise sergi tasarımını üstlendiği proje, Venedik Giudecca'daki eski endüstriyel tersane mekânı CREA'yı sakat aktivistlerin, sanatçıların ve izleyicilerin karşılaştığı kamusal bir sergileme alanına dönüştürmüştür (CT20, 2024; Shape Arts, 2025).

Serginin kuramsal omurgasını oluşturan "Yukarı Bakmak" (Look Up) kavramı, engelli bedenine tarihsel olarak yöneltilen acıma, aşağı bakma ve edilginleştirme reflekslerini tersine çevirir (CT20, 2024). Eserlerin kasıtlı olarak tavana asılmış büyük ekranlarda sergilenmesi, izleyicinin fiziksel olarak sakat gücüne "yukarı bakmasını" gerektirir. Bu mekânsal tercih, sergileme biçimini değiştiren bir tasarım kararının ötesine geçerek bakış hiyerarşilerini, izleyici konumunu ve engelli bedene yönelen tarihsel temsil kalıplarını sorgulayan bir küratoryel stratejiye dönüşür (CT20, 2024).

Sergide Tony Heaton OBE'nin iki gri tekerlekli sandalyeyi deforme ederek bir araya getirdiği *Great Britain from a Wheelchair* (1994) adlı heykeli, Birleşik Krallık haritasını ve engelliliğin sosyal modelini mekânsal bir forma taşır (CT20, 2024; Shape Arts, 2025). Jason Wilsher-Mills'in *Argonauts* adlı parlak, renkli ve büyük ölçekli şişme heykelleri, tekerlekli sandalye ve medikal ekipman estetiğiyle ilişkilendirilen gri, işlevsel ve kasvetli görsel dili tersine çevirerek sakat bedeni canlılık, renk ve mitolojik taşkınlıkla ilişkilendirir (CT20, 2024). Jameisha Prescod'un *On Black Pain* (2022) adlı video denemesi, Siyah bedenlerin acı eşiğinin daha yüksek olduğuna dair sömürgeci ve tıbbi mitleri açığa çıkararak ırksallaştırılmış tıp politikalarını tartışmaya açar (CT20, 2024). Abi Palmer'ın *Abi*

Palmer Invents the Weather (2023) film serisi ise iklim krizi, izolasyon ve ev içi yaşam deneyimlerini, kedileri için karton kutulardan inşa ettiği simüle edilmiş hava durumu setleri üzerinden düşünür; böylece hayal gücü, bakım ve çevresel kırılganlık arasında beklenmedik bir ilişki kurar (CT20, 2024). Keith Armstrong'un tarihsel protesto eylemlerini belgeleyen sokak fotoğrafları ve kişisel cenaze kefeni yerleştirmesi ise sakat aktivizminin tarihsel köklerini, yas pratiklerini ve hak mücadelelerini sergi mekânına taşır (CT20, 2024).

Bu yönleriyle *CRIP ARTE SPAZIO: THE DAM IN VENICE*, sakat sanat tarihini yalnızca ulusal bir hareketin arşivi olarak sunmaz; bu tarihi bienal ölçeğinde yeniden dolaşıma sokarak aktivizm, arşiv, protesto, yas, bakım ve görsel güç ilişkileri üzerinden yeniden kurar. Sergi, Engelli Sanat Hareketi'nin estetik mirasını uluslararası çağdaş sanat alanına taşırken, sakat bedenlerin acıma, yardım ve pasiflik imgeleriyle sınırlandırılmasına karşı yukarı bakan, karşılık veren ve mekânı dönüştüren bir sakat sanat politikası önerir.

Bu tarihsel, kurumsal ve uluslararası hattı yerel topluluk düzeyinde sürdüren *The Art of Disability Justice Now* (2024-2025) sergisi ise Minnesota'daki Mill City Museum'da AmplifyMN kolektifi ile Minnesota Üniversitesi'nde yürütülen "Sakat Adaletini Kürate Etmek" dersi öğrencilerinin ortak çalışmasıyla kurulmuştur (Disability Justice Art, 2024). Angela Carter'ın küratoryal desteğiyle gelişen sergi, AK Garski, Alison Bergblom Johnson, Zoe Cinel ve Drew Maude-Griffin gibi yerel sanatçıların üretimleri üzerinden engellilik, tıbbi deneyim, gündelik erişim, bakım, yorgunluk ve kamusal alana çıkma süreçlerini tartışmaya açmıştır. Steril tıp ortamlarında kan aldırma deneyimlerini ve tekerlekli sandalyeyle sokağa çıkmadan önce yapılması gereken çok katmanlı zihinsel hazırlıkları görünür kılan bu çalışmalar, engellilik adaletini soyut bir politik ilkenin ötesine taşıyarak gündelik hayatın bedensel, duygusal ve mekânsal yükleri üzerinden kurulan bir estetik-politik pratik olarak ele alır (Disability Justice Art, 2024; Littlefield, 2024).

Bu sergilerle oluşan kuramsal ve küratoryel birikim, Amanda Cachia'nın Mid-America Arts Alliance (M-AAA) ve ExhibitsUSA ortaklığıyla tasarladığı, 2027-2032 yılları arasında ABD'yi dolaşması planlanan *Vital Signs: From Patient to Power* gezici sergisiyle sonraki döneme taşınmaktadır (ExhibitsUSA, t.y.). Ezra

Benus, Priyanka D'Souza, Carly Mandel ve Sunaura Taylor gibi sanatçıları bir araya getiren bu uzun soluklu sergi projesi, müzeleri dekolonize etme çağrısını tıp dünyasına ve hastane mekânlarına, yani "hastane estetiği" (*hospital aesthetics*) tartışmasına yönelterek sakat bedenleri klinik numune konumundan çıkaran, güç, bakım ve direniş özneleri olarak yeniden düşünmeye açan bir hat kurar (Cachia, t.y.; ExhibitsUSA, t.y.).

2.5.4. Sakat Yöntemler

2020 sonrası sakat sanata odaklanan performanslar, festivaller, sempozyumlar ve küratoryel yöntemler, erişimi, zamanı, hareketi, bakımı ve izleyicilik ilişkilerini sanatsal üretimin kurucu bileşenleri olarak yeniden düşünmeye açmıştır. Bu dönemde performans alanı, sakat zamanın, rahat gösterim pratiklerinin, uzaktan erişimin, kolektif bakımın, kink/BDSM ilişkilerinin, iklim adaletinin ve çokduyulu izleyicilik biçimlerinin birlikte tartışıldığı estetik-politik bir laboratuvar hâline gelmiştir.

Kassel'de gerçekleşen *documenta fifteen* (2022), Endonezyalı kolektif ruangrupa'nın küratörlüğünde, kaynakların ortaklaşa paylaşımına dayanan *lumbung* kavramı etrafında şekillenmiştir (documenta, t.y.; documenta fifteen, 2022). Endonezce "ortak pirinç ambarı" anlamına gelen *lumbung*, bu bağlamda tematik bir metafor olmanın ötesinde, kaynakların, bilginin, emeğin, bakımın ve mekânsal olanakların kolektif olarak paylaşıldığı bir kurumsal işleyiş modeli olarak kurgulanmıştır (Petersen, t.y.). Bu küratoryel çerçeve, bireysel deha ve meta odaklı sanat piyasası anlayışına karşı topluluk temelli, sürdürülebilir, dayanışmacı ve hiyerarşik olmayan bir sergileme modeli önermiştir (documenta, t.y.; Petersen, t.y.).

Bu bağlamda *documenta fifteen*, sakat sanat ve nöroçeşitlilik açısından da önemli bir örnek oluşturmuştur. Birleşik Krallık merkezli nöroçeşitli sanatçı ve aktivist kolektifi Project Art Works, sergi kapsamında geliştirdiği *Cosmologies of Care* yerleştirmesi ve performans dizisiyle Fridericianum müzesinin zemin katını bir üretim, karşılaşma ve bakım alanına dönüştürmüştür (documenta fifteen, t.y.; Petersen, t.y.). Turner Ödülü'ne de aday gösterilen kolektif, Hastings'teki kendi

çalışma stüdyolarının açık iletişim temelli, hiyerarşisiz ve bakım odaklı ortamını müze mekânına taşıyarak kurumsal sergileme alanını nöroçeşitli sanatçıların yaşam ve üretim ritimlerine göre yeniden düzenlemiştir (documenta fifteen, t.y.; Petersen, t.y.).

Kate Adams tarafından başlatılan ve kolektif süreçlerle geliştirilen *Cosmologies of Care* çizimleri, ziyaretçilerin, sanatçıların ve bakım verenlerin katılımıyla üretilen büyük ölçekli görsel haritalar olarak şekillenmiştir. Bu çizimler, devlet destekli sosyal bakım sistemlerinin karmaşık, labirentimsi, bürokratik ve çoğu zaman dışlayıcı yapısını görünür kılar. Çizimlerin merkezinde engelli birey ve onun birincil bakım vereni yer alırken, dış çemberler bürokratik kurumları, erişim engellerini ve sakat olmayanların çoğu zaman doğal kabul ettiği hak ve özgürlükleri simgeler. Bu nedenle proje, sanatı ve bakımı birbirinden ayrı alanlar olarak düşünmek yerine, bakım ilişkilerini sanatsal üretimin, toplumsal katılımın ve insan hakları mücadelesinin kurucu koşullarından biri olarak konumlandırır. Projenin daha sonra *Vulnerable Cosmologies* başlığı altında Museo Reina Sofía gibi kurumlarda da dolaşıma girmesi, bu bakım temelli sanatsal araştırmanın documenta bağlamının ötesine taşındığını gösterir (Museo Reina Sofia, 2023; Petersen, t.y.).

Serginin erişim anlayışı, yalnızca fiziksel sanat üretimiyle sınırlı kalmamış, izleyici deneyiminin örgütlenme biçimlerine de yansımıştır. Standart rehberli tur modelinin yerine geliştirilen ve “sobat-sobat” adı verilen kolaylaştırıcıların eşlik ettiği *Walks & Stories / Erişim Yürüyüşleri*, sergi alanlarında farklı erişim ihtiyaçlarını gözeten katılımcı karşılaşmalar olarak tasarlanmıştır. Sözel olmayan iletişim, kolay dil (*easy read*), dokunsal ve duyusal içerikler ile çokduyulu betimleme pratiklerini içeren bu yürüyüşler, erişilebilirliğin idari bir protokolün ötesine geçerek performatif, ilişkisel ve katılımcı bir küratoryel yönteme dönüşebileceğini ortaya koymuştur (documenta, t.y.).

Sakat sanatında mekânsal deneyim ve kentsel engeller, *documenta fifteen* örneğinde görülen *Walks & Stories* gibi uygulamalarla kurumsal bir forma kavuşmadan önce, bağımsız sanatsal yürüyüş performansları aracılığıyla da tartışmaya açılmıştır. Bu yaklaşımın belirgin öncüllerinden biri, Carmen

Papalia'nın *Mobility Device* adlı performansıdır (Other Sights, 2023; Sylvestre, 2022). İlk olarak 2013 yılında gerçekleştirilen bu performansta kör sakat sosyal pratik sanatçısı Papalia, kentsel alanda gezinirken kullandığı ve medikal modelin getirdiği damgalama, önyargı ve sınırlandırmalarla ilişkilendirdiği beyaz bastonu bir bando takımıyla ikame etmiştir (Other Sights, 2023).

Sanatçının yürüdüğü rotadaki engeller, kaldırımlar, merdivenler ve banklar, bando üyeleri tarafından anlık olarak müzikal notalara ve ses sinyallerine dönüştürülmüş; böylece Papalia, çevresini bandonun ürettiği ses manzarası (soundscape) üzerinden okuyarak hareket etmiştir (Other Sights, 2023; Sylvestre, 2022). *Mobility Device*, erişilebilirliği devlet ya da belediyeler tarafından yukarıdan aşağıya tanımlanan statik donanım standartlarının ötesine taşıyarak iki ya da daha fazla özne arasında kurulan yaşayan, müzakere edilebilir ve yaratıcı bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi olarak düşünmeye açar (Other Sights, 2023; School for the Contemporary Arts, t.y.). Papalia'nın bu eylemi, erişimin pasif bir uyumluluk (compliance) meselesine indirgenemeyeceğini, karar verme gücünün, hareket eden öznenin bedensel deneyimi, toplulukla kurduğu ilişki ve birlikte üretilen duyusal çevre içinde yeniden dağıtılabileceğini ortaya koyar (School for the Contemporary Arts, t.y.).

Critical Design Lab tarafından Aimi Hamraie, Kevin Gotkin/DJ Who Girl, Yo-Yo Lin, moira williams ve diğerlerinin katkılarıyla koordine edilen *Remote Access Parties*, sakat gece hayatı (crip nightlife) ve kuir-crip sosyalleşme biçimlerini araştıran çevrimiçi parti ve performans eylemleri dizisidir (Critical Design Lab, t.y.; Hamraie ve williams, 2023). COVID-19 pandemisinin başlamasıyla birlikte sakat öznelerin evlerinden, yataklarından ve bakım alanlarından sosyal hayata katılım deneyimlerini görünür kılmak amacıyla geliştirilen bu etkinlikler, erişilebilirliği lojistik bir düzenleme olarak ele almak yerine yaratıcı bir sanat, bakım ve "erişim büyüsü" (*access magic*) pratiği olarak kurgulamıştır (Hamraie ve williams, 2023; Salerno, 2022).

Bu partilerde işaret dili, CART altyazı ve sesli betimleme gibi geleneksel erişim araçları standart hizmetler olarak sunulmakla kalmamış, katılımcı yöntemlerle performansın estetik yapısına dâhil edilmiştir. "Erişim doulaları" (access

doulas)[212] olarak adlandırılan kolaylaştırıcılar, katılımcıların dijital arayüzlerde gezinmesine, sohbet akışını takip etmesine ve teknik ya da duygusal engelleri aşmasına yardımcı olan karşılıklı bakım (mutual aid) rolleri üstlenmiştir (Hamraie ve williams, 2023). Benzer şekilde, DJ setleri sırasında çalan parçaların ritimleri, tınıları ve duygusal atmosferleri yalnızca teknik bir çeviriyle değil, "pürüzsüz," "asit öğeleri barındıran" ya da "lazer benzeri" sesler gibi şiirsel betimlemelerle canlı olarak aktarılmıştır (Hamraie ve williams, 2023).

Yo-Yo Lin'in katkılarıyla geliştirilen Arium 3D sanal kulüpleri ve GlitchRealm gibi dijital platformlar ise katılımcıların avatarlarıyla dans pistinde dolaşabildiği, yataklarından ya da farklı bakım mekânlarından katılan bedenlerle birlikte sosyalleşebildiği erişilebilir gece hayatı alanları yaratmıştır. Bu platformlarda gecikme (lag), pürüz (glitch) ve bağlantı aksaklıkları, dışlanması gereken teknik kusurlar olmaktan çıkarılarak sakat dijital varoluşun ve birlikte dans etmenin estetik koşulları olarak ele alınmıştır. Böylece Remote Access Parties, uzaktan erişimi geçici bir pandemi çözümü sınırlarının ötesine taşıyarak sakat zamanın, dijital bakımın, kuir-sakat neşenin ve çoklu bedensel katılımın üretildiği performatif bir alan hâline getirmiştir (Hamraie ve williams, 2023; Salerno, 2022).

Pandemi kısıtlamaları altındaki izolasyon deneyimlerini sakat zaman perspektifinden belgeleyen dijital projeler, ev içi alanın, bakım mekânlarının ve uzaktan katılım biçimlerinin estetik-politik anlamını görünür kılmıştır. Bu sürecin önemli örneklerinden biri olan *#QuarantineShorts*, Alice Sheppard ve Kinetic Light tarafından başlatılmıştır (Ginsburg, Mills ve Rapp, 2022). Sakat bireylerin karantina altındaki gündelik rutinlerini mutfaklarından, yataklarından ya da bakım

[212] Erişim doulası (*access doula*), Remote Access Parties bağlamında geliştirilen ve erişimi standart bir teknik hizmetten çok ilişkisel bir bakım, yönlendirme ve eşlik pratiği olarak düşünen bir roldür. Hamraie ve Williams'ın aktardığına göre Kevin Gotkin, "Access Doulas" rolünü katılımcıları canlı DJ setleri ve sakat sanat gösterimleri boyunca destekleyen, dijital mekânda yönlendiren ve erişim sürecini kolektif bir bakım emeğine dönüştüren bir görev olarak kavramsallaştırmıştır (Hamraie ve Williams, 2023). Critical Design Lab'in Mart 2020 tarihli *Remote Access: Crip Nightlife Participation Guide* kaynağı da Remote Access etkinliklerinde "access doula-ing" ifadesini kullanarak bu rolün etkinlik örgütlenmesinin parçası hâline geldiğini göstermektedir (Gotkin, Hickman ve Hamraie, 2020). Kavram, Kuppers'ın yönettiği *Planting Disabled Futures* projesinde de erişim, bakım ve çokduyulu katılım altyapısının parçası olarak karşımıza çıkar; projenin duyurularında Stephanie Heit'in bu proje kapsamında erişim doulası olarak çalıştığı belirtilmektedir.

alanlarından çektikleri kısa videolarla aktardıkları bu proje, zamanın yavaşlamasını ve mekânsal kapanmayı yalnızlaşma anlatısının ötesine taşıyarak uzaktan kurulan kolektif bir koreografik ilişki biçimi olarak ele almıştır. Böylece bedensel kırılganlık, dijital dolaşım, ev içi mekân ve sakat zaman arasında yeni bir estetik bağ kurulmuştur (Ginsburg, Mills ve Rapp, 2022).

Aynı dönemde izolasyon temasını doğrudan engellilik adaletiyle ilişkilendiren bir diğer örnek, zihinsel engelli yazar ve performansçıların JobPath desteğiyle ürettikleri *Isolation Nation* projesidir (Ginsburg, Mills ve Rapp, 2022). Şiir, çizim, müzik ve performatif anlatım biçimlerini bir araya getiren bu kolektif film, karantina deneyimini eve kapanma ya da sosyal kopuş çerçevesinin ötesine taşıyarak engelli öznelerin kendi sesleriyle kamusal belleğe müdahale ettikleri bir ifade alanı kurmuştur. Bu yönüyle *Isolation Nation*, pandemide engelli öznelerin gündelik hayat, bakım, yalnızlık, yaratıcılık ve dayanışma deneyimlerini görünür kılan dijital bir karşı-belgeleme pratiği olarak da değerlendirilebilir (Ginsburg, Mills ve Rapp, 2022).

Sins Invalid kolektifi tarafından Ekim 2020'de prömiyeri yapılan ve Haziran 2021'de yeniden sahnelenen *We Love Like Barnacles: Crip Lives in Climate Chaos*, iklim adaleti ile sakat adaleti arasındaki kesişimleri sanal performans alanına taşıyan önemli bir çalışmadır (Dworetzky, 2020; Queer Cultural Center, 2021; Sins Invalid, 2020). Patty Berne ve Nomy Lamm'ın liderliğinde gelişen gösteri, Siyah, Yerli, renkli, kuir ve trans sakat bedenlerin yangınlar, kasırgalar, tahliye yetersizlikleri ve çevresel yıkımlar karşısında en kırılgan konumlara itildiğini vurgular. Adını kaya midyelerinin (barnacles) kayalara tutunma biçiminden alan eser, sakat bedenlerin gözden çıkarılabilir kabul edilmesine karşı kolektif hayatta kalma, direnç ve arsız bir yaşama arzusu üretir (Dworetzky, 2020; Sins Invalid, 2020). Maria Palacios'un Goddess on Wheels personasıyla sergilediği flamenko performansı ve Nomy Lamm'ın "Kraliçe Arı" canlandırması gibi bölümler, iklim krizinin sakat bedenler üzerindeki etkilerini yas, arzu, mizah ve direniş katmanlarıyla görünür kılar. Kaya midyesi metaforu, Palacios'un ifadesiyle, sakat bedenlerin uçurumdan atılmaya, çirkin ilan edilmeye ya da

yaşam alanlarından dışlanmaya karşı her yüzeye tutunarak “buradayız” diyen ısrarcı varoluşunu simgeler (Dworetzky, 2020).

Koreograf Dan Daw ve Christopher Owen tarafından sahnelenen *The Dan Daw Show* (2023), kuir-sakat cinselliği, BDSM, kink pratikleri, iktidar ilişkileri, utanç, gurur, rıza ve bedensel faillik arasındaki gerilimleri ele alan dikkat çekici bir performanstır (Arts House, 2023; Onassis Foundation, 2023; RISING, 2023; Teatro Municipal do Porto, 2024). Tıbbi ve sağlamcı temsil rejimlerinin engelli bedenleri aseksüel, çocuksu, pasif ya da acınası varlıklar olarak kurgulamasına karşı Dan Daw, sahnede kendi rızasıyla ve kendi belirlediği koşullarda domine edilme oyununu (play session) sergileyerek cinsel ve bedensel faillik alanını geri alır (Arts House, 2023; Performance Space New York, 2025). Bu yönüyle eser, sakat bedenlerin arzu, erotizm, haz, güç ve kırılganlık ilişkileri içinde de düşünülebileceğini güçlü biçimde görünür kılar (Arts House, 2023; Onassis Foundation, 2023).

Performansın kurumsal ve küratoryel açıdan önemli yönlerinden biri, sunduğu *Pre-Show Access Session* uygulamasıdır (Battersea Arts Centre, t.y.; Onassis Foundation, 2023). Gösteriden önce düzenlenen bu erişim seansında ekip, yoğun ışık, ani ses, çıplaklık, kink/BDSM içeriği ya da tiyatro ortamı nedeniyle anksiyete yaşayabilecek veya duyusal hassasiyeti olan seyircileri sahneye davet eder. İzleyiciler dekorları inceleyebilir, oyuncularla tanışabilir, performanstaki ses ve ışık düzeylerini önceden deneyimleyebilir ve böylece gösteriye kendi bedensel ve duyusal ihtiyaçlarına göre hazırlanabilir (Battersea Arts Centre, t.y.; Onassis Foundation, 2023; Performance Space New York, 2025; Seymour Centre, 2023). Bu uygulama, erişimi gösterimden önce başlayan ilişkisel bir hazırlık, rıza ve bakım süreci olarak kurması bakımından önemlidir.

Benzer biçimde, sakat yöntemlerin katılımcı ve topluluk odaklı yönü, İngiliz sanatçı ve engelli hakları aktivisti Lizzy Rose anısına düzenlenen *Lizzy Rose: Things I Have Learned the Hard Way* (2023) sergisi ve bu sergiye eşlik eden *One*

Day I Will Feel My Power etkinliği kapsamında görünürlük kazanmıştır[213]. Nisan 2023'te Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde gerçekleştirilen etkinlik, kronik hastalık, engellilik ve nöroçeşitlilik etrafında çalışan sanatçıları bir araya getirerek evrensel bir "genel izleyiciye" yönelmek yerine, doğrudan bu deneyimleri paylaşan topluluklara seslenen bir estetik ve bilgi üretim modeli kurmuştur. Rose'un Leah Clements ve Alice Hattrick ile birlikte geliştirdiği *Access Docs for Artists* inisiyatifi[214] de erişimi yasal bir yükümlülükten çok, sanat kurumlarının altyapısına sinmiş örtük sağlamcılığa karşı kolektif bir müdahale alanı olarak düşünür. Wysing Arts Centre'daki bir rezidansın ardından geliştirilen bu çevrimiçi kaynak, özellikle engelli sanat emekçilerinin erişim ihtiyaçlarını açık ve meşru biçimde ifade edebilmeleri için tasarlanmıştır.

Bu kolektif erişim ve bakım hattı, Taraneh Fazeli'nin küratöryel pratiklerinde de gözlemlenir. ABD merkezli ve otoimmün hastalıklara sahip bireylerden oluşan Canaries ağıyla ilişkili olarak çalışan Fazeli'nin 2016'da New York'taki The EFA Project Space'te düzenlediği *Sick Time, Sleepy Time, Crip Time* sergisi ve bu sergiyle eşzamanlı üretilen *Notes for the Waiting Room* yayını, kronik hastalık, sakat zaman, bekleme, bakım ve kurumsal erişim meselelerini bir araya getirmiştir. Bu projelerde temel mesele, geleneksel anlamda sanat nesnesi sergilemekten çok, atölyeler, yayınlar ve müşterek bilgi paylaşımı yoluyla karşılıklı bakımın örgütlenmesidir (Biernoff ve Johnstone, 2024).

Benzer bir estetik-politik hat, Simone Leigh'nin 2016'da New Museum'da gerçekleştirdiği *The Waiting Room* projesinde de görülür. New York'ta bir acil

---

[213] *Lizzy Rose: Things I Have Learned the Hard Way*, Lizzy Rose'un (1988-2022) yaşamı ve üretimine adanmış, 31 Mart-23 Nisan 2023 tarihleri arasında Margate'de farklı mekânlarda gerçekleştirilen retrospektif bir sergidir. Sergiye eşlik eden *One Day I Will Feel My Power* etkinliği 12 Nisan 2023'te Londra'daki Institute of Contemporary Arts'ta (ICA) düzenlenmiş ve kronik hastalık, nöroçeşitlilik ve engelliliği çalışmalarının merkezine alan sanatçıların okumalarını, yanıtlarını ve video gösterimlerini bir araya getirmiştir. Bkz. https://thingsihavelearnedthehardway.com/ ve ICA etkinlik sayfası: https://ica.art/live/one-day-i-will-feel-my-power

[214] Benzer bir erişim şartnamesi örneği için bkz. Hedva (2023). *Access Docs for Artists*, Leah Clements, Lizzy Rose ve Alice Hattrick tarafından Wysing Arts Centre'daki bir rezidansın ardından geliştirilmiş çevrimiçi bir erişim kaynağıdır. Kaynak, engelli sanatçıların galeriler, sanat kurumları ve işverenlerle çalışırken erişim ihtiyaçlarını açık biçimde ifade edebilmelerine yardımcı olmayı amaçlar. Bkz. *Access Docs for Artists* web sitesi: https://www.accessdocsforartists.com/; ayrıca Leah Clements'in proje sayfası: https://www.leahclements.com/access-docs-for-artists

serviste beklerken hayatını kaybeden Siyah bir kadına adanan bu proje, alternatif şifa ve bakım atölyelerini özellikle Siyah kadınlara ayırarak erişimin kimi durumlarda belirli topluluklar için korunaklı ve sınırları çizilmiş bakım alanları kurmayı da içerebileceğini gösterir. Leigh'nin bu tavrı, bazı bilgi ve bakım biçimlerinin herkese açılmak yerine belirli tarihsel kırılganlıkları paylaşan topluluklar içinde korunabileceğini vurgular. Bu örnekler birlikte düşünüldüğünde, sakat yöntemler erişimi teknik bir katılım düzenlemesinin ötesine taşıyarak bakımın, sınır koymanın, topluluk bilgisinin ve estetik reddin kurucu bir yöntemi olarak ele alır (Biernoff ve Johnstone, 2024).

Sadia Shirazi tarafından kavramsallaştırılan *Slo Curating* (*Yavaş Küratörlük*), sanat dünyasının neoliberal, hızlı ve sürekli üretime dayalı zaman algısını yavaşlatan ve sorgulayan bir küratoryel yöntemdir (Shirazi, 2022). Constantina Zavitsanos'un "En iyi işlerimi yatakta yaparım" ifadesinden ve bakım emeğinin kapitalist sömürüsüne yönelik eleştirilerden hareket eden Shirazi, küratörlüğü bir bakım emeği (care work) olarak tanımlar (Shirazi, 2022). Yavaş küratörlük, sakat zaman, Colored People's Time ve doğrusal olmayan zaman biçimlerini merkeze alarak sergi üretimini hız, verimlilik ve sürekli çıktı baskısının ötesinde düşünmeye açar (Shirazi, 2022).

Bu yöntem, hızlı sergiler açmak yerine sanatçılarla yıllara yayılan derin ilişkiler kurmayı, Stefano Harney ve Fred Moten'ın "birlikte ders çalışma" (being in study) kavramını merkeze almayı ve sergiyi tamamlanmış bir son ürün olarak görmekten vazgeçerek topluluk inşasının parçası hâline getirmeyi hedefler (Shirazi, 2022; Wang, 2025). Bu yaklaşım, Shirazi'nin Pakistan ile Hindistan arasındaki travmatik Bölünme sınırlarını aşmak üzere geliştirdiği nesnesiz sergileme platformu *Exhibition Without Objects* (*EwO*) pratiklerinde somutlaşmıştır (Khoj Studios, 2013; Shirazi, 2013; Wang, 2025).

2.5.5. Sakat Sanat Fonları, Kurumsal Destek Modelleri, Festivaller ve Dolaşım Altyapıları

2020 sonrası sakat sanat alanında üretimin sürekliliği, bireysel sanatçı pratiklerinin yanı sıra bu pratikleri mümkün kılan fonlar, rezidans programları,

festivaller, forumlar ve kurumsal destek modelleriyle de şekillenmiştir. Bu dönüşümün kuramsal zemininde Kafer'in (2013) sakat zaman ve sakat geleceksellik tartışmaları ile Sins Invalid kolektifinin engellilik adaletini karşılıklı bağımlılık, bakım ve kesişimsel dayanışma temelinde yeniden düşünmeye açan yaklaşımı önemli bir yer tutar. Bu iki hat, sakat sanatın yalnızca görsel temsil alanında değil, zamanın, hareketin, bakımın, erişimin ve topluluk ilişkilerinin yeniden örgütlenmesinde de etkili olduğunu gösterir. Bu dönemde sakat sanatçıların üretim koşullarını güvence altına alan modeller, erişim bütçesi, karşılıklı yardım, öz-belirlenim, sakat liderliği ve kurumsal dönüşüm ilkeleri etrafında gelişmiştir. Böylece sakat sanat, hayırseverlik temelli destek anlayışından uzaklaşarak hak temelli, esnek ve sanatçı merkezli yapılar içinde daha görünür bir kurumsal zemin kazanmıştır.

Arts Centre Melbourne ve Arts Access Victoria ortaklığında 2022 yılında ilki gerçekleştirilen *AlterState* (2022), Avustralya ve Asya-Pasifik bölgesinde sağır ve sakat sanatlara odaklanan önemli festival örneklerinden biridir (Arts Centre Melbourne, 2024; ArtsHub, 2022). Caroline Bowditch'in liderliğinde ve Joshua Pether ile Carly Findlay gibi sakat sanatçıların küratöryel katkılarıyla gelişen festival, "Bizimle İlgili Bizsiz Asla" (Nothing about us without us) ilkesini kamusal kültür alanında görünür kılmıştır (Arts Centre Melbourne, 2024). İlk Ulusların (First Nations) katılımına ve Yarning Circle pratiklerine[215] yer veren festival, sakat sanatın sömürge karşıtı boyutlarını tartışmaya açarken tiyatro, dans ve performans alanlarında erişilebilirliği festivalin kurucu yapılarından biri olarak konumlandırmıştır (Arts Centre Melbourne, 2024).

Melbourne Belediyesi tarafından finanse edilen ve Arts House ile Arts Access Victoria ortaklığında yürütülen *The Warehouse Residency*, Avustralya'da sağır, engelli, nöroçeşitli ve kronik hasta sanatçıları destekleyen uzun soluklu rezidans

[215] Buradaki "İlk Uluslar" (First Nations) ifadesi, Avustralya'daki Aborjin ve Torres Strait Islander halkları belirtir. Yarning Circle ise Aborjin ve Torres Strait Islander topluluklarda bilgi paylaşımı, hikâye anlatımı, dinleme, ilişki kurma ve kültürel aktarım için kullanılan, hiyerarşik konuşma düzeninden çok karşılıklı dinleme ve kolektif öğrenmeye dayalı bir konuşma pratiğidir. AlterState bağlamında bu pratik, sağır ve engelli İlk Ulus sanatçıların kendi deneyimlerini, erişim ihtiyaçlarını, kültürel bilgilerini ve sanatsal pratiklerini güvenli ve topluluk temelli bir zeminde paylaşmalarına alan açmıştır (Arts Access Victoria, 2024; Arts Centre Melbourne, 2024; Queensland Curriculum and Assessment Authority, 2018; UNSW Canberra, t.y.).

modellerinden biridir (Art Almanac, 2022; Arts House, 2022; World Cities Culture Forum, 2025). 2022-2027 yılları arasında planlanan bu program, her katılımcı projeye 48.000 Avustralya dolarına kadar doğrudan bütçe sağlayarak sanatçı ücretlerini, yapımcı zamanını ve işaret dili çevirmenleri ya da erişim danışmanları gibi erişim maliyetlerini güvence altına almaktadır (World Cities Culture Forum, 2025). Program, sekiz haftalık erişilebilir stüdyo süreci, yapım desteği ve danışmanlık altyapısıyla sanatçıların engelli maaşları, bakım giderleri ya da kısıtlı üretim bütçeleri nedeniyle sanatsal hedeflerinden geri çekilmesini önlemeyi amaçlar (Art Almanac, 2022; World Cities Culture Forum, 2025). Karar alma mekanizmalarının sağır ve sakat sanatçılardan oluşan bir danışma kurulu aracılığıyla yürütülmesi, "Bizimle İlgili Bizsiz Asla" ilkesinin program yapısına dâhil edildiğini gösterir (Arts House, 2022; World Cities Culture Forum, 2025). Rezidans kapsamında geliştirilen projelerin *AlterState* festivali ve Melbourne Fringe gibi kamusal platformlara taşınması, programın üretim desteğini dolaşım ve görünürlük olanaklarıyla birleştirdiğini ortaya koyar (Arts House, 2022; World Cities Culture Forum, 2025).

İngiltere merkezli Unlimited programının uluslararası uzantılarından biri olarak İstanbul'da gerçekleştirilen Unlimited Forum (2023), sakat sanatın küresel dolaşımını, fon modellerini, uluslararası iş birliklerini ve kurumsal dönüşüm stratejilerini tartışmaya açan önemli bir forumdur (British Council, 2023). Forum, sakat sanatçıların uluslararası turnelere, üretim ağlarına ve kültürel dolaşım mekanizmalarına katılabilmesi için gerekli bütçesel ve yapısal koşulları gündeme getirmiştir. Engelli hakları savunuculuğu, sanatsal üretim, erişilebilirlik ve kültür kurumlarının sağlamcı mimarilerinin dönüştürülmesi gibi başlıkları bir araya getirmesi bakımından *Unlimited Forum*, sakat sanatın yalnızca yerel ölçekte desteklenmesi gereken bir alan olmadığını, uluslararası kültür politikaları içinde de düşünülmesi gerektiğini göstermiştir (British Council, 2023).

COVID-19 pandemisinin ilk aylarında, Mart 2020'de ABD merkezli ve çevrimiçi örgütlenen geçici bir karşılıklı yardımlaşma (mutual aid) fonu olarak başlatılan Crip Fund, devlet güvencelerinin yetersizliği ve tıbbi sağlamcılık (medical ableism) koşulları altında hayati risklerle karşılaşan sakat, kronik hasta ve

bağışıklık sistemi baskılanmış sanatçılara acil destek sağlamak amacıyla kurulmuştur (CRIP FUND, 2020; Disability Covid Chronicles, 2022). Sanatçı Park McArthur, Carolyn Lazard, Constantina Zavitsanos, Alice Sheppard, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha ve diğer sakat sanatçı/aktivistlerin içinde yer aldığı örgütlenme, geleneksel sivil toplum kuruluşlarının ve devlet desteklerinin bürokratik süreçlerini aşarak beyan usulüne dayalı doğrudan destek sağlamıştır (CRIP FUND, 2020). Fon, GoFundMe üzerinden toplanan kaynakların kolektif adına açılan kişisel hesaplara aktarılması ve ardından Venmo ile PayPal aracılığıyla finansal kriz içindeki sakat bireylere dağıtılması yoluyla işlemiştir (CRIP FUND, 2020; Disability Covid Chronicles, 2022). Bu yönüyle Crip Fund, kapitalist hayırseverlik modellerinin engelli özneler üzerinde kurduğu "yardıma değer olma" hiyerarşilerine karşı, güvene, aciliyete ve topluluk beyanına dayalı bir dayanışma modeli geliştirmiştir.

Bu model, BEAM'in (Black Emotional and Mental Health Collective) Parent Support Fund programı ve Lydia X. Z. Brown'un kurucu direktörlüğünde gelişen *Autistic People of Color's Interdependence, Survival, and Empowerment Fund* gibi kesişimsel karşılıklı yardımlaşma fonlarıyla birlikte düşünülebilir[216]. BEAM, Siyah ve marjinalleştirilmiş toplulukların ruh sağlığı, iyileşme adaleti, eğitim ve kaynak paylaşımı alanlarında çalışan ABD merkezli bir sivil toplum kuruluşudur. BEAM bünyesindeki Parent Support Fund, ruh sağlığı koşullarıyla yaşayan Siyah ve marjinalleştirilmiş ebeveynlere ya da ruh sağlığı koşullarıyla yaşayan çocuklara bakım veren ebeveynlere doğrudan maddi destek sağlamaktadır (BEAM, t.y.; JOIN for Justice, t.y.). Bu örneklerle birlikte Crip Fund, pandemi döneminde sakat, Siyah, kuir, trans, nöroçeşitli ve kronik hasta toplulukların kendi hayatta kalma altyapılarını nasıl kurduklarını gösteren önemli bir dayanışma

[216] Yolo Akili Robinson tarafından 2016'da kurulan BEAM, Siyah topluluklar için ruh sağlığı, iyileşme adaleti, eğitim, kaynak paylaşımı, fonlama ve bakım ağları geliştiren ABD merkezli bir 501(c)(3) kuruluştur. BEAM bünyesindeki Parent Support Fund, ruh sağlığı koşullarıyla yaşayan Siyah ve marjinalleştirilmiş ebeveynlere ya da ruh sağlığı koşullarıyla yaşayan çocuklara bakım veren ebeveynlere doğrudan maddi destek sağlar. *Autistic People of Color's Interdependence, Survival, and Empowerment Fund* ise tam adıyla *The Fund for Community Reparations for Autistic People of Color's Interdependence, Survival, and Empowerment* olarak geçer. Lydia X. Z. Brown'un kurucu direktörlüğünde gelişen bu fon, 2020'de resmi olarak duyurulmuş ve ABD'de yaşayan 15 yaş üstü otistik BIPOC bireylere doğrudan destek, karşılıklı yardım ve yeniden dağıtımcı mikro hibeler sağlamayı amaçlamıştır (BEAM, t.y.; BEAM, 2021; JOIN for Justice, t.y.; The Autistic People of Color Fund, t.y.; Urban and Racial Equity, 2020).

modeli olarak değerlendirilebilir (CRIP FUND, 2020; Disability Covid Chronicles, 2022; The Autistic People of Color Fund, t.y.).

Kör ve kronik ağrılı sosyal pratik sanatçısı Carmen Papalia ile sanat yöneticisi Kristin Lantz tarafından 2021 yılında Kanada'da kurulan Open Access Foundation for Arts & Culture / OAFAC, çağdaş sanat alanında erişilebilirliği sakat liderliği, topluluk beyanı ve karşılıklı bakım ilkeleriyle yeniden düşünmeye açan bir kültür kurumudur (Live Educate Transform Society, 2022, 2023; Weisman Art Museum, t.y.). Papalia'nın 2015 yılında kavramsallaştırdığı "Açık Erişim" ilkelerine dayanan OAFAC, erişilebilirliği yasal uyumluluk ya da teknik düzenleme çerçevesinin ötesine taşıyarak topluluğun kendi ihtiyaçlarını kolektif biçimde belirlediği yaşayan bir bakım alanı olarak kurar (School for the Contemporary Arts, t.y.). Vakıf, sakat odaklı küratoryel eğitimler, kurumsal danışmanlıklar, kamusal müdahaleler ve sahaya özgü sanatsal projeler aracılığıyla erişilebilirliği estetik, etik ve politik bir araştırma alanı olarak desteklemektedir (Live Educate Transform Society, 2022; School for the Contemporary Arts, t.y.). Bu yönüyle OAFAC, sakat öznelerin kültür kurumlarındaki liderlik ve karar mekanizmalarında daha etkin biçimde yer almasını hedefleyen güncel kurumsal modellerden biridir.

Benzer biçimde, Toronto merkezli The Disability Collective (TDC), Emily Maxwell tarafından 2020 yılında kurulan ve tamamen engelli liderliğinde çalışan çok disiplinli bir sanat organizasyonudur. TDC, engelli sanatçıların üretimlerini görünür kılmayı, onlara ücretli fırsatlar yaratmayı ve sanat alanında erişilebilirlik danışmanlığı sağlamayı amaçlar (The Disability Collective, t.y.; The Disability Collective Podcast, 2025). Kolektifin The Disability Arts Festival ve The Disability Holiday Festival gibi etkinlikleri, yerel engelli sanatçılar, zanaatkârlar, müzisyenler ve görsel sanatçılar için kamusal görünürlük ve pazar alanı üretir. Ayrıca *20 Years Later: The (In)Accessibility of Ontario* sergisinde Christine Malec ve JJ Hunt'ın geliştirdiği betimleme yöntemi, görsel betimlemeyi gören öznenin açıklamasına dayalı hiyerarşik bir pratik olmaktan çıkararak kör bir yazarın yapay zekâ araçlarıyla görsel bilgiyi yorumladığı ve gören danışmanın doğruluk kontrolü yaptığı sakat liderliğinde bir estetik üretim modeline dönüştürmüştür (The Disability Collective Podcast, 2025).

İngiltere'de Shape Arts ve Baltic Centre for Contemporary Art ortaklığıyla yürütülen *Emergent* Programı, kariyerinin ilk beş yılındaki engelli sanatçılara yönelik hibrit bir rezidans ve fonlama modelidir (Baltic Centre for Contemporary Art, 2025; Shape Arts, 2024). Program, kariyerinin başında olan engelli sanatçılara üç aylık bir çalışma süreci ve 5.000 sterlin değerinde burs sunar (Baltic Centre for Contemporary Art, 2025; Shape Arts, 2024). Fiziksel ve dijital katılım biçimlerini birleştiren bu model, seçilen sanatçının yanı sıra kısa listeye kalan adaylara da mentorluk, küratoryel destek ve ağ oluşturma imkânları sağlar (Baltic Centre for Contemporary Art, 2025; Shape Arts, 2024). Program, sanatsal üretkenlik baskısını azaltarak sanatçının sürdürülebilir bir kariyer inşa etmesine ve kurumsal alanları kendi erişim ihtiyaçları doğrultusunda yeniden kullanmasına olanak tanır (Baltic Centre for Contemporary Art, 2025). Kerolaina Linkeviča'nın sanal ekolojiler ve animist mitoslar üzerine çalışmaları ile Elleanna Chapman'ın popüler kültür ve "düşük sanat" (low art) öğelerini kullanan agitprop üretimleri, programın estetik çeşitliliğini göstermektedir (Baltic Centre for Contemporary Art, 2025; Shape Arts, 2024).

Ford Vakfı ve Andrew W. Mellon Vakfı ortaklığında kurulan, United States Artists tarafından yürütülen Disability Futures Initiative (2020-devam), ABD genelinde disiplinlerarası çalışan engelli yazar, film yapımcısı, gazeteci ve görsel sanatçılara yönelik önemli bir hibe modelidir (Ford Foundation, t.y.; United States Artists, t.y.). 2020 yılında başlatılan girişim, her bir bursiyere kendi yaratıcı özgürlüğünü koruyabilmesi ve sürdürülebilir bir sanatsal araştırma yürütebilmesi için 50.000 dolarlık koşulsuz (unrestricted) bireysel fon sağlar (Ford Foundation, t.y.; United States Artists, t.y.). Proje bazlı ve çıktı odaklı fon modellerinden ayrılan bu koşulsuz destek, sakat sanatçıların kronik sağlık harcamaları, bakım maliyetleri ve güvencesiz yaşam koşullarıyla birlikte üretim yaptığını kabul etmesi bakımından önemlidir (Ford Foundation, t.y.). Girişim, özellikle Siyah, Yerli, Renkli, kuir, trans, göçmen ve kırsal bölgelerde yaşayan engelli sanatçıları görünür kılarak kesişimsel bir sakatlık adaleti perspektifi sunar (Ford Foundation, t.y.). İlk bursiyer grubunda Carolyn Lazard, Alice Wong, Jerron Herman, Tourmaline, Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, Mia Mingus ve Rodney Evans gibi sanatçı, yazar, dansçı, film yapımcısı ve kültür üreticilerinin yer alması,

Disability Futures Initiative'in sakat sanatsal emeği tekil üretimlerden ibaret görmediğini, yazı, performans, hareket, film, aktivizm ve eleştirel bilgi üretimi arasında kurulan geniş bir kültürel alan olarak desteklediğini gösterir (Ford Foundation, 2020; United States Artists, t.y.).

Asya bağlamında Hong Kong merkezli Centre for Community Cultural Development'ın (CCCD) 2013 yılından itibaren yürüttüğü Hong Kong Touch Art Festival, sakat sanatın duyusal erişim ve dokunsal estetik üzerinden gelişen önemli hatlarından birini görünür kılar. CCCD'nin dokunsal sanat alanındaki çalışmaları 2011'de Yohei Nishimura ile düzenlenen dokunsal sanat atölyesine uzanır. Ardından 2013'te Jockey Club Creative Arts Centre'daki L0 Gallery'de ilk Hong Kong Touch Art Festival gerçekleştirilmiş ve 23 sanatçının çalışmaları bir araya getirilmiştir (CCCD, t.y.a). Festivalin 7. edisyonu 2021'de *Touching a World of Vibrant Matter* temasıyla, 8. edisyonu ise 2021-2022 döneminde *Everyday*, *Every Month* ve *Every Year* başlıklı sergiler aracılığıyla yürütülmüştür (CCCD, t.y.b; Klook, 2021; Wong Ka Ying, t.y.). 2024'te 10. edisyonun *Tactile Emotions: 10 Years of Touching Lives* başlığıyla düzenlenmesi, festivalin Hong Kong'da süreklilik kazanan bir dokunsal sanat platformuna dönüştüğünü göstermektedir (CCCD, t.y.c).

Kör sanatçı ve araştırmacı Clayton Lo'nun Hong Kong'daki dokunsal sanat tarihine ilişkin çalışmaları, bu hattın kuramsal çerçevesini güçlendirmiştir. Lo'nun vurguladığı "dokunulabilen sanat" ile "dokunulmak üzere üretilmiş sanat" arasındaki ayrım, erişilebilirlik tartışması açısından belirleyicidir. İlk durumda dokunma çoğu zaman mevcut bir sanat nesnesine sonradan eklenen erişim olanağı olarak işlerken, ikinci durumda eser baştan itibaren dokunma, doku, yüzey, malzeme, koku ve ses üzerinden deneyimlenmek üzere tasarlanır. Bu yönüyle *Hong Kong Touch Art Festival*, sakat sanatın Batı merkezli erişim, temsil ve kurum eleştirisi tartışmalarının ötesinde, Asya bağlamında duyusal çeşitlilik, dokunsal bilgi, körlük deneyimi ve topluluk temelli kültürel üretim üzerinden farklı bir estetik-politik güzergâh kurduğunu gösterir. Festival, dokunmayı müze ve galeri mekânlarında çoğu zaman yasaklanan ya da denetlenen bir temas biçimi

olmaktan çıkararak sanat üretiminin, izleyici deneyiminin ve sakat öznenin bilgi üretiminin kurucu ilkelerinden biri hâline getirir.

Ukrayna bağlamında atelienormalno, savaş koşullarında nöroçeşitli ve zihinsel farkı olan sanatçıların üretimlerini sürdürebildiği önemli bir atölye ve dayanışma modeli olarak öne çıkar. Kyiv'de 2018 yılında kurulan atelienormalno, Down sendromlu olan ve olmayan sanatçıların birlikte çalıştığı hiyerarşisiz bir stüdyo topluluğu olarak gelişmiştir (Arterritory, 2022; Buchatska, t.y.). 2024 Venedik Bienali Ukrayna Pavyonu'nda Katya Buchatska'nın 15 nöroçeşitli sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği *Best Wishes* projesi, savaş koşullarında gündelik iletişim, tekrar, kişisel anlatı ve iyi dilek ifadeleri üzerinden nöroçeşitli sanat üretimini uluslararası sergileme alanına taşımıştır (La Biennale di Venezia, 2024). Bu örnekler, 2020 sonrası sakat sanat alanındaki kurumsal destek modellerinin fon ve rezidansların yanında festival, pazar alanı, erişim danışmanlığı, dokunsal sanat, savaş koşullarında atölye üretimi ve uluslararası sergileme olanakları üzerinden de genişlediğini gösterir.

2.5.6. Arşivler, Sakat Karşı-Arşivler, Dijital Hafıza ve Erişim Belgeleri

Sakatlık tarihi ve sakat sanat, resmi devlet arşivleri, tıbbi kurum kayıtları, müze koleksiyonları ve ana akım sanat tarihi anlatıları içinde uzun süre görmezden gelinmiş, silinmiş ya da tıbbileştirici çerçevelerle kayda geçirilmiştir. Bu durum, sakat öznelerin kendi deneyimlerinden, bedenlerinden, bakım ilişkilerinden, erişim mücadelelerinden ve sanatsal üretimlerinden doğan bilginin tarihsel olarak değersizleştirilmesine yol açmıştır. Bu epistemolojik şiddete karşı sakat sanatçılar, araştırmacılar, aktivistler ve teorisyenler, dijital teknolojileri, topluluk arşivlerini, erişim belgelerini, sözlü tarihleri, fanzinleri, performans kayıtlarını ve çevrimiçi platformları kullanarak kendi bellek alanlarını inşa etmekte ve karşı-arşiv (counter-archive) pratikleri geliştirmektedir.

Pandemi döneminde yaşlıların, kronik hastaların ve sakat bireylerin tıp etiği, triyaj protokolleri ve devlet politikaları içinde "gözden çıkarılabilir" bedenler olarak konumlandırılmasına karşı geliştirilen karşı-arşiv pratiklerinden biri, *02020 Counter-Archive* projesidir. Sadia Shirazi tarafından Performance Space New

York (PSNY) bünyesinde başlatılan proje, COVID-19 pandemisi ve 2020 yazındaki toplumsal ayaklanmalar sürecinde fonları kesilen, hak kaybına uğrayan ve güvencesizleşen kuir, engelli ve beyaz olmayan sanatçıların deneyimlerini belgeleyen çok sesli bir sesli belgesel ve sözlü tarih çalışmasıdır (Performance Space New York, t.y.; Wang, 2025).

Projenin adındaki “02020” ibaresi, yılı dört haneli “2020” biçimiyle sınırlamak yerine başına bir sıfır ekleyerek zamanı daha uzun, geniş ve döngüsel bir tarihsel ölçek içinde düşünmeye çağırır (Wang, 2025). Böylece pandemi, tekil bir takvim yılına sıkışan geçici bir kriz anı olarak kurulmaz; sağlamcılık, ırkçılık, güvencesizlik, tıbbi ihmal ve kurumsal dışlama gibi uzun süredir işleyen yapısal sorunların yoğunlaştığı bir tarihsel eşik olarak ele alınır. Bu çerçeve, kapitalizmin hızlı, doğrusal ve sürekli üretkenlik isteyen zaman anlayışına karşı sakat zamanın yavaşlama, durma, bekleme, yas tutma ve bedensel sınırlara göre yeniden örgütlenme imkânlarını öne çıkarır (Shirazi, 2022; Wang, 2025).

Shirazi’nin projeyi özellikle bir “karşı-arşiv” olarak tanımlaması, arşivin tarihsel olarak üst-anlatı kuran, marjinal kimlikleri nesneleştiren ve kurumsal seçicilik yoluyla kimi deneyimleri görünmez kılan yapısına yönelik bir müdahale olarak okunabilir (Wang, 2025). Proje, video kaydının müdahaleci ve kimi zaman travmatik olabilen görsel rejimi yerine ses kayıtlarına odaklanarak sanatçıların ve kültür işçilerinin deneyimlerini, karşılıklı yardımlaşma ağlarını ve hayatta kalma taktiklerini kayda geçirir (Shirazi, 2022; Wang, 2025). Bu yönüyle *02020 Counter-Archive*, pandemi döneminde sakat, kuir ve ırksallaştırılmış sanatçıların kırılganlık, yas, bakım, kayıp ve direniş deneyimlerini kurumsal kapsayıcılık söylemlerine indirgemeden, içeriden ve ilişkisel bir bakım emeğiyle arşivleyen bir karşı-hafıza pratiği olarak değerlendirilebilir.

Sadia Shirazi tarafından tasarlanan Exhibition Without Objects (EwO / Nesnesiz Sergi) platformu, fiziksel sanat nesnelerinin uluslararası dolaşımı yerine tek bir taşınabilir sabit disk üzerinde seyahat eden ve gittiği şehirlerde olaylar, donanımlar, konuşmalar ve yerel katılımlarla yeniden kurulan veri tabanlı bir sergileme modelidir (Khoj Studios, 2013; Shirazi, 2013). Lahor, Delhi, Mumbai, Karaçi ve rotanın son durağı olan Dubai hattında gelişen bu sergi modeli,

bölünme ve dağılma travması, postkolonyal sınırlar, vize rejimleri ve çağdaş göçmen emeğiyle şekillenen coğrafyalar arasında dolaşmıştır (Shirazi, 2013, 2022). *EwO*, postkolonyal sanatçı bedeninin çoğu zaman geçemediği sınırlar ile dijital verinin görece serbest dolaşımı arasındaki asimetriyi görünür kılar (Shirazi, 2013; Wang, 2025).

Iqbal Geoffrey, Ayesha Jatoi, Mehreen Murtaza, Rabbya Naseer ve Hurmat Ul Ain, Saira Sheikh, Seher Shah gibi sanatçıların PowerPoint dosyaları, ses kayıtları ve canlı Skype görüşmeleriyle katıldığı sergi, sanat piyasasının nesne, mülkiyet, taşıma ve koleksiyon mantığını askıya alır (Khoj Studios, 2013; Shirazi, 2013). *EwO*, Shirazi'nin *Slo Curating* ilkeleriyle birlikte düşünüldüğünde, sergiyi hızlıca üretilip tüketilen bir sanat nesnesi olmaktan çıkarır, küratörün sanatçılarla yıllara yayılan ilişkiler kurduğu, toplulukların kendi hafızalarını aktardığı ve sergilemenin geçici bir karşı-arşiv alanına dönüştüğü bir model önerir (Shirazi, 2022; Wang, 2025).

Sakat sanatçı ve aktivistler Shannon Finnegan ile Bojana Coklyat tarafından yürütülen *Alt Text as Poetry* (2020-2021) projesi, web sitelerindeki görseller için kullanılan alternatif metin özelliğini teknik bir erişim aracının ötesine taşıyarak sanatsal bir dil alanı olarak yeniden düşünür (Coklyat ve Finnegan, 2020a; UW DO-IT, 2025). Ekran okuyucu kullanan kör ve az gören bireylerin dijital görselleri deneyimleyebilmesi için geliştirilen alternatif metinler, çoğu zaman idari bir zorunluluk ya da minimum düzeyde yerine getirilen teknik bir görev olarak ele alınır. Finnegan ve Coklyat ise bu alanı şiirsel, ilişkisel ve yaratıcı bir yazma pratiği olarak yeniden tanımlar (Coklyat ve Finnegan, 2020; Finnegan, t.y.).

Projenin 2020 yılında yayımlanan *Alt Text as Poetry Workbook* başlıklı el kitabı ve web sitesi, alternatif metin yazımına ilişkin üç temel ilke önerir: dile dikkat (*attention to language*), kelime ekonomisi (word economy) ve deneysel ruh (experimental spirit) (Coklyat ve Finnegan, 2020a, 2020). "Dile dikkat", kelimelerin çağrışımlarını, tonunu, sesini ve betimleyen kişinin konumunu gözeten bir yazma pratiğine işaret eder. "Kelime ekonomisi", görsel bilgiyi gereksiz ayrıntılardan arındırarak özlü, etkili ve duyusal olarak yoğun biçimde aktarmayı amaçlar. "Deneysel ruh" ise görsel bilgiyi yazıya aktarırken ortaya

çıkan çeviri sorunlarına yaratıcı, oyunbaz ve çoklu perspektifli çözümler geliştirmeyi teşvik eder (Coklyat ve Finnegan, 2020).

Bu yönüyle *Alt Text as Poetry*, alternatif metni erişilebilirlik standardının ötesine taşıyarak dijital görsel kültür içinde kör ve az gören kullanıcıların aidiyet, estetik haz ve yorumlama hakkını merkeze alan yaratıcı bir erişim pratiği olarak konumlandırır. Proje, alternatif metni şiirsel bir karşı-arşiv aracı, erişim teknolojisi ve kripistemolojik belge olarak yeniden düşünür; böylece kör ve az gören öznelerin duyusal, dilsel ve bedensel bilgi üretimini kayda geçirirken görsel kültürün sağlamcı ve görme merkezli bilgi düzenini sorgulamaya açar (Coklyat ve Finnegan, 2020; UW DO-IT, 2025).

Critical Design Lab tarafından Aimi Hamraie ve Kelsie Acton eş yürütücülüğünde 2021'de kurulan *Remote Access Archive*, engelli toplulukların uzaktan katılım teknolojilerini pandemiden çok önce hayatta kalmak, örgütlenmek, sosyalleşmek ve kültürel üretime katılmak için nasıl kullandıklarını belgeleyen kitlesel kaynaklı (crowdsourced) bir dijital arşivdir. Social Science Research Council (SSRC) ve National Science Foundation (NSF) tarafından desteklenen proje, engelli toplulukların uzaktan erişim konusundaki tarihsel bilgi ve deneyimlerini görünür kılar (Critical Design Lab, t.y.; InterAccess, 2023).

COVID-19 pandemisiyle birlikte engelsiz dünyanın uzaktan katılımı zorunlu bir erişim biçimi olarak hızla benimsemesi, aşıların ardından ise bu olanakları geri çekmesi, projenin eleştirel bağlamını oluşturur. Remote Access Archive, bu dönüşüme karşı engelli toplulukların teknolojik uzmanlığını (disabled expertise) ve uzaktan erişim alanındaki öncü pratiklerini tarihselleştirir (Hamraie ve Williams, 2023; InterAccess, 2023). Böylece teknolojik yeniliğin yalnızca engelsiz kurumlar ve merkezler tarafından üretildiği yönündeki kurumsal varsayımları sorgular; sakat özneleri dijital teknolojileri kullanan kişiler olmanın ötesinde, bu teknolojileri şekillendiren, dönüştüren ve erişim bilgisi üreten aktörler olarak konumlandırır (InterAccess, 2023).

Arşiv projesi kapsamında 2021-2023 yılları arasında JD Davids, David Bobier ve Marimuthu gibi isimlerle sözlü tarih mülakatları gerçekleştirilmiş; Alice Wong ve

Jiya Pandya gibi figürlerin kendi sundukları anlatılar da arşive dahil edilmiştir (Critical Design Lab, t.y.; Hamraie ve Williams, 2023). Bu yönüyle *Remote Access Archive*, sakat teknobiliminin soykütüğünü çıkaran, uzaktan erişim bilgisini kurumsal hafızaya taşıyan ve engelli toplulukların dijital hayatta kalma pratiklerini karşı-arşivsel bir bilgi alanına dönüştüren önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Benzer biçimde Petra Kuppers'ın topluluk temelli performans ve arşiv pratikleri de sakat karşı-arşiv düşüncesini bedensel, somatik ve katılımcı bir zemine taşır. 2023 Guggenheim Fellowship ile de desteklenen Kuppers'ın The Olimpias kolektifiyle yürüttüğü çalışmalar, sakat bilgiyi, bedensel katılım, kolektif sürüklenme, somatik yazı, dans, arşivle temas ve dijital karşılaşma yoluyla üretilen ilişkisel bir yöntem olarak ele alır. *The Asylum Project* (2015-2020), psikiyatrik kapatılma mekânlarını, sığınak temasını, ruh sağlığı deneyimlerini ve mekânsal belleği; mekana özgü performanslar, ortak yazı pratikleri ve topluluk temelli hareket araştırmaları aracılığıyla sorgular. Proje, "asylum" kavramını hem psikiyatrik kurumlar hem de sığınak, güvenlik, sınır geçişi ve kuir/sakat korunma mekânları üzerinden düşünmeye açarak tıbbi kapatılma tarihini sakat kültür yöntemleriyle yeniden okur. *Crip/Mad Archive Dances* (2021-devam)[217] ise asylum mekânlarında ve dans arşivlerinde sakat ve deli varoluş izlerini araştırır; arşivdeki bedenleri yalnızca geçmişe ait belgeler olarak ele almak yerine, katılımcı performanslar, dans, dokunma, hareket ve bedensel yeniden canlandırma yoluyla güncel hafıza alanlarına dönüştürür. *Planting Disabled Futures* (2024-2026) ise bu arayışı sanal gerçeklik ve çokduyulu dijital deneyim alanına taşır. Proje, "Crip Cave"[218] olarak adlandırılan dijital/bedensel karşılaşma alanı içinde bitkiler, insan-dışı varlıklar, sakat beden-zihinler, erişim pratikleri, erişim doulalığı ve queer-crip gelecek tahayyülleri arasında ilişkiler kurar. VR

[217] Belgeselin açık erişimli kaydına, proje skorlarına ve sesli betimleme (audio-description) seçeneklerine sanatçının güncel proje arşivinden ulaşılabilir: https://www.petrakuppers.com/cripmad-archive-dances.

[218] Crip Cave (Sakat Mağarası / Dinlenme Alanı): Erişilebilir sergi ve performans tasarımlarında, duyusal aşırı uyarımı engellemek ve katılımcılara güvenli bir çekilme imkânı sunmak amacıyla kurgulanan düşük uyaranlı alanlardır. Özellikle VR gibi yoğun dijital deneyimlerde bedenin yorgunluk ritmini ve sakat zamanını gözeten bu alanlar, dinlenmeyi pasif ve mecburi bir moladan öte, sergi dramaturjisinin ve kapsayıcı estetiğin politik bir bileşeni olarak konumlandırır.

teknolojisini engelli bedeni düzeltme ya da rehabilite etme fantezisi için değil, sakat bedenlerin dünyayla kurduğu duyusal, ekolojik ve topluluk temelli ilişkileri çoğaltmak için kullanır. Bu pratikler, sakat karşı-arşivin yalnızca belge toplama ya da geçmişi koruma işlemi olmadığını; beden, mekân, arşiv, teknoloji ve topluluk arasında kurulan deneysel bir bilgi üretimi olduğunu gösterir.

Alyson Patsavas ve Theodora Danylevich editörlüğünde *Lateral* dergisinde 2022 ve 2023 yıllarında iki bölüm hâlinde yayımlanan *Crip Pandemic Life: A Tapestry*, engelli bireylerin COVID-19 pandemisi sırasındaki gündelik yaşam pratiklerini, yas deneyimlerini, hayatta kalma araçlarını ve kolektif bakım yöntemlerini belgeleyen kuramsal ve dijital bir karşı-arşiv olarak değerlendirilebilir (Danylevich ve Patsavas, 2023; Patsavas ve Danylevich, 2022). Aimi Hamraie, Mimi Khúc, Sandie Yi ve Margaret Fink gibi teorisyenlerin katkılarıyla gelişen bu çoklu duyusal "duvar halısı" (tapestry), yuvarlak masa toplantıları, video kayıtları, zineler, işaret dili çevirileri, ses dosyaları ve erişilebilir dijital materyallerden oluşur (Patsavas vd., 2022). Bu yapı, kriz anlarında sakat epistemolojisinin yalnızca tanıklık üretmediğini, aynı zamanda hayatta kalma, yas tutma, bakım örgütleme ve kolektif direnç geliştirme yolları sunduğunu gösterir. Koleksiyon, akademik bilgi üretiminin biçimlerini de sorgulamaya açar. Editörlerin yayımladığı "Erişilebilir Bilgi Üretimi Manifestosu" (Accessible Knowledge Production Manifesto), akademik yayıncılık süreçlerini esneklik, erişim, karşılıklı bakım ve sakat zaman ilkeleri doğrultusunda yeniden düşünmeye çağırır (Danylevich ve Patsavas, 2023). Bu yönüyle *Crip Pandemic Life: A Tapestry*, pandemiye ilişkin sakat deneyimleri belgeleyen bir dijital koleksiyon olmanın ötesinde, kripistemolojik bilginin, kolektif bakımın ve erişilebilir yayıncılığın karşı-arşivsel bir modeli olarak okunabilir.

Almanya'daki Ottersberg Uygulamalı Bilimler ve Sanat Üniversitesi'ne bağlı olarak 2022 yılında kurulan Institute for Medical & Health Humanities and Artistic Research (IMHAR), tıbbı beşeri bilimleri ile sanatsal araştırmayı (artistic research) disiplinlerarası bir zeminde birleştiren bir araştırma enstitüsüdür (IMHAR, t.y.; Kaiser, 2024). Enstitü, tıp kurumlarının patolojikleştirici ve nesneleştirici dilini, medikal kültürlerde gizlenen normalleştirme stratejilerini ve

bedenlerin tek tipleştirilmesini eleştirel biçimde inceleyerek engellilik deneyimini, bedenlenmeyi ve hastalık hâllerini kuramsal bilgi üretiminin kaynakları arasında konumlandırır (IMHAR, t.y.; Witt vd., t.y.).

IMHAR, sanatçıların klinik arşivleri, normatif tıbbi materyalleri ve tanı araçlarını yeniden yorumlayarak kendi sağlık anlatılarını, beden bilgilerini ve sakat ontolojilerini görünür kıldıkları sanatsal araştırmalara alan açar. Bu yaklaşım, tıp ile sanat kurumları arasındaki güç ilişkilerini sorgulayan karşı-anlatıların gelişmesini sağlar (IMHAR, t.y.). Enstitünün güncel çalışmalarında, klinik belgeler, test nesneleri, terapi süreçleri ve bedensel tanıklıklar tıbbi bilgiye ait materyaller olarak ele alınmanın ötesinde, sanat yoluyla dönüştürülen, yeniden sahnelenen ve eleştirel olarak yorumlanan arşivsel malzemelere dönüşür.

Bu hattın somut örneklerinden biri, Sasha Bergstrom-Katz'ın *On the Subject of Tests: Performing with Objects* başlıklı çalışmasıdır. Sanatçı, yirminci yüzyıla ait Wechsler ve Stanford-Binet zekâ testi kitlerini klinik tarafsızlık iddiasından çıkararak "kutu içi performans" dekoruna ve sahne nesnesine dönüştürür. Bu müdahaleyle, zekâ testlerinin nötr ölçüm araçları gibi sunulan, ancak normatif biliş, üretkenlik ve yeterlilik anlayışlarını yeniden üreten yapısı görünür hâle gelir (Ankele, 2024). Benzer biçimde, Kirstin Burckhardt'ın psikoterapi ve sinirbilim arka planından beslenen performansları, bakım politikalarını, ilişkisel travmaları ve iyileşme süreçlerini sanatsal araştırma alanına taşır. Burckhardt'ın çalışmaları, biyomedikal nesnellik iddiası ile yaşanmış bedensel deneyim arasındaki gerilimi görünür kılan karşı-anlatılar üretir (Ankele, 2024; Witt vd., t.y.).

Berlin merkezli sanatçı İpek Burçak'ın çalışmaları, nöroçeşitliliği, zihinsel sağlık deneyimlerini ve içe dönüklüğü, dışa dönüklüğü ayrıcalıklandıran toplumsal yapılara karşı spekülatif ve direnişçi pozisyonlar olarak ele alır (SoMad, t.y.). Sanatçının göçmen, diasporik ve beyaz olmayan sanatçıları desteklemek amacıyla kurduğu bağımsız DIY yayıncılık kolektifi Well Gedacht Publishing, bu üretimin bağımsız dolaşım ve yayın altyapısını oluşturur (Female* Artist Index Vienna, t.y.; SoMad, t.y.).

Burçak'ın Andara Shastika ile iş birliği içinde 2019 yılında Viyana'daki Mz* Baltazar's Laboratory'de sunduğu *Shy Performance*, sanatçının *The Autistic Turn* kitabından okumaları ve kes-yapıştır ses kompozisyonlarını içeren bir Mini CD projesidir (Burçak, t.y.; Mz* Baltazar's Laboratory, 2019). Hamja Ahsan'ın içe dönükler için spekülatif bir ütopik vatan olarak kurguladığı Aspergistan[219] fikrinden ve *Shy Radicals* vizyonundan beslenen bu çalışma, otizmi algoritmik kültür, yapay zekâ ve platform kapitalizminin duyusal sınırlarını sorgulayan bir paradigma kayması olarak konumlandırır (Dutch Art Institute, t.y.; Female* Artist Index Vienna, t.y.). Burçak'ın "otistik dalga" olarak adlandırdığı bu yaklaşım, nöroçeşitli deneyimi algı, iletişim, teknoloji, duyusal yoğunluk ve toplumsal normlar arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye açar.

Vorspiel 2023 kapsamında, transmediale ve CTM bağlamında sunulan *The Autistic Turn Expanded* ise bu tartışmayı yapay zekânın duyuşsal hesaplama (*affective computing*) sınırlarına, spekülatif gelecek tahayyüllerine ve platform kapitalizminin normatif duygu rejimlerine taşır (alpha nova & galerie futura, 2023). Bu yönüyle Burçak'ın çalışmaları, otistik ve nöroçeşitli deneyimi duyusal bilgi, spekülatif düşünce ve teknolojik eleştiri üreten kripistemolojik bir konum olarak görünür kılarken, bağımsız yayıncılık ve performans aracılığıyla bu deneyimleri karşı-arşivsel bir alana taşır.

Bu deneysel ve dijital örneklerin yanında, bazı kurumlar sakat arşivciliğini daha çizgisel ve tarihsel bir arşiv mantığı içinde sürdürmektedir. Bu hattın önemli örneklerinden biri olan National Disability Arts Collection and Archive (NDACA), Shape Arts tarafından yürütülen ve Buckinghamshire New University (BNU) bünyesinde yer alan dijital ve fiziksel bir arşivdir. NDACA, İngiltere'deki engellilik sanatı hareketinin 1970'lerden itibaren gelişen tarihini sanat işleri, protesto

[219] Hamja Ahsan'ın *Shy Radicals: The Antisystemic Politics of the Militant Introvert* başlıklı kitabı ilk olarak 2017'de Book Works tarafından yayımlanmıştır. Ahsan bu metinde "dışa dönük üstünlük" (*extrovert supremacy*) olarak adlandırdığı toplumsal ve kültürel düzene karşı utangaç, sessiz, içe dönük, awkward ve nöroçeşitli özneler için spekülatif bir politik tahayyül geliştirir. Kitapta Aspergistan, içe dönükler için bağımsız, ütopik ve anti-sistemik bir vatan olarak kurgulanır. *Shy Radicals* ise bu tahayyül içinde utangaç ve içe dönük öznelerin haklarını, görünürlüğünü ve politik direnişini savunan satirik bir manifesto olarak konumlanır. Ahsan'ın projesi, anti-kolonyal teori, İslamofobi eleştirisi, nöroçeşitlilik, sessizlik, içe dönüklük ve politik dünya kurma pratikleri arasında bağ kurar (Ahsan, 2017; Wellcome Collection, t.y.; Printed Matter, t.y.; Artforum, 2019).

belgeleri, fotoğraflar ve sözlü tarih kayıtları üzerinden koruma altına alır (Shape Arts, 2017; Buckinghamshire New University, 2019; Shape Arts, t.y.). NDACA'nın temel önemi, sakat sanat tarihini engelli sanatçıların, aktivistlerin ve kültür üreticilerinin kendi kavramlarıyla anlatabildiği bir karşı-arşiv alanı kurmasında yatar. Shape Arts'ın 2020'de geliştirmeye başladığı National Disability Movement Archive and Collection (NDMAC) ise İngiltere'deki engelli hakları hareketinin politik tarihine odaklanır (Shape Arts, 2023; National Lottery Heritage Fund, 2023). Sivil itaatsizlik eylemlerini, sokak protestolarını, kampanya belgelerini, aktivist ağları ve engelli hareketinin örgütlenme pratiklerini belgeleyen bu koleksiyon, özellikle 1995 tarihli *Disability Discrimination Act*'e giden süreçteki hak mücadelelerini merkeze alır. Bu bağlamda NDACA ve NDMAC, sakat sanat ile engelli politik hareketinin iç içe geçen tarihini koruyan ve resmi sanat tarihi ile devlet arşivlerinin dışarıda bıraktığı deneyimleri görünür kılan, birbirini besleyen kurumsallaşmış karşı-arşiv modelleri olarak okunabilir.

İncelenen pratikler birlikte düşünüldüğünde, 2020 sonrası sakat karşı-arşiv üretiminin yalnızca geçmişi korumaya yönelmediği, aynı zamanda sakat toplulukların hayatta kalma, yas tutma, bakım örgütleme, yavaşlama ve teknolojik uzmanlık geliştirme biçimlerini sanat tarihsel bilgiye dönüştürdüğü görülür. *02020 Counter-Archive* ses ve sözlü tarih aracılığıyla pandemi dönemindeki kırılganlıkları kayda geçirirken, *Exhibition Without Objects* sınır, dolaşım ve dijital veri arasındaki eşitsizlikleri görünür kılar. *Alt Text as Poetry* erişim belgesini şiirsel ve kripistemolojik bir bilgi alanına dönüştürürken, *Remote Access Archive* engelli toplulukların uzaktan erişim teknolojileri konusundaki tarihsel uzmanlığını arşivler; Kuppers'ın *The Asylum Project*, *Crip/Mad Archive Dances* ve *Planting Disabled Futures* projeleri ise karşı-arşivi bedensel, performatif ve dijital bir bilgi üretimi alanına taşır. *Crip Pandemic Life: A Tapestry*, kolektif bakım ve erişilebilir bilgi üretimini akademik yayıncılığın yapısına taşır; IMHAR ve İpek Burçak'ın çalışmaları ise tıbbi, nörolojik ve teknolojik normların karşısında bedensel ve duyusal deneyimi eleştirel bilgi üretiminin kaynağı hâline getirir.

Bu nedenle karşı-arşiv, sakat sanat bağlamında durağan bir belge toplama pratiği olmaktan çıkarak, sakat deneyimin bedensel ve duygulanımsal hâllerinin gelecek

kuşaklara aktarılmasını, kurumsal unutmaya karşı kanıt bırakılmasını ve kripistemolojik bilginin estetik-politik bir yöntem olarak kurulmasını mümkün kılar.

Bu bölümün ana iddiası, engellilik çalışmaları ile sakat sanatın engelli hakları arayışının akademide ve sanat alanında ortaya çıkan iki ilişkili tezahürü olarak okunması gerektiğidir. Bölüm, bir yandan engellilik çalışmalarının ne olduğunu ve nasıl evrildiğini, diğer yandan sakat sanatın ne olduğunu ve hangi tarihsel, politik ve estetik süreçler içinde geliştiğini incelemiştir. Her iki alan da engellilerin ve sakat öznelerin yaşanmış deneyimlerinden, bedenlerinden, bakım ilişkilerinden, erişim mücadelelerinden ve dışlanma biçimlerinden doğan kripistemolojik bilgiden beslenir. Bu nedenle burada söz konusu olan, engellilere yönelik ya da engelliliği konu alan dışsal bir sanat ve araştırma alanından çok, engelli ve sakat öznelerin kendi deneyimlerinden hareketle ürettikleri sanat, bilgi ve yöntemdir.

1990'larda engellilik çalışmaları akademide görünürlük kazanırken, alanın kurucu isimlerinin önemli bir kısmı engelli hakları savunuculuğunu sokakta, örgütlerde ve hareket içinde yürütmüş kişilerden oluşmuştur. Bu araştırmacılar, modern toplumun varsaydığı normatif, bağımsız, üretken ve "sağlam" öznenin nasıl kurulduğunu; bu kuruluş sürecinde hangi bedenlerin, zihinlerin ve yaşam biçimlerinin ötekileştirildiğini ve dışarıda bırakıldığını normatif toplumun kültürel üretimlerini yapısöküme uğratarak tespit etmiştir. Bu bağlamda, engellilik kültürü içinde üretim yapan fakat ana akım sanat ve sanat tarihi alanında görünmez kılınan engelli sanatçıların çalışmaları da karşı-direniş örnekleri olarak görünür kılınmış ve literatürde referans noktaları hâline gelmiştir.

Aynı dönemde yaygınlaşan ayrımcılık karşıtı yasal düzenlemeler ve kurumlara getirilen makul uyumlama yükümlülükleri, engelli ve sakat sanatçıların sanat kurumları içinde daha fazla faaliyet göstermesine olanak sağlamıştır. Bu süreçte engellilik çalışmaları, modern normatif öznenin, toplumsal sözleşmenin ve yurttaşlık tahayyülünün kuruluşunda dışarıda bırakılan kadınlar, beyaz olmayan özneler, kuir özneler ve başka azınlıkların akademik mücadeleleriyle de ittifaklar kurmuştur. Postyapısalcı yaklaşımlar alan için önemli bir teorik ve yöntemsel araç işlevi görmüş, normallik, beden, özne, iktidar, temsil ve dışlama ilişkilerini çözümlemek için kullanılmıştır. Bununla birlikte, engelliliğin bastırılmış bilgisi ve

yaşanmış deneyiminin yalnızca normatif akademik yollarla aktarılamayacağı; duygulanımsal, fenomenolojik, bedensel ve ilişkisel yaklaşımlara da ihtiyaç duyulduğu daha açık biçimde kabul edilmiştir.

2000'lerde fenomenolojik, duygulanımsal ve yapısökümcü yöntemler feminist, kuir, sakat ve beyaz olmayan akademik çalışmalarda daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemde azınlık olmanın kolektif karşı-direniş yolları, dışlamanın yalnızca fiziksel ve maddi bir süreç olmadığı, aynı zamanda epistemik bir boyut taşıdığı fikriyle birlikte tartışılmıştır. Böylece bastırma, görünmezleştirme ve değersizleştirme mekanizmalarının kesişimsel biçimde işlediği; buna karşı normatif toplumsal işleyişin nasıl sakatlanabileceği ve dışlanmış öznelerin kendi bilgi üretim biçimlerinin epistemik adaletsizliğe karşı nasıl bir müdahale alanı açtığı daha yoğun biçimde araştırılmıştır. Engellilik çalışmaları ve sakat sanat bu bağlamda, temsile dâhil edilme talebinin ötesine geçerek bilginin kim tarafından, hangi bedensel konumdan, ne için, kimlerin yararına ve hangi erişim koşulları içinde üretildiği sorusunu merkeze almıştır. Aynı zamanda hangi deneyimlerin aktarılabilir sayıldığı, hangilerinin bastırıldığı ya da ifade edilmesinin imkânsızlaştırıldığı sorusu da alanın temel tartışmalarından biri hâline gelmiştir.

2010'larla birlikte, akademik kurumların ve sanat kurumlarının makul uyumlama ve kapsayıcılık söylemleri içinde yetişen yeni nesil sakat sanatçılar ve kuramcılar, bu söylemlerin asimilasyoncu ve engelleyici yönlerini tartışmaya açmış ve kurumları içeriden sakatlamaya çalışmıştır. Bu dönemde engellenme deneyiminden türeyen bilgilerin meşruiyeti, bilginin bağımsız bir özne tarafından üretildiği fikrinin istikrarsızlığı, sakat zamanın, erişim estetiğinin, bakım emeğinin ve karşılıklı bağımlılığın dönüştürücü gücü daha belirgin hâle gelmiştir. Sakat sanat ve engellilik çalışmaları, dışlanmayı tespit ve teşhir eden alanların ötesinde, başka dünyalar kurmanın, başka bilgi biçimleri üretmenin ve hiyerarşik kurumsal varsayımları dönüştürmenin yöntemleri olarak gelişmiştir. Aynı zamanda makul uyumlama ve kapsayıcılık söylemleriyle kurumlara sonradan dâhil olan sakat kuramcılar ve sanatçılar, neoliberal kapitalist sistemin kapsayıcılık söyleminin sınırlarını, asimilasyonist çabalarını ve sakat bedenlerle birlikte tüm varlıklar

üzerinde yarattığı görünmeyen ve görünmezden gelinen yıpratıcı etkileri daha derin biçimde araştırmıştır.

Covid-19 pandemisiyle birlikte dışlanmış öznelerin sekteye uğrayan, yavaşlayan, engellenen ve bakım ilişkilerine bağımlı hâle gelen hayatları toplumun daha geniş kesimleri tarafından görünür ve deneyimlenir olmuştur. Bu süreç, sakat toplulukların uzun süredir geliştirdiği uzaktan erişim, karşılıklı yardım, bakım örgütleme, dijital dayanışma, karşı-arşiv ve hayatta kalma bilgilerinin meşruiyetini ve aciliyetini daha belirgin hâle getirmiştir. Pandemi, sakat öznelerin yaşanmış deneyimlerinden doğan kripistemolojik bilginin, sistemik krizlerle şekillenen bir dünyada toplumsal yaşamı, bakım ilişkilerini, erişimi ve hayatta kalma biçimlerini yeniden düşünmek için vazgeçilmez olduğunu göstermiştir.

Neticede bu bölüm, engellilik çalışmaları ile sakat sanatın ortak bir politik ve epistemolojik zeminden beslendiğini göstermiştir. Sakat özneler, kendi öznellikleri ve yaşanmış deneyimleriyle akademinin, sanat kurumlarının, sergileme pratiklerinin, arşivlerin ve değerlendirme ölçütlerinin yerleşik önkabullerini sorgulamış; bunlara alternatif bilgi, sanat, erişim, bakım ve temsil biçimleri geliştirmiştir. Bu nedenle engellilik çalışmaları ve sakat sanat, engelliler üzerine konuşan ya da engellileri temsil eden alanlar olmanın ötesinde, engelli ve sakat öznelerin kendi bilgilerini, estetiklerini ve yöntemlerini ürettikleri dönüştürücü alanlar olarak değerlendirilmelidir.

Bölümde ele alınan tarihsel çizgi, son on yılda üretilen sakat sanat ve eleştiri literatürünün üstlendiği ikili işlevi de görünür kılar. Bu literatür bir yandan sakat sanatı akademik ve kurumsal düzeyde meşrulaştırmış, diğer yandan neoliberal kapsayıcılık söylemlerinin sınırlarını görünür kılarak örtük sağlamcılığa ve soğurucu dışlama mekanizmalarına karşı alternatif bir varoluş, üretim ve direniş zemini kurmuştur. Ancak bu yönelim temel bir metodolojik sorunla da karşı karşıyadır. Sakat sanatın doğası gereği performatif, ilişkisel, bedensel ve duygulanımsal olan yapısı, sanat tarihinin geleneksel kronolojik zaman (*curative time*; bkz. Kafer, 2013), nesnel araştırma ve belgeleme yöntemleriyle bütünüyle aktarılamaz. Engellilik kültüründen gelmeyen bir sanat tarihçisi bu durumu kavramsal olarak anlayabilir; fakat bir eserin engelli, engellenen ya da sakat bir

öznede yarattığı aciliyet duygusunu ve duygulanımsal yoğunluğu aynı bedensel ve deneyimsel düzeyde hissedemez. Bu nedenle sakat sanat araştırması, yalnızca eserin biçimsel, ikonografik ya da kurumsal analizine dayanamaz; eserin engellilik kültürü içinde deneyimlenen erişim, bakım, kırılganlık, öfke, yas, arzu, mizah ve hayatta kalma bilgisiyle kurduğu ilişkileri de hesaba katmak zorundadır.

Görüldüğü gibi, sakat sanatın üretimi, sergilenmesi, arşivlenmesi ve eleştirisine odaklanan güncel yayınlar ve girişimler büyük ölçüde kripistemolojik bir yönelim taşır. Bu yönelim, geleneksel akademik yöntemlerin çoğu zaman gözden kaçırdığı, bastırdığı ya da kavramakta yetersiz kaldığı bedensel, duyusal ve deneyimsel bilgi biçimlerini görünür kılar. Bununla birlikte, bu literatürün önemli bir bölümü hâlâ Küresel Kuzey merkezli anlatılar tarafından belirlenmektedir. Dünya engelli nüfusunun büyük çoğunluğunun gelişmekte olan ülkelerde ve çoğunlukla yoksulluk koşulları içinde yaşamasına karşın, akademik fonların, müze sergilerinin ve çağdaş sanat eleştirilerinin ağırlıklı olarak ABD, Birleşik Krallık ve Avrupa ekseninde yoğunlaşması dikkat çekici bir yapısal asimetri yaratmaktadır (Grech, 2012).

Küresel Güney'e odaklanan çalışmalar ise çoğu zaman kripistemolojik bilginin çağdaş ve yaratıcı potansiyellerinden çok, engelliliğin Batılı olmayan kültürlerdeki temsillerine, tarihsel ve antropolojik örneklere ya da sömürgecilik ve kitlesel travma anlatıları içindeki konumuna yoğunlaşma eğilimindedir (Carden-Coyne, 2010; Lee, 2022). Bu okumalar, Avrupa merkezci, modern, sağlamcı ve dikey özne tahayyülünün evrensel olmadığını göstermek açısından son derece değerlidir. Nitekim Ekvador'daki Valdivia figürinleri (Newman, 2022) ve Peru'daki Moche seramikleri (Stone, 2017) üzerine yapılan analizler, Batı merkezli tıbbi-bireysel modelin evrensellik iddiasını sarsmakta; engelliliğin kimi yerli bağlamlarda kusur veya eksiklikten ziyade bütünlük, doğal çeşitlilik ve tedavi edici güçlerle ilişkilendirilen anlamlar içinde kavrandığını göstermektedir.

Ancak geçmişe ait tarihsel ve kültürel farklılıkların görünür kılınması, günümüzün küreselleşmiş sanat ve bilgi dolaşımı içinde Küresel Güney'in çağdaş sakat öznelerinden neden daha fazla kripistemolojik müdahale yükselmediği ya da bu müdahalelerin neden görünmezleştiği sorusunu ortadan kaldırmaz. Son yıllarda

çağdaş engellilik çalışmaları tam da bu noktada, alanın uzun süre beyaz, liberal ve hak temelli bir engellilik çerçevesi içine sıkıştığını vurgulayarak bu yapısal dengesizliği tartışmaya açmıştır (Fazeli, 2020; Zou, 2020). Derleme yayınlarda az sayıda da olsa bu soruya ve çağrıya yanıt veren örneklere rastlanmaktadır. Tayvan'daki Losheng Cüzzam Sanatoryumu'nun bir hikâye müzesine dönüştürülmesi (Chen, 2010), Hindistan'da klasik dans normlarını dönüştürmeye çalışan Ability Unlimited ve engelli dansçı Sudha Chandran örnekleri (Vimal C., 2019) ya da Singapur'daki sanatsal aktivizm pratikleri (Lee vd., 2019) üzerine yapılan eleştirel okumalar, Küresel Güney'deki engelli öznelerin temsil edilen pasif figürler olarak kalmadığını, kendi kültürel bağlamlarında ve maddi imkânlarıyla dönüştürücü ve kurucu failler olarak hareket ettiğini gösterir. Ancak bu sesler literatürde hâlâ sınırlı bir yer tutmaktadır. Bu öznelerin eylemliliği görünür kılındığında ve kuramsal olarak tanındığında, katkıları yerel dinamiklerle sınırlı kalmaz; ulusötesi engellilik kültürüne eklemlenir, mevcut ağlardan beslenir ve aynı zamanda bu ağları dönüştürür. Bu karşılıklı dolaşım, sakat dayanışma ağlarının güçlenmesine ve genişlemesine katkı sağlar.

Bu seyrek rastlanan Küresel Güney örnekleri, Küresel Kuzey literatüründe neoliberal kapsayıcılık politikalarına yöneltilen eleştirilerin önemini azaltmaz; aksine alana dair daha kapsamlı bir kurumsal özeleştiriyi zorunlu kılar. Batı'daki sakat sanatçı ve kuramcıların ana akım akademik ve sanatsal yapılarda kendilerine yer bulabilmesini, fonlara erişebilmesini, seslerini duyurabilmesini ve bilgi üretebilmesini mümkün kılan tarihsel, coğrafi ve maddi ayrıcalıklar, sakat sanat literatüründe artık daha açık ve yapısal biçimde hesaba katılmalıdır. Aksi hâlde sakat sanat ve engellilik çalışmaları, sağlamcılığı eleştirirken kendi içindeki coğrafi, sınıfsal, ırksal ve kurumsal eşitsizlikleri yeniden üretme riski taşır.

Bu bölüm, dijital ağların ve sakat biçimlerde birlikte düşünmenin sunduğu imkânlardan yararlanarak sakat sanat literatürünü ve tarihini Türkiye bağlamına taşımayı amaçlamıştır. Bunu yaparken, söz konusu hareketin ve dayanışma biçimlerinin çoğu zaman gözden kaçan nüanslarını kripistemolojik bir konumdan, akademik çerçevede açıklamaya çalışmıştır. Bu konum, yazar için dışarıdan kurulmuş nötr bir inceleme pozisyonu değildir. Aksine, sistematik dışlanma ve

görünmezleştirme süreçlerine maruz kalan sakat, engelli ve engellenen öznelerin bilgi üretme biçimlerini içeriden deneyimleyen; buna karşılık kapsayıcılık ve erişilebilirlik söylemleriyle üretim yapan, ancak bu deneyimlerin politik, bedensel ve duygulanımsal ağırlığını her zaman taşımayan kurumsal ve sanatsal aktörlere eleştirel biçimde yaklaşan öz-konumlu bir araştırma pozisyonudur. Bu nedenle bölüm, Türkiye sanat tarihi bağlamında sakat sanatın yalnızca araştırılmamış bir temsil alanı ya da yeni bir sanat akımı olarak görülemeyeceğini göstermektedir. Sakat sanat ve onu şekillendiren sakat bilgi, bu tezin kavramsal ve yöntemsel hareketini gerekçelendiren bir alan olmanın yanı sıra akademik yöntemi, arşivleme biçimlerini, sergileme pratiklerini ve sanat tarihsel değerlendirme ölçütlerini sorguya açan epistemik bir konum kurar.

3. BÖLÜM
TÜRKİYE BAĞLAMINDA ENGELLİLİK VE SANAT

Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisi, engelli sanatçıların bireysel üretimlerinden bağımsız biçimde, engelliliği uzun süre bakım, yardım, rehabilitasyon, mesleki uyum ve toplumsal merhamet söylemleri içinde kavrayan tarihsel zeminle birlikte düşünülmelidir. Bu zemin, engelli beden-zihinlerin kültürel alandaki görünürlüğünü de belirlemiş, engelli sanatçıların estetik, kavramsal ve politik üretim yapan failler olarak tanınmasını sınırlamıştır. Sanat alanında engelli özneler çoğu zaman kendi bilgi, deneyim ve yöntemleriyle üretim yapan sanatçılar olarak değil, sanat aracılığıyla topluma kazandırılan, terapi edilen, desteklenen ya da duyarlılık yaratma amacıyla görünür kılınan kişiler olarak konumlandırılmıştır. Bu nedenle Türkiye'de sakat sanatın ve engelli sanatçıların görünmezliği, yalnızca sanat tarihsel bir ihmal meselesi değil, engellilik politikalarının bakım, yardım ve rehabilitasyon merkezli tarihsel örgütlenmesiyle doğrudan ilişkili yapısal bir sorundur.

3.1. TÜRKİYE'DE ENGELLİLİK POLİTİKALARININ KURUMSAL VE HUKUKİ GELİŞİMİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren Türkiye'de engellilik alanı, eğitim, sosyal yardım, rehabilitasyon, istihdam, dernekleşme ve merkezi idare mekanizmaları aracılığıyla kademeli olarak kurumsallaşmıştır. Bu süreç, erken devlet müdahaleleri, özel eğitim girişimleri, sivil örgütlenmeler, sosyal politika düzenlemeleri, anayasal güvenceler, yerel yönetim uygulamaları ve 2000'li yıllardan itibaren güçlenen hak temelli yasal reformlar üzerinden izlenebilir. Bu tarihsel seyir, engelliliğin uzun süre koruma, bakım, uyum ve sosyal yardım politikaları içinde kavrandığını, 2005 tarihli Engelliler Hakkında Kanun ve Birleşmiş Milletler Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme gibi düzenlemelerle hak, eşitlik, makul düzenleme, bağımsız yaşam ve ayrımcılıkla mücadele ekseninde yeniden tanımlanmaya başladığını göstermektedir.

Bu sürecin erken örnekleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun geç dönemindeki modernleşme hamleleri içinde izlenebilir. Özel eğitim tarihinin daha geniş arka

planında Enderun Mektebi gibi seçme, eğitim ve istihdam süreçlerini sistemli biçimde örgütleyen yapılar anılsa da, belirli engel gruplarına yönelik kurumsal adımlar Tanzimat sonrası dönemde atılmıştır (İmamoğlu, 2022). Bu bağlamda, Mehmet Tahir Münif Paşa'nın girişimleriyle Maarif Nezareti bünyesinde 1889 yılında açılan Dilsizler Mektebi, diğer adıyla Sağır ve Dilsiz Mektebi, işitme engelli bireylerin eğitim yoluyla toplumsal hayata kazandırılmasını hedefleyen ilk kurumsallaşmış devlet girişimlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Balcı, 2013, akt. Yazıcı, 2024; İmamoğlu, 2022).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte özel eğitim ve sosyal koruma hizmetleri devletin merkezi bürokrasisine dâhil edilmeye başlanmıştır. 1922 yılında Kıbrıs'tan İzmir'e gelen Fuat Bey tarafından temelleri atılan ve 1923 yılında resmî açılışı gerçekleştirilen özel okulun kısa süre içinde Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı bütçesine alınması, erken Cumhuriyet döneminde özel eğitim girişimlerinin kamusal hizmet çerçevesine taşınması açısından önemlidir (İmamoğlu, 2022). Aynı dönemde sivil toplum alanındaki hareketlilik, belirli engel gruplarının dayanışma, eğitim, rehabilitasyon ve temel ihtiyaçlara erişim etrafında örgütlenen dernekleşme çabalarıyla şekillenmiştir. 1930 yılında Süleyman Gök öncülüğünde kurulan Sağır ve Dilsizler Cemiyeti ile 1941 yılında faaliyete geçen Türkiye Sağır, Dilsiz ve Körler Dayanışma Cemiyeti erken dönem sivil örgütlenme pratikleri arasında yer almaktadır (Akalın, 2021, akt. Yazıcı, 2024). 1950 yılında kurulan Altı Nokta Körler Derneği, anayasal düzenlemeler konusunda yürüttüğü lobi ve savunuculuk faaliyetleriyle bu alandaki örgütlenmelere öncülük etmiş, 1958 yılında Felçliler Derneği adıyla kurulan yapı ise 1960 yılında Türkiye Sakatlar Derneği adını alarak daha geniş tabanlı bir örgütlenme modeline dönüşmüştür (Burcu, 2020, akt. Yazıcı, 2024; Yazıcı, 2024).

1951 yılında özel eğitimin Sağlık Bakanlığından Millî Eğitim Bakanlığına devredilmesi, engellilik politikalarının eğitim sistemiyle daha doğrudan ilişkilendirilmeye başlaması açısından önemli bir eşik olarak değerlendirilmektedir (Özgökçeler ve Alper, 2010, akt. Yazıcı, 2024). Bununla birlikte, erken dönem sivil toplum örgütlenmelerinin temel karakteri hak temelli bir politik mücadeleden çok hayatta kalma, tıbbi rehabilitasyon, eğitim, barınma ve temel ihtiyaçların

karşılanması etrafında şekillenmiştir. Bu kurucu kuşak, engelli bireylerin bağımsız yaşam hakkını ve eşit vatandaşlık statüsünü savunan politik bir hareketten ziyade, hayırseverlik, yardım, hizmet sunumu ve paternalist korumacılık ekseninde örgütlenmiştir (Yazıcı, 2024; Yılmaz, 2020). Bu yapı içinde engelli birey, toplumsal hayatın aktif ve eşit bir faili olarak tanınmak yerine, devletin ve sivil toplumun merhamet, şefkat ve koruma pratikleri içinde konumlandırılan bir bakım öznesi olarak ele alınmıştır (Ercan, 2021, akt. Yazıcı, 2024).

Batı dünyasında 1960'lı yıllardan itibaren engelli aktivistlerin öncülüğünde yükselen bağımsız yaşam ve sivil haklar mücadeleleri, engelliliği bireysel trajedi ya da tıbbi eksiklik olmaktan çıkararak hak, erişim, özerklik ve eşit vatandaşlık ekseninde tartışmaya açmıştır. Türkiye'de ise erken dönem örgütlenmelerin yardım, dayanışma, rehabilitasyon ve devletle işbirliği ekseninde şekillenmesi, hak temelli ve çatışmacı bir sivil mücadele hattının daha geç güçlenmesine yol açmıştır (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Yazıcı, 2024). Bu nedenle Türkiye'de engellilik alanındaki kurumsallaşma, başından itibaren eğitim ve sosyal koruma mekanizmalarıyla sivil dayanışma ağlarının iç içe geçtiği, ancak engelli öznenin özerk politik fail olarak tanınmasının geciktiği karma bir tarihsel seyir izlemiştir.

Türkiye'de engelli haklarının yasal ve anayasal güvence altına alınma süreci, özellikle çalışma yaşamındaki istihdam kotaları, özel eğitim düzenlemeleri ve sosyal refah politikaları ekseninde gelişmiştir. Bu alandaki erken hukuki adımlardan biri, 1967 yılında Deniz İş Kanunu ile getirilen istihdam kotası mekanizmasıdır. Bu uygulama, 1971 yılında yürürlüğe giren 1475 sayılı İş Kanunu ile daha belirgin bir kota sistemine dönüştürülmüş, iş yerlerinde engelli bireyler için %2 oranında istihdam kotası öngörülmüş ve aynı dönemde Millî Eğitim Temel Yasası'na özel eğitimle ilgili kurucu hükümler eklenmiştir (Altınokta Körler Derneği, t.y.; II. Özürlüler Şurası, 2005, akt. Yazıcı, 2024; Yazıcı, 2024). İstihdam ve eğitim alanındaki bu düzenlemeleri, engelli bireylerin ekonomik olarak desteklenmesini amaçlayan sosyal yardım politikaları izlemiştir. 1976 yılında çıkarılan 2022 sayılı 65 Yaşını Doldurmuş Muhtaç, Güçsüz ve Kimsesiz Türk Vatandaşlarına Aylık Bağlanması Hakkında Kanun, çalışma imkânı bulunmayan engelli ve yaşlı bireylere düzenli devlet maaşı bağlanmasını yasal

zemine oturtması bakımından önem taşımaktadır (Altınokta Körler Derneği, t.y.; Korkusuz ve Uğur, 2018, akt. Yazıcı, 2024). Bu parçalı hukuki kazanımlar, 1982 Anayasası'nın 61. maddesinde yer alan "Devlet, sakatların korunmalarını ve toplum hayatına intibaklarını sağlayıcı tedbirleri alır" hükmüyle anayasal düzeye taşınmıştır. Böylece engelli bireylerin korunması ve toplumsal yaşama uyumu, devletin doğrudan yükümlülük alanlarından biri olarak tanımlanmıştır (Okur, 2001, akt. Yazıcı, 2024).

Engellilik alanındaki sivil toplum hareketlerinin hukuki zemini ve kurumsal kapasitesi, 1980'li yıllardan itibaren yeniden şekillenmiştir. 1980 askerî darbesinin ardından sivil toplum alanını daraltan yasal düzenlemeler, engelli derneklerinin faaliyet ve örgütlenme pratiklerini de etkilemiştir. Bu doğrultuda, 1983 yılında yürürlüğe giren Dernekler Kanunu, dağınık hâldeki yerel engelli örgütlenmelerinin federasyonlar çatısı altında birleşmesini teşvik eden ve yer yer zorlayan bir hukuki çerçeve yaratmıştır (Altınokta Körler Derneği, t.y.; Yazıcı, 2024). Bu düzenleme, bir yandan sivil alan üzerindeki devlet denetimini artırırken, diğer yandan yerel engelli örgütlerinin ulusal ölçekte birleşmesine ve daha merkezi savunuculuk ağları kurmasına zemin hazırlamıştır. Aynı dönemde eğitim ve bakım hizmetleri de sosyal hizmet sistemi içinde yeniden düzenlenmiştir. 1983 yılında çıkarılan 2828 sayılı Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Kanunu, korunmaya muhtaç ve engelli çocukların eğitim ve bakım hizmetlerinin sosyal hizmet sistemiyle ilişkisini güçlendirmiş, 1987 tarihli 3360 sayılı İl Özel İdaresi Kanunu ise gezici ilköğretim okulları ve yerel personel istihdamı gibi düzenlemelerle özel eğitimin taşra düzeyinde desteklenmesine katkı sunmuştur (İmamoğlu, 2022). 2004 yılında kabul edilen 5253 sayılı Dernekler Kanunu ise sivil toplumun önündeki bürokratik engelleri azaltarak hak savunuculuğu yapan örgütlerin hareket alanını ve politik etki kapasitesini genişletmiştir (Yazıcı, 2024). Böylece erken dönemde daha çok yardım, dayanışma ve temel ihtiyaçların karşılanması etrafında örgütlenen engelli sivil toplumu, zaman içinde daha kurumsal, merkezi ve hak temelli bir savunuculuk zeminine doğru ilerlemiştir. Ancak bu dönüşüm doğrusal ve tamamlanmış bir kopuştan çok, hayırseverlik, hizmet sunumu, devletle işbirliği ve hak talebi arasında şekillenen karma bir örgütlenme yapısı üretmiştir.

Sivil toplum alanındaki bu kurumsal gelişmelere paralel olarak, 1990'lı yıllardan itibaren yerel yönetimler, Millî Eğitim Bakanlığı ve merkezi devlet organları engellilik politikalarının şekillenmesinde daha belirgin bir rol üstlenmiştir. MEB'in 1992 yılında engelli öğretmen adaylarının mesleğe kabulündeki tıbbi kısıtlamaları kaldırması, fiziksel koşulları uygun okullara atama yapması, 1993 yılını "Özel Eğitim Yılı" ilan etmesi, Halk Eğitim Merkezleri aracılığıyla yaygın eğitim kursları açması, zihinsel engelli gençlere yönelik mesleki eğitim merkezleri ile otistik çocukların eğitimine yönelik pilot çalışmaları başlatması, özel eğitim politikalarının bu dönemde çeşitlendiğini göstermektedir (Baykoç, 2014, akt. İmamoğlu, 2022; İmamoğlu, 2022). Yerel düzeydeki kurumsallaşmanın öncü örneklerinden biri ise 1994 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde faaliyete geçen İstanbul Özürlüler Merkezi'dir. İSÖM, engelli bireylere yönelik psikolojik destek, rehabilitasyon ve mesleki eğitim hizmetlerini tek çatı altında toplayarak yerel yönetimler için yeni bir hizmet modeli oluşturmuştur (Yılmaz, 2016, akt. Yazıcı, 2024). Aynı dönemde Spastik Çocuklar Vakfı'nın 1995'te, Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği'nin 1998'de ve Türkiye Engelliler Spor Yardım ve Eğitim Vakfı'nın 1999'da kurulması, sivil alandaki kurumsal çeşitliliği artırmıştır (Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği, t.y.; Türkiye Görme Engelliler Derneği [TURGED], t.y.; Türkiye'de Engellilere Yönelik Faydalı Linkler, t.y.).

Merkezi idare düzeyindeki en önemli adımlardan biri, 1996 yılında çıkarılan yetki kanununa dayanılarak 1997 yılında 571 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile Başbakanlık Özürlüler İdaresi Başkanlığının kurulmasıdır (İmamoğlu, 2022; Yazıcı, 2024). Aynı yıl yürürlüğe giren 573 sayılı Özel Eğitim Hakkında Kanun Hükmünde Kararname, özel eğitim hizmetlerinin temel yasal çerçevesini belirlemiş, "en az kısıtlayıcı ortam" ilkesini benimsemiş ve kaynaştırma/bütünleştirme eğitiminin yasal zeminini güçlendirmiştir (İmamoğlu, 2022). ÖZİDA'nın koordinatörlüğünde 1999, 2005, 2007, 2009 ve 2011 yıllarında toplanan Özürlüler Şuraları, kamusal politikaların sivil toplum ve akademiyle etkileşim içinde tartışıldığı karar alma zeminleri yaratmıştır. 1999 yılında gerçekleştirilen I. Özürlüler Şurası'nda müstakil bir engelliler yasasının çıkarılması yönünde alınan karar, 2005 tarihli Engelliler Hakkında Kanun'un fikrî ve hukuki altyapısını oluşturmuştur (Burcu, 2020, akt. Yazıcı, 2024). Kurumsal

yapılanmadaki bu süreç, 2011 yılında ÖZİDA'nın kapatılarak yetkilerinin Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığına devredilmesiyle devam etmiş, 2013 yılında ise Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü adıyla yeniden teşkilatlandırılmıştır. Böylece engellilik politikaları, yerel hizmet modelleri, özel eğitim düzenlemeleri, sivil toplum girişimleri ve merkezi sosyal politika mekanizmaları arasında kurulan daha bütünlüklü bir idari çerçeve içinde düzenlenmeye başlamıştır (Çiftçibaşı İyigün, 2018; Yazıcı, 2024).

Kurumsallaşma sürecinin 2000'li yıllarda kazandığı yeni yön, ulusal yasal reformların uluslararası insan hakları standartlarıyla kurduğu etkileşim içinde şekillenmiştir. Bu dönüşümün küresel ölçekteki kavramsal temelleri, Birleşmiş Milletler sisteminin 1971 tarihli Zihinsel Engellilerin Hakları Bildirgesi ve 1975 tarihli Engellilerin Hakları Beyannamesi gibi öncü belgeleriyle atılmıştır. Bu belgelerle birlikte engellilik, koruma, bakım ve hayırseverlik çerçevesinden çıkarak hak temelli bir uluslararası tartışma alanı içinde ele alınmaya başlanmıştır (Özbariş, 2019). Bu evrensel standartların Türk iç hukukuyla bütünleşmesinde ve sosyal politika mevzuatının dönüşümünde Avrupa Birliği uyum süreci belirleyici bir katalizör işlevi görmüştür. 1959'da başlayan ilişkilerin ardından Türkiye'nin 1999 yılında aday ülke statüsü kazanması ve 2005'te tam üyelik müzakerelerinin başlamasıyla oluşan politik ivme, engelliliğe yönelik geleneksel paternalist yaklaşımın aşılmasını ve hak eksenli eşit vatandaşlık anlayışının kurumsal düzeyde daha görünür hâle gelmesini hızlandırmıştır (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Burcu, 2020; Ercan, 2021; Yazıcı, 2024).

Bu uluslararası ve ulusal dönüşüm hattının en önemli yasal eşiklerinden biri, 2005 yılında yürürlüğe giren 5378 sayılı Engelliler Hakkında Kanun'dur (Yazıcı, 2024). Kanun, engelliliğe yönelik geleneksel koruma ve yardım yaklaşımını insan onuru, bireysel özerklik, eşitlik ve ayrımcılıkla mücadele ilkeleri doğrultusunda yeniden tanımlayan bir çerçeve sunar (Engelliler Hakkında Kanun, 2005). Bu doğrultuda doğrudan ve dolaylı ayrımcılık yasaklanmış, engelli bireylerin hak ve özgürlüklerden diğer bireylerle eşit biçimde yararlanmasını engelleyen uygulamalar hukuki olarak tanımlanmış ve eşitliği sağlamak amacıyla makul düzenleme yapılması zorunlu kılınmıştır (Engelliler Hakkında Kanun, 2005).

Kanun ayrıca engelli bireylerin toplumdan tecrit edilmeden, diğer bireylerle eşit koşullarda ve bağımsız biçimde yaşamalarını temel bir ilke olarak kabul eder. Bu yaklaşım, eğitim ve istihdam alanlarında da karşılık bulmuş; mesleki habilitasyon ve rehabilitasyon süreçleri ile engelli bireylerin yaşadıkları çevrede, bütünleştirilmiş ortamlarda ve eşitlik temelinde hayat boyu eğitim hakkından yararlanması yasal güvence altına alınmıştır (Engelliler Hakkında Kanun, 2005).

2005 tarihli Engelliler Hakkında Kanun'la belirginleşen hak temelli çerçeve, Birleşmiş Milletler Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme'nin iç hukuka dâhil edilmesiyle uluslararası insan hakları standartlarıyla daha güçlü bir bağ kurmuştur. Türkiye, Convention on the Rights of Persons with Disabilities olarak bilinen Sözleşme'yi 30 Mart 2007 tarihinde imzalamış, 3 Aralık 2008 tarihli ve 5825 sayılı Kanun ile onaylamıştır. Böylece Sözleşme, Anayasa'nın 90. maddesi gereğince iç hukuk açısından bağlayıcı bir norm hâline gelmiştir. İhlal durumlarında bireysel başvuru hakkını tanıyan Ek İhtiyari Protokol ise 3 Aralık 2014 tarihli ve 6574 sayılı Kanun ile yürürlüğe konulmuştur (Azarkan ve Benzer, 2018; T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, t.y.). CRPD, engelli bireylerin tüm insan haklarından ve temel özgürlüklerden tam ve eşit biçimde yararlanmasını güvence altına almayı amaçlayan kapsamlı bir insan hakları belgesidir. Sözleşme; yasa önünde eşit tanınma, aile ve özel yaşam, kapsayıcı eğitim, erişilebilir ve açık iş piyasasına katılım, ayrımcılığın önlenmesi ve eşit işe eşit ücret gibi alanlarda taraf devletlere açık yükümlülükler getirmiştir (Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme, 2009). Bu yönüyle CRPD, Türkiye'de engellilik alanında geliştirilen yasal reformlar, sosyal politikalar ve idari denetim mekanizmaları için temel referans kaynaklarından biri hâline gelmiştir (Azarkan ve Benzer, 2018).

Mevcut yasal çerçeve içinde engelliliğe yönelik sosyal politikalar, ekonomik destek, istihdam, bakım hizmetleri ve toplumsal yaşama katılım ekseninde T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı tarafından koordine edilen çok katmanlı bir sosyal koruma mekanizması üzerinden yürütülmektedir. Engelli bireylerin ekonomik bağımsızlığını desteklemeyi amaçlayan istihdam politikaları, kamu ve özel sektörde uygulanan kota sistemleri, engelli memurlara ve engelli yakını

bulunan çalışanlara tanınan tayin hakları, erken ve malulen emeklilik imkânları, gelir vergisi indirimleri, korumalı işyerleri, girişimcilik hibeleri ve proje teşvikleri gibi araçlarla desteklenmektedir (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, t.y.). Sosyal yardım alanında ise evde bakım aylığı, gündüz bakım hizmetleri, 2022 sayılı Kanun kapsamındaki engelli ve yaşlı aylıkları ile muhtaç ailelere yönelik nakdi transferler, yoksulluk riski altındaki engelli bireyler ve haneler için temel destek mekanizmaları arasında yer almaktadır (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, t.y.; Yazıcı, 2024). Ücretsiz seyahat hakkı, enerji tüketim destekleri, elektrik ve doğalgaz yardımları, iletişim ve konut edinimine yönelik çeşitli indirim ve muafiyetler de engelli bireylerin gündelik yaşama mekânsal ve mali erişimini kolaylaştırmayı hedefleyen tamamlayıcı düzenlemeler olarak değerlendirilebilir. Bu çerçeve, devletin engelliliği sosyal koruma, ekonomik destek ve toplumsal katılım alanlarını birlikte düzenleyen bir refah politikası içinde ele aldığını göstermektedir.

2013 yılında yürürlüğe giren 6462 sayılı Kanun, engellilik alanındaki resmî terminoloji bakımından önemli bir değişim yaratmıştır. Bu düzenlemeyle, farklı kanun ve yönetmeliklerde yer alan “özürlü”, “sakat”, “malul”, “çürük” ve “kusurlu” gibi tıbbileştirici ya da damgalayıcı ifadeler büyük ölçüde tasfiye edilmiş, bunların yerine resmî olarak “engelli” ve “engellilik” kavramları yerleştirilmiştir (Azarkan ve Benzer, 2018; Şiriner Önver, 2018; Yılmaz, 2020). Bu terminolojik dönüşüm, devletin engelliliğe ilişkin dilini insan hakları perspektifi ve sosyal model söylemiyle daha uyumlu hâle getirme yönünde önemli bir sembolik eşik oluşturmuştur. Böylece 2000’li yıllarda güçlenen hak temelli yasal çerçeve, yalnızca sosyal politika ve idari düzenlemeler düzeyinde değil, resmî dilin dönüşümü bakımından da görünürlük kazanmıştır.

Bununla birlikte, kurumsal ve hukuki düzeydeki bu genişleme, engelliliğin toplumsal, kültürel ve politik bir özneleşme alanı olarak aynı ölçüde güçlendiğini göstermez. Mevzuatın hak temelli dili ile gündelik yaşamın erişilebilirlik sorunları, bakım rejimleri, sağlamcı kültürel kabuller, kurumsal uygulamalar ve sivil toplumun parçalı yapısı arasındaki gerilim, bu dönüşümün sınırlarını ayrıca tartışmayı gerektirir.

3.2. HAK TEMELLİ DÖNÜŞÜMÜN SINIRLARI: BAKIM REJİMİ, DİJİTAL AKTİVİZM VE PARÇALI SİVİL TOPLUM

Bir önceki bölümde ele alınan kurumsal ve hukuki genişleme, Türkiye'de engelliliğin hak, eşit vatandaşlık ve bağımsız yaşam ekseninde yeniden tanımlanması bakımından önemli bir zemin oluşturmuştur. Ancak bu hukuki dönüşüm, engelliliğin toplumsal, kültürel ve politik bir özneleşme alanı olarak aynı hızda güçlendiği anlamına gelmez. Küresel Kuzey'de engelli hakları hareketleri, özellikle 1960'lardan itibaren bağımsız yaşam, öz-savunuculuk, erişilebilirlik ve kültürel-politik temsil mücadeleleriyle kurumsal ve kültürel alanda görünürlük kazanırken, Türkiye'de bu genişleme uzun süre aynı ölçekte karşılık bulmamıştır (Ardahanlıoğlu, 2022). Türkiye'de engellilik söylemi, hak temelli bir toplumsal mücadeleden çok hayırseverlik, tıbbileştirme, devletçi korumacılık ve aile merkezli bakım anlayışı içinde şekillenmiş; Cumhuriyet ve sosyal devlet dönemlerinde kurumsal hizmetler ile yasal düzenlemeler artmasına rağmen engelli bireyin bağımsız yurttaşlık statüsü sınırlı kalmıştır (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Kaldık, 2022; Atasü-Topcuoğlu, 2022; Şiriner Önver, 2018).

Engellilik alanındaki hak temelli dönüşümün gecikmesinde belirleyici olan yapılardan biri, bakım hizmetlerinin doğrudan kamusal ve profesyonel bir hizmet alanı olarak örgütlenmemesi, bunun yerine enformel ve aile odaklı bir bakım rejimi içinde düzenlenmesidir. Devlet, bakım sorumluluğunu kurumsal olarak üstlenmekten çok, evde bakım yardımı gibi nakdi transfer mekanizmaları aracılığıyla bu sorumluluğu çekirdek aileye ve çoğu durumda hane içindeki kadın emeğine devreden seçici ve dolaylı bir sosyal politika modeli geliştirmiştir (Şener, 2026). Bu model, bakım veren kadınların çalışma hakkından, sosyal güvenlikten, emeklilikten, izin hakkından ve düzenli mesleki güvencelerden yoksun kalmasına yol açmakta, bakım emeğini kayıt dışı, enformel ve görünmez bir emek biçimi olarak yeniden üretmektedir (Altuntaş ve Atasü Topcuoğlu, 2015). Bakıma Muhtaç Engellilerin Tespiti ve Bakım Hizmeti Esaslarının Belirlenmesine İlişkin Yönetmelik'te yer alan akrabalık bağı koşulu da bakımın profesyonel ve güvenceli bir hizmet alanı olarak örgütlenmesini sınırlandırmakta, engelli birey ile bakım veren kişi arasındaki karmaşık bağımlılık dinamiklerini derinleştirmektedir. Evde

bakım sunan kişilerin düzenli mesleki eğitimden ve sertifikasyon süreçlerinden geçirilmemesi ise hem bakım hizmetinin niteliğini kırılganlaştırmakta hem de bakım veren kadınların hareket alanını ev içiyle sınırlayarak sosyal izolasyon, psiko-sosyal baskı ve çoklu yoksunluk biçimlerini artırmaktadır (Altuntaş ve Atasü Topcuoğlu, 2015).

Bu çerçevede sosyal hizmetlerin çoğu zaman asgari ihtiyaçları karşılayan kurum bakımı, muhtaçlık temelli nakdi destekler ve tıbbi rehabilitasyon etrafında örgütlenmesi, engelli bireyin bağımsız ve özerk bir vatandaş olarak konumlanmasını sınırlandırmıştır (Atasü-Topcuoğlu, 2022; Şiriner Önver, 2018). Bu koşullar altında, 2000'li yıllara kadar engelli dernekleri ve konfederasyonlar da Batı'daki örneklere benzer radikal ve hak temelli bir mücadele hattı kurmakta zorlanmış, devletle çatışan güçlü bir aktivizm yerine büyük ölçüde himaye, hizmet sunumu ve sınırlı hak talebi arasında hareket etmiştir (Bezmez ve Yardımcı, 2010). Güçlü devlet geleneği ile yerleşik hayırseverlik kültürünün iç içe geçtiği bu yapı, engelliliğin insan hakları, eşit yurttaşlık ve kültürel-politik mücadele alanı olarak kavranmasını geciktirmiştir (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Kaldık, 2022).

Bu gerilimin güncel örneklerinden biri, evde bakım yardımı etrafında şekillenen muhtaçlık temelli sosyal politika modelidir. 2828 sayılı Sosyal Hizmetler Kanunu'nun Ek 7. maddesi uyarınca, evde bakım yardımından yararlanabilmek için hane içinde kişi başına düşen ortalama aylık gelir tutarının net asgari ücretin üçte ikisinden az olması gerekmektedir. Anayasa Mahkemesi, 11 Aralık 2025 tarihli kararında bu gelir kriterini ve gelir artışı durumunda yardımın durdurulmasına ilişkin düzenlemeyi Anayasa'ya aykırı bulmamış, karar 9 Mart 2026 tarihli Resmî Gazete'de yayımlanmıştır (AYM, 2025/249; AYM'den Evde Bakım Yardımı Kararı, 2026). Bu karar, engelli bireyin bakım hakkının bireysel özerklik ve bağımsız yaşam ilkesi temelinde değil, hane geliri ve muhtaçlık ölçütleri üzerinden düzenlenmeye devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu örnekte hak temelli mevzuat dili ile sosyal yardım rejiminin aile merkezli ve gelir testine dayalı işleyişi arasındaki gerilim görünür hâle gelmektedir.

Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığının güncel açıklamalarında evde bakım yardımı, engelli bireylerin aile ortamında desteklenmesini amaçlayan temel sosyal politika araçlarından biri olarak sunulmaktadır. Bakanlık verileri, evde bakım yardımından yüz binlerce kişinin yararlandığını ve sosyal koruma mekanizmalarının niceliksel olarak genişlediğini göstermektedir (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, 2025). Bununla birlikte, bu niceliksel genişleme, bağımsız yaşam hakkının ne ölçüde desteklendiği, bakım emeğinin aile içinde nasıl dağıldığı ve engelli bireyin hane gelirine bağımlı kılınıp kılınmadığı sorularını ortadan kaldırmamaktadır.

Engelli bireylerin toplumsal ve kentsel yaşama tam katılımı, mekânsal ve fiziksel çevrenin erişilebilirliğiyle doğrudan ilişkilidir. Ancak Türkiye'de binaların, yolların, ulaşım araçlarının ve sosyal donatı alanlarının evrensel tasarım ilkelerinden uzak oluşu, engelli özneler açısından kalıcı bir mekânsal dışlanma mekanizması üretmektedir. 2005 tarihli 5378 sayılı Engelliler Hakkında Kanun'da öngörülen erişilebilirlik standartlarının hayata geçirilmesi, idari ve mali yükümlülükler gerekçe gösterilerek torba yasalarla defalarca ertelenmiş, Avrupa Komisyonu'nun değerlendirmelerine göre bu ertelemeler en az altı kez tekrarlanmıştır (Avrupa Komisyonu, 2021). 2020 yılının Cumhurbaşkanlığı tarafından "Erişilebilirlik Yılı" ilan edilmesine rağmen, COVID-19 salgını sürecinde denetim ve uyum yükümlülüklerinin yeniden ötelenmesi, mevzuatın hak temelli dili ile gündelik yaşamın erişilebilirlik sorunları arasındaki açıklığı görünür kılmıştır. Fiziksel kamusal alana erişimin sınırlı olması, engelli bireylerin örgütlenme, hak taleplerini duyurma ve birbirleriyle dayanışma kurma pratiklerinde dijital mecraların önemini artırmıştır. Nitekim Birleşmiş Milletler Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme'nin 9. maddesi, erişilebilirliği fiziksel çevrenin yanında bilgi ve iletişim teknolojilerini de kapsayan geniş bir hak alanı olarak tanımlar. Bu yaklaşım, bilgiye, iletişime ve dijital teknolojilere erişimi bağımsız yaşam ve toplumsal katılımın temel koşullarından biri hâline getirir (Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme, 2009; Güldü, 2026). Bu bağlamda dijital aktivizm, engelli bireylerin çevrimiçi nefret söylemleriyle mücadele etmeleri, dijital sağlık hizmetlerinden eşit biçimde yararlanmaları, kültürel üretimlerini görünür

kılmaları ve fiziksel kamusal alanın dışlayıcı koşullarını kısmen aşmaları için alternatif bir hak savunuculuğu zemini oluşturmuştur (Erol, 2024).

Bununla birlikte, dijital mecraların engelli hakları mücadelesi için alternatif bir örgütlenme ve görünürlük zemini sunması, bu alanın bütünüyle erişilebilir ve eşitlikçi olduğu anlamına gelmez. Dijital kamusal alan, kendi içinde yeni eşitsizlikler ve bariyerler üretmektedir. İnternet bağlantısındaki bölgesel farklılıklar, uygun cihazlara erişimdeki ekonomik güçlükler ve ekran okuyucu gibi yardımcı teknolojilerin yüksek maliyeti, engelli bireylerin dijital ekosisteme eşit katılımını sınırlayan önemli bir dijital uçurum yaratmaktadır (Kılıçalp, 2022). Bunun yanında, sivil toplum faaliyetlerinin ve dijital aktivizmin sürekli çevrimiçi olma, kesintisiz bilgi akışını takip etme ve her an ulaşılabilir kalma beklentisi, aktivistler üzerinde yoğun bir bilişsel yük ve dijital yorgunluk oluşturmaktadır (Baydar, 2026). Çevrimiçi ortamlarda karşılaşılan siber zorbalık, kişisel veri güvenliği sorunları ve özellikle kamerayla ya da grup içinde kendini ifade etmekte zorlanan nöroçeşitli bireylerin dijital toplantılarda sessizleşmesi de dijital katılımın sınırlarını göstermektedir (Kılıçalp, 2022). Bu nedenle dijital aktivizm, fiziksel kamusal alanın dışlayıcı koşullarını kısmen aşsa da, engelli özneler için yeni erişim, güvenlik, yorgunluk ve temsil sorunları üretmeye devam etmektedir.

Bu sınırlara rağmen, dijital alan Türkiye'de engelli hakları savunuculuğunun 2000'li yıllarda görünürleşmesinde kurucu bir rol oynamıştır. Avrupa Birliği uyum süreci, 2002 Türkiye Özürlüler Araştırması'nın engelli nüfusu görünür kılan niceliksel verileri[220] ve 2005 tarihli Engelliler Hakkında Kanun gibi düzenlemeler, hak temelli dönüşüm için hukuki ve kurumsal bir zemin oluştururken, internetin yaygınlaşması engelli bireylerin birbirleriyle temas kurmasını, deneyim paylaşmasını ve hak taleplerini ortaklaştırmasını kolaylaştırmıştır (Yılmaz, 2020; Ardahanlıoğlu, 2022; Kaldık, 2022). Bu nedenle Türkiye'de engelli hakları savunuculuğunun 2000'li yıllardaki gelişimi, bir yandan uluslararası insan hakları normlarının ve AB uyum sürecinin etkisiyle, diğer yandan fiziksel erişim

[220] Devlet İstatistik Enstitüsü (DİE) ve Özürlüler İdaresi Başkanlığı (ÖZİDA) iş birliğiyle gerçekleştirilen bu araştırmanın Türkiye'deki engelli birey oranını %12,29 olarak saptayan tarihsel verisi, engelli hareketine taleplerini niceliksel ve demografik bir meşruiyet zeminine oturtma gücü vermiştir (T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, t.y.).

sorunlarını kısmen aşan dijital örgütlenme pratikleriyle birlikte değerlendirilmelidir.

Bu dijital örgütlenme hattının teknik ve kültürel önkoşullarından biri, 1990'ların ortalarında Emin Demirci'nin çabalarıyla geliştirilen ilk Türkçe metinden sese konuşma motorudur. Metinden sese teknolojisi, özellikle göremeyen ve az gören kullanıcıların yazılı bilgiye erişimini ve birbirleriyle iletişim kurmasını kolaylaştırarak dijital hak savunuculuğunun zeminini genişletmiştir (Yılmaz, 2020). 2000-2002 yılları arasında Mustafa Akgül tarafından Bilkent Üniversitesi bünyesinde kurulan Körler e-Posta Grubu ise bu yeni örgütlenme kültürünün erken örneklerinden biri olmuştur. Başlangıçta sınırlı sayıda üyeye sahip olan bu grup, Kerim Selim Altınok, Selen Özel ve Çağrı Doğan gibi isimlerin katkılarıyla kör bireyler arasında bilgi paylaşımı, dayanışma ve hak tartışmaları için önemli bir dijital alan açmıştır (Yılmaz, 2020).

İlerleyen yıllarda Bülent Küçükaslan tarafından kurulan Engelliler.biz Platformu da farklı engel gruplarından bireylerin deneyimlerini, hukuki sorunlarını, erişim taleplerini ve gündelik yaşam pratiklerini tartışabildikleri geniş bir çevrimiçi kamusal alan işlevi görmüştür (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Yılmaz, 2020). Böylece Türkiye'de engelli hakları savunuculuğu, erişilemez fiziksel çevrenin sınırladığı sokak temelli örgütlenmenin yanında, e-posta grupları, forumlar ve sosyal medya üzerinden gelişen dijital ağlarla da güçlenmiştir. Yasa tasarılarının tartışılması, karar alıcılara yönelik taleplerin ortaklaştırılması ve engelli bireylerin kendi deneyimlerini kamusal olarak ifade etmeleri, bu dijital mecraları Türkiye'de engelli hareketinin önemli örgütlenme zeminlerinden biri hâline getirmiştir.

Dijital örgütlenmeyle eşzamanlı olarak, Türkiye'de engelli hakları alanındaki dönüşümü hızlandıran makro-politik etkenlerden biri Avrupa Birliği üyelik süreci olmuştur. 1999 Helsinki Zirvesi sonrasında Türkiye'nin aday ülke statüsü kazanması ve 2005'te tam üyelik müzakerelerinin başlaması, sosyal politika alanında hak temelli düzenlemelerin güçlenmesini desteklemiştir (Demir, 2015). AB ilerleme raporlarında engelliliğin insan hakları, sosyal politika, istihdam ve temel haklar başlıkları altında izlenmesi, engellilik alanındaki yasal reformların uluslararası normlarla ilişkilendirilmesini sağlamıştır (Demir, 2015). Bu süreç,

Türkiye'de engellilik politikalarının hayırseverlik ve korumacılık ekseninden insan hakları, eşitlik ve ayrımcılıkla mücadele diline doğru yönelmesine katkı sunmuştur. Bununla birlikte, bu dönüşüm büyük ölçüde yukarıdan aşağıya işleyen bir uyum süreci içinde gerçekleştiği için, hak temelli dilin gündelik yaşamda, kurum kültüründe ve erişilebilirlik uygulamalarında aynı ölçüde karşılık bulması sınırlı kalmıştır[221] (Bezmez ve Yardımcı, 2010).

Bu nedenle Türkiye'de engelli hakları, mevzuat düzeyinde önemli kazanımlar üretmiş olsa da, uygulamada ertelenebilen, esnetilebilen ve ekonomik ya da siyasal öncelikler karşısında ikincilleştirilebilen kırılgan düzenlemeler olarak varlığını sürdürmüştür. Bu kırılganlık, 2000'li yılların sonundan itibaren izleme, hukuki güçlendirme, öz-savunuculuk ve yatay örgütlenme pratiklerine dayanan yeni sivil aktörlerin görünürleşmesine zemin hazırlamıştır.

Bu dönemde ortaya çıkan yeni sivil aktörler, engellilik alanındaki hak savunuculuğunu yardım, bakım ve rehabilitasyon ekseninden çıkararak izleme, hukuki güçlendirme, öz-savunuculuk, çocuk hakları, ruh sağlığı, toplumsal cinsiyet, kültürel erişim, eğitim, istihdam ve akademik bilgi üretimi gibi daha çok katmanlı alanlara taşımıştır. 2002 yılında kurulan Alternatif Yaşam Derneği (AYDER), Alternative Camp, Düşler Akademisi ve "Dalmak Özgürlüktür" gibi projeler aracılığıyla engelli gençlerin sosyal yaşama, kültürel üretime ve spora katılımını destekleyen alternatif bir model geliştirmiştir. 2005 yılında bir bildirgeyle çalışmalarına başlayan ve 2011 yılında dernekleşen Engelsiz Erişim Derneği, engelliliği insan çeşitliliğinin bir parçası olarak ele alan, acıma ve yardım dilini

---

221 Türkiye'nin Avrupa Birliği normlarına uyum sürecinde attığı en önemli adım, dağınık mevzuatı birleştirerek engelliliği sosyal koruma, eğitim, istihdam ve erişilebilirlik bağlamında tanımlayan 7 Temmuz 2005 tarihli ve 5378 sayılı Engelliler Hakkında Kanun olmuştur (Demir, 2015). Bu çerçeve yasa, özellikle kamu binalarının, yolların, kaldırımların ve toplu taşıma araçlarının yedi yıl içinde erişilebilir hâle getirilmesini zorunlu kılması bakımından kentsel erişilebilirlik adına önemli bir kırılma yaratmıştır (Bezmez & Yardımcı, 2010; Şiriner Önver, 2018). Ancak yasanın hazırlanış süreci, sivil toplum kuruluşlarının (STK) hazırladığı taslağın meclise getirilmemesi ve doğrudan katılımlarının göz ardı edilmesi nedeniyle sorunlu bir şekilde ilerlemiştir (Şiriner Önver, 2018).Uygulama aşamasında ise ciddi boşluklar ortaya çıkmış; kamu kurumlarının erişilebilirlik yükümlülükleri büyük ölçüde yerine getirilmemiş ve yasal ihlallere cezai yaptırım uygulamak yerine, verilen yedi yıllık süre meclis kararları ve yönetmeliklerle defalarca uzatılmıştır (Bezmez & Yardımcı, 2010). Bu durum, hak temelli söylemin hukuka dâhil edilmesine rağmen, uygulamada erişilebilirliğin siyasal irade ve devlet bütçesine getireceği iddia edilen ekonomik maliyetler (Maliye Bakanlığı'nın bütçe itirazları vb.) karşısında ikincil planda görüldüğünü açıkça kanıtlamaktadır (Şiriner Önver, 2018).

reddeden, yatay örgütlenme ve öz-savunuculuk ilkelerini öne çıkaran hak temelli bir çizgi geliştirmiştir. Derneğin yayımladığı *EEEH Dergi* de sağlamcı gündelik dili, erişilebilirlik ihlallerini ve engelli öznelerin politik deneyimlerini mizahi ve eleştirel bir üslupla tartışmaya açmış, böylece ortak bir engellilik kültürünün ve hak temelli sakatlık dilinin şekillenmesine katkı sunan önemli bir dijital yayın alanı oluşturmuştur.

Bu çoğullaşan sivil alan içinde 2007 yılında dernekleşen Ruh Sağlığında İnsan Hakları Girişimi Derneği (RUSİHAK), ruh sağlığı alanındaki hak ihlallerini insan hakları hukuku çerçevesinde tartışmaya açmış; 2008 yılında kurulan Toplumsal Haklar ve Araştırmalar Derneği (TOHAD), engelli hakları alanında gösterge temelli izleme, raporlama ve hukuki başvuru araçlarıyla öne çıkmıştır. Sesli Betimleme Derneği (SEBED / SEBEDER), sesli betimleme, ayrıntılı altyazı ve işaret dili uygulamaları aracılığıyla görme ve işitme engelli bireylerin kültür, sanat ve medya içeriklerine erişimini hak temelli bir mesele olarak gündeme taşımıştır. 2011 yılında kurulan Engelli Kadın Derneği (ENG-KAD), engellilik ile toplumsal cinsiyetin kesiştiği alanda ortaya çıkan çoklu ayrımcılık biçimlerini görünür kılmış; aynı yıl kurulan Engelli Dernekleri Federasyonu (EDF), farklı engelli örgütleri arasında diyalog, adalete erişim ve kamusal hizmetlere erişim alanlarında proje temelli bir işbirliği zemini üretmiştir. 2013 yılında kurulan Eğitimde Görme Engelliler Derneği (EGED), özellikle görme engelli bireylerin eğitim ve istihdam alanlarında karşılaştıkları erişim, materyal ve mevzuat sorunlarına odaklanan savunuculuk çalışmalarıyla bu hattı güçlendirmiştir. 2016 yılında oluşturulan Engelli Çocuk Hakları Ağı (EÇHA) ise engelli çocukların eğitim, gelişim, şiddetten korunma ve karar alma süreçlerine katılım haklarını izleyen yatay bir savunuculuk zemini üretmiştir.

Bu hat içinde Erişilebilir Her Şey, erişilebilirliği fiziksel mekân düzenlemelerine indirgenen teknik bir mesele olmanın ötesine taşıyarak iletişimsel, içeriksel, dijital ve fiziksel boyutlarıyla bütüncül bir hak alanı olarak tartışmaya açan güncel girişimlerden biridir. Seben Ayşe Dayı, Serim Berke Yarar ve Hale Yıldız'ın kurucu ortaklığında 2010'ların sonunda ortaya çıkan sosyal girişim, "Erişilebilirlik varsa engellilik yoktur" mottosuyla engelliliği bireysel eksiklikten çok erişilemeyen

mekânlar, içerikler, hizmetler ve ayrımcı tutumlar tarafından üretilen bir engellenme hâli olarak kavrar. Bu çerçevede kurumlara fiziksel erişilebilirlik, dijital erişilebilirlik, içeriksel erişilebilirlik ve sağlamcı dil konusunda danışmanlık ve eğitimler sunması, erişilebilirliği gündelik yaşamın, kurumsal kültürün ve kamusal iletişimin temel koşullarından biri olarak görünür kılmaktadır. Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki *Dün Bugün İstanbul* (2021) sergisinin görme ve işitme farklılığı olan bireyler için erişilebilir hâle getirilmesi gibi çalışmalar ise bu girişimin kültür-sanat alanında erişilebilirliği izleyici katılımının yanında sanat kurumlarının yapısal sorumluluğu olarak da gündeme taşıdığını göstermektedir (Akkuş, 2026; Erişilebilir Her Şey, t.y.).

Erişilebilir Her Şey'in engelli bireylerden oluşan topluluk uzantısı olan Erişiyorsam Varım Topluluğu ise deneyim paylaşımı, karşılıklı öğrenme ve erişilebilirlik savunuculuğu etrafında bir araya gelen aktif bir platform işlevi görmektedir. Farklı engel gruplarından ve farklı yaşam deneyimlerinden bireyleri buluşturan topluluk, üyelerin mekân, ürün ve hizmetlere ilişkin kullanıcı araştırmalarına katılmasına, erişilebilirlik sorunlarını birlikte tartışmasına ve Türkiye'deki ve dünyadaki erişilebilirlik çalışmalarından haberdar olmasına olanak tanımaktadır. Bu yönüyle Erişiyorsam Varım, erişilebilirliği uzmanlık bilgisinin ötesine taşıyarak engelli bireylerin kullanıcı deneyimi, kolektif tanıklık ve katılımcı çözüm üretimiyle ilişkilendiren güncel bir savunuculuk zemini oluşturmaktadır (Erişilebilir Her Şey, t.y.).

2010'ların ortalarından itibaren engelli hakları savunuculuğu, dernek ve federasyon yapılarının yanında dijital yayıncılık, podcast, alternatif medya ve sakat kültür üretimi üzerinden de genişlemiştir. 2014 yılında "Körcül Yaşam Rehberi" mottosuyla dijital bir inisiyatif olarak ortaya çıkan Körüz Biz Derneği, medyada, siyasette ve gündelik dilde engelli bireyleri aciz, edilgen ya da insanüstü kahraman figürleri olarak temsil eden sağlamcı anlatıları teşhir eden eleştirel bir hat geliştirmiştir. Derneğin düzenlediği Gostil Sağlamcılık Ödülleri, sağlamcı temsil biçimlerini ironik ve politik bir dille görünür kılan güncel müdahale biçimlerinden biridir. 2022 yılında Dem Derneği tarafından yürütülen Sağır ve İşitme Engelli Kadın Hakları Eğitim Platformu ise sağır ve işitme engelli kadınların

şiddetle mücadele ve hak arama mekanizmalarına erişimini toplumsal cinsiyet ve engellilik kesişiminde ele alan önemli bir girişimdir.

Apaçık Radyo bünyesinde 2022'den itibaren sakat gazeteci Alper Tolga Akkuş tarafından hazırlanan ve sunulan *Sakat Muhabbet* programı, Türkiye'de engellilik kültürünün güncel olarak oluştuğu, tartışıldığı ve arşivlendiği önemli mecralardan biri olarak değerlendirilebilir. Program, engellilik alanındaki yeni kuşak hak savunuculuğunu, erişilebilirlik mücadelelerini, sakat sanat pratiklerini, alternatif medya girişimlerini ve gündelik yaşam deneyimlerini bir araya getirerek akademi, sivil toplum ve engellilik topluluğu arasında özgün bir köprü kurmaktadır. Bu yönüyle *Sakat Muhabbet*, radyo ve podcast formatının ötesine geçerek Türkiye'de sakatlık çalışmalarının, engelli hakları savunuculuğunun ve sakat kültür üretiminin birbirine temas ettiği canlı bir bilgi dolaşımı alanı olarak işlev görmektedir. Bu tezde kullanılan güncel sivil toplum, alternatif medya, sakat kültür ve erişilebilir sanat örneklerinin önemli bir bölümü de bu programın sunduğu arşivsel ve tanıklığa dayalı bilgi zemini sayesinde görünür hâle gelmiştir.

2025 yılında ortaya çıkan Sağlamcılığa Karşı Kadın Hareketi (SAKKAD) ve *Sakat Cenah* gibi çok yeni oluşumlar ise sakatlık, feminizm, sendikal haklar, alternatif medya ve sağlamcılık eleştirisi arasındaki bağları daha görünür kılmaya başlamıştır. *Sakat Cenah*'ın "Haberin Sakat Hali" sloganıyla sakat özneleri haberin nesnesi olmaktan çıkarıp haber üreten politik özneler olarak konumlandırması, alternatif medya alanında hak temelli ve yapısökümcü bir temsil hattının geliştiğini göstermektedir. Bu yapılar birlikte düşünüldüğünde, Türkiye'de engelli sivil toplumunun 2000'li yılların sonundan itibaren yalnızca hak ihlallerini izleyen ya da sosyal destek talep eden bir alan olarak kalmadığı, aynı zamanda dil, temsil, medya, sanat, toplumsal cinsiyet, çocuk hakları, ruh sağlığı ve sağlamcılık eleştirisi etrafında genişleyen kültürel-politik bir mücadele alanına dönüştüğü görülmektedir.

Bu yeni hak savunuculuğu hattı içinde ENG-KAD, engellilik ile toplumsal cinsiyetin kesiştiği alanda geliştirdiği izleme ve raporlama çalışmalarıyla ayrıca öne çıkmaktadır. Derneğin hazırladığı *Türkiye'de Engelli Kadına Yönelik Şiddet Raporu 2013-2014*, engelli kadınlara yönelik şiddeti aile içi mahremiyet alanına

indirgenen münferit olaylar olarak ele alan yaklaşıma karşı çıkar. Rapor, bu şiddeti izlenmesi, belgelenmesi ve kamu politikası düzeyinde tartışılması gereken yapısal bir hak ihlali olarak kurması bakımından önemlidir. Bilgi edinme başvuruları, medya taraması, soru önergeleri, idari başvurular ve ihlal bildirim formları aracılığıyla oluşturulan bu izleme hattı, ENG-KAD'ın engelli kadınları sosyal yardım ve bakım politikalarının pasif muhatapları konumundan çıkararak kendi deneyimlerinden hareketle hak talep eden, veri üreten ve şiddetle mücadele mekanizmalarını dönüştürmeye çalışan politik özneler olarak görünür kıldığını göstermektedir (Engelli Kadın Derneği, 2015; ENG-KAD, t.y.).

Bununla birlikte, yeni kuşak hak savunuculuğunun görünürleşmesi, Türkiye'de engelli hareketinin bütünlüklü ve ortak bir politik özne olarak örgütlenmesini kendiliğinden sağlamamıştır. Hareketin gelişimini sınırlayan temel yapılardan biri, sivil toplumun farklı engel grupları, örgütsel öncelikler ve temsil biçimleri etrafında parçalı bir yapı göstermesidir. Görme, işitme, ortopedik, zihinsel, psiko-sosyal ya da nöroçeşitli engellilik deneyimleri çoğu zaman kendi özgül talepleri etrafında ayrı ayrı örgütlenmiş, bu durum ortak bir engelli kimliği ve eşit yurttaşlık talebi etrafında süreklilik taşıyan bir politik dayanışmanın kurulmasını zorlaştırmıştır. Bu parçalanma yalnızca engel kategorilerinden değil, dernekler arasındaki ideolojik ayrışmalardan, siyasi partilerle ve kamu kurumlarıyla kurulan patronaj ilişkilerinden, kaynaklara erişimdeki eşitsizliklerden, örgütler arası iletişim eksikliklerinden ve liderlik sorunlarından da beslenmiştir (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Ardahanlıoğlu, 2022). Bu nedenle Türkiye'de engelli sivil toplumu, bir yandan hak temelli ve öz-savunuculuk odaklı yeni aktörlerle genişlerken, diğer yandan parçalı, rekabetçi ve zaman zaman devletle uyumlu çalışan geleneksel örgütlenme biçimlerinin sınırları içinde hareket etmeye devam etmiştir.

Hareketin sınırlı kaldığı bir diğer alan, diğer toplumsal adalet mücadeleleriyle kurulan kesişimsel dayanışma pratikleridir. Engellilik, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf, göçmenlik, etnisite, yaş ve ruh sağlığı gibi farklı eşitsizlik eksenleriyle iç içe geçmesine rağmen, bu kesişimsel perspektif Türkiye'de engelli hareketinin bütününe aynı ölçüde yayılmamıştır. Engelli kadınların feminist hareketle kurduğu ittifaklar, ENG-KAD örneğinde olduğu gibi önemli bir

dayanışma zemini üretmiş olsa da, hem engelli hareketinin kendi içindeki eril ve muhafazakâr kabuller hem de anaakım feminist ve muhalif platformların erişilebilirlik konusundaki eksiklikleri bu ilişkinin sınırlarını göstermektedir. Kitlesel eylemlerde işaret dili tercümesi, fiziksel erişim, duyusal hassasiyetler, güvenli ulaşım ve erişilebilir iletişim koşullarının yeterince gözetilmemesi, engelli öznelerin hak mücadelelerinin içinde dahi dışlanmasına yol açabilmektedir (Ok, 2023; Akkuş ve Bozo, 2026). Benzer biçimde, engelli hareketinin LGBTQI+ ve queer aktivizmiyle kurduğu ilişkiler de sınırlı kalmış, Merhaba! Spektrum ve EEEH Dergi (Eşit, Erişilebilir, Engelsiz Hayat Dergisi) gibi hak temelli inisiyatifler dışında bu kesişim geniş ve kurumsal bir dayanışma hattına dönüşmekte zorlanmıştır. Bu durum, engelli hakları mücadelesinin daha geniş sol-demokratik, feminist ve kuir adalet arayışlarıyla ilişkisini kırılgan ve parçalı kılmaktadır.

Türkiye'de engelli haklarının uygulamadaki kırılganlığı, engelli sivil toplumunun içsel sınırlılıkları kadar ülkedeki daha geniş insan hakları ve hukukun üstünlüğü ikliminden de etkilenmektedir. Avrupa Komisyonu Türkiye raporlarında, Birleşmiş Milletler Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme'nin uygulanmasını izleyecek bağımsız ve etkili mekanizmaların yetersizliği, engelli bireylerin adalete erişimde karşılaştıkları güçlükler, kamu yönetiminde tıbbi ve paternalist yaklaşımların sürmesi, bazı mesleklere erişimde devam eden ayrımcı sınırlamalar ve cezaevlerindeki hasta ya da engelli mahpusların sağlık hizmetlerine erişim sorunları eleştirilen başlıklar arasında yer almıştır (Avrupa Komisyonu, 2020; Avrupa Komisyonu, 2021; Avrupa Komisyonu, 2022). Bu göstergeler, mevzuatın varlığının engelli haklarını güvence altına almak için tek başına yeterli olmadığını, hakların uygulanma biçiminin bağımsız denetim, yargısal erişim, kurumsal kültür ve genel demokratik haklar rejimiyle doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Türkiye'de hak temelli engellilik politikalarının sınırları, mevzuatın dili kadar bu mevzuatın hangi siyasal, kurumsal ve yargısal koşullar altında uygulandığıyla birlikte değerlendirilmelidir. Engelliliğin toplumsal ve kurumsal düzeyde tıbbi, dinî-hayırsever, sosyal ya da hak temelli modellerden hangisi içinde anlamlandırıldığı da hakların gündelik yaşamda nasıl karşılık bulduğunu ve engelli öznelerin hangi konumlarda tanındığını belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu çerçeve, Türkiye'de engelli öznelerin kültürel üretim ve sanat

alanındaki görünürlüğünün neden uzun süre terapi, rehabilitasyon, duyarlılık yaratma ve sosyal uyum söylemleri içinde sınırlandığını anlamak için de temel bir zemin sunmaktadır.

3.3. TÜRKİYE'DE ENGELLİLİK ÇALIŞMALARININ GECİKMELİ KURUMSALLAŞMASI

Türkiye'de engellilik alanındaki hukuki ve kurumsal dönüşüm, engelliliğin sosyal bilimler, beşerî bilimler ve kültürel çalışmalar içinde akademik bir inceleme alanı olarak görünürlük kazanmasıyla eşzamanlı ilerlememiştir. Engellilik uzun süre tıp, özel eğitim, rehabilitasyon, sosyal hizmet, hukuk ve sosyal güvenlik alanlarının konusu olarak ele alınmış, engelli öznelerin deneyimleri, kültürel üretimleri, temsil biçimleri, politik talepleri ve bilgi üretme pratikleri akademide daha geç tartışmaya açılmıştır. Batı'daki *disability studies* literatürü, Türkçede genellikle engellilik çalışmaları ya da sakatlık çalışmaları karşılıklarıyla kullanılan bir alan olarak, 1970'lerden itibaren sosyal model, bağımsız yaşam, öz-savunuculuk, engelli kültürü, sakatlık bilgisi ve sağlamcılık eleştirisi gibi tartışmalar etrafında gelişmiş, 1990'larda daha belirgin bir akademik alan olarak kurumsallaşmıştır.Türkiye'de engellilik çalışmaları, bu tarihsel gelişimle karşılaştırıldığında gecikmeli, parçalı ve sınırlı bir akademik kurumsallaşma süreci izlemiştir.

Türkiye akademisinde engelliliğin tıp, özel eğitim, sosyal güvenlik ve rehabilitasyon ekseninde tanımlanan patolojik bir sorun olmaktan çıkarak yapısal ve sosyolojik bir analiz nesnesine dönüşmesinde 2000'li yılların başındaki çalışmalar belirleyici bir rol oynamıştır. Arıkan'ın sosyal modeli merkeze alan çalışması, engelliliği bireysel eksiklik ya da tıbbi sorun çerçevesinden çıkararak toplumsal düzenlemeler, dışlanma mekanizmaları ve eşit yurttaşlık tartışmaları içinde ele alan öncü metinlerden biri olarak değerlendirilebilir (Arıkan, 2002). Burcu'nun engellilik kimliği, etiketleme, toplumsal dışlanma ve engelli bireylerin gündelik yaşam deneyimleri üzerine geliştirdiği çalışmalar ise Türkiye'de engelliliğin sosyolojik olarak kavranması bakımından önemli bir kavramsal ve ampirik zemin oluşturmuştur (Burcu, 2006, 2007, 2011; Şiriner Önver, 2012).

Bu sosyolojik açılım, 2010'lu yıllarda daha belirgin bir kuramsal ve politik kırılmaya dönüşmüştür. Bezmez ve Yardımcı'nın Türkiye'deki engelli sivil toplum kuruluşlarını vatandaşlık, himaye ilişkileri ve hak mücadelesi bağlamında analiz eden çalışması, engellilik alanındaki örgütlenme pratiklerini sosyal politika ve vatandaşlık tartışmalarıyla ilişkilendirmesi bakımından önemli bir eşik oluşturmuştur (Bezmez ve Yardımcı, 2010). Bu kırılmanın en görünür akademik sonucu ise *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak* başlıklı derleme olmuştur (Bezmez, Yardımcı ve Şentürk, 2011). Derleme, Batı'daki *disability studies* literatürünü sosyal model, dışlanma, kimlik, kesişimsellik, aktivizm ve kültürel temsil tartışmalarıyla Türkiye akademisine taşımış, "sakatlık çalışmaları" ifadesini bilinçli bir terminolojik ve politik tercih olarak önermiştir. "Sakat" kelimesinin damgalayıcı anlamının ters yüz edilerek politik bir sahiplenme alanına dönüştürülmesi, engelliliği eksiklik, trajedi ya da bireysel uyum sorunu çerçevesinden çıkarıp toplumsal ilişkiler içinde kurulan bir eşitsizlik ve direniş alanı olarak düşünmeye imkân vermiştir (Yardımcı, 2012, 2015; Şiriner Önver, 2018).

2010'lardan sonra Türkiye'de engellilik çalışmaları, tek bir modelin sınırlarını aşarak sosyoloji, siyaset bilimi, antropoloji, edebiyat, tarih, kent çalışmaları ve kültürel çalışmaların kesiştiği çok disiplinli bir evreye geçmiştir. Bu dönemin ilk güçlü kuramsal temellerinden biri, engelliliğin neoliberal refah rejimi, sosyal politika ve politik iktisat bağlamında eleştirel biçimde ele alınmasıdır. Yılmaz'ın çalışmaları, devletin sosyal politika sorumluluklarını piyasa mekanizmalarına, aileye ve hayırseverlik ağlarına devreden yapısını eleştirerek engelli haklarını sosyal politika ve politik iktisat çerçevesinde tartışmaya açmıştır (Yılmaz, 2011, 2020). Buğra'nın kapitalizm, yoksulluk ve sosyal devletin daralması üzerine çalışmaları, Çelik ile Köse ve Bahçe'nin sosyal hakların yerini muhafazakâr hayırseverlik, lütuf ve sadaka temelli yaklaşımların almasına ilişkin analizleri ve Kapar'ın alt sınıflardaki engelli bireyler ile ailelerin yoksulluk ve güvencesizlik döngülerini inceleyen çalışması, engellilik literatürünün politik iktisat boyutunu güçlendirmiştir (Buğra, 2010; Çelik, 2010; Köse ve Bahçe, 2009; Kapar, 2021).

Politik iktisat eleştirisinin en belirginleştiği alanlardan biri, evde bakım ödeneği ve aile merkezli bakım rejimidir. Atasü-Topcuoğlu, Türkiye'deki bakım rejimini "çarpık metalaşma" kavramıyla analiz ederek bakımın devlet, piyasa ve ataerkil aile üçgeninde şekillendiğini göstermiştir (Atasü-Topcuoğlu, 2021). Altuntaş ve Atasü-Topcuoğlu ile Samav Cantürk'ün çalışmaları, evde bakım uygulamalarının kadınları düşük ücretli, güvencesiz, mesleki destekten yoksun ve ev içine sıkışmış bakım emeği özneleri hâline getirdiğini ortaya koymuştur (Altuntaş ve Atasü-Topcuoğlu, 2016; Samav Cantürk, 2017). Bu literatür, evde bakım ödeneği gibi uygulamaların geleneksel cinsiyetçi iş bölümünü kurumsallaştırdığını, bakım veren kadınların "ötelenmiş hayatlar" yaşamasına yol açtığını ve engelli bireyleri hak sahibi yurttaşlar olarak güçlendirmek yerine aile içi bağımlılık ilişkileri içinde konumlandırdığını göstermesi bakımından önemlidir (Bezmez ve Yardımcı, 2010; Şiriner Önver, 2018; Atasü-Topcuoğlu, 2021; Kapar, 2021).

Türkiye'de sakatlık çalışmalarının kuramsal derinleşmesinde kesişimsellik tartışmaları da belirleyici bir rol oynamıştır. Engelliliğin toplumsal cinsiyet, sınıf, cinsel yönelim, militarizm, etnisite ve vatandaşlık rejimleriyle birlikte ele alınması, sakat bedenin tıbbi ve sosyal politika çerçevesinin ötesinde politik ve biyopolitik bir alan olarak düşünülmesini sağlamıştır. Feminist engellilik çalışmaları, engelli kadınların çoklu ayrımcılık, mahremiyet, bakım, şiddet ve bağımsız yaşam deneyimlerini görünür kılmış; Türkiye'nin dönüşen refah rejiminde kutsal ailecilik ve evde bakım politikalarının kadınları nasıl güvencesizleştirdiğini tartışmaya açmıştır (Akkan, 2018; Samav Cantürk, 2017; Bezmez ve Porter, 2022). Yardımcı'nın sakatlık çalışmaları ile kuir kuram arasındaki teorik akrabalığı tartışan çalışması, zorunlu sağlam bedenlilik normunun kimlik, beden ve normatiflik ekseninde yapıbozuma uğratılması açısından önemli bir katkı sunmuştur (Yardımcı, 2012). Göncü'nün çalışması ise kuir-sakat öznelerin hem heteronormatif ve sağlamcı toplumsal düzende hem de kuir aktivizm alanında karşılaştıkları aidiyet, temsil ve erişilebilirlik sorunlarını görünür kılmıştır (Göncü, 2021).

Militarizm, hegemonik erkeklik ve devlet şiddeti eksenindeki çalışmalar, engelliliğin biyopolitik ve milliyetçi anlam rejimleri içinde nasıl üretildiğini

tartışmaya açmıştır. Açıksöz'ün Güneydoğu'daki çatışmalarda yaralanan gaziler üzerine yürüttüğü antropolojik araştırmalar, sakatlanan bedenlerin, "feda edilen uzuvlar"ın, hegemonik erkeklik inşası, milliyetçi politikalar ve devlet şiddetiyle nasıl yeniden eklemlendiğini göstermiştir (Açıksöz, 2012, 2020). Biricik'in militarize edilmiş tıbbi söylemler ve "çürük/sağlam beden" ikiliği üzerine çalışması ile Sünbüloğlu'nun milliyetçilik ve militarizmin sakat erkeklik kriziyle ilişkisini tartışan çalışmaları da bu hattı güçlendirmiştir (Biricik, 2008; Sünbüloğlu, 2013). Şengül ve Yavuz'un Türkçe romanda sakat erkekliğin inşasına ve erkek karakterlerin "erkekliği sürdürme telaşı"na odaklanan güncel edebiyat okumaları ise bu tartışmayı edebiyat alanına taşımış, sakat bedenlerin milliyetçi politikalar, erkeklik krizi ve edebî temsil biçimleriyle ilişkisini görünür kılmıştır (Şengül, 2023; Yavuz, 2023).

Soyut hak tartışmalarının kentsel mekân pratiğine taşınması, Türkiye'de engellilik çalışmalarının bir diğer önemli genişleme alanını oluşturmuştur. Bezmez'in İstanbul bağlamında geliştirdiği kentsel vatandaşlık analizi, engelli bireylerin karar alma mekanizmalarından ve kentsel haklardan dışlanmasını yurttaşlık tartışmalarıyla ilişkilendirmiştir (Bezmez, 2013). Şiriner Önver'in kapitalist kentsel mekânı sakatlayıcı bir düzenleme alanı olarak tartışan çalışmaları ise erişilebilirliği fiziksel düzenleme meselesinin ötesinde mekânsal adalet, yurttaşlık ve ideoloji sorunu olarak ele almıştır (Şiriner Önver, 2012, 2018). Ercan'ın engelli bireylerin kent vatandaşlığı deneyimlerine odaklanan ampirik araştırması, bu kuramsal hattı gündelik yaşam, tecrit ve mekânsal dışlanma deneyimleriyle somutlaştırmıştır (Ercan, 2021). Aynı dönemde engelli sivil toplum kuruluşlarının devletle kurduğu hayırseverlik, himaye ve patronaj ilişkileri de akademik inceleme konusu hâline gelmiş; tabandan yükselen hak temelli aktivizm, yatay örgütlenme biçimleri ve dijital engelli aktivizmi Babaoğlu, Kurnaz, Kaldık, Ardahanlıoğlu ve Meriç Fermanoğlu gibi araştırmacıların çalışmalarında tartışılmıştır (Babaoğlu, 2019; Kurnaz, 2020; Kaldık, 2022; Ardahanlıoğlu, 2022; Meriç Fermanoğlu, 2019).

Türkiye'de engellilik çalışmalarının tarihsel derinlik kazanmasında *Engellilik Tarihi Yazıları* başlıklı derleme önemli bir eşik oluşturmuştur (Aydın, Keskin ve

Yelçe, 2020). 2018'de düzenlenen "Dünden Bugüne Engellilik" konferansında sunulan bildirilerden hareketle hazırlanan bu çalışma, engelliliği Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan geniş bir tarihsel çerçevede ele almış, alandaki tarih yazımı eksikliğini gidermeye yönelik önemli bir katkı sunmuştur (Aydın ve Yelçe, 2020). Yelçe'nin engellilik tarihine ilişkin metodolojik çerçevesi, Balcı'nın Osmanlı bürokrasisinde sağır ve dilsizlerin istihdam pratiklerine odaklanan çalışması, Duru'nun Darülaceze üzerinden kurumsal bakım politikalarını incelemesi ve Şimşek'in yapay uzuv üretimi ile engelli eğitimine uzanan tıbbi ve idari müdahaleleri tarihselleştirmesi, engelliliğin tıbbi, hukuki, kurumsal ve kültürel boyutlarını çok katmanlı bir tarihsel çözümleme alanı olarak düşünmeyi mümkün kılmıştır (Balcı, 2020; Duru, 2020; Şimşek, 2020).

Güncel literatürdeki bir başka kırılma, tıbbi model ile sosyal model arasındaki ikiliği aşmaya çalışan fenomenolojik, post-yapısalcı ve feminist materyalist yaklaşımların görünürleşmesidir. Özil'in çalışması, sosyal modelin geri planda bıraktığı bedensel acı, yeti yitimi ve öznel deneyim meselelerini "yaşanan beden" fenomenolojisiyle tartışmaya açmıştır (Özil, 2023). Aydın'ın damga ve etiketleme kuramları üzerinden geliştirdiği sosyolojik çerçeve, Çelik'in Rehberlik ve Araştırma Merkezleri gibi kurumsal yapılarda engelli bedenin etiketlenme ve yönetilme süreçlerine ilişkin Foucaultcu analizi ve Özer'in yüzdeki farklılıkları stigma, öznellik ve estetik normlar bağlamında inceleyen çalışması, engelliliğin beden, iktidar ve normatiflik düzeyinde nasıl kurulduğunu göstermektedir (Aydın, 2013; Çelik, 2022; Özer, 2024). İnce ve Kalkan'ın feminist materyalist yaklaşımla beden-zihin bütünlüğünü tartışan çalışması ise engelliliği yalnız toplumsal dışlanma ya da bedensel farklılık alanı olarak ele almak yerine, beden ve zihnin iç içe geçtiği maddi, duygulanımsal ve politik bir gerçeklik olarak düşünmeye imkân vermiştir (İnce ve Kalkan, 2023).

Benzer biçimde Ünal'ın sürekli tekerlekli sandalye kullanan fiziksel engelli bireylerin beden algısı, benlik gelişimi ve işlevsellik deneyimleri üzerine yürüttüğü çalışma, sağlamcı ideal beden normlarının engelli bireyler tarafından nasıl içselleştirildiğini ve bu normlarla nasıl müzakere edildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Çalışma, özellikle toplumsal cinsiyet ve sağlamcılık kesişiminde engelli

kadınların beden imajı üzerinden maruz kaldıkları baskıları görünür kılmakta, engelli gururu kavramını içselleştirilmiş sağlamcılığa karşı psiko-sosyal bir güçlenme ve direniş zemini olarak tartışmaya açmaktadır (Ünal, 2018).

Sosyal bilimlerdeki bu genişleme, kültürel temsillerin, gündelik dildeki sağlamcı kalıpların ve popüler kültürdeki engellilik imgelerinin de eleştirel biçimde incelenmesine zemin hazırlamıştır. Türk sinemasında hastalık, körlük, bedensel farklılık ve idealleştirilmiş beden temsilleri üzerine yapılan çalışmalar, engelliliğin acıma, tıbbileştirme, dramatik kurbanlık, ahlaki ders ve normatif güzellik kurguları içinde nasıl araçsallaştırıldığını ortaya koymuştur (Tuğan, 2014; Uzan, 2019; Koca-Atabey, 2016; Atay Papaker, 2019). Edebiyat ve gündelik dil alanında ise Gürdal Ünal'ın çocuk edebiyatındaki şefkat ve tecrit diline, Acar'ın Türk romanındaki engelli karakterlerin hegemonik kurgular içindeki işlevine, Yaralı Akkaya ve Polat'ın atasözleri ile deyimlerdeki engellilik tasvirlerine ilişkin çalışmaları, sağlamcı anlam rejimlerinin dil, edebiyat ve popüler kültür içinde nasıl yeniden üretildiğini göstermiştir (Gürdal Ünal, 2011; Acar, 2015; Yaralı Akkaya, 2018; Polat, 2009).

Türkiye'de engellilik kuramını doğrudan bir teorik mercek olarak kullanan lisansüstü çalışmaların dikkate değer bir bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı ile Batı Dilleri ve Edebiyatları anabilim dallarında üretilmiştir. Bu tezler, engellilik, sağlamcılık, grotesk beden, liminalite, sosyal model, damgalama, sömürgecilik ve güçlenme gibi kavramları çoğunlukla İngiliz, Amerikan ve postkolonyal edebiyat metinleri üzerinden tartışmaya açmaktadır. Demirbaş'ın Amerikan edebiyatında engellilik ve grotesk bedeni, Abdalrahman'ın çağdaş İngiliz ve Amerikan romanlarında liminal engelli öznelliği, Zayoun'un postkolonyal anlatılarda engelliliği bir güçlenme biçimi olarak, Çelik'in çağdaş Britanya tiyatrosunda engelli beden temsillerini ve Gündoğdu'nun Britanya tiyatrosunda sağlamcılık, damgalama ve sosyal politika ilişkisini inceleyen çalışmaları bu damarın güncel örnekleri arasında yer almaktadır (Abdalrahman, 2024; Çelik, 2021; Demirbaş, 2024; Gündoğdu, 2024; Zayoun, 2024). Bu çalışmalar, Türkiye akademisinde engellilik kuramının edebiyat ve kültürel temsil alanlarında üretken biçimde kullanılmaya başladığını göstermektedir. Bununla birlikte, söz konusu

üretimin önemli bir kısmının Batı edebiyatı metinlerine odaklanması, engellilik kuramının Türkiye akademisinde dolaşıma girmeye başladığını, ancak Türkiye toplumuna, Türkiye sanat tarihine, yerel kültürel üretimlere ve engelli öznelerin Türkiye'deki yaşanmış deneyimlerine dayalı araştırma hattının henüz sınırlı ölçüde kurumsallaştığını göstermektedir.

Bu kültürel temsil literatürü içinde Alçayır'ın çalışması, sinema ve engellilik araştırmalarında metin merkezli çözümlemelerin ötesine geçerek alımlama boyutunu merkeze alması bakımından ayrıca önem taşır. Feminist engellilik çalışmaları perspektifiyle 2000 sonrası Türk sinemasındaki engelli kadın temsillerini, yaşanmış engellilik deneyimi olan kadın izleyicilerin yorumları üzerinden inceleyen Alçayır, engelli kadınların sinemada sıklıkla yetersizlik, muhtaçlık, bağımlılık ve melodram söylemleri içinde konumlandırıldığını; güzellik, normallik ve kabul edilebilirlik arasındaki ilişkinin sağlamcı bir temsil rejimi ürettiğini göstermiştir. Bu çalışma, engelli kadınları kültürel metinleri pasif biçimde tüketen izleyiciler yerine, kendi bağımsız yaşam, faillik ve erişilebilirlik deneyimlerinden hareketle yorum yapan aktif özneler olarak ele alması bakımından Türkiye'de engellilik ve kültürel temsil literatürüne önemli bir katkı sunmaktadır (Alçayır, 2024).

Bu temsil rejiminin önemli boyutlarından biri, engelli öznelerin kabul edilebilirlik kazanmak için "sağlam gibi olma" performansına zorlanmasıdır. Alçayır'ın Titchkosky'den aktardığı süpersakatlık tartışması, engelli bireyin ancak engelini aşan, olağanüstü başarı gösteren ya da normatif üretkenlik ölçütlerine uyum sağlayan bir figür olarak tanındığını göstermesi bakımından önemlidir (Titchkosky, 2003, akt. Alçayır, 2024). Bu temsil biçimi, engelli özneyi kendi kırılganlığı, acısı, yorgunluğu ve bedensel gerçekliğiyle görünür kılmak yerine, onu "başaran", "aşan" ya da "sağlamlığa yaklaşan" bir istisna figürü olarak kurar. Şengül'ün sakat erkeklik ve erkekliği sürdürme telaşı üzerine tartışması da benzer biçimde, farklılığın gizlenmesi, telafi edilmesi ya da normatif erkeklik kodlarına yaklaştırılması üzerinden işleyen bir maskeleme dinamiğine işaret eder (Şengül, 2023). Bu nedenle süpersakatlık ve maskeleme, kültürel temsil alanında

olduğu kadar akademik bilgi üretiminde de engelli öznenin yaşanmış deneyimini törpüleyen sağlamcı bir tanınma rejimi olarak değerlendirilebilir.

Bu temsil ve tanınma rejimi, Türkiye'de engellilik çalışmalarının sağlamcı epistemik sınırlarıyla da yakından ilişkilidir. Çelik'e göre, Türkiye'de engellilik üzerine yürütülen sosyal bilim araştırmalarının önemli bir bölümü doğrudan engelli bireylerin kendi anlatılarına değil, aile üyeleri, öğretmenler, uzmanlar ya da kurum yöneticileri gibi ikincil aktörlerin değerlendirmelerine dayanmaktadır (Çelik, 2022). Bu durum, engelli öznelerin kendi bedensel, duygusal ve toplumsal gerçeklikleriyle akademik bilgi üretiminin merkezinde yer almasını güçleştirmektedir. Alımlama çalışmalarının bu boşluğu görünür kılan katkısı, kültürel temsillerin engelli izleyiciler tarafından nasıl deneyimlendiğini ve yorumlandığını doğrudan engelli öznelerin sesleri üzerinden tartışmasında yatmaktadır (Alçayır, 2024). Bu çerçevede Türkiye'de engellilik çalışmaları, engelli özneleri araştırmanın pasif nesneleri olarak konumlandıran geleneksel eğilimlerden uzaklaşarak, onların yaşanmış deneyimlerini, kırılganlıklarını, acılarını, gündelik direnme biçimlerini ve sakatlık bilgisini merkeze alan daha katılımcı ve özne odaklı yöntemlere yönelmelidir.

Türkiye'de engellilik çalışmalarının akademik kurumsallaşması son yıllarda daha görünür hâle gelmiştir. İstanbul Üniversitesi'nde 2017-2018 döneminde öğrenci almaya başlayan Engellilik Araştırmaları tezli yüksek lisans programı, Trakya Üniversitesi'ndeki Engelli Çalışmaları tezli yüksek lisans programı ve Pamukkale Üniversitesi'ndeki ilgili lisansüstü yapılanmalar bu alandaki başlıca kurumsal örnekler arasında sayılabilir. İstanbul Üniversitesi Engelliler Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin seminer, panel ve rapor faaliyetleri de alanın güncel kuramsal tartışmalarla temasını sürdürdüğünü göstermektedir. Buna karşın, Türkiye'de engellilik çalışmaları henüz yaygın ve yerleşik bir bağımsız disiplin niteliği kazanmamış, daha çok sınırlı sayıda program, merkez, çeviri eser, derleme ve öncü araştırmacı etrafında ilerleyen parçalı bir akademik yapı olarak varlığını sürdürmüştür. Alan, engelliliğin yaşanmış deneyimi ile akademik bilgi üretimini yeterince buluşturmakta da sınırlı kalmış, engelli öznelerin araştırmanın

epistemik kurucuları olarak konumlanması ancak sınırlı örneklerde mümkün olmuştur.

Türkiye'de engellilik çalışmaları sosyal bilimlerde giderek daha görünür hâle gelmiş olsa da, sanat tarihi ve kültür-sanat alanında engelli/sakat öznenin estetik, politik ve epistemik failliği hâlâ sınırlı biçimde tartışılmaktadır. Engellilik deneyiminden türeyen kuramsal birikim, sakat bilgi biçimleri, erişim estetiği ve sakat sanat tartışmaları bu alanlara henüz kurucu bir perspektif olarak yerleşmemiştir.

Bu gecikmeli ve parçalı kurumsallaşma, engellilik çalışmalarının sanat tarihi, müze çalışmaları, küratöryel pratik ve görsel kültür alanlarına sınırlı biçimde yansımasına da zemin hazırlamıştır. Türkiye'de engellilik ve sanat üzerine yapılan çalışmaların bir bölümü, engelli bireyleri tıbbi, pedagojik ya da sosyal uyum eksenli müdahale nesneleri olarak ele alan baskın eğilimle ilişkili olarak şekillenmiştir. Diğer bir araştırma hattı ise hastalık, bedensel deformasyon ve farklı beden imgelerini engelli öznenin yaşanmış gerçekliğinden ve politik kimliğinden koparak biçimsel bir estetik form, sanatsal malzeme ya da toplumsal krizlerin metaforu olarak ele almıştır (Can ve Gök, 2025; Özgür, 2025).

Tarihsel temsil bağlamında bedensel farklılıklar kimi zaman mitolojik yaratıklarda iyilik-kötülük çatışmasının sembolik göstergesi, kimi zaman cüzzam, veba ve frengi gibi hastalıkların anatomik bozulmaları üzerinden toplumsal yozlaşmanın dramatik ifadesi olarak araçsallaştırılmıştır (Karaöz, 2022; Özgür, 2025; Yabalak, 2020). Modern ve çağdaş sanat pratiklerinde ise "kusurlu", "hasta" ya da bozulmuş beden, izleyicide sarsıcı bir etki yaratmak, normatif güzellik algısını yapıbozuma uğratmak ya da kavramsal estetik çatışmalar üretmek amacıyla kurgulanan grotesk formlar içinde ele alınmıştır (bkz. Can ve Gök, 2025; Üstel Arı, 2020; Eslek, 2011). Örneğin Neşe Erdok'un figürlerindeki hastalıklı ve anatomik olarak deforme olmuş bedenler, engelli bir öznenin yaşanmış gerçekliğinden çok toplumsal travma, varoluşsal acı ve psikolojik tükenmişliğin metaforik taşıyıcısı olarak yorumlanmıştır (Yabalak, 2020). Bu literatür, engellilik ve sakatlık imgelerinin sanat alanında görünür olabildiğini, ancak bu görünürlüğün çoğu zaman engelli öznenin bilgisi, deneyimi ve politik failliğiyle

temas kurmadan, hastalığı ve engelliliği metaforik bir temsil aracı olarak kullanarak üretildiğini göstermektedir.

Dolayısıyla Türkiye'de engellilik çalışmalarının sosyal bilimler içinde görünürlük kazanması, engelli ve sakat öznelerin kültürel-sanatsal failliğinin ya da yaşanmış deneyimden doğan sakat bilgi biçimlerinin sanat tarihi, müze çalışmaları, küratöryel pratik ve görsel kültür alanlarında aynı ölçüde tartışmaya açıldığı anlamına gelmemektedir. Engellilik, kültür-sanat alanında uzun süre acıma, korku, merak ya da katarsis uyandıran bir temsil nesnesi olarak ele alınmış; kimi zaman topluma uyumlandırılması, kendini "normal" olana yetiştirmesi ve engelini aşarak mucizevi başarılar göstermesi beklenen bir figür olarak kurulmuştur. Kimi zaman da engelli beden, sağlam öznenin etik duyarlılığını, ahlaki üstünlüğünü ya da merhamet kapasitesini kanıtlayan bir araç hâline getirilmiştir. Bu çerçevede terapi, rehabilitasyon, sosyal uyum, duyarlılık geliştirme, erişim ve kapsayıcılık söylemleri, Türkiye'de engellilik ve kültür-sanat ilişkisinin uzun süre baskın çerçevelerini oluşturmuştur. Buna karşılık, engelli öznelerin estetik, kavramsal ve politik üretim yapan sanatçılar olarak tanınması daha geç ve sınırlı biçimde gündeme gelmiştir. Bir sonraki bölüm, Türkiye'de engellilik alanındaki kültürel ve sanatsal faaliyetleri terapi, rehabilitasyon ve sosyal uyum odaklı yaklaşımlar ile erişilebilir kültür-sanat pratikleri, sakat kültür üretimi ve engelli/sakat sanatçı failliği arasındaki farklar ve gerilimler üzerinden ele almaktadır.

3.4. SANAT TARİHİ YAZIMINDA SAĞLAM BEDEN NORMU VE ÖTEKİ BEDENLERİN DIŞLANMASI

Sanat tarihi yazımında engelli/sakat öznenin sınırlı biçimde yer bulması, engellilik çalışmalarının akademide geç kurumsallaşmasının yanı sıra, sanat tarihi disiplininin kendi normatif beden varsayımlarıyla da ilişkilidir. Sanat tarihi, uzun süre ideal, ölçülü, dik, rasyonel, sağlam ve çoğu zaman eril beden etrafında örgütlenen bir görsel bilgi rejimi üretmiştir. Geleneksel sanat tarihi yazımı, kökleri Aydınlanma düşüncesine ve on dokuzuncu yüzyılın pozitivist sınıflandırma sistemlerine uzanan rasyonel, mesafeli ve kategorize edici bir analitik çerçeveye dayanır. Bu çerçevede sanat yapıtı çözümlenecek bir nesneye, izleyici ise mesafeli ve bedensiz bir gözlemci konumuna yerleştirilmiştir. Böylece sanat

tarihi, üslupların, tekniklerin ve estetik formların kronolojik dökümünü sunan bir alan olmanın ötesinde, kimin insan, kimin vatandaş, kimin sağlıklı, kimin güzel ve kimin ideal sayılacağını belirleyen bedensel ve kültürel bir sınıflandırma rejimi olarak da işlemiştir.

James Elkins'in *Pictures and Tears* başlıklı çalışması, sanat tarihi disiplininin sanat yapıtlarını sınıflandıran bir bilgi alanı olmanın yanında, izleyicinin bedensel ve duygusal tepkilerini de disipline eden bir görme rejimi ürettiğini düşündürür. Elkins'e göre modern sanat tarihi ve müze pedagojisi, izleyiciyi sanat yapıtı karşısında sarsılan, ağlayan, bedensel olarak etkilenen ya da kontrolünü yitiren bir özne olarak değil, mesafeli, ölçülü ve entelektüel bir gözlemci olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, estetik deneyimi tarihsel bilgi, ikonografik çözümleme ve kurumsal etiketleme üzerinden düzenlerken, duygusal kırılganlığı, bedensel tepkiyi ve duyusal taşmayı profesyonel olmayan, naif ya da aşırı öznel tepkiler olarak dışarıda bırakır (Elkins, 2004). Bu nedenle Elkins'in eleştirisi, sanat tarihi yazımının sağlam, rasyonel ve denetimli beden varsayımını temsil edilen bedenler düzeyinin yanında izleyicilik biçimleri düzeyinde de yeniden ürettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Batı sanat tarihinin ve estetik düşüncesinin merkezinde, Antik Yunan ve Roma heykel geleneğinden devralınan, Rönesans'ta yeniden dolaşıma sokulan ve Aydınlanma döneminde akademik olarak sistemleştirilen bir ideal beden kurgusu yer alır. Bu kurgu, beden-zihini maddi, kırılgan, değişken ve duygulanımsal bir varoluş olarak kavramaktan çok, rasyonel, ahlaki, felsefi ve siyasal anlamların taşındığı normatif bir yüzey olarak ele almıştır. Antik felsefede ve erken dönem antropolojik varsayımlarda insanın dik duruşu ve iki ayak üzerinde yürüyebilmesi, insanın doğadan ayrışmasının, rasyonel kapasitesinin ve problem çözme yetisinin göstergelerinden biri olarak yüceltilmiştir (Yıldız, 2021). Sanatsal üretimde de dikeylik, salt biçimsel bir tercih olmaktan çıkarak güç, ihtişam, ahlaki üstünlük, aşkınlık ve tahakkümle ilişkilendirilen kurucu bir görsel gramer hâline gelmiştir (Gallagher ve Ferrè, 2018; Momchedjikova ve La Barre, 2019).

Mimari yapılar ile insan bedeni arasında Antik çağlardan itibaren kurulan analojiler, bu dikey ve sağlam beden algısını pekiştirmiştir (Cavarero, 2016).

Leon Battista Alberti'nin klasik mimari metinlerinde görüldüğü gibi, yapının parçaları sağlıklı ve canlı bir insan bedeninin uzuvları gibi uyumlu, orantılı ve hiyerarşik bir bütünlük içinde düşünülmüştür (Association for Art History, 2018). Bu anlayış, kusursuzluğu matematiksel oran, simetri, dikeylik ve bütünlükle ilişkilendiren bir estetik zemin oluşturmuştur. Bu çerçevede sanat nesnesi ve mimari form, estetik beğeninin yanında bedensel düzen, denetim ve normatif sağlamlık fikrinin de taşıyıcısı hâline gelmiştir.

Sanat tarihi disiplininin kurucularından Johann Joachim Winckelmann, bu antik ideali modern çağda rasyonelleştiren ve evrensel bir estetik ölçüye dönüştüren figürlerden biridir. Winckelmann'ın Antik Yunan atletik bedenlerine dayalı güzellik kuramı, en yüce estetik değeri kusurdan arındırılmış, orantılı, denetimli ve eril bedenlerde konumlandırmıştır (Mosse, 1996, s. 29, 33, 35). Heykellerdeki kas yapısı, matematiksel oran ve duygusal otokontrol, ideal erkeğin içsel ahlakının, iradesinin ve tutkuları üzerindeki hâkimiyetinin dışavurumu olarak kodlanmıştır (Mosse, 1996, s. 29, 32). Bu idealizasyon, Batı sanatının merkezine beyaz, sağlam, dik duran ve rasyonel erkek bedenini evrensel ölçü olarak yerleştirirken; kadınları, Batı dışı toplumları, yaşlı, hasta, engelli ve norm dışı bedenleri estetik hiyerarşinin dışına itmiştir. Garland-Thomson'ın ifadesiyle doğada karşılığı olmayan bu kusursuz norm, estetik bir ölçüt olmanın yanı sıra politik bir dışlama mekanizması olarak da işlemiştir (Garland-Thomson, 1997, s. 12).

Bu görsel rejimin merkezinde yalnızca ideal bedenin yüceltilmesi değil, bakışın da normatif biçimde düzenlenmesi yer alır. Zeynep Sayın'ın *İmgenin Pornografisi* başlıklı çalışmasında tartıştığı üzere, klasik Batı sanatı merkezi perspektif aracılığıyla imgeyi ardında eksiklik ya da belirsizlik bırakmayan şeffaf bir nesneye dönüştürmüş, izleyiciyi de bu kusursuz imgeye egemen olduğunu sanan aktif bir özne konumuna yerleştirmiştir (Sayın, 2002). Ancak bu bakış düzeni, izleyiciyi özgürleştirmekten çok, onu önceden kodlanmış normatif bir görme biçimine hapseder. Böylece ideal bedenin temsili, izleyicinin estetik beğenisini ve bedensel norm algısını yeniden üretirken, norm dışı bedenlerin eksiklik, bozulma ya da sapma olarak okunmasını da doğal hâle getirir.

Modern dönemde estetik idealler ve “normal” beden tahayyülü, ulus-devlet, modern tıp, istatistik, öjeni, militarizm ve üretken vatandaşlık idealleriyle daha güçlü biçimde iç içe geçmiştir. Lennard J. Davis’in vurguladığı gibi, normallik tarih dışı ve evrensel bir hakikatten ziyade, sanayileşme, istatistik ve modern tıbbın gelişimiyle birlikte icat edilmiş politik bir kurgudur (Davis, 2011, s. 101-105). Bu süreçte beden, sanatsal bir form olmanın yanında ulusun sağlığını, ekonomik üretkenliğini ve askeri gücünü temsil eden biyopolitik bir yüzey hâline gelmiştir. Neoklasik kusursuz beden ideali modern militarizm ve öjeniyle birleştiğinde, sağlam, dik, üretken ve denetlenebilir beden ulusal idealin simgesine dönüşmüş; bu norma uymayan bedenler ise tıbbi, ahlaki ve politik sapma alanına itilmiştir.

Bu dışlayıcı beden rejimi, yirminci yüzyıl faşizmlerinde en şiddetli biçimini almıştır. Nazi Almanyası ve faşist İtalya’da kusursuz, ari, güçlü ve disiplinli bedenin anıtsallaştırılması, estetik tercihi aşarak ulusal bedenin kimlerden oluşacağına karar veren öjenik ve imhacı bir ideolojik programın parçasına dönüşmüştür. Yahudiler, eşcinseller, fiziksel ve zihinsel engelli bireyler, kronik hastalar ve norm dışı bedenler ulusal sağlığı tehdit eden “dejenere” varlıklar olarak kodlanmıştır. Bu nedenle ideal bedenin yüceltilmesi, masum bir güzellik ölçütü olmaktan çıkarak engelli ve kronik hasta bireylerin katledildiği ötenazi programlarından Holokost’a uzanan sistematik şiddet politikalarının estetik ve ideolojik zeminlerinden biri hâline gelmiştir (Kuppers, 2011; Siebers, 2010).

Bu tarihsel çerçeve, sanat tarihi yazımında engelli bedenlerin neden çoğu zaman görünmez bırakıldığını ya da estetik özne konumundan uzaklaştırılarak kusur, eksiklik, patoloji, grotesk form, ahlaki metafor ve toplumsal bozulmanın göstergesi olarak ele alındığını anlamak açısından önemlidir. Sağlam, dik, rasyonel ve bütünlüklü bedenin sanat tarihinin merkezine yerleştirilmesi, engelli bedenlerin temsil alanında olduğu kadar sanat yapma, sanat üzerine düşünme, estetik değer üretme ve sanat tarihsel bilgiye kaynaklık etme alanlarında da dışlanmasına zemin hazırlamıştır. Engelli bedenin aşırılığı, asimetrisi, kırılganlığı, duyusal farklılığı ve ideal beden normuyla kurduğu gerilim, sanat tarihinin kuruluş temalarını, ideal forma bağlılığını ve sınıflandırma arzusunu sarsan bir eleştirel potansiyel taşır. Bu nedenle engellilik perspektifinden sanat tarihine bakmak,

mevcut kanona birkaç engelli sanatçı ya da engelli beden temsili eklemekten fazlasını gerektirir. Daha temelde, sanat tarihinin hangi bedenleri estetik özne, hangi bedenleri temsil nesnesi, hangi üretimleri sanat, hangi deneyimleri bilgi ve hangi duyusal varoluş biçimlerini meşru algı rejimi olarak tanıdığını sorgulamayı gerektirir.

Türkiye sanat tarihinde Batılı temsil biçimlerinin ve ideal beden algısının kurumsallaşması, sanat tarihine “Asker Ressamlar” olarak geçen kuşakla birlikte görünürlük kazanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun askeri ve idari modernleşme süreci içinde, 18. yüzyılın sonlarından itibaren Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Tıbbiye gibi askeri okulların müfredatlarına teknik çizim ve resim dersleri eklenmiştir (Köksal, 2019). Bu okullardan yetişen subaylar, perspektif, anatomi, oran-orantı ve doğayı rasyonel bir bakışla haritalandırma gibi Batılı sanatsal ve epistemolojik kuralları Osmanlı-Türkiye sanat ortamına taşıyan ilk aktörler arasında yer almıştır. Sayın’ın belirttiği gibi, Batılı görsel temsil biçimlerinin içselleştirilmesinde askeri okulların ve ordu mensuplarının merkezi rol oynaması, sanat, modernleşme, disiplin ve denetim arasındaki ilişkinin erken bir göstergesi olarak okunabilir (Sayın, 2002). Bu bağlamda Asker Ressamlar kuşağı, sanatın en başından itibaren devletçi, disipline edici ve mekânı rasyonelleştiren bir modernleşme aygıtıyla iç içe geliştiği bir zemin oluşturmuştur.

Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte bu görsel ve bedensel modernleşme hattı, makbul vatandaşın inşasıyla daha doğrudan ilişkilendirilmiştir. Yeni vatandaş imgesi, seküler, rasyonel, Batı’ya dönük, bedensel olarak zinde ve toplumsal olarak disiplinli bir özne tahayyülü üzerine kurulmuştur. Ankara’nın yeni başkent olarak planlanması, bu tahayyülün en belirgin mekânsal ifadelerinden biridir. İstanbul’un imparatorluk ve kozmopolit geçmişine karşı Ankara, rasyonel planı, anıtsal yapıları ve modern kamusal alanlarıyla hem makbul vatandaşın sahnesi hem de ulus inşasının terbiye mekânı olarak tasarlanmıştır (Bozdoğan, 2012, s. 284; Çiçek ve Karakurt, 2023, s. 10).

İdeal Cumhuriyet öznesi, zihinsel ve mekânsal düzeyde olduğu kadar biyopolitik düzeyde de inşa edilmiştir. 1930’larda güçlenen halk sağlığı, beden terbiyesi ve öjeni tartışmaları, bedenin modern ulusun sağlığı, üretkenliği ve geleceği

açısından merkezi bir unsur olarak kavrandığını gösterir. 1938 tarihli Beden Terbiyesi Kanunu ile kitlelerin fiziksel terbiyesi devletin görev alanına dahil edilmiş; stadyumlarda jimnastik yapan, Batılı normlara göre giyinen, zinde, atletik ve dinamik genç bedenler Cumhuriyet modernliğinin görsel simgeleri hâline gelmiştir (Bozdoğan, 2012, s. 294; Tekin, 2024, s. 77, 81). Halkevleri, Köy Enstitüleri ve modern okullar, bu zinde yurttaş bedenini yalnızca temsil eden kurumlar olarak kalmamış, onu gündelik yaşamda üretmeye çalışan pedagojik aygıtlar olarak da işlemiştir (Bozdoğan, 2012, s. 316-317).

Bu biyopolitik modernleşme projesi, sanat ve beden temsilleri üzerinden de görünürlük kazanmıştır. Antmen'in vurguladığı üzere, Osmanlı resminde kapalı mekânlara, mahremiyet alanlarına ve içe dönük figürlere yaslanan temsil biçimlerinden Cumhuriyet modernizminin antik kökenli, heykelsi, çıplak ve rasyonel beden kurgularına geçiş, estetik dönüşümün yanında ideolojik bir dönüşüme de işaret eder (Antmen, 2014, s. 55). Sanatta rasyonel anatomiye, çıplaklığa ve heykelsi bedene verilen önem, rejimin batılılaşma idealini ve "muasır medeniyet" iddiasını görünür kılan bir temsil alanı oluşturmuştur. Kamusal alana yerleştirilen Atatürk anıtları ve anıtsal heykeller ise dik, askeri ya da sivil kıyafetli, denetimli ve güçlü beden formunu ulus-devletin eril otoritesi, disiplini ve siyasal meşruiyetiyle ilişkilendirmiştir (Bozdoğan, 2012, s. 284; Antmen, 2014, s. 73).

Bu görsel rejimin toplumsal cinsiyet boyutu da belirleyicidir. Cumhuriyet kadınları eğitimde, sanatta ve kamusal alanda daha görünür hâle gelmiş olsa da, kadın bedeni çoğu zaman otonom bir özne olarak değil, Cumhuriyet'in çağdaşlık vitrini ve modernleşme projesinin simgesel taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır (Antmen, 2014, s. 23). Kadın bedeninin kamusal görünürlüğü, özgürleşme vaadiyle birlikte disiplin, temsil ve rejim ideolojisine uyum beklentisiyle de çevrelenmiştir. Böylece Cumhuriyet modernleşmesinin ideal bedeni, yalnızca sağlam, zinde ve üretken erkek yurttaş figürü etrafında değil, aynı zamanda çağdaş, ölçülü, ahlaki ve ulusal ideali temsil eden kadın bedeni üzerinden de kurulmuştur.

Bu çerçevede Türkiye sanat tarihinde sağlam beden normu, Batı sanat tarihinden devralınan ideal beden kurgusunun yerel bir tekrarı olmaktan çok, askeri

modernleşme, Cumhuriyet ulusçuluğu, kamusal heykel, beden terbiyesi, halk sağlığı, toplumsal cinsiyet ve makbul vatandaşlık politikalarıyla iç içe geçen özgül bir görsel rejim içinde şekillenmiştir. Engelli bedenin bu rejimde görünmezleşmesi, basit bir dikkatten kaçma, tesadüfi ihmal ya da temsil eksikliği sorununun ötesinde değerlendirilmelidir. Bu görünmezlik, sanat tarihinin ve modernleşme estetiğinin sağlam, dik, zinde, üretken ve denetlenebilir bedeni ulusal ilerleme ve estetik değer ölçütü olarak kurmasıyla ilişkilidir.

1960'lardan itibaren feminist sanat tarihi, kuir kuram, dekolonyal eleştiriler ve eleştirel engellilik çalışmaları, sanat tarihinin bu sözde evrensel beden anlayışını farklı yönlerden sorgulamaya açmıştır. Feminist sanatçılar ve tarihçiler, kadın bedeninin pasif seyir nesnesi olarak kurulmasını ve eril "sanatçı dehası" mitini eleştirmiş; Carolee Schneemann, Hannah Wilke ve Valie Export gibi sanatçılar kendi bedenlerini estetik ve politik direnişin doğrudan aracı hâline getirmiştir (Antmen, 2008, s. 242; Millett-Gallant, 2024, s. 25). Kuir ve trans sanat pratikleri ise sabit cinsiyet, heteronormatif temsil ve sağlam beden varsayımlarını istikrarsızlaştırarak akışkan, dönüşebilir ve norm dışı bedenleri görünür kılmıştır (Butler, 1990; Chanter, 2019, s. 157; Kaptanoğlu, 2025, s. 49-50).

Dekolonyal ve ırk karşıtı sanat pratikleri de sanat tarihinin beyaz, Avrupa merkezli ve sağlamcı özne modelini sorgulayan başka bir eleştirel hat açmıştır. James Luna, Jimmie Durham, Adrian Piper ve Carrie Mae Weems gibi sanatçılar, müze, arşiv, temsil ve beden politikaları üzerinden Batı sanat kurumlarının dışlayıcı yapısını görünür kılmıştır (Antmen, 2008, s. 248-249; Petersen, 2017). Cachia'nın vurguladığı gibi, sanat kurumlarının dönüştürülmesi feminist, yerli ve engelli bedenlerin birbirine bağımlı ve kesişen sesleriyle mümkün olur (Cachia, 2023, s. 144). Bu eleştirel hatlar, sanat tarihinin ideal, sağlam, beyaz, eril ve denetlenebilir beden etrafında kurulan evrensellik iddiasını sarsmış; bedeni estetik temsilin pasif nesnesi yerine politik ve epistemik bir müdahale alanı olarak yeniden düşünmeye açmıştır.

Ancak bu eleştirel dönüşüme rağmen, engellilik perspektifinin sanat tarihi ve kültür-sanat alanına yerleşmesi feminist, kuir ve dekolonyal eleştirilerle karşılaştırıldığında daha geç ve sınırlı biçimde gerçekleşmiştir. Bu gecikme,

sanat tarihinin kendi kurucu estetik mitleriyle yakından ilişkilidir. Davis'e göre modern normallik ve vatandaşlık fikri, sağlam ve bütünlüklü bedeni doğal bir gerçeklik gibi sunarken, bedensel kırılganlığı, parçalanabilirliği ve farklılığı bastıran tarihsel bir kurgu üretmiştir (Davis, 1995). Klasik Batı sanatının kusursuz bedeni yücelten nü geleneği, bu açıdan sağlam öznenin kendi kırılganlığıyla karşılaşmasını engelleyen bir bütünlük yanılsaması yaratır. Engelli beden ise bu kusursuzluk ve bütünlük yanılsamasını bozduğu için sanat tarihinde çoğu zaman rahatsız edici, travmatik, grotesk ya da dışlanabilir bir figür olarak kodlanmıştır. Bu noktada Quayson'ın "estetik huzursuzluk" kavramı, engelli bedenin sanat tarihindeki normatif temsil düzenini neden istikrarsızlaştırdığını adlandırmak için kullanılabilir (Quayson, 2007).

Bu estetik huzursuzluk, sağlamcılığın sanat tarihi alanındaki işleyişini görünür kılar. Sağlamcılık, engelli olmayan beden-zihin özelliklerini evrensel, doğal ve tercih edilir norm olarak kabul ederken, engelli beden-zihinlerin üretimlerini çoğu zaman terapi, kaynaşma etkinliği, zanaat, hobi, dışavurumcu pratik ya da dışarlıklı sanat kategorilerine doğru iter (Campbell, 2009, s. 50). Bu bakımdan engelli bedenin sanat tarihinde görünmezleşmesi, basit bir estetik tercih ya da masum bir temsil eksikliği olarak değerlendirilemez. Bu görünmezlik, sanat kurumlarının, müzelerin, eğitim pratiklerinin, izleyicilik rejimlerinin ve sanat tarihi yazımının sağlam beden-zihin varsayımı üzerine kurulmasıyla birlikte düşünülmelidir. Böyle bir düzende engelli özne, kendi estetik bilgisini, biçimsel müdahalesini ve sanatsal failliğini ortaya koyan bir üretici olarak tanınmak yerine, çoğu zaman sağlam normlara yaklaşması, kendini geliştirmesi, rehabilite olması, görünürlük kazanması ya da "başarması" beklenen bir figür olarak konumlandırılır. Bir sonraki bölüm, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişimindeki kültürel faaliyetleri bu tarihsel ve kuramsal arka plan üzerinden ele alarak, engelli öznenin temsil edilen beden, izleyici, katılımcı, erişim kullanıcısı ya da estetik-politik fail olarak hangi konumlara yerleştirildiğini tartışmaktadır.

3.5. TÜRKİYE'DE ENGELLİLİK VE SANAT KESİŞİMİNDE KÜLTÜREL ETKİNLİKLER

Türkiye'de engellilik ve sanat kesişiminde gerçekleşen kültürel ve sanatsal faaliyetlerin izini sürmek başlı başına yöntemsel bir zorluk taşımaktadır. Bunun temel nedenlerinden biri, bu kesişime odaklanan özel bir literatürün, süreklilik taşıyan bir arşivsel bakışın ve düzenli bir kültürel bellek çalışmasının henüz yeterince şekillenmemiş olmasıdır. Literatür taraması ve dijital arşiv araştırması sırasında karşılaşılan birçok etkinlik, haber metinlerinde "ilk engelli sanat festivali", "uluslararası engellilik festivali", "engelsiz sanat etkinliği" ya da "farkındalık programı" gibi başlıklar altında görünür olmakta; ancak bu etkinliklerin küratöryel çerçevesi, yönetimsel modeli, erişilebilirlik standartları ve engellilik deneyimini nasıl konumlandırdığı çoğu zaman belirsiz kalmaktadır. Pek çok etkinlik gerçekleştiği anda kısa süreli bir haber değeri kazanmakta, sonrasında kapsamlı raporlar, katılımcı deneyimleri, erişilebilirlik değerlendirmeleri, eleştirel analizler ya da sürdürülebilir arşivler aracılığıyla takip edilememektedir. Bu dağınıklık, tezin yöntemsel bir eksikliğinden çok, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişiminin henüz yeterince adlandırılmamış, kuramsallaştırılmamış ve arşivlenmemiş olmasının bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

Bu alt bölümün temel iddiası, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişiminde çok sayıda etkinlik, festival, atölye, sergi, gösterim ve erişilebilirlik uygulaması bulunmasına karşın, bunların büyük bölümünün engellilik deneyiminden beslenen bağımsız bir engellilik kültürü üretimi ya da engelli/sakat sanatçı failliği etrafında örgütlenmediğidir. Türkiye'de engellilik alanındaki kültürel ve sanatsal faaliyetler çoğu zaman Engelliler Haftası, 3 Aralık Dünya Engelliler Günü, belediye etkinlikleri, üniversite farkındalık programları, sosyal sorumluluk projeleri, rehabilitasyon uygulamaları ve erişilebilirlik düzenlemeleri çerçevesinde görünür hâle gelmektedir. Bu etkinlikler engelli bireylerin kültür-sanat alanına erişimi ve kamusal görünürlüğü açısından önem taşımakla birlikte, çoğu kez engelli öznenin kendi yaşanmış bilgisinden hareketle kültürel alanı eleştirdiği, dönüştürdüğü ve estetik olarak yeniden kurduğu bir sakat sanat pratiğine dönüşmemektedir. Bu nedenle Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisi, erişilebilirlik

ve katılım alanında önemli açılımlar üretirken, engelli bireyi çoğu zaman izleyici, katılımcı, farkındalık nesnesi, rehabilitasyon öznesi ya da “sağlam” profesyonellerin yönlendirdiği bir performans bedeni olarak konumlandırmaya devam etmektedir.

Günümüzde erişilebilirlik, farklı kurumlar açısından hem yasal yükümlülükler hem de kurumsal görünürlük ve marka değeriyle ilişkili bir gündem hâline gelmiştir. Kültür-sanat kurumları da giderek kendilerini daha “erişilebilir” ve “kapsayıcı” olarak konumlandırmaya çalışmaktadır. Bu noktada erişilebilirlik, kapsayıcılık ve engelli/sakat sanatçı failliği arasında dikkatli bir ayrım yapmak gerekir. Bir serginin sesli betimleme, Braille metin, işaret dili çevirisi ya da fiziksel erişim düzenlemeleriyle erişilebilir hâle gelmesi önemli bir adımdır; ancak bu tür düzenlemeler kendi başına sakat sanatın ya da engellilik deneyiminden doğan eleştirel bir kültürel üretimin varlığını kanıtlamaz. Benzer biçimde, engelli bireylerin sahne aldığı dans, tiyatro, müzik ya da el sanatları etkinlikleri çoğu zaman sosyal uyum, özgüven geliştirme, rehabilitasyon, farkındalık yaratma, yardım toplama ya da güncel erişilebilirlik ve kapsayıcılık söylemlerine eklemlenme çerçevesinde kurulmaktadır. Bu nedenle bu bölüm, okuru her örnekte engelli öznenin kültür-sanat alanında hangi konuma yerleştirildiğini sormaya davet eder: Engelli birey burada izleyici midir, katılımcı mıdır, temsil edilen beden midir, erişilebilirlik hizmetinin kullanıcısı mıdır, yoksa kendi estetik-politik bilgisinden hareketle kültürel alanı dönüştüren yaratıcı bir fail midir?

Ele alınan örnekler, engelli öznenin kültür-sanat alanındaki konumu etrafında beş ana grupta değerlendirilebilir. İlk grup, engelli bireyin kültür-sanat deneyimine izleyici ya da kullanıcı olarak katılımını sağlayan erişilebilirlik uygulamalarından oluşmaktadır. Bu kapsamda erişilebilir sinema, erişilebilir tiyatro, müze ve sergi erişilebilirliği, bienal turları ve çok duyulu sanat deneyimleri ele alınacaktır. İkinci grup, engelli bedenin sahne üzerinde oyuncu, dansçı ya da performans katılımcısı olarak görünürleştiği tiyatro, dans ve performans örneklerini kapsamaktadır. Üçüncü grup, yerel yönetimler, üniversiteler, vakıflar ve sivil toplum kuruluşları tarafından düzenlenen atölye, festival ve sosyal içerme pratiklerinden oluşmaktadır. Dördüncü grup, 17. İstanbul Bienali bağlamında

dolaşıma giren *Crip Magazine*, British Council tarafından düzenlenen *Unlimited Forum*, Paribu Art ve benzeri güncel sanat platformları üzerinden erişilebilirliğin duyusal deneyim, nöroçeşitlilik, sakat kültür, ortak deneyim ve erişim estetiğiyle ilişkilendirildiği örnekleri içermektedir. Beşinci grup ise EEEH Dergi, *Sakat Muhabbet*, *Sakat Cenah*, *Gostil Sağlamcılık Ödülleri* ve benzeri alternatif medya ve sakat kültür girişimleri üzerinden, engelli/sakat öznelerin sağlamcılığı eleştiren, söylem üreten, kamusal tartışma açan ve kültürel alanı dönüştüren failler olarak konumlandığı örnekleri kapsamaktadır.

Türkiye'de kültür-sanat alanında erişilebilirlik uygulamaları 2000'li yıllarda müze ve kültürel miras alanındaki dokunsal erişim örnekleriyle görünür olmaya başlamış, 2010'larda film festivalleri, sanat müzeleri ve sivil toplum projeleriyle çeşitlenmiş, 2020'lerden itibaren ise birçok kurumun kültür politikası içinde daha belirgin bir yer edinmiştir. Bu süreçte erişilebilirlik çoğu zaman engelli bireylerin sinema, tiyatro, müze, bienal, festival ve sergi deneyimlerine hangi araçlarla katılabildiği sorusu etrafında şekillenmiştir. Sesli betimleme, ayrıntılı altyazı, işaret dili çevirisi, üst yazı, Braille metin, dokunsal materyal, erişilebilir tur, sahne önü tanıtımı, hissedilebilir zemin, dijital rehber ve fiziksel erişim düzenlemeleri bu alanda öne çıkan uygulamalardır. Bu uygulamalar, kültür-sanat alanında görme ve işitme merkezli deneyim biçimlerini kısmen dönüştürerek daha çok duyulu, daha katılımcı ve daha erişilebilir sergi, gösterim ve etkinlik alanları yaratmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte erişilebilirlik, kurumların kendilerini tanıtmak için kullandıkları bir kapsayıcılık göstergesi ya da övünç alanı olmaktan çok, engelli bireylerin estetik, kültürel ve politik failliğini geliştirebilmesi için gerekli asgari koşullardan biri olarak değerlendirilmelidir.

Bongo Art Project'in erişilebilir müzecilik açısından bir diğer katkısı, sağır ve işitme engelli ziyaretçilerin sanat tarihsel bilgiye erişimini kolaylaştırmaya yönelik işaret dili temelli çalışmalarıdır. Türkiye'de sanat tarihi terminolojisinin Türk İşaret Dili'nde sınırlı karşılığa sahip olması, sağır ziyaretçilerin müze ve sergi deneyiminde fiziksel ve iletişimsel erişimin yanı sıra kavramsal erişim açısından da engellerle karşılaştığını göstermektedir. Bu bağlamda Bongo Art Project'in 2023 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundaki 60 eseri işaret

diliyle betimlemeye yönelik çalışması ve işaret dili editörleri ile tercümanlarından oluşan yedi kişilik bir uzman ekibin dört aylık mesaisiyle Türk İşaret Dili'ne 230 yeni sanat terimi kazandırma girişimi, erişilebilirliği çeviri ya da rehberlik hizmetinin ötesine taşıyarak sanatsal bilginin dilsel ve kavramsal olarak paylaşılabilmesi meselesiyle ilişkilendirmesi bakımından önemlidir (Aslantaş, 2023).

İstanbul Modern, Sakıp Sabancı Müzesi ve Pera Müzesi gibi kurumların geliştirdiği uygulamalar da erişilebilir müzecilik pratiklerinin 2000'lerden itibaren çeşitlendiğini göstermektedir. İstanbul Modern, 2006 yılındaki *Venedik-İstanbul* sergisinde başlattığı multimedya turlar, 2010 yılında 6-13 yaş arası görme engelli çocuklara sanatı dokunma yoluyla aktarmayı amaçlayan *Dokunduğum Renk* projesi, 2017'de Mimar Sinan İşitme Engelliler Ortaokulu öğrencileriyle yürüttüğü atölyeler ve 2015-2018 yılları arasındaki *Sanatçı ve Zamanı* koleksiyon sergisinde uyguladığı 3D sanal tur aracılığıyla farklı engel gruplarına yönelik erişim modelleri geliştirmiştir (Aktop, 2022; Külük, 2019). Sakıp Sabancı Müzesi'nin *Picasso İstanbul'da* (2005) ve eserlere dokunsal erişimin de eklendiği *Heykelin Büyük Ustası Rodin* (2006) sergilerinde Braille kılavuzlar kullanması, *Dün Bugün İstanbul* (2021) sergisinde Erişilebilir Her Şey ile ortaklaşa sesli betimleme, Braille pano ve QR kodlu sistemler geliştirmesi bu alandaki diğer örneklerdir (Aktop, 2022). Pera Müzesi'nin *Pera Engelsiz* programı kapsamında bedensel, zihinsel ve işitme engelli bireyleri bir araya getiren doğaçlama dans atölyeleri ve işaret diliyle rehberli turlar düzenlemesi, Dem Derneği iş birliğiyle sağır rehberli *Kahve Molası: Kütahya Çini ve Seramiklerinde Kahvenin Serüveni* sergi turlarını hayata geçirmesi de erişilebilir müzecilik uygulamalarının farklı engel gruplarına doğru genişlediğini göstermektedir (Külük, 2019).

Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği tarafından 2010 yılında başlatılan *Engelsiz Müze ve Saraylar Projesi* de kültürel miras mekânlarında fiziksel erişilebilirlik düzenlemelerine yönelik erken girişimlerden biridir. Proje kapsamında Ayasofya Müzesi başta olmak üzere İstanbul Arkeoloji Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İslam Bilim ve Teknolojisi Müzesi, Yıldız Sarayı

Müzesi ve Rumeli Hisarı Müzesi gibi tarihî mekânlarda rampa, tuvalet ve dolaşım düzenlemeleriyle erişilebilirliğin artırılması hedeflenmiştir (TOFD, 2012).

Turkcell Diyalog Müzesi bünyesinde 2013 yılında hayata geçirilen *Karanlıkta Diyalog* ve *Sessizlikte Diyalog* sergileri ise erişilebilirliği müze nesnesine ulaşma ya da bilgi edinme meselesinin ötesine taşıyarak görme ve işitme farklılıklarını engelli rehberlerin deneyimi üzerinden izleyiciye açmaktadır. Gören ziyaretçilerin zifiri karanlıkta vapura binme, karşıdan karşıya geçme ya da kent içinde yön bulma gibi gündelik pratikleri deneyimlemesi ve sağır rehberlerle sözsüz iletişim kurmaya çalışması, engellilik deneyimini temsil edilen bir konu olmaktan çıkarıp bedensel, duyusal ve ilişkisel bir deneyim alanına taşımaktadır (Aktop, 2022; Atmaca, 2023). Bu yönüyle *Karanlıkta Diyalog* ve *Sessizlikte Diyalog*, sağlam izleyicinin duyusal varsayımlarını geçici olarak askıya alan deneyimsel farkındalık sergileri olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte, bu tür sergiler engellilik deneyimini kısa süreli, tüketilebilir ve sağlam izleyiciye empati kazandırmaya yönelik geçici bir senaryoya indirgeme riski nedeniyle engelli topluluklar içinde eleştiriye de konu olmaktadır (Egbatan, 2024).

İzmir'de yerel yönetim ölçeğinde geliştirilen erişilebilirlik uygulamaları da müze, sergi ve kentsel katılım arasında kurulan ilişkinin önemli örneklerini sunmaktadır. İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından ilki 2013 yılında düzenlenen *Uluslararası Engelsizmir Kongresi*, 2016, 2018 ve 2023 yıllarındaki edisyonlarıyla erişilebilirliği kent politikası, engelli hakları ve kültürel katılım bağlamında ele alan süreklilik taşıyan yerel yönetim girişimlerinden biridir. Kongre kapsamında 2023 yılında açılan *Dokunulabilir Modern Sanat Seramik Eserler Sergisi*nde dünya klasik resim sanatından seçilen otuz yapıt üç boyutlu seramik replikalara dönüştürülmüş, Braille metinler ve sesli betimlemeli QR kodlarla görme engelli ziyaretçiler için erişilebilir hâle getirilmiştir. İzmir Dokunulabilir Engelsiz Modern Sanatlar Müzesi de modern sanata ait kırk dört yapıtı rölyef tekniğiyle dokunsal forma dönüştürerek görme yetersizliği olan bireylerin sanat eserleriyle dokunma yoluyla ilişki kurmasına imkân tanımaktadır. Bunun yanında İzmir Engelli Sanat Müzesi girişimi, engelli sanatçıların ürettiği eserleri arşivleme ve sergileme

amacıyla erişilebilirlik tartışmasını izleyici erişiminin ötesinde engelli sanatçı görünürlüğüyle de ilişkilendirmektedir (İpek, 2025). Konak Belediyesi'nin 2016 ve 2021 yıllarında *Engelsiz Konak Günleri* kapsamında Radyo ve Demokrasi Müzesi ile Ümran Baradan Oyun ve Oyuncak Müzesi'ni özel eğitim gruplarına açması ve kent içinde akülü engelli araçları için şarj istasyonları gibi donatılar geliştirmesi ise erişilebilirliğin müze ve sergi mekânıyla sınırlı kalmadan kentsel altyapı, teknik destek, gündelik hareketlilik, sosyal etkileşim ve kültürel hayata katılım koşullarıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini göstermektedir (Konak Belediyesi, 2016; 2021).

Bu uygulamaların büyükşehirlerdeki kurumsal müze ve kültür politikalarıyla sınırlı kalmayıp farklı yerel müzelerde de geliştirildiği görülmektedir. Ankara Görme Engelliler Derneği üyelerinin ziyareti sonrasında tespit edilen eksiklikler üzerine, Batman Müzesi'nde 2015 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı onayıyla başlatılan "Engelsiz Müze Projesi", yerel arkeolojik mirasın görme engelli ziyaretçiler için erişilebilir kılınmasına yönelik örneklerden biridir. Proje kapsamında müze bahçesinden teşhir salonlarına uzanan hissedilebilir zemin düzenlemeleri yapılmış, kazılardan çıkarılan eserlerin balmumu replikaları ve Braille sergi katalogları üretilmiştir. Ayrıca Android tabanlı "Sesli Adımlar" uygulamasıyla ziyaretçilerin eserlere yaklaştıklarında otomatik sesli betimleme alabilecekleri bağımsız bir dijital navigasyon ağı kurulmuş; böylece dokunsal ve işitsel erişim birlikte kullanılmıştır (Aktop, 2022).

Benzer biçimde Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi'nde Braille bilgilendirme levhaları, Selçuklu dönemi eserlerinin replikaları ve müze içi dolaşımı kolaylaştıran dokunsal yönlendirme göstergeleri kullanılmıştır (Danacı Polat, 2019, akt. Aktop, 2022). Yerel ve arkeolojik mirasın erişilebilirliğine yönelik bir diğer örnek, Efes Arkeoloji Müzesi'nde agoradaki dükkânlardan birinin restore edilerek "Görme Engelli Müzesi"ne dönüştürülmesi ve eserlerin sesli betimlemeli replikalarla sunulmasıdır (Aktop, 2022). Bursa'da ise 2015 yılında Bursa Engelliler Federasyonu iş birliğiyle yürütülen *Erişilebilir Müze* projesi, Bursa Göç Tarihi Müzesi, Bursa Arkeoloji Müzesi, Bursa Kent Müzesi ve Karagöz Müzesi

gibi kentin farklı yerel müzelerini kapsayarak işitme, görme ve konuşma engelli bireylerin kültürel faaliyetlere daha bağımsız biçimde katılımını desteklemiştir (Aktop, 2022; Külük, 2019).

Yerel tarih, arkeoloji ve göç belleği etrafında şekillenen bu erişilebilirlik pratikleri, zamanla kent hafızasına, sanayi mirasına ve spor tarihine odaklanan tematik müzelere doğru da genişlemiştir. Yalova Kent Müzesi'nde ziyaretçinin yaklaştığı panoyu algılayarak kulaklığa otomatik bilgi aktaran "Duyarlı Anlatım Sistemi" geliştirilmiştir (Aktop, 2022). Kent hafızasından endüstriyel mirasa uzanan bu genişleme, Rahmi M. Koç Müzesi'nde Altı Nokta Körler Vakfı iş birliğiyle 2004 yılında başlatılan eğitim projesinde de görülmektedir. Bu proje kapsamında buharlı otomobil gibi endüstriyel nesnelerin makine ve motor sesleri eşliğinde dokunsal olarak deneyimlenmesine imkân tanınmıştır (Buyurgan, 2009, aktaran Aktop, 2022). Benzer biçimde, "Engelli Dostu Müze" anlayışıyla yenilenen ve 2017 yılında özel erişim turlarına başlayan Beşiktaş JK Müzesi'nde hissedilebilir zemin, Braille etiketler, kaleci eldiveni ve branş topları gibi gerçek malzemelerin dokunsal turlarda kullanılması, erişilebilirliğin spor tarihi dahil olmak üzere farklı müze türlerine ve temalarına uyarlanabildiğini göstermektedir (Aktop, 2022).

Görme engelli bireylerin görsel sanatlara erişimi bağlamında bağımsız girişimlerden biri de ressam Türel Süt tarafından 2011 yılında hayata geçirilen *Renkleri Hissetmek* (*Sense the Colours*) projesidir. Kendisi de görme engelli bir babanın çocuğu olan Süt, görsel sanatların çoğu zaman gören bedene hitap eden bir deneyim alanı olarak kurulmasına karşı, klasik tabloları görme engelli izleyiciler için kabartma panellere dönüştürmüştür. Bu yönüyle proje, kurumsal bir müze erişilebilirliği uygulamasından çok, erişimi sanatsal pratiğin merkezine yerleştiren bağımsız ve bireysel bir erişilebilirlik girişimi olarak değerlendirilebilir. Projede dokunsal yüzeyler ses, titreşim, ısı ve koku gibi farklı duyusal öğelerle desteklenmiş; böylece resim deneyimi yalnızca görme duyusuna dayalı bir algılama biçimi olmaktan çıkarılarak dokunma, işitme, koku ve bedensel duyumlarla ilişkilendirilmiştir. Bu yönüyle *Renkleri Hissetmek*, görsel sanatlara erişimi teknik bir uyarlama meselesinin ötesine taşıyarak çok duyulu bir sanatsal

deneyim olarak yeniden kurgulayan bağımsız erişim modellerinden biri olarak değerlendirilebilir (Aktop, 2022).

Bu örnekler, müze, sergi ve kültürel miras deneyiminin yalnızca görsel seyir üzerine kurulamayacağını göstermesi bakımından önemlidir. Dokunsal materyal, sesli anlatım, Braille metin, işaret dili, dijital rehber, hissedilebilir zemin, fiziksel erişim düzenlemeleri ve çok duyulu sergileme modelleri, engelli ziyaretçilerin kültür-sanat alanına katılım koşullarını genişletmiştir. Bununla birlikte bu uygulamalar çoğunlukla engelli/sakat sanatçı failliğinden çok, engelli ziyaretçinin sanat yapıtları ve kültürel miras nesneleriyle temasını artıran erişim modelleri olarak değerlendirilmelidir.

Müze ve sergi alanındaki erişilebilirlik uygulamalarının ardından, Türkiye'de erişilebilirlik tartışmasının görünürleştiği bir diğer alan sinema ve film festivalleridir. Erişilebilir sinema alanında öne çıkan örneklerden biri, Puruli Kültür Sanat tarafından 2013 yılından itibaren düzenlenen *Engelsiz Filmler Festivali*dir. Festival, "bir arada film izlemek mümkün" yaklaşımıyla sinema deneyimini farklı engel grupları için erişilebilir kılmayı amaçlamakta; programını sesli betimleme, ayrıntılı altyazı, işaret dili çevirisi, erişilebilir söyleşiler ve otizm dostu gösterimler gibi uygulamalarla düzenlemektedir. Festival sitesinde belirtildiği üzere, göremeyen izleyiciler filmleri sesli betimleme aracılığıyla takip edebilmekte, konuşma dili Türkçe olmayan filmlerde Türkçe dublaj seçeneğinden yararlanabilmekte; duyamayan ya da az duyan izleyiciler ise filmleri Türkçe ayrıntılı altyazı ile izleyebilmektedir (Engelsiz Filmler Festivali, t.y.).

Puruli Kültür Sanat'ın erişilebilir sinema alanındaki çalışmaları festival organizasyonuyla sınırlı kalmamış, bu deneyimi savunuculuk, politika geliştirme ve uluslararası iş birliği düzeyine taşıyan projelerle de genişlemiştir. Avrupa Birliği'nin finansal desteğiyle ve Avrupa Birliği Başkanlığı tarafından uygulanan Sivil Toplum Destek Programı Üçüncü Dönem kapsamında yürütülen *Döngüyü Kırmak: Erişilebilir Sinema* projesi, Nisan 2021-Temmuz 2022 tarihleri arasında 15 ay sürmüştür. Proje, Türkiye'de ve Avrupa'da sinemaya erişim alanında çalışan sivil toplum örgütlerini bir araya getirerek lobi faaliyetleri, atölyeler,

raporlama çalışmaları, kamu spotu ve anket gibi çıktılar üretmiş; engelli bireylerin sinema etkinliklerine katılımının önündeki engelleri tanımlamayı, bu engellere yönelik çözüm önerileri geliştirmeyi, sinemada engellilik temsillerini güçlendirmeyi ve Türkiye'de erişilebilir kültürel etkinlikler düzenleyen kurumlarla iş birlikleri kurmayı hedeflemiştir. Polonya'dan Socio-Cultural Society of Koszalin iş birliğiyle yürütülen projede İngiltere'den Carousel Project, Almanya'dan KLAPPE AUF! Kurzfilmfestival, Belçika'dan Extra & Ordinary People asbl ve İspanya'dan Associació Inclús gibi erişilebilir film festivali ve kültürel erişim alanında çalışan kurumlar da yer almıştır.

Ana akım film festivallerinde erişilebilir sinema uygulamalarının görünürleşmesine İstanbul Film Festivali ile Turkcell Hayal Ortağım iş birliği örnek gösterilebilir. İstanbul Film Festivali, 2019 yılında bazı festival filmlerini Turkcell Hayal Ortağım uygulamasındaki "Cepten Sesli Betimleme" özelliğiyle görme engelli izleyiciler için erişilebilir hâle getirmiştir. İKSV'nin 29 Mart 2019 tarihli duyurusunda, festival programındaki belirli filmlerin bu özellik aracılığıyla erişilebilir olacağı belirtilmiştir (İKSV, 2019). Pandemi döneminin ardından uygulama izleyen yıllarda da sürdürülmüş ve 2022 yılında daha geniş bir kapsama ulaşmıştır. 41. İstanbul Film Festivali kapsamında 27 filmin sesli betimlemesi Hayal Ortağım uygulaması üzerinden görme engelli sinemaseverlerle buluşturulmuştur (Turkcell, 2022). Daha sonraki festival programlarında da bu uygulamanın sürdürülmesi, erişilebilir sinemanın ana akım festival deneyimi içinde daha görünür bir yer edinmeye başladığını göstermektedir. Bunun yanında İKSV'nin farklı festival ve etkinliklerinde erişilebilirlik alanında çalışan Erişilebilir Her Şey ile iş birlikleri geliştirmesi, erişilebilirliğin kurum içinde tekil bir destek hizmetinden daha geniş bir kültürel katılım politikasına doğru genişlediğini düşündürmektedir.

Benzer bir eğilim kısa film festivallerinde de görülmektedir. 20. Akbank Kısa Film Festivali'nin 25 Mart-4 Nisan 2024 tarihleri arasında düzenlenen programında, erişilebilirlik alanında çalışan Erişilebilir Her Şey'in bir etkinlik gerçekleştirmesi, erişilebilirlik tartışmasının kısa film festivallerinin söyleşi, atölye ve özel gösterim programlarına da eklemlenmeye başladığını göstermektedir (Akbank Sanat,

2024). Ancak bu örnek, tüm festival programının erişilebilir kılındığını göstermekten çok, erişilebilirlik bilgisinin ana akım festival programı içinde görünürleşmesine işaret etmektedir.

Kısa film festivalleri bağlamında bir diğer örnek, 2025 yılında 10. Kısa'dan Hisse Kısa Film Festivali kapsamında gerçekleştirilen "Erişilebilir Gösterim" etkinliğidir. Genç Öncüler Gençlik, Spor ve Eğitim Derneği tarafından, Kültür ve Turizm Bakanlığının desteğiyle düzenlenen festival kapsamında AKM Yeşilçam Sineması'nda işitme ve görme engelli izleyiciler için sesli betimleme ve işaret dili desteğiyle özel film gösterimi yapılmıştır. Bu uygulama, erişilebilir sinema örneklerinin büyük ölçekli festivallerin yanı sıra kısa film festivalleri ve özel gösterim programları içinde de görünürlük kazanmaya başladığını göstermektedir.

Sinema ve film festivalleri erişilebilir görsel-işitsel deneyimlerin bir yönünü oluştururken, görme engelli bireyler için işitsel kültür ve radyo temelli erişim pratikleri de bu alanın başka bir boyutunu oluşturmaktadır. Eğitimde Görme Engelliler Derneği'nin çalışmaları bu açıdan görme engelli bireylerin kültür, sanat ve eğitim alanlarına erişimini destekleyen örnekler arasında değerlendirilebilir. 10 Ekim 2009'da *Görme Engelli Öğrenciler Radyosu* adıyla başlayan ve dernekleşme sürecinden sonra *EGED Radyo* adını alan platform, görme engelli bireylere yönelik kültür-sanat, edebiyat, teknoloji, erişilebilirlik ve eğitim içerikleri üreten tematik web radyolarından biridir. Yayın yaptığı dönemde radyo tiyatrosu, klasikleşmiş tiyatro oyunlarının ses kayıtları ve kültür-sanat içerikleri aracılığıyla görme engelli dinleyiciler için işitsel bir sanat erişimi alanı oluşturmuştur. EGED'in daha sonraki yıllarda erişilebilir eğitim materyalleri, dijital matematik kütüphanesi, *Engelsiz Nota Projesi*, erişilebilir teknoloji atölyeleri, sesli betimlemeli tiyatro duyuruları ve *Uluslararası Görme Engelliler Müzik Festivali* gibi çalışmaları da görme engelli bireylerin bilgiye, müziğe, tiyatroya ve kültürel üretime erişimini destekleyen sivil toplum örnekleri arasında yer almaktadır.

Buraya kadar ele alınan sinema, festival ve işitsel kültür örnekleri, engelli izleyicinin kültür-sanat deneyimine katılımını artıran erişim araçlarını görünür kılmaktadır. Bununla birlikte sinema alanında engellilik meselesi erişim araçlarıyla sınırlı değildir. Film gösterimleri ve festivaller, aynı zamanda engelli bedenlerin, duyuların ve gündelik deneyimlerin nasıl temsil edildiği sorusunu da gündeme getirir. Türk sinemasında engellilik temsilleri tarihsel olarak çoğu zaman engelli bireylerin yaşanmış deneyimlerinden çok, normatif beden fikrini ve sağlamcı kültürel değerleri yeniden üreten melodramatik anlatılar içinde kurulmuştur. Özellikle Yeşilçam sinemasında engellilik, acıma, merhamet, trajedi, ahlaki ceza ya da tıbbi mucizeyle ortadan kaldırılan geçici bir pürüz olarak sunulmuş; bu anlatı yapısı engelliliği toplumsal eşitsizlik, erişim ve hak meselesi olarak ele almak yerine bireyin bedeninde konumlanan patolojik bir eksiklik olarak çerçevelemiştir (Atay Papaker, 2019; Koca-Atabey, 2016; Paftalı, 2013). 1990'lardan 2000'lere uzanan dönemde anlatı biçimleri çeşitlense de engelli karakterlerin yalıtılmış, başkalarına muhtaç, şiddetin nesnesi, komedi unsuru ya da toplumsal cinsiyet normları içinde cinsiyetsizleştirilen, eksiltilen veya idealize edilen figürler olarak kurulması büyük ölçüde sürmüştür (Alçayır, 2024; Gezgin ve Yılmaz, 2022; Tuğan, 2014). Buna karşın 2020'li yıllarda *Kuru Otlar Üstüne* (2023), *Hêvî* (2024) ve *Cam Adam* (2025) gibi örnekler, engelliliği daha karmaşık, ajitasyondan uzak ve özneleşmeye açık biçimlerde ele alan bazı kırılmalara işaret etmektedir. Yine de bu örnekler, Türkiye sinemasında engellilik temsilinin bütünüyle dönüştüğünü göstermekten çok, sağlamcı temsil rejimi içinde daha karmaşık temsil imkânlarının belirmeye başladığını düşündürmektedir.

Engelliliğe yönelik bu karmaşık tutum, normate-merkezli kültürel düzende engelli bedenin yarattığı yapısal çelişkiyi ve estetik anksiyeteyi özellikle temsil rejimlerinde görünür kılar. Engelli beden, kapsayıcılık söylemi altında yürütülen erişilebilirlik uygulamaları içinde dahi kimi zaman kurumsal olarak yönetilmesi gereken bir mesele, kurumlara etik rahatlama sağlayan bir temsil alanı, görmezden gelinmesi gereken bir rahatsızlık ya da istisnai başarı anlatıları içinde yüceltilerek uysallaştırılan bir figür olarak konumlandırılır. TRT 2'de Temmuz 2023'te yayımlanmaya başlayan ve ikinci sezonu Nisan 2024'te izleyiciyle

buluşan *Müstesna*[222] programı bu açıdan dikkat çekici bir örnek sunar. Program, engelli sanatçıları ve üreticileri görünür kılmayı amaçlamakla birlikte, onları "müstesna" olarak adlandırdığı ölçüde engelli sanatçının varlığını sıradan, kurucu ve dönüştürücü bir estetik-politik faillik alanından çok, istisnai ve hayranlık uyandıran bireysel başarı hikâyesi içinde çerçeveler. Bu tür temsillerde engelli sanatçı çoğu zaman kültürel alanı diğer öznelerle eşit düzeyde dönüştüren bir failden ziyade, "engel tanımayan", "sıra dışı" ve ilham verici bir süpersakat figürü olarak görünür hâle gelir. Böylece engellilik karşısında duyulan toplumsal gerginlik ve çaresizlik, kimi zaman erişilebilirlik düzenlemeleriyle yönetilmeye, kimi zaman temsili yüceltme yoluyla yatıştırılmaya, kimi zaman da engelli öznenin gündelik, sıradan ve eleştirel varlığını görünmezleştirme yoluyla bastırılmaya çalışılır.

Bu nedenle erişilebilir sinema ve temsil örnekleri birlikte düşünüldüğünde, engelli öznenin kültür-sanat alanındaki konumunun yalnızca erişim araçlarıyla açıklanamayacağı görülmektedir. Erişilebilirlik engelli izleyicinin kültürel alana katılımını kolaylaştırırken, temsil rejimleri engelli bedenin nasıl anlamlandırıldığını, hangi duygularla çevrelendiğini ve hangi anlatı kalıpları içinde kabul edilebilir hâle getirildiğini belirlemeye devam etmektedir. Bu gerilim, tiyatro ve sahne sanatları alanında da benzer biçimde karşımıza çıkar.

Sinema ve film festivallerinde görülen erişilebilirlik arayışlarına benzer biçimde, tiyatro alanında da engelli izleyicinin sahne deneyimine katılımını kolaylaştırmaya yönelik uygulamalar giderek görünür hâle gelmiştir. Canlı betimleme, üst yazı, işaret dili çevirisi, özel sahne turu, fiziksel erişim düzenlemeleri ve tiyatro ekiplerine yönelik erişilebilirlik eğitimleri bu çerçevede öne çıkan uygulamalardır.

---

[222] Programın farklı bölümlerinde ressam ve fotoğraf sanatçısı Alper Kocabıyık; müzisyenler Kerim ve Selim Altınok; dans ve müzik sanatçısı Barış Bayraktar; maket sanatçısı Selahattin Genli; ressam Ayşe Işık; balerin ve dans sanatçısı Eda Tavacı; klasik kemençe sanatçısı Elif Canfeza Gündüz; kanun sanatçısı Burak; fotoğraf sanatçısı ve aktivist Elif Gamze Bozo; görsel ve plastik sanatlar alanında üretim yapan Çağla Kıcır; yazar Mustafa Oğuz Mucurluoğlu; piyanist Buğra Çankır; saz sanatçısı ve solist Burçin Ulusoy; ressam Bülent Kayatepe; kanun sanatçısı Şevval Koç; çini sanatçısı Arap Murat Akkoyunluoğlu; gitarist Yasin Güven; ressam Meryem Düzgünkaya; filografi sanatçısı İsa Aksoy; tango dansçısı Derya Soyiç; su kabağı işleme sanatçısı Osman Kızıltan; ressam İlayda Metan; kaval sanatçısı ve müzik öğretmeni Eyüp Sultan Aylar; ressam Necibe Güngör; ressam Gülçin Sipahi ve gitarist Bünyamin Çevik konuk edilmiştir.

Sahne sanatları alanında erişilebilirlik tartışmasının kurumsal düzeyde ele alınmasına, Tiyatro Kooperatifi ile Erişilebilir Her Şey iş birliğinde 2023'te yürütülen *Tiyatroların Erişilebilirliği Projesi* örnek gösterilebilir. Sivil Toplum için Destek Vakfı ve Turkey Mozaik Foundation'ın Kültür Sanat Fonu desteğiyle tamamlanan proje kapsamında, özel tiyatro mekânları ve faaliyetlerinin farklı engel gruplarından bireyler için daha erişilebilir ve kapsayıcı hâle getirilmesi amaçlanmış; tiyatro ekiplerine engellilik algısı, farkındalık ve erişilebilirlik uygulamaları üzerine eğitimler verilmiştir. Ayrıca projeye dahil edilen tiyatro mekânları için fiziksel erişilebilirlik tavsiye raporları hazırlanmış ve Türkiye'deki tüm tiyatroların yararlanabilmesi amacıyla *Tiyatroların Erişilebilirliği Kılavuzu* açık kaynak olarak paylaşılmıştır. Böylece proje, tiyatroda erişilebilirliği yalnızca izleyiciye sunulan bir destek hizmeti olarak ele almak yerine, kurum içi eğitim, mekânsal değerlendirme, personel farkındalığı, iletişim dili, izleyici deneyimi ve açık kaynak bilgi üretimi üzerinden belgelenebilir bir çalışma alanı hâline getirmiştir (Tiyatro Kooperatifi, 2023).

Bu projede ve genel olarak kültür-sanat alanındaki erişilebilirlik tartışmalarında Erişilebilir Her Şey'in yeri ayrıca önemlidir. Türkiye'de 2020'lerde kültür-sanat kurumlarının erişilebilirlik süreçlerinde öne çıkan bu sosyal girişim, erişilebilirliği teknik bir düzenleme alanının ötesinde, engelli bireylerin kullanıcı deneyimi, hak temelli yaklaşım ve uluslararası erişilebilirlik standartlarıyla birlikte ele almaktadır. Ekip içinde engellilik deneyiminden gelen uzmanların bulunması ve *Erişiyorsam Varım* gibi engelli topluluklarıyla kurduğu tartışma zemini, erişilebilirlik bilgisinin doğrudan engelli öznelerin deneyimleri, talepleri ve geri bildirimleriyle şekillenmesine imkân tanımaktadır. Bu yönüyle Erişilebilir Her Şey'in çalışma modeli, "biz olmadan bizim için asla" ilkesine yakın bir erişilebilirlik anlayışı geliştirmektedir.

Başka bir erişilebilirlik yönelimi kamu tiyatrosu ölçeğinde de görünür hâle gelmiştir. Türk Telekom ile Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Tiyatrosu iş birliğinde 2024 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde başlatılan *Erişilebilir Tiyatro* projesi kapsamında, Devlet Tiyatrosu oyunlarında canlı

betimleme, özel sahne turu ve üst yazı uygulamaları kullanılmıştır. Canlı betimleme, görme engelli izleyicilerin mekân, zaman, karakterler ve sessiz gelişen olaylar gibi görsel unsurları diyalog aralarında takip edebilmesini sağlarken; oyun öncesinde düzenlenen sahne turu, dekor, kostüm ve sahne objelerinin dokunarak tanınmasına imkân vermektedir. İşitme engelli izleyiciler için kullanılan üst yazı sistemi ise diyalogların yazılı olarak takip edilmesini sağlamaktadır. 2026 yılında Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü ile Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü iş birliğinde duyurulan *Engelsiz Sahne* uygulaması da bu erişilebilirlik yaklaşımını 11 ildeki Devlet Tiyatroları sahnelerine taşımıştır. Böylece erişilebilir tiyatro uygulamaları, özel tiyatro mekânlarının yanı sıra kamu tiyatrosu ölçeğinde de görünürlük kazanmıştır.

Erişilebilir tiyatro uygulamaları engelli izleyicinin sahne deneyimine katılımını güçlendirirken, Türkiye'de engellilik ve sahne sanatları kesişiminde bir diğer mesele engelli bedenin sahne üzerinde nasıl konumlandığıdır. Bu noktada soru, engelli bireyin tiyatroya, dansa ya da performansa erişen bir izleyici olup olmadığıyla sınırlı kalmaz. Engelli bedenin sahnede oyuncu, dansçı, performansçı ya da koreografik unsur olarak nasıl görünürlük kazandığı, bu görünürlüğün hangi estetik, söylemsel ve kurumsal koşullar altında üretildiği de önem kazanır. Türkiye'de bu alandaki örnekler, bir yandan engelli bedenin sahne sanatları içinde görünürleşmesine katkı sağlarken, diğer yandan çoğu zaman "sağlam" koreograf, eğitmen, yönetmen ya da kurumların yönlendirdiği kapsayıcı sahne pratikleri içinde şekillenmektedir.

Tiyatro ve dans alanında engelli bedenin sahne üzerinde görünürleşmesine ilişkin erken ve süreklilik taşıyan örnekler arasında BESEM Bedensel Engelliler Sanat Eğitim Merkezi Tiyatro Topluluğu, *Farklı Bedenlerle Dans*, *Devinimler Yaşama Sevinci Dans Topluluğu*, *Wheelchair Dance Project* ve Arada Company bünyesinde gelişen çalışmalar sayılabilir. 1996 yılında kurulan ve tamamı bedensel engelli oyunculardan oluşan Türkiye'nin ilk bedensel engelliler tiyatro topluluğu olarak tanımlanan BESEM, Türkiye'nin farklı kentlerinde ve cezaevleri

dahil çeşitli kamusal mekânlarda oyunlar sahneleyerek bedensel engelli bireylerin tiyatro alanında oyuncu olarak görünürleşmesine katkı sağlamıştır (BESEM, t.y.). Dans alanında ise Tuğçe Tuna'nın kuruculuğunda gelişen *Farklı Bedenlerle Dans*, farklı bedensel kapasiteleri, hareket olanaklarını ve duyusal deneyimleri sahneye taşıyarak dansın teknik yeterlilik, simetri, hız, denge ve bedensel kontrol gibi yerleşik ölçütlerini tartışmaya açmıştır. Benzer biçimde 2004 yılında Ankara'da Gülüm Pekcan Şimşir öncülüğünde kurulan *Devinimler Yaşama Sevinci Dans Topluluğu* ile 2013 yılında Banu Dağcıoğlu Türkeli öncülüğünde İzmir'de geliştirilen *Wheelchair Dance Project*, tekerlekli sandalye ya da koltuk değneği kullanan engelli dansçıları engelsiz dansçılarla aynı koreografik yapı içinde bir araya getirmiştir. Koreograf ve eğitmen Serkan Bozkurt'un 2001 yılından itibaren görme engelli bireylerle başlattığı dans tiyatrosu ve beden farkındalığı çalışmaları da zaman içinde Arada Derneği ya da Arada Company bünyesinde daha kurumsal ve uluslararası projelere evrilmiştir. Topluluğun 2023 yılında sahnelediği *Acil!* adlı performans, kariyerinin başındaki engelli sanatçılara profesyonel bir üretim zemini sunmayı ve sanatçıların toplumsal sistem içindeki kişisel hikâyelerini çağdaş dans diliyle sahneye taşımayı amaçlamıştır.

Belediye, dernek ve yerel tiyatro toplulukları etrafında gelişen engelli tiyatrosu pratikleri de bu kümenin içinde değerlendirilebilir. İzmir'de Nil Banu Engindeniz'in engelli oyuncularla yürüttüğü tiyatro ve drama çalışmaları, Polat İnangül yönetimindeki Engelsiz İzmir Tiyatro Topluluğu'nun farklı engel gruplarından oyuncularla sahnelediği *Aziz Anton* gibi uyarlamalar, Hasan Şahin Doğan'ın Bayraklı Belediyesi Engelliler Tiyatro Topluluğu'ndaki çalışmaları ve Uğur Alparslan'ın Seferihisar'da Avrupa Birliği Sivil Düşün Programı desteğiyle yürüttüğü engelli tiyatrosu projesi, İzmir ve çevresinde engelli bireylerin sahne üzerinde görünürlük kazandığı yerel örnekler arasında sayılabilir. Antalya'da Volkan Yörük'ün Antalya Büyükşehir Belediyesi Engelsiz Sanat Merkezi bünyesinde zihinsel ve fiziksel engelli bireylerle hazırladığı pandomim ve skeç çalışmaları; Zonguldak'ta Nuray Dibek öncülüğünde sürdürülen Özel Oyuncular Tiyatrosu'nun işitme, görme ve zihinsel engelli bireylerle geliştirdiği pandomim,

fiziksel tiyatro, beden perküsyonu ve uyarlama metin çalışmaları; Balıkesir'de Tamer Çallıoğlu'nun Balıkesir Sakatlar Derneği bünyesinde farklı engel gruplarından öğrencilerle yürüttüğü skeç ve fiziksel tiyatro çalışmaları; İstanbul'da Gamze Elibol Yavuz'un Türkiye Engelsizler Kültür, Sanat ve Eğitim Merkezi (TEKSEM) çatısı altında engelli bireylerin sahne almasına yönelik girişimleri, Volkan Yosunlu'nun görme engelli oyuncularla beden perküsyonu, hareket odaklı anlatı ve ses tiyatrosu atölyeleri ve Cansu Fırıncı'nın farklı sivil toplum kuruluşlarıyla geliştirdiği oyunculuk eğitimi ve sahne mentörlüğü çalışmaları da benzer biçimde değerlendirilebilir. Bu örnekler, engelli bireylerin yerel ölçekte sahneyle ilişki kurmasını sağlamaları bakımından görünürlük üretmekte; ancak çoğu, bağımsız sakat sanat kolektiflerinden ziyade belediye, dernek, eğitmen, yönetmen ve sosyal sorumluluk ağları etrafında gelişen kapsayıcı tiyatro pratikleri olarak konumlanmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde ele alınan sahne örnekleri, engelli bedenin görünürlüğünü artırırken aynı zamanda bu görünürlüğün hangi kurumsal, pedagojik ve estetik çerçeveler içinde üretildiğini sorgulamayı gerekli kılmaktadır.

Üçüncü grup, yerel yönetimler, üniversiteler, vakıflar ve sivil toplum kuruluşları tarafından düzenlenen atölye, festival ve sosyal içerme pratiklerinden oluşmaktadır. Aşağıda değinilen örnekler, bu alanın tamamını temsil eden ayrıcalıklı ya da istisnai örnekler olarak değil, Türkiye'de kurum temelli engellilik ve sanat faaliyetlerinin hangi çerçeveler içinde yürütüldüğünü gösteren sınırlı bir seçki olarak ele alınmalıdır. Bu kümede yer alan çalışmalar, engelli bireylerin sanat yoluyla kamusal görünürlük kazanmasını, sosyal karşılaşma alanlarına dahil olmasını ve kimi durumlarda üretici olarak kültürel alana katılmasını sağlamaktadır.

Sivil toplum ölçeğinde 2008 yılında Alternatif Yaşam Derneği tarafından kurulan *Düşler Akademisi*, sanat ve spor eğitimleri aracılığıyla engelli ve dezavantajlı gençlerin kültürel yaşama katılımını destekleyen uzun soluklu örneklerden biridir. Akademi bünyesinde 2009 yılında kurulan *Social Inclusion Band*, *Düşler Film* ve *Düşler Ajans* gibi yapılar, engelli bireylerin müzik, film ve kültürel üretim

alanlarında daha aktif roller üstlenmesine imkân tanımıştır. Benzer biçimde Engelsiz Erişim Derneği ve Boğaziçi Üniversitesi Görme Engelliler Teknoloji ve Eğitim Laboratuvarı (GETEM) iş birliğiyle 2014 yılında başlatılan *Beyaz Baston ve Erişilebilirlik Festivali*, erişilebilirlik stantları, konserler, deneyim alanları ve sanatsal faaliyetler aracılığıyla görme engellilik meselesini hak, erişim ve kültürel katılım ekseninde görünür kılmıştır. Eğitimde Görme Engelliler Derneği ve Herkes İçin Turizm Derneği tarafından 15-17 Ekim 2026'da İzmir'de düzenlenmek üzere duyurulan *Uluslararası Görme Engelliler Müzik Festivali* ise Türkiye'den ve farklı ülkelerden görme engelli müzisyenleri konserler ve atölyeler aracılığıyla bir araya getirmeyi amaçlamaktadır (Eğitimde Görme Engelliler Derneği [EGED], 2026).
Bu bağlamda *Erişiyorsam Varım!* başlığı etrafında şekillenen etkinlikler de erişilebilirlik, kültürel katılım ve engelli hakları tartışmalarını sanat alanıyla ilişkilendiren örnekler arasında yer almaktadır. İstanbul İsveç Başkonsolosluğu, RUSİHAK ve ENG-KAD iş birliğiyle 2016 yılında İstanbul'da düzenlenen *Erişiyorsam Varım! İstanbul* sergisi ve panel programı, erişilebilirliği kültür-sanat alanı, kent yaşamı ve hak temelli katılım bağlamında ele almış; İstanbul Modern'de düzenlenen paneller aracılığıyla müzelerin ve kültür kurumlarının erişilebilirlik sorumluluğunu gündeme taşımıştır. Aynı başlık altında 2018 yılında Koç Üniversitesi Rumelifeneri Kampüsü'nde düzenlenen etkinlik serisi ise fotoğraf sergileri, erişilebilirlik seminerleri, engelsiz film gösterimleri, atölyeler ve performanslar aracılığıyla erişilebilirlik tartışmasını üniversite kamusallığı içinde görünür kılmıştır. Program kapsamında Tuğçe Ulugün Tuna ve ekibinin Aralık 2018'de *Farklı Bedenlerle Dans* performansını sahnelemesi, erişilebilirlik gündemi ile kapsayıcı beden performansı arasında doğrudan bir ilişki kurmuştur.

Üniversite temelli çalışmalar içinde TOBB ETÜ'de Haziran 2022'de düzenlenen *ROTAFEST Sanata Erişebilirlik Festivali*, performans sanatları, plastik sanatlar, müzik, heykel, resim, ritim, hareket, dans atölyeleri, açık hava film gösterimi ve erişilebilirlik temalı etkinlikleri bir araya getirmiştir (TOBB ETÜ, 2022). Gebze Teknik Üniversitesi'nde 15 Mayıs 2024 tarihinde gerçekleştirilen *Kozadan Kelebeğe Engelsiz Gençlik Festivali* ise dans gösterileri, konserler, şiir dinletisi, oyunlar ve atölyeler aracılığıyla engelli bireylerin kampüs ortamında kültürel

katılımını görünür kılmıştır (FestTR, 2024). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi bünyesindeki Engelli Bireyler İçin Görsel Sanatlar Eğitim Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin seramik çalıştayları ve İstanbul Üniversitesi Engelliler Uygulama ve Araştırma Merkezi (ENUYGAR) Sanat Atölyesi'nin 2014 yılından itibaren seramik, cam ve ebru gibi alanlarda yürüttüğü eğitimler de engelli bireylerin üniversite ortamında sanatsal üretime dahil edildiği örnekler arasında değerlendirilebilir.

Yerel yönetimler tarafından düzenlenen etkinlikler, engellilik, kent politikası, erişilebilirlik ve sanat ilişkisini farklı kamusal ölçeklerde görünür kılmaktadır. Büyükşehir belediyeleri düzeyinde İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından ilki 2013 yılında başlatılan *Uluslararası Engelsizmir Kongresi ve Festivali*, bilimsel oturumları sanatsal etkinliklerle bir araya getirerek engellilik meselesini kent, hak, erişilebilirlik ve kültürel katılım çerçevesinde ele almıştır. Mersin Büyükşehir Belediyesi'nin ilki 2017 yılında düzenlenen *Mersin Uluslararası Engelsiz Sanat Festivali*, Türkiye'den ve farklı ülkelerden engelli performans sanatçılarını kent meydanlarında ve kamusal alanlarda izleyiciyle buluşturmuş; Ankara Büyükşehir Belediyesi ve Ankara Kent Konseyi iş birliğiyle düzenlenen *Engelsiz Ankara Festivali* ise konserler, dans gösterileri, el emeği atölyeleri ve bilgilendirme stantlarıyla engelli bireylerin kent yaşamındaki görünürlüğünü desteklemiştir (Ankara Kent Konseyi, 2025). İlçe belediyeleri ölçeğinde Kepez Belediyesi'nin *Kepez ENFES Engelsiz Festivali*, Avcılar Belediyesi'nin *Engelsiz Yaşam ve Sanat Festivali* ve Kadıköy Belediyesi'nin *Engelsiz Yaşam Şenliği* gibi etkinlikler; sergi, konser, tiyatro, dans, defile, spor, çocuk etkinlikleri, sivil toplum stantları ve atölyeler aracılığıyla engelli ve engelsiz kentlileri bir araya getiren sosyal karşılaşma alanları oluşturmuştur (Kepez Belediyesi, 2026). 13-14 Mayıs 2024 tarihlerinde Ankara Kent Konseyi Engelli Meclisi ve Mülkiyeliler Birliği iş birliğiyle düzenlenen *Kendine Engel Olma* sergisi de Elif Gamze Bozo, Mert Korkmaz, M. Oğuz Mucurluoğlu, Şule Özcan ve Bünyamin Çevik gibi farklı alanlardan engelli sanatçı ve üreticileri bir araya getiren güncel örneklerden biridir. Bu örneklerde engellilik ve sanat kesişimi çoğunlukla erişilebilirlik, farkındalık, sosyal içerme, kent yaşamına katılım ve kamusal görünürlük söylemleri etrafında kurulmaktadır.

Öte yandan erişilebilirlik ve sosyal içerme odaklı kurum temelli etkinliklerin yanında, Türkiye'de sakat kültür, eleştirel engellilik çalışmaları ve kuir-sakat tartışmalarını güncel sanat alanına taşıyan örnekler de ortaya çıkmıştır. Bu hattın en belirgin örneklerinden biri, 17. İstanbul Bienali kapsamında yayımlanan *Crip Magazine #5*'tir.

Dergi, engellilik/sağlamlık, kırılganlık/güç, yazmak/yazıdan silinmek, uyum/uyumsuzluk gibi karşıtlıkları tartışmaya açarak acının arşivlenmesi, toplumsal hareketler, kuir-sakat aidiyet, zihinsel sağlık, otistik dönüş, engellilik gururu, sakat dans bedenleri ve engellilik çalışmalarından öğrenme gibi kesişimsel temaları birlikte ele almıştır. Türkiye bağlamında Dilan Aydemir, Çınar Eslek, Tuğçe Ulugün Tuna, İpek Burçak, Merhaba! Spektrum, Erişilebilir Her Şey, Sibel Yardımcı, Kaan Göncü ve Pelin Tan gibi farklı alanlardan katkıların aynı yayın içinde yer alması, *Crip Magazine #5*'i sanat, akademi ve aktivizm arasında bir karşılaşma zemini hâline getirmiştir. Bunun yanında Eli Clare, Theresia Degener, Alyson Patsavas ve atelienormalno kolektifi gibi uluslararası isim ve oluşumların yayına dahil olması, derginin Türkiye'deki engellilik ve sanat tartışmalarını uluslararası sakat kuram, sakat kültür, erişim estetiği ve eleştirel engellilik çalışmalarıyla ilişkilendirdiğini göstermektedir (Gürsu, 2022). Bu nedenle yayının önemi, Türkiye'deki sakatlık temalı sanatsal üretimleri görünür kılmasının ve bu alana ilişkin bir envanter sunmasının ötesinde, "crip", sakat kültür, kuir-sakat aidiyet, sağlamcılık, kırılganlık, ağrı, bakım, nöroçeşitlilik ve erişim gibi kavramları Türkiye güncel sanat yazınına taşımasında yatar.

Erişilebilirlik tartışmaları ve çağdaş sakat pedagoji bağlamında, British Council Türkiye tarafından "Herkes için Sanat" mottosuyla 2-4 Şubat 2023 tarihleri arasında düzenlenen *Unlimited Forum*, Türkiye'de erişilebilir sanat, sakat sanat ve çağdaş engellilik kültürü tartışmalarının görünürlüğü açısından dikkat çekici örneklerden biridir. Yapı Kredi bomontiada ve çevresindeki mekânlarda gerçekleştirilen programda performanslar, paneller, atölyeler, konserler ve erişilebilirlik odaklı buluşmalar yer almış; Bongo Art Project, Diyalog Sosyal Girişimcilik Derneği, Erişilebilir Her Şey, Tiyatro Kooperatifi, Puruli Kültür Sanat,

Candoco Dance Company, Off the Frame, Unbeaten Path ve Tiflis Inclusive Dance Company gibi yerel ve uluslararası kurumların deneyimleri bir araya getirilmiştir. Forumda erişilebilirlik, izleyici erişimini aşarak sanatsal üretim, kültürel politika, profesyonel ağ kurma ve sakat sanatçı failliğiyle birlikte ele alınmıştır. Jess Thom'un Touretteshero deneyimi, Arada Company'nin *Acil!* performansı, *Farklı Bedenlerle Dans* topluluğunun *Bedenleşen Kesitler* gösterisi ve Hatiye Garip'in erişilebilir çizgi/görsel betimleme atölyesi, forumu Türkiye'deki sanat ortamı ile uluslararası sakat sanat, erişim estetiği ve engellilik kültürü tartışmaları arasında bir temas alanı hâline getirmiştir (British Council Türkiye, 2023). Bununla birlikte, *Unlimited Forum* bugüne kadar süreklilik kazanan bir platforma dönüşmemiş; 2023'teki yoğun programına rağmen Türkiye'de erişilebilir sanat ve sakat sanat alanında düzenli olarak tekrarlanan kurumsal bir buluşma zemini hâline gelememiştir.

Paribu Art'ta British Council iş birliğiyle 10 Mart 2026'da gerçekleştirilen *The In Between* gösterimi ve *Disco Neurotico* performansı, Türkiye'de erişilebilir sanat pratiklerinin nöroçeşitlilik, duyusal erişim ve birlikte deneyimleme ekseninde genişlediğini gösteren güncel örneklerden biridir. Etkinliğin ilk bölümünde, İstanbul'da çekilen ve nöroçeşitli bireylerin deneyimlerine odaklanan *The In Between* filmi gösterilmiş; ardından film ekibiyle söyleşi düzenlenmiş ve Türkiye'de kültür-sanat alanındaki erişilebilirlik uygulamaları üzerine kısa bir tartışma gerçekleştirilmiştir. Film gösterimi, izleyicilerin diledikleri zaman salona girip çıkabildikleri, dikkat ve katılım biçimlerinin esnek tutulduğu, örgü örme, çizim yapma, fidget oyuncakları kullanma ya da sessiz aktivitelerle filme eşlik edebildikleri nöroçeşitlilik dostu bir ortamda düzenlenmiştir.

Etkinliğin devamında yer alan *Disco Neurotico* performansı ise nöroçeşitli bireyler için gece kulübü, festival ve canlı etkinlik deneyimlerini yeniden düşünmeye yönelik bir dans ve müzik alanı olarak kurgulanmıştır. Bu performans, katılımcıların kendi ritimlerinde dahil olabildikleri, duyusal farkındalık, bedensel rahatlık ve esnek katılım biçimlerini gözeten bir ortak deneyim alanı yaratmıştır. Etkinliğin işaret dili tercümesi ve canlı üst yazı ile erişilebilir hâle getirilmesi, ayrıca farklı engel gruplarının deneyimini gözeten erişilebilirlik düzenlemelerinin

Erişilebilir Her Şey tarafından sağlanması, erişilebilirliğin burada sonradan eklenen bir destek hizmeti olarak değil, etkinliğin tasarımını belirleyen kurucu bir unsur olarak ele alındığını göstermektedir. Bu yönüyle etkinlik, katılımcıları normatif kültürel özne modeline uyumlandırmaya çalışan didaktik bir kapsayıcılık anlayışından uzaklaşarak, birlikte eğlenme, duyusal güvenlik, kendi ritminde katılım ve ortak sakat neşesi olarak düşünülebilecek bir karşılaşma zemini yaratmaktadır (Erişilebilir Her Şey, t.y.).

Alternatif sakat medya ve eleştirel kamusallık bağlamında *EEEH Dergi*, Türkiye'de sakat öznelerin kendi sözünü, mizahını ve sağlamcılık karşıtı eleştirisini ürettiği uzun soluklu dijital mecralardan biridir. Engelsiz Erişim Derneği tarafından 2014 yılından bu yana çıkarılan derginin adı, "Eşit, Erişilebilir, Engelsiz Hayat" ifadesinin baş harflerinden oluşmaktadır. "Yaşama EEEH diyenlerin dergisi" ifadesiyle kendisini konumlandıran yayın, engelli bireylerin gündelik hayatta karşılaştıkları ayrımcılık, mikro saldırganlık ve sağlamcı tutumlara yönelik bir itiraz alanı olarak şekillenmiştir. Gönüllü ve kolektif bir yayın ekibiyle hazırlanan dergi, sakatlık, gündelik hayat, erişilebilirlik ve hak mücadelesi üzerine yazmak isteyen kişilerin katkılarıyla zaman içinde düzenli yayımlanan, okur-yazar ilişkisiyle beslenen ve farklı engelli öznelerin deneyimlerini dolaşıma sokan bir alana dönüşmüştür (Akkuş ve Sarı, 2025). Derginin web metni, PDF ve sesli versiyonlarla yayımlanması, yazılara görsel betimleme eklenmesi ve bazı yazıların kör seslendirmenler tarafından okunması, *EEEH Dergi*'de erişilebilirliğin yalnızca savunulan bir ilke olarak kalmadığını, yayın pratiğinin biçimini de belirlediğini göstermektedir. On yılı aşan yayın hayatı, kitaplaştırılan yazı dizileri, derleme kitapları, belgeseli ve akademik derslerde kullanılan yazılarıyla birlikte düşünüldüğünde *EEEH Dergi*, Türkiye'de sakat kültürün süreklilik taşıyan, kolektif, erişilebilir ve hak temelli dijital arşivlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

EEEH Dergi ile benzer bir eleştirel kamusallık alanı, Alper Tolga Akkuş tarafından Apaçık Radyo'da hazırlanan *Sakat Muhabbet* programında da görülmektedir. Program, "sağlamcı zihniyete kör topal bir muhalefet" ifadesiyle engellilik meselesini gündelik hayat, kültür, medya, hak mücadelesi, erişilebilirlik,

ayrımcılık, sanat, adalet, flört, romantizm, otizm deneyimi, dijital erişilebilirlik ve engelli onur ayı gibi geniş bir konu yelpazesi içinde tartışmaya açmaktadır. Farklı engel gruplarından aktivistleri, yazarları, sanatçıları, akademisyenleri ve kültürel üreticileri konuk eden program, engelli bireyleri hakkında konuşulan kişiler olarak konumlandırmak yerine, kendi deneyimlerini, itirazlarını, mizahlarını, üretimlerini ve taleplerini kendi sözleriyle ifade eden özneler olarak merkeze almaktadır. Bu yönüyle *Sakat Muhabbet*, engelliliği acıma, mağduriyet, kahramanlık ya da yüzeysel farkındalık söylemlerine sıkıştıran yaygın medya diline karşı hem samimi, ilişkisel ve duygulanımsal hem de hak temelli, hiyerarşisiz ve sağlamcılık karşıtı bir karşı-anlatı üretmektedir. Programın radyo, podcast ve dijital arşiv aracılığıyla dolaşıma girmesi, Türkiye'de sakat kültürün ve sakat bilginin akademik yazıdan ziyade sohbet, söyleşi, ses ve alternatif medya üzerinden üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan *Sakat Muhabbet*, farklı engelli özneler arasında ortak bilinç, bir aradalık, mizah ve direniş üreten güncel bir sakat kültür pratiği ve karşı-arşiv alanı olarak değerlendirilebilir.

Alternatif sakat medya hattının bir diğer güncel uzantısı, gazeteci Ali Dinç'in kurucuları arasında yer aldığı *Sakat Cenah* platformudur. 3 Aralık 2025'te "Haberin Sakat Hali" şiarıyla yayın hayatına başlayan platform, ana akım medyada engelli bireyleri çoğu zaman mağduriyet, acıma, kahramanlık ya da "engele rağmen başarma" kalıpları içinde temsil eden sağlamcı haber diline karşı hak odaklı bir habercilik alanı kurmayı amaçlamaktadır. Ali Dinç'in *Sakat Muhabbet* programında belirttiği üzere platform, haberlerde sakat öznelerin haklarını, taleplerini ve deneyimlerini merkeze almayı, engelli bireylerin haber konusu olmanın yanı sıra haberin üreticisi, yazarı ve tanığı olarak söz almasını hedeflemektedir (Akkuş ve Dinç, 2025). Evrim Deniz, Meral Sözen, Mihriban Boyacı, Burak Sarı ve Sedef Erken gibi isimlerin katkılarıyla şekillenen bu mecra, engelli kadınların şiddet ve bakım politikaları içindeki konumundan engelli üniversite öğrencilerinin yurt deneyimlerine, görsel betimleme eksikliklerinden gündelik hak ihlallerine kadar farklı konuları sakat bakış açısından gündeme taşımaktadır. Bu yönüyle *Sakat Cenah*, Türkiye'de sakat kültürün sanat, yayıncılık ve radyo pratiklerinin yanında haber üretimi, medya eleştirisi ve hak

odaklı dijital gazetecilik üzerinden de şekillendiği bir alan açmaktadır. Platformun ülkenin farklı şehirlerinden ve daha az duyulan yerel deneyimlerden haber toplama hedefi, onu sağlamcı medya arşivine karşı gelişen güncel bir karşı-arşiv girişimi olarak da konumlandırmaktadır.

Körüz Biz Derneği tarafından 2024 yılı itibarıyla düzenlenen *Gostil Sağlamcılık Ödülleri* de Türkiye'de sağlamcılık karşıtı sakat kamusallığın güncel ve dikkat çekici örneklerinden biridir. "Gostil" sözcüğünün ironik kullanımıyla şekillenen bu ödüller, engelliliğe dayalı ayrımcı söylem ve eylemleri görünür kılmakta; sağlamcılığın gündelik dilde, medyada, akademide, siyasette, kurumlarda ve kültürel alanda nasıl yeniden üretildiğini tartışmaya açmaktadır. *Yılın Gostil Ödülü*, *Yaygın Gostil Ödülü* ve *Jüri Özel Ödülü* başlıkları altında verilen ödüller, hak temelli bakış açısını zedeleyen kişi, kurum, söylem ya da uygulamaları tersinden "ödüllendirerek" ifşa eden bir karşı-tavır üretmektedir. 31 Ocak 2026'da İstanbul Galata'daki Postane binasında ikincisi düzenlenen tören, farklı engel gruplarından ve sivil toplum örgütlerinden kişilerin yer aldığı seçici kurul yapısıyla, sağlamcılık eleştirisini bireysel tepki düzeyinden çıkarıp kolektif, mizahi ve politik bir sakat duruşa dönüştürmektedir (Akkuş, Sözen, Aybaş ve Göktaş, 2026).

Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişiminin tek bir çizgide ilerlemediği görülmektedir. Bir yanda müze, sinema, tiyatro, festival ve yerel yönetim pratikleri aracılığıyla gelişen erişilebilirlik, katılım ve sosyal içerme uygulamaları yer almaktadır. Bu uygulamalar engelli bireylerin kültür-sanat alanına erişimini genişletmekte, ancak erişilebilirlik standartlarının uygulanması kendi başına kültürel alanın engelli özneler açısından bütünüyle erişilebilir ve dönüştürücü hâle geldiği anlamına gelmemektedir. Erişilebilirliğin kurumsal bir yükümlülük, teknik düzenleme ya da kapsayıcılık göstergesi olarak yerine getirilmesi, engelli öznenin estetik, politik ve epistemik failliğinin tanındığını her zaman göstermez. Bu durumda engelli öznenin izleyici, kullanıcı, katılımcı ya da farkındalık nesnesi olarak sabitlenmesi tehlikesi devam eder. Diğer yanda ise *Crip Magazine #5*, *Unlimited Forum*, *EEEH Dergi*, *Sakat Muhabbet*, *Sakat Cenah* ve *Gostil Sağlamcılık Ödülleri* gibi örneklerde engelli/sakat öznelerin kendi

kavramlarını, mizahını, bilgisini, arşivini ve eleştirel kamusallığını üretmeye başladığı daha farklı bir hat belirmektedir. Bu ikinci hat, Türkiye'de sakat sanat ve sakat kültür tartışmasının erişilebilirlik hizmetlerinin ötesine geçerek estetik, politik ve epistemik bir faillik alanı olarak düşünülmesine imkân tanımaktadır. Bununla birlikte, bu örneklerin varlığı Türkiye'de engelli/sakat sanatçıların üretimlerinin sanat tarihi içinde yeterince yazıldığı, arşivlendiği ve kuramsallaştırıldığı anlamına gelmez. Bir sonraki bölüm, bu nedenle engelli/sakat sanatsal üretimin Türkiye sanat tarihi yazımındaki yokluğunu ve bu yokluğun terapi, sosyal uyum, farkındalık ve erişilebilirlik söylemleriyle nasıl perdelenebildiğini tartışmaktadır.

3.6. TÜRKİYE SANAT TARİHİNİ SAKATLAMAK: SAKAT SANATSAL ÜRETİMİN YÖNTEMSEL VE TARİHYAZIMSAL YOKLUĞU

Bu bölüm, Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisine dair mevcut akademik literatürü üç ana yönelim üzerinden değerlendirmektedir. İlk yönelim sanatı terapi, eğitim, rehabilitasyon ve sosyal uyum aracı olarak kavrayan araçsalcı yaklaşımlardan oluşur. İkinci yönelim engelliliği kültürel metinlerde temsil, metafor ve anlatı işlevi olarak okuyan çalışmalarda belirginleşir. Üçüncü yönelim ise erişilebilirlik, kapsayıcılık, evrensel tasarım ve kültürel katılım ekseninde gelişen kurumsal ve pedagojik yaklaşımlardır. Bu üç hat Türkiye'de engellilik ve sanat kesişimini görünür kılmakla birlikte, engelli/sakat sanatsal üretimin estetik, epistemik ve sanat tarihsel kurucu failliğini sınırlı biçimde ele almaktadır. Bu nedenle bölüm, söz konusu literatürü reddetmek yerine onun sınırlarını göstererek sakat sanat perspektifinin Türkiye sanat tarihi yazımı açısından neden gerekli olduğunu tartışmaktadır.

Türkiye'de engellilik ile sanatın kesişimine ilişkin mevcut akademik araştırmaların ve lisansüstü tezlerin önemli bir bölümü, sanatı engelli bireyler açısından esas olarak rehabilite edici, uyumlaştırıcı ve pedagojik bir araç olarak ele alan araçsalcı bir perspektif içinde konumlandırmaktadır (Çağlayan, 2018; Erden Kocaarslan, 2024). Bu çalışmalarda görsel sanatlar, sahne sanatları ve müzik eğitimi çoğu

zaman estetik ve politik bir öznenin özgün sanatsal üretimi olarak ele alınmak yerine, ince ve kaba motor becerileri destekleyen, el-göz-beyin koordinasyonunu artıran, ritim algısını ve iletişim becerilerini geliştiren, sosyalleşmeyi kolaylaştıran ve bireyin toplumsal uyumunu güçlendiren tıbbi-psikolojik bir sağaltım aracı olarak değerlendirilmektedir (Aksu, 2011; Geçen, 2015; Karaman, 2018; Şahin, 2015). Bu nedenle Türkiye'de engellilik ve sanat eğitimi üzerine oluşan akademik birikim, niceliksel olarak genişlese de, çoğu zaman engelli öznenin estetik kararlarını, sanatsal niyetini, biçimsel müdahalesini ve kültürel bilgisini merkeze alan bir sanat tarihi ya da sakat sanat perspektifine dönüşmemektedir.

Bu araçsalcı eğilim, müzik eğitimi alanındaki lisansüstü çalışmaların genel yöneliminde de izlenebilir. Özkan Sarıgül ve Dinçer'in 1996-2025 yılları arasında özel eğitim gereksinimi olan bireylerin müzik eğitimine ilişkin lisansüstü tezleri kronolojik ve tematik olarak inceledikleri çalışma, bu alana yönelik akademik ilginin özellikle son yıllarda arttığını ve 2024 yılında belirgin bir yoğunlaşma gösterdiğini ortaya koymaktadır (Özkan Sarıgül ve Dinçer, 2025). Bu çalışmaların önemli bir bölümü otizm spektrumundaki bireyler ve görme engelli bireyler üzerine odaklanmakta; müziğin sosyal becerileri, ritim algısını, iletişim kapasitesini ve eğitimsel uyumu geliştirme işlevini öne çıkarmaktadır. Görme engelli bireylerin müzik eğitimine odaklanan Topaloğlu'nun çalışması ise bu alandaki araştırmaların büyük ölçüde nicel tarama modeliyle yürütüldüğünü, buna karşılık mesleki müzik eğitimi alan görme engelli öğrencilerin Braille nota sistemi, erişilebilir materyal, uygun yazılım ve donanımsal arayüz eksiklikleri nedeniyle yapısal dışlanma yaşadığını göstermektedir (Topaloğlu, 2023). Bu bulgular, müzik eğitiminin engelli bireylerin sanatsal ve mesleki gelişimi açısından önemli bir olanak taşıdığını göstermesine rağmen, akademik tartışmanın çoğu zaman müziğin estetik üretim alanı olarak örgütlenmesinden çok, eğitimsel destek ve toplumsal entegrasyon işlevi etrafında şekillendiğine işaret etmektedir.

Görsel sanatlar alanındaki akademik eğilimler de benzer bir araçsallaştırma mantığıyla ilerlemektedir. Karip'in Türkiye'de görsel sanatlar ve engellilik odaklı lisansüstü tezler üzerine yaptığı meta-sentez çalışması, bu alandaki tezlerde nitel

araştırma yöntemlerinin ve örnek olay incelemelerinin ağırlık kazandığını, araştırmaların önemli bir kısmının ortaokul düzeyindeki öğrenciler ve öğretmenler üzerinde yürütüldüğünü göstermektedir (Karip, 2020). Bu çalışmaların temel ilgisi çoğu zaman sanatın engelli bireyin kişisel, psikomotor, davranışsal ve sosyal gelişimine katkısını ölçmeye yönelmiştir. Çağlayan'ın zihinsel engelli bireylerin sanat eğitimi bağlamında lisansüstü tezleri inceleyen çalışması da benzer bir tablo ortaya koyar. Çağlayan'a göre bu tezler çoğunlukla zihinsel engelli öğrencilerin görsel sanatlar dersindeki renk tercihleri, çizim becerileri, öğretim programlarına uyumları ve gelişimsel kazanımları gibi konulara odaklanmaktadır (Çağlayan, 2018). Böylece görsel sanatlar, engelli öznenin bağımsız estetik üretimi, biçimsel deneyi ya da kültürel müdahalesi olarak ele alınmaktan çok, bilişsel ve davranışsal gelişimi destekleyen ölçülebilir bir eğitim ve rehabilitasyon aracı olarak kavranmaktadır.

Bu çerçevede, sanat etkinliğinin temel amacını estetik bir yapıt üretmekten çok çocuğun bireysel gelişimine katkı sağlamak olarak tanımlayan yaklaşımlar, ortaya çıkan üretimin sanatsal, biçimsel ve kavramsal değerini ikincil konuma yerleştirmektedir (Şahin, 2015). Engelli bireylerin ürettiği sanata ilişkin çevresel değerlendirmelerde de benzer bir eğilim görülür. Salderay'ın çalışması, görsel sanatlar pratiklerinin engelli bireylerin toplumsallaşmasına, ince motor becerilerinin gelişmesine ve olumsuz önyargıların kırılmasına katkı sunduğunu belirtirken, bu üretimlerin aileler ve eğitimciler tarafından çoğu zaman estetik ve sanatsal nitelikleri üzerinden okunmadığını da göstermektedir (Salderay, 2010). Bu değerlendirmelerde sanat, engelli bireyin hangi estetik kararları aldığı, hangi biçimsel dili kurduğu ya da hangi kavramsal müdahaleyi gerçekleştirdiği üzerinden anlamlandırılmak yerine, kişinin topluma ne ölçüde uyum sağladığı, görünürlük kazandığı ya da sağlam toplumda ne kadar farkındalık yarattığı üzerinden değer kazanmaktadır.

Güncel sanat sosyolojisi ve eleştirel engellilik çalışmaları açısından bu araçsalcı yaklaşım, tıbbi modelin sanat alanındaki uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir. Sanatın terapötik ve pedagojik işlevine yapılan yoğun vurgu,

engelli bireyleri yaratıcı, özerk ve eşit kültür üreticileri olarak düşünmeyi güçleştirmekte; onları çoğu zaman desteklenmesi, geliştirilmesi, uyumlandırılması ya da iyileştirilmesi gereken bakım özneleri olarak konumlandırmaktadır. Bu noktada Temizer'in çalışması, Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisini eğitim bilimleri ya da tıbbi rehabilitasyon sınırlarının ötesine taşıması bakımından dikkat çekici bir güncel katkı sunar. Temizer, sanatsal katılımı biyoetik, insan hakları, sosyal adalet, kültürel erişim ve toplumsal katılım ilkeleriyle ilişkilendirerek, engelli bireylerin kültürel yaşama katılımını yardım ya da merhamet düzeyinde ele alan geleneksel yaklaşımları eleştirir. Bu çerçevede sanat, engelli bireylerin görünürlüğünü, ruhsal iyilik hâlini, sosyal ilişkilerini ve kamusal katılımını güçlendiren çok boyutlu bir alan olarak değerlendirilir (Temizer, 2025).

Temizer'in Düşler Akademisi ve Bongo Art Project gibi örnekler üzerinden geliştirdiği analiz, sanatın engelli bireyler açısından pasif bir bakım ya da yardım ilişkisine indirgenemeyeceğini; kültürel haklar, özerklik ve toplumsal eşitlik bağlamında düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. Düşler Akademisi örneği, engelli gençlerin müzik, resim, ritim ve drama gibi alanlarda aktif kültürel katılımcılar olarak yer almasını vurgularken; Bongo Art Project örneği, görsel-merkezci müzecilik anlayışına karşı çok duyulu ve erişilebilir sanat pratiklerinin önemini ortaya koyar. Bu yönüyle Temizer'in çalışması, Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisini klinik sağaltım çerçevesinden çıkararak katılım, erişim, insan onuru ve sosyal adalet eksenine taşıyan önemli bir ara konum oluşturur.

Bununla birlikte, bu yaklaşım sanat ve engellilik ilişkisini etik katılım, kültürel erişim ve sosyal adalet düzeyinde güçlendirse de, sakat sanatsal üretimin sanat tarihsel, estetik, epistemik ve dünya kurucu boyutunu bütünüyle kavramakta sınırlı kalır. Engelli öznenin sanat alanına katılımını etik bir gereklilik olarak tanımak ile engellilik deneyiminden doğan kripistemolojik bilginin estetik yöntemler, biçimsel kararlar, duyusal rejimler ve yeni sanat tarihsel okuma biçimleri ürettiğini kabul etmek aynı şey değildir. Bu tezin temel müdahalesi tam da bu ayrımda ortaya çıkar. Engellilik deneyimi sanata temsil edilecek bir konu, erişilecek bir alan ya da etik olarak dahil edilmesi gereken bir özne kazandırmanın

ötesinde, kendi beden-zihin bilgisinden, kırılganlığından, ağrısından, duyusal farklılığından, yavaşlığından ve erişim mücadelesinden türeyen estetik yöntemler ve değer ölçütleri sunar. Bu nedenle sakat sanat, katılımcı etik çerçevesiyle sınırlanamayacak kadar estetik, epistemik ve kurucu bir üretim alanıdır.

Türkiye'de engellilik ve kültürel üretim ilişkisine odaklanan literatürde öne çıkan bir diğer yönelim, engelliliği kültürel metinlerdeki temsil işlevi üzerinden okumaktır. Bu çalışmalar, sinema, edebiyat, ders kitapları, folklorik pratikler ve görsel kültür alanlarında engelliliğin nasıl temsil edildiğini incelemeleri bakımından önemli bir birikim oluşturur. Ancak, bu temsil odaklı literatür çoğu zaman engelli öznenin estetik üretiminden çok, engelliliğin metin içinde hangi sembolik, dramatik ya da ideolojik işlevleri üstlendiği sorusuna yönelir. Bu nedenle engellilik, kültürel metinde kimi zaman kriz, eksiklik, ahlaki sınav, toplumsal bozulma, aile yükü, acıma nesnesi ya da mizahi öteki olarak analiz edilir. Bu hat, sağlamcı temsil rejimlerini görünür kılması bakımından değerli bir eleştirel zemin oluşturur; ancak engelli öznenin kendi sanatsal üretimini, estetik kararlarını ve bilgi üretme biçimlerini merkeze almakta sınırlı kalır.

Bu temsil literatürünün önemli bir bölümü Türk sinemasında engelliliğin trajedi, damga, yük ve dışlanma ekseninde nasıl kurulduğunu göstermektedir. Gezgin ve Yılmaz'ın *Babam* ve *Yazı Tura* filmleri üzerine geliştirdiği analiz, Erving Goffman'ın damga kavramından hareketle engelli karakterlerin çoğu zaman kendi hakları, arzuları ve toplumsal konumları üzerinden değil, ailelerinin, yakın çevrelerinin ya da sağlam karakterlerin taşıması gereken bir "yük" olarak kurgulandığını ortaya koyar (Gezgin ve Yılmaz, 2022). Bu tür anlatılarda engellilik, politik ve toplumsal bir erişim meselesi olarak kurulmak yerine, sağlam karakterlerin tahammülünü, merhametini ya da ahlaki sınavını görünür kılan bireysel bir kader alanı olarak çerçevelenir. Böylece engelli karakterin öznel deneyimi geri plana çekilirken, sağlam çevrenin duygusal ve ahlaki tepkileri anlatının merkezine yerleşir.

Yıldız'ın post-2000 Türk sinemasındaki engelli beden temsillerini Julia Kristeva'nın abject kavramı üzerinden tartışan çalışması, bu dışlama mekanizmasını daha radikal bir düzeyde görünür kılar (Yıldız, 2025). Bu

okumaya göre engelli beden, normatif toplumun kendi bütünlük, temizlik ve düzen imgesini korumak için sınırlarının dışına ittiği bir öteki olarak kurulmaktadır. Filmlerde engelli bedenlerin tuvalet, banyo, kapalı oda ya da mahrem bakım mekânlarıyla ilişkilendirilmesi, engelliliğin görünür bir farklılığın ötesinde, saklanması, temizlenmesi ya da yönetilmesi gereken bir bedensel rahatsızlık alanı olarak kodlandığını gösterir. Bu temsil biçimi, engelli bedenin toplumsal ve politik failliğini sınırlandırırken, sağlam bedenin kendi bütünlüğünü ve normalliğini yeniden onaylayan bir görsel düzen üretir.

Benzer bir temsil rejimi eğitim materyallerinde de izlenebilir. Ergün'ün Türkiye'deki ders kitapları üzerine yürüttüğü eleştirel söylem analizi, engelliliğin hak sahibi ve özerk yurttaşlık çerçevesinden çok, hayırseverlik, acıma ve yardım söylemleri içinde kurulduğunu ortaya koyar (Ergün, 2017). Ders kitaplarında engelli bireylerin çoğu zaman öncelikle engel durumları üzerinden tanımlanması, onların toplumsal, kültürel ve politik öznelliklerini ikincil konuma iter. Merhamet, şefkat ve yardım vurgusunun yoğunluğu, yapısal ayrımcılığı, erişilebilirlik eksikliklerini ve devletin hak temelli yükümlülüklerini görünmezleştiren bir pedagojik perde işlevi görür. Gürdal Ünal'ın çocuk edebiyatına ilişkin çalışması da benzer biçimde, engelli karakterlerin çoğu zaman mucizevi iyileşme, katlanılması gereken trajedi ya da duygusal ders anlatıları içinde kurulduğunu göstererek, sağlamcı temsil kalıplarının çocukluk döneminden itibaren nasıl dolaşıma sokulduğunu tartışmaya açar (Gürdal Ünal, 2011).

Engelliliğin kültürel temsil içinde araçsallaştırılmasının daha tarihsel ve folklorik örnekleri de bulunmaktadır. Alpyıldız'ın Anadolu'da oynanan *Topal Oyunu* gibi halk dansları üzerine yaptığı çalışma, fiziksel engelin geleneksel mizah içinde alay, taklit ve bedensel sapma göstergesi olarak sahnelendiğini ortaya koyar (Alpyıldız, 2025). Bu tür icralarda topallık ya da bedensel aksama, estetik bir deneyim ya da engelli öznenin bilgisi olarak değil, sağlam izleyicinin normatif beden konumunu pekiştiren komik bir farklılık olarak işlev görür. Mizahın üstünlük kuramı açısından düşünüldüğünde, sağlam bedenin kendi dengesini, becerisini ve normalliğini, engelli bedenin taklidi üzerinden yeniden onayladığı görülür. Bu

nedenle folklorik temsiller, engelliliği toplumsal normdan sapma ve gülme nesnesi olarak kurarak sağlamcı kültürel belleğin tarihsel taşıyıcılarından biri hâline gelir.

Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Türkiye'de engellilik ve kültürel temsil literatürünün önemli bir katkı sunduğu görülmektedir. Sinemada engelliliğin trajik yük, damga ve abject beden olarak kurulması; ders kitaplarında acıma ve hayırseverlik etiği içinde pedagojik olarak yeniden üretilmesi; folklorik pratiklerde ise mizahi öteki ve bedensel sapma göstergesi olarak sahnelenmesi, sağlamcı temsil rejimlerinin farklı kültürel alanlarda nasıl tekrarlandığını ortaya koymaktadır. Ancak bu literatürün sınırı, engelliliği çoğu zaman temsil edilen bir konu, anlatısal işlev ya da ideolojik belirti olarak ele almasında yatar. Mitchell ve Snyder'ın anlatı protezi kavramıyla işaret ettiği üzere, engellilik çoğu metinde anlatıyı harekete geçiren, krizi görünür kılan ya da sağlam öznenin gelişimini destekleyen bir araç olarak kullanılır (Mitchell ve Snyder, 2014). Bu tez açısından kritik nokta, bu temsil eleştirisini engelli öznenin kendi üretimine, estetik kararlarına ve sakat sanat perspektifine doğru genişletmektir. Başka bir ifadeyle, engelliliği metnin içinde neyi temsil ettiği üzerinden okumanın ötesine geçmek gerekir. Sakat sanat perspektifi, engelli beden-zihinlerin sanat tarihinin görme, değer verme, sınıflandırma ve meşrulaştırma biçimlerini nasıl sarstığını ve bu biçimlerin arkasındaki normatif sağlam özne mitini nasıl görünür kıldığını düşünmeye imkân verir.

Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisine dair üçüncü bir yönelim, engelliliği erişilebilirlik, kapsayıcılık ve kültürel katılım başlıkları altında ele alan kuramsal, kurumsal ve pedagojik yaklaşımlardır. Bu hat, müzeler, kültür merkezleri, film festivalleri, tiyatro kurumları, eğitim merkezleri, belediyeler ve kültür-sanat platformları aracılığıyla engelli bireylerin kültürel etkinliklere izleyici, kullanıcı ya da katılımcı olarak erişimini artırmayı amaçlar. Bu çalışmalar aynı zamanda erişim eksikliklerini, dışlayıcı mekânsal düzenlemeleri, görsel-merkezci sergileme pratiklerini, sağlamcı kurum kültürünü ve ötekileştirici temsil biçimlerini tespit edip eleştiren bir araştırma alanı oluşturur. Sesli betimleme, ayrıntılı altyazı, işaret dili çevirisi, Braille metin, dokunsal materyal, çok duyulu sergileme, erişilebilir tur,

sahne önü tanıtımı, hissedilebilir zemin ve fiziksel erişim düzenlemeleri bu literatürde öne çıkan uygulama alanlarıdır.

Kültür ve sanat mekânlarının engelli bireyler açısından erişilebilir hâle getirilmesi, mimari düzenleme meselesini aşarak yurttaşlık, kültürel haklar ve mekânsal adalet tartışmalarıyla ilişkilidir. Şen, Çelik Yetim ve Bilici'nin Türkiye'deki UNESCO koruması altındaki kültür varlıkları ve müzelerin engelli turistlerin ziyaretine uygunluğunu inceledikleri çalışma, Göreme, Pamukkale ve Hattuşa gibi kültürel miras alanlarında fiziksel ve iletişimsel erişilebilirlik eksikliklerinin engelli bireylerin kültürel yaşama katılımını sınırlayan yapısal bariyerler ürettiğini göstermektedir (Şen, Çelik Yetim ve Bilici, 2014). Bu çalışma, kültürel miras alanlarına erişimi turizm hizmetinin dar sınırlarından çıkararak kültürel yurttaşlık ve katılım hakkı bağlamında tartışmaya açar.

Balcı'nın İstanbul'daki 41 müzenin fiziksel, işitsel ve görsel erişilebilirlik durumunu inceleyen çalışması da bu hattın kurumsal boyutunu görünür kılar (Balcı, 2024). Balcı'nın araştırması, müzelerdeki erişim sorunlarının kaynak yetersizliğiyle birlikte kurumsal farkındalık eksikliği, evrensel tasarım ilkelerinin planlama aşamasında gözetilmemesi ve erişilebilirliğin çoğu zaman sonradan eklenen teknik bir düzenleme olarak düşünülmesiyle ilişkili olduğunu ortaya koyar. Braille yönlendirmelerin, sesli betimlemelerin, işitsel bilgilendirme sistemlerinin, hissedilebilir yüzeylerin ve standartlara uygun dolaşım düzenlemelerinin eksikliği, engelli ziyaretçilerin müze mekânıyla eşit ilişki kurmasını engelleyen yapısal bir dışlama mekanizması üretmektedir. Bu nedenle evrensel tasarım yaklaşımı, kültür-sanat kurumlarında erişilebilirliğin sonradan eklenen bir hizmet alanı olarak kavranması yerine, kurumun mekânsal, duyusal ve iletişimsel örgütlenmesini baştan belirleyen temel bir ilke olarak düşünülmesini gerektirir.

Bu yönelimin önemli bir boyutu, görsel-merkezci müzecilik anlayışının eleştirisidir. Geleneksel müzecilik kültürü, sanat yapıtını çoğu zaman gözle seyredilecek, mesafeli biçimde incelenecek ve dokunulmadan deneyimlenecek bir nesne olarak kurgular. Bu oküler-merkezci yaklaşım, özellikle görme engelli ziyaretçiler açısından müzeyi dışlayıcı bir mekâna dönüştürür. Aktop'un çok duyulu müzecilik üzerine çalışmaları, müzelerin rampa, asansör ya da fiziksel

dolaşım düzenlemeleriyle sınırlı bir erişilebilirlik anlayışından çıkması gerektiğini vurgular (Aktop, 2022; Aktop, 2023). Aktop'a göre sanat yapıtlarının algılanabilirliği, görme dışındaki duyuların da sergileme sürecine dahil edilmesiyle genişler. Dokunma, işitme, koku, ısı, mekânsal yönelim, sesli betimleme, üç boyutlu replika ve dijital yönlendirme uygulamaları, müze deneyimini görsel bilgiye dayalı bir deneyim olmaktan çıkararak daha çoğul bir duyusal karşılaşmaya dönüştürür.

Baba ve Çalışkan Güneş'in İzmir Tarih ve Sanat Müzesi'ndeki seramik eserler üzerine geliştirdikleri çalışma, bu kuramsal talebin uygulamadaki karşılıklarından birini sunar (Baba ve Çalışkan Güneş, 2021). Araştırmacılar, müzedeki seramik eserlerin alçak rölyef kopyalarını üreterek görme engelli ziyaretçilerin antik dönem seramik formlarını dokunma yoluyla deneyimleyebilmesini sağlamıştır. Bu uygulama, müzecilikte uzun süre hâkim olan dokunma yasağının görme engelli ziyaretçiler açısından nasıl bir erişim engeline dönüştüğünü gösterir. Seramik formların dokunsal olarak yeniden üretilmesi, kültürel mirasın görsel tanıma yoluyla kavranabileceği varsayımını sarsar ve dokunsal algının estetik deneyim içindeki kurucu rolünü görünür kılar. Böylece müze, görme engelli ziyaretçilerin dolaşabildiği bir mekân olmanın yanında, yapıtla bedensel ve duyusal ilişki kurabildiği bir öğrenme ve deneyim alanına dönüşür.

Müzelerin engelli bireyler açısından aktif öğrenme ve pedagojik deneyim alanları olarak düşünülmesi de bu literatür içinde önemli bir yer tutar. Özer Erbay, müzelerin engelli gruplara yönelik eğitim fonksiyonlarını inceleyerek, bu kurumların sivil toplum iş birlikleri, atölye programları ve özel eğitim uygulamaları aracılığıyla sosyal katılımı destekleyen dinamik öğrenme alanlarına dönüşebileceğini göstermektedir (Özer Erbay, 2017). Bu çerçevede İstanbul Modern, Turkcell Diyalog Müzesi ve benzeri kurumlarda yürütülen atölyeler, müze deneyimini pasif seyirden çıkararak etkileşim, dokunma, anlatı, üretim ve kolektif öğrenme süreçleriyle ilişkilendirir.

Danacı Polat'ın görme engelli öğrencilerle yürüttüğü müze eğitimi çalışması ise bu pedagojik dönüşümün ayrıntılı örneklerinden biridir (Danacı Polat, 2019). Çalışmada görme engelli öğrenciler için üç boyutlu maketler, kumaş kaplı

dokunsal yüzeyler, Braille müze rehberleri ve sesli betimlemeli sosyal anlatı sunuları kullanılmıştır. Bu materyaller, öğrencilerin müze mekânını kavramasını, sergilenen nesnelerle ilişki kurmasını ve kendi sanatsal üretimlerini gerçekleştirmesini desteklemiştir. Danacı Polat'ın araştırması, görme engelli öğrencilerin sanat eğitimi süreçlerine etkin biçimde katılabilmesi için müze pedagojisinin duyusal çeşitliliği, dokunsal algıyı ve bireysel öğrenme yollarını merkeze alması gerektiğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, müze eğitimini bilgi aktarımı olarak görmekten çıkararak, engelli öğrencinin mekânla, nesneyle, malzemeyle ve kendi bedensel algısıyla kurduğu çok katmanlı bir deneyim alanı olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Güncel ve dikkat çekici örneklerden biri de Kahraman'ın *Görmenin Ötesi: Sanat Buluşmaları* projesi üzerine yaptığı çalışmadır. Kahraman'ın araştırması, görme yetersizliği olan çocuklarla yürütülen yaratıcı drama, müze gezisi ve seramik uygulamalarından oluşan bir atölye sürecine odaklanır (Kahraman, 2025). Batman Üniversitesi bünyesinde ve CultureCIVIC desteğiyle yürütülen proje, yedişer haftalık iki dönemden oluşan bir çalışma sürecine dayanır. Atölye sürecinde çocuklar yaratıcı drama etkinliklerine katılmış, Batman Müzesi'ni ziyaret etmiş, müzedeki eserlerin dokunsal algıya uygun replikalarıyla karşılaşmış ve ardından seramik çamuruyla kendi formlarını üretmiştir. Bu yapı, müze deneyimini ziyaret ve öğrenme sürecinin ötesine taşıyarak duyusal keşif, bedensel yönelim, malzemeyle temas ve sanatsal üretim arasında ilerleyen bütünlüklü bir pedagojik deneyim olarak örgütlemiştir.

Kahraman'ın çalışmasının önemli katkılarından biri, görme yetersizliğini tek tip bir deneyim olarak ele alan yaklaşımları sorgulamasıdır. Araştırmada yer alan çocukların sanat malzemesiyle, mekânla, gönüllülerle ve kendi bedenleriyle kurdukları ilişkiler birbirinden farklıdır. Bu farklılıklar, erişilebilir sanat pedagojisinin her çocuğu aynı duyusal yolla öğrenen homojen bir grup olarak düşünemeyeceğini gösterir. Örneğin K12 kodlu çocuk, dokunsal temastan hoşlanmayan ve özellikle çamurla ya da başka bir bedenle doğrudan temas kurmaktan kaçınan bir katılımcıdır. K12, kendi büstünü üretirken fiziksel temas yerine sözel betimlemelere ve işitsel yönlendirmelere dayanarak biçim kurmuştur.

Bu örnek, dokunsal sanat pedagojisinin dokunmaya dayalı tek bir modelle sınırlanamayacağını, sözel anlatı ve işitsel yönlendirme gibi alternatif duyusal kanalların da biçim üretiminde belirleyici olabileceğini gösterir.

K15a kodlu çocuk ise farklı bir duyusal yöntem geliştirmiştir. Bu katılımcı, birlikte çalıştığı gönüllünün yüzüne dokunarak yüz hatlarını elleriyle tanımış ve bu dokunsal bilgiyi seramik forma aktarmıştır. Burada görme yetersizliği, biçim üretimini kesintiye uğratan bir eksiklik olarak işlemez; aksine yüzey, hacim, kontur ve oran bilgisinin dokunma yoluyla kurulduğu başka bir algı rejimini açığa çıkarır. K15a'nın üretim süreci, dokunmanın telafi edici bir araç olarak anlaşılmasını aşar; dokunsal algının bizzat biçimsel kararları yönlendiren yaratıcı bir yöntem olarak işleyebileceğini gösterir. Böylece seramik çamuru, çocukların görme dışı duyusal yollarla dünyayı kavradıkları, bedenlerini ve çevrelerini yeniden anlamlandırdıkları ve kendi ifade biçimlerini kurdukları bir malzemeye dönüşür.

Kahraman'ın bulguları, erişilebilir sanat atölyelerinin engelli çocukları hazır pedagojik modellere uyduran alanlar olarak tasarlanması yerine, onların duyusal tercihlerini, temas sınırlarını, işitsel ve dokunsal yönelimlerini, malzemeyle kurdukları bireysel ilişkileri dikkate alan esnek öğrenme ortamları olarak düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. Bu çalışma, engelli çocukların sanat eğitiminin alıcısı konumunda kalmadığını; kendi duyusal yollarıyla biçim kuran, malzemeye müdahale eden, ifade stratejisi geliştiren ve farklı estetik kararlar alan özneler olarak ortaya çıktığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu nedenle *Görmenin Ötesi: Sanat Buluşmaları*, erişilebilirlik ve pedagojik kapsayıcılık literatürü içinde sakat sanat perspektifine yaklaşan güçlü bir eşik oluşturur. Çalışma, engellilik deneyiminin sanat eğitiminde uyarlanması gereken bir koşul olmanın ötesinde, duyusal algı, malzemeyle ilişki ve biçim üretimi düzeyinde farklı estetik imkânlar açabildiğini ortaya koyar.

Bununla birlikte, kapsayıcılık ve çok duyulu deneyim söylemleri her zaman dönüştürücü bir erişim politikası üretmez. Bu hattın içinden gelişen önemli eleştirel yaklaşımlardan biri, Egbatan'ın engelliliğin deneyim olarak metalaştırılmasına ilişkin analizidir. Egbatan, İstanbul'da toplu taşımayı kullanan engelli kadınların kentsel altyapıya erişim krizlerini ve mekânsal dışlanma

deneyimlerini tartışırken, engelliliğin bazı kültürel ve ticari pratiklerde yapısal bir hak meselesinden çıkarılarak sağlam ziyaretçiler için tüketilebilir bir simülasyona dönüştürüldüğünü vurgular (Egbatan, 2024). Bu eleştirinin merkezinde, sağlam bedenli ziyaretçilerin geçici olarak karanlıkta ya da sessizlikte bulunarak körlük veya sağırlık deneyimini tükettiği popüler sergileme formatları yer alır.

Egbatan'ın yaklaşımı, bu tür deneyim alanlarının üç temel sorun ürettiğini düşündürür. İlk olarak, engellilik gündelik hayatta ulaşım, mimari erişim, yoksulluk, toplumsal cinsiyet, istihdam ve kamusal hizmetlerle ilişkili yapısal bir eşitsizlik alanı iken, kültür endüstrisi içinde biletle tüketilen kısa süreli bir deneyime dönüştürülebilir. Bu durumda engellilik, politik bir hak meselesi olarak ele alınmak yerine, sağlam ziyaretçinin merakını, heyecanını ya da empati arzusunu besleyen bir tüketim nesnesi hâline gelir. İkinci olarak, bu tür simülasyonlar empati ürettiğini iddia ederken sağlamcı üstünlüğü yeniden kurabilir. Ziyaretçi geçici deneyimin ardından kendi görme, işitme ve hareket etme kapasitesine geri döner; bu dönüş çoğu zaman engelli bireylerin kalıcı altyapı sorunlarını, kent içindeki güvencesizliğini ve kurumsal dışlanmasını görünmezleştirir. Üçüncü olarak, engelliliğin duyusal bir eksiklik deneyimine indirgenmesi, evrensel tasarım yükümlülüklerini, sosyal hakları ve mekânsal adalet taleplerini depolitize eder.

Bu nedenle Egbatan'ın eleştirisi, erişilebilirlik ve kapsayıcılık söyleminin sınırlarını görünür kılar. Engelliliği sağlam izleyiciye deneyimletmek, engelli öznelerin kamusal alanda karşılaştığı yapısal engelleri ortadan kaldırmaz; hatta kimi durumlarda bu engelleri duygusal tüketim ve empati gösterisi içinde perdeleyebilir. Bu yaklaşım, erişilebilirliğin duyusal deneyim tasarımı ya da kurumsal iyi niyet düzeyinde kalması hâlinde nasıl metalaştırıcı bir kapsayıcılık illüzyonu üretebileceğini gösterir. Dolayısıyla kültürel katılım ve çok duyulu sanat literatürü, hem erişilebilirlik imkânlarını genişletmesi hem de kendi içindeki kapsayıcılık rejimlerinin eleştirisini üretmesi bakımından önemlidir.

Yine de erişilebilirlik, kapsayıcılık ve kültürel katılım literatürü; evrensel tasarım, çok duyulu müzecilik ve oküler-merkezci sergileme kültürünün eleştirisi bakımından önemli bir açılım sunsa da, çoğu zaman engelli özneyi izleyici,

kullanıcı, öğrenci ya da katılımcı konumunda ele alır. Bu literatür, engelli bireyin müzeye, sergiye, filme, atölyeye ya da kültür merkezine erişimini güçlendirmesi bakımından vazgeçilmezdir; ancak engelli/sakat sanatçının estetik bilgisini, biçimsel müdahalesini, kripistemolojik deneyimini ve sanat tarihsel kurucu failliğini her zaman merkeze taşımaz. Bu nedenle erişilebilirlik hizmetleri mevcut kültür-sanat alanına girişi kolaylaştırırken, sakat sanat ve sakatlama perspektifi bu alanın hangi beden-zihin, duyu, hız, üretkenlik ve özerklik varsayımları üzerine kurulduğunu sorgular. Başka bir ifadeyle, erişilebilirlik engelli bireyin kültür-sanat alanına katılımını mümkün kılar; sakat sanat perspektifi ise kültür-sanat alanının görme, duyma, hareket etme, üretme, değer verme ve meşrulaştırma biçimlerini dönüştürmeyi, farklı bir estetik ve başka bir dünya tahayyülü kurmayı hedefler.

Dolayısıyla Türkiye'de engellilik ve sanat ilişkisine dair mevcut literatür üç ana hat üzerinden ilerlemektedir: sanatı terapi, eğitim, rehabilitasyon ve sosyal uyum aracı olarak kavrayan araçsalcı hat; engelliliği kültürel metinlerde temsil, metafor ve anlatı işlevi olarak okuyan temsil eleştirisi hattı; engelliliği erişilebilirlik, kapsayıcılık, evrensel tasarım ve kültürel katılım hizmetleri üzerinden ele alan kurumsal erişim hattı. Bu üç yönelim, Türkiye'de engellilik ve sanat kesişimini görünür kılmaları bakımından önemli katkılar sunar. Bununla birlikte, engelli/sakat sanatsal üretimin kendi estetik bilgisini, biçimsel kararlarını, kripistemolojik deneyimini ve sanat tarihsel kurucu failliğini bütünüyle merkeze taşımaz. Bu tez, bu birikimin açtığı zeminden hareketle onun sınırlarını görünür kılar ve Türkiye sanat tarihini sakatlama yönünde yöntemsel ve tarihyazımsal bir müdahale önerir.

3.7. SANAT TARİHİNİ SAKATLAMAK: KİŞİSEL BİR SAKAT SOYKÜTÜĞÜ KURMAK

Sakatlamayı bir okuma ve araştırma yöntemi olarak kullanabilmek için, öncelikle bu kavramın hangi mücadele, bilgi ve estetik deneyim alanlarından doğduğunu açıklamak gerekir. Türkiye sanat literatüründe sakat kuram, sakat sanat ve eleştirel engellilik çalışmaları üzerine sınırlı sayıda örnek bulunması, bu yöntemin doğrudan uygulanmasından önce kuramsal olarak detaylandırılmasını zorunlu kılmıştır. Bu nedenle tezin birinci bölümü, sakat kuramın hangi tarihsel seyir ve

kuramsal zemin içinde oluştuğunu; engellilik modelleri, engelli hakları hareketinin akademiye uzanma tarihini, eleştirel engellilik çalışmalarını, sakat kültürü, sakat sanatı ve sakat estetik tartışmalarını nasıl biçimlendirdiğini ayrıntılı biçimde tarihlendirmiştir. Bu tartışma, sakat kuramı soyut bir akademik kavram setinin sınırlarını aşan; engellilik kültürünün, engelli hakları hareketinin, kurumsal dışlanmaya karşı geliştirilen direnişlerin ve sakat beden-zihinlerin yaşanmış deneyimlerinden doğan bilgi üretiminin mirası olarak konumlandırmıştır.

Bu miras kavramsal olduğu kadar bedensel, duygulanımsal ve politiktir. Sakat kuram, masa başında üretilmiş kapalı bir teori alanından ziyade, baskılanma, meşruiyetsizleştirme, dışlanma, ağrı, bakım, bağımlılık, karşılıklı bağımlılık, kırılganlık, öfke, mizah, dayanışma ve bu süreçlerde geliştirilen hayatta kalma tekniklerinin bedenlerde ve ilişkilerde bıraktığı izlerden doğan bir bilgi alanı olarak düşünülmelidir. Bu nedenle bu çalışma, söz konusu kavramsal ve bedensel mirası Türkiye sanat tarihi literatürüne taşırken sakatlamayı eleştirel, öznel ve duygulanımsal bir yöntem olarak ele alır. Bu yöntem, engellilikle ilgili sanat yapıtlarını yorumlamak için kullanılan bir kuram setinin ötesine geçerek sanat tarihinin görme, sınıflandırma, değer verme ve meşrulaştırma biçimlerini, ayrıca sanat tarihçisinin tarafsız ve bedensiz bir yorumcu olduğu varsayımını sorgular.

Bu sorgulama, sanat tarihinin duygudan arınmış ve bütünüyle nesnel bir bilgi alanı olduğu varsayımını kökten tartışmaya açar. Elkins (2004), sanat yapıtları karşısında modern insanın neden ağlamadığını sorgularken, bu durumun bireysel bir duygu eksikliğinden ziyade, tarihsel ve kurumsal olarak inşa edilmiş “çileci” bir modern özne modeliyle ilişkili olduğunu savunur. Nietzsche’nin kavramlaştırmasına atıfla detaylandırılan bu model, bedensel ve duygusal tepkileri bastırmayı, tutkuları zihnin denetimi altında tutmayı ve sanata mesafeli bir gözlemci konumundan yaklaşmayı erdemleştiren rasyonalist bir estetik rejimin ürünüdür. Elkins’e göre sanat tarihi disiplini, akademik eğitim ve modern müze pedagojisi bu mesafeli özneyi sistematik biçimde üretir. İzleyici ile yapıt arasına yerleştirilen tarihsel bilgi, biyografik veri, ikonografik analiz, kültürel yetkinlik ve didaktik müze dili, yapıt karşısında savunmasız kalma imkânını azaltan bir “entelektüel zırh” gibi işler.

Elkins'in eleştirisi bu tez açısından kritiktir; çünkü sanat tarihçisinin bakışının duygudan, bedenden ve konumdan bağımsız, nötr bir bakış olduğu varsayımını sarsar. Sanat tarihi yazımı, nesneler, tarihler, üsluplar ve ikonografiler hakkında bilgi üretmenin yanında, hangi duyguların meşru, hangi tepkilerin amatör, kadınsı, histerik, fazla kişisel ya da fazla kırılgan sayılacağını da düzenleyen normatif bir disiplin olarak işler. Bu anlamda sanat tarihçisinin mesafeli ve soğukkanlı dili, tarafsızlık göstergesinden çok, bedensel etkilenmeyi ve duygulanımsal açıklığı denetleyen kurumsal bir savunma mekanizmasıdır. Elkins'in "entelektüel zırh" olarak tarif ettiği bu mesafe, sanat yapıtı karşısında kırılgan, etkilenebilir ve bedensel bir izleyicilik imkânını bastırır. Ancak sakat bir sanat tarihçisi, kendi deneyimleriyle yankılanan ve kendi sakat soykütüğü içinde konumlanabilecek sanatçılara, işlere ve performanslara baktığında, bu entelektüel zırh çatlamaya başlar. Bu karşılaşmada bakış, tarafsız ve mesafeli bir inceleme edimi olarak kalmaz; tanınma, karşı tanınma, bakışı geri çevirme, selamlama, öfke, hayranlık, neşe, utanç, arzu ve akrabalık duygularıyla iç içe geçen bedensel ve duygulanımsal bir okuma biçimine dönüşür. Bu nedenle Elkins'in sanat tarihi eleştirisi, sakatlama yönteminin öznel, duygulanımsal ve bedensel bilgiye açtığı alan için önemli bir kuramsal eşik oluşturur.

Sakatlama yöntemi tam da bu noktada devreye girer. Sakatlama, sanat tarihçisinin bedensiz ve tarafsız bir gözlemci olduğu varsayımını askıya alır; araştırmacının bedenini, duyusal deneyimini, kırılganlığını, yorgunluğunu, öfkesini, utancını, arzusunu ve duygulanımsal tepkilerini yorumun dışında bırakılması gereken gürültüler olarak görmek yerine, sanat tarihsel bilginin nasıl kurulduğunu anlamak için gerekli izler olarak ele alır. Kuir kuramdaki *queering* müdahalesine akraba olan sakatlama, engelliliği temsil edilen bir konu olmaktan çıkararak normatif beden, hız, üretkenlik, bağımsızlık, bütünlük ve estetik değer varsayımlarını sorgulayan bir okuma pratiğine dönüştürür (Minich, 2016; Schalk, 2017; Mills ve Sanchez, 2023).

Türkiye sanat yazınında sakat kuramın sanatsal ve sanat tarihsel bağlama taşındığı örnekler hâlâ sınırlı bir görünürlüğe sahiptir. Bu görünürlük, büyük ölçüde çevrimiçi mecralarda, bienal bağlamında üretilen tanıtım metinlerinde ve

sınırlı sayıdaki süreli yayın dosyalarında belirginleşmiştir. Bu bağlamda 17. İstanbul Bienali kapsamında *Crip Magazine #5* etrafında üretilen Türkçe içerikler önemli bir başlangıç noktası oluşturur. Çınar Eslek'in derginin kurucusu ve editörü Eva Egermann'la yaptığı söyleşi, *Crip Magazine*'i bir bienal katılımcısı olarak tanıtmanın ötesine geçerek sakat kültür, erişilebilir yayıncılık, aidiyet, acıyı arşivleme, kuir sakatlar, otistik dalga, dans eden bedenlerin çeşitliliği, sakatlık onuru ve kolektif üretim gibi başlıkları Türkçe sanat yazınına taşıyan bir karşılaşma alanı kurar (Eslek, 2022). Söyleşide derginin katkıcılarının büyük bölümünün kendini engelli olarak tanımlaması, içeriğin ücretsiz ve ekran okuyuculara uygun biçimde erişime açılması, sakat kültürün kendi yayıncılık biçimini, erişim etiğini ve arşiv politikasını kuran bir üretim alanı olarak işlediğini gösterir.

Eslek'in söyleşisinin bu çalışma açısından önemi, *Crip Magazine #5*'i Türkiye'deki sakat sanat ve sakat kültür tartışmaları için bir arşiv eşiği olarak görünür kılmasında yatar. Eva Egermann'ın derginin ortaya çıkışını *Cripping Neoliberalism* konferansı, engelli hakları hareketinin 1960'lar ve 1970'lerdeki radikal mirası, bedensel normların eleştirisi ve topluluk yaratma arzusu üzerinden anlatması, sakat sanatın bireysel üretimlerin toplamını aşan bir kültürel ve politik alan olduğunu ortaya koyar. Dergi, sanatçılar, yazarlar, aktivistler, akademisyenler ve nöroçeşitli/sakat özneler arasında bir buluşma, tanıma ve karşılıklı referans alanı oluşturur. Bu anlamda *Crip Magazine #5*, Türkiye bağlamında henüz dağınık duran sakat sanat pratiklerini bir arada düşünmeye, onları birbiriyle ilişkili bir kültürel bellek ve akrabalık hattı içinde okumaya imkân verir.

Erdem Gürsu'nun 3 Aralık Dünya Engelliler Günü bağlamında yayımlanan yazısı ise bu tartışmayı daha geniş bir politik-estetik çerçeveye taşır. Gürsu, engelli hakları aktivizmi ile güncel sanat arasındaki kesişimleri erişilebilirlik, dayanışma, temsiliyet, beden politikası, feminist ve kuir mücadelelerle kurulan ilişkiler üzerinden ele alır (Gürsu, 2022). Park McArthur'un *Ramps* ve *Projects 195* işleriyle erişilebilirliği sanat kurumlarının mimari, ekonomik ve pedagojik sınırlarını açığa çıkaran bir müdahale alanına dönüştürmesi; Carmen Papalia'nın

Open Access çerçevesiyle erişimi kurumsal hizmet mantığından çıkararak ilişkisel, güvene dayalı ve tabandan örgütlenen bir model olarak düşünmesi; Lorenza Böttner'in *Milo Venüsü* performansıyla sakat bedene yönelen bakışı geri çevirmesi; Chun-Shan Sandie Yi'nin *Crip Couture* projesiyle protez, arzu, cinsellik ve bedensel süslenme arasındaki ilişkiyi yeniden kurması, Gürsu'nun metninde sakat sanatın erişim, bakış, beden ve kurum eleştirisiyle nasıl iç içe geçtiğini gösterir.

Gürsu'nun metni, bu örnekleri Türkiye bağlamına doğrudan aktarılacak hazır modeller olarak sunmaktan ziyade, küresel sakat sanat söyleminin politik ağırlığını Türkçe sanat yazınında okunabilir hâle getirir. Yazıda VSA[223], *Disability Arts Movement*, *Wynn Newhouse Awards* [224]ve *Europe Beyond Access* gibi yapılar üzerinden sakat sanatın örgütlenme, fon, dayanışma ve uluslararası dolaşım boyutları da görünürleşir. Türkiye bağlamında Engelliler.Biz Platformu, Merhaba! Spektrum, Erişilebilir Her Şey, *Dün, Bugün, İstanbul*, *Dokunulabilir Engelsiz Sanatlar Müzesi*, *Bongo Art Project*, *Crip Magazine #5*, Çınar Eslek, Tuğçe Ulugün Tuna, Dilan Aydemir ve İpek Burçak gibi örneklerin yan yana anılması, parçalı ve farklı mecralara dağılmış olan sakat sanat, erişim ve engellilik aktivizmi hatlarını aynı düşünsel haritada buluşturur. Bu bakımdan Gürsu'nun yazısı, Türkçe sanat yazınında sakat sanatın erişilebilirlik ya da temsiliyet başlıklarının ötesinde, kültür, dayanışma, arşiv ve estetik-politik üretim alanı olarak tanıtılmasına katkı sunar.

Her iki metnin ortak önemi, Türkiye'de sakat sanat üzerine kurumsallaşmış bir sanat tarihi literatürünün henüz oluşmadığı bir bağlamda, sakat sanatın kültürel

---

[223] VSA, 1974 yılında Jean Kennedy Smith tarafından kurulan ve sanat ile engellilik alanında uluslararası ölçekte faaliyet gösteren bir örgüttür. İlk dönemlerinde *Very Special Arts* adıyla bilinen yapı, engelli çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin sanat eğitimi, kültürel katılım ve yaratıcı üretim süreçlerine erişimini artırmayı amaçlamıştır. 2011'de Kennedy Center'ın erişilebilirlik birimiyle birleşerek Kennedy Center bünyesinde VSA and Accessibility adı altında faaliyet göstermeye başlamıştır (Kennedy Center, t.y.; Americans for the Arts, t.y.).

[224] Wynn Newhouse Awards, Samuel I. Newhouse Foundation tarafından 2006'da kurulmuş, engelli profesyonel sanatçılara sanatsal yetkinlikleri temelinde hibe sağlayan bir ödül programıdır. Program, engelli sanatçıları yardım, terapi ya da sosyal sorumluluk söylemi içinde konumlandırmak yerine, çağdaş sanat alanındaki estetik ve mesleki değerleri üzerinden tanımayı amaçlar. Vakıf, ödül programı için yıllık 60.000 dolar ayırdığını belirtmektedir (Wynn Newhouse Awards, t.y.).

bellek, erişim, arşiv, dayanışma ve akrabalık üzerinden düşünülmesine alan açmalarıdır. Gürsu'nun yazısında Mia Mingus'un "kanıt bırakma" çağrısının yeniden dolaşıma girmesi özellikle anlamlıdır. Bu çağrı, sakat sanatın görünürlük talebini aşarak varlığın, hayatta kalmanın, acının, sevginin, dayanışmanın ve kültürel belleğin kaydını tutma arzusuyla ilişkili olduğunu gösterir. Bu tez de benzer bir ihtiyaçtan doğar: Türkiye sanat tarihi içinde görünmez bırakılan sakat sanatın bağlamını, kuramını ve yöntemini tartışmak; sakat sanatçı ve kuramcıların üretimlerine tanıklık etmek; bu üretimlerde kendi deneyiminin yankılarını duymak ve bu yankılar üzerinden tanınma, karşı tanınma ve sakat akrabalık hattı kurmak.

Bu çevrimiçi ve bienal odaklı açılımların ardından, sakat kuram, bakım, ihtimam ve sağlamcılık eleştirisinin süreli yayın alanında daha belirgin biçimde görünür olduğu örneklerden biri *Sanat Dünyamız* dergisinin 2025 yaz sayısı olarak yayımlanan "Adalet, İhtimam ve Endişe" başlıklı 207. sayısıdır. Bu sayı, sakat sanat, bakım, hasta beden, ihtimam etiği ve sağlamcılık eleştirisi gibi kavramların Türkiye çağdaş sanat literatüründe daha belirgin biçimde dolaşıma girdiği önemli bir eşik oluşturur. Niğbolu'nun yavaş küratörlük, bakım ve kolektif dayanışma üzerine kurduğu tartışma; Çekil'in Jo Spence, Neş'e Erdok, Hannah Wilke ve Carolyn Lazard gibi sanatçılar üzerinden hasta kadın bedenini direniş alanı olarak okuması; Yiğit ve Yırtmaç'ın ev içi yaşlılık ve görünmez bakım emeğine odaklanan diyaloğu; Hedva ve Christine Sun Kim gibi sanatçıların çevrilen söyleşileri, sakat kuramın Türkçe sanat yazınında erişilebilirlik ve temsil tartışmalarının ötesinde bakım, kurum eleştirisi, hasta beden, dayanışma ve estetik-politik öznelik başlıklarıyla da ilişkilendirilmeye başladığını gösterir.

Seda Niğbolu'nun "Normatif Zamana Direnmek" başlıklı yazısı, *Sanat Dünyamız* dergisinin 197. sayısında yayımlanmış ve sakat zaman kavramını Türkiye çağdaş sanat yazınına taşıyan erken örneklerden biri olmuştur. Niğbolu, sakat zamanı tıbbi kısıtlılık çerçevesinin ötesinde, kapitalist toplumun dayattığı hız, performans, verimlilik ve ilerleme rejimlerine karşı geliştirilen bedensel ve estetik bir konumlanma olarak ele alır. Bu bağlamda yavaşlama, dinlenme, öngörülemezlik, kırılganlık ve bedensel farklılık, sanat üretiminde kusursuzluk ve kesintisiz

üretkenlik beklentilerini sorgulayan estetik-politik değerler olarak belirir. Yazının önemli katkılarından biri, Covid-19 pandemisi sırasında geçici kapanma ve yavaşlama deneyimini sakat zamanla kolayca özdeşleştiren romantikleştirici yaklaşımlara mesafe almasıdır. Bu çerçevede sakat zaman, geçici bir olağanüstü hâl deneyiminden çok, normatif ve kapitalist zaman anlayışına karşı süreklilik taşıyan bedensel, duyusal ve politik bir varoluş pratiği olarak düşünülür (Niğbolu, 2023).

Bu kavramsal dolaşım, sakat sanatın akademik ve küratöryel alanda nasıl kullanılacağına ilişkin belirgin bir gerilimi de beraberinde getirir. Engellilik hareketi, sakat kültür, karşılıklı bağımlılık, ihtimam etiği, sakat zaman ve sakat estetiği gibi kavramlar uzun mücadelelerin, kurum dışı dayanışmaların, kırılganlık deneyimlerinin ve sakat beraberliklerin içinden doğmuştur. Bu kavramların sanat yazınında görünürlük kazanması önemli bir açılım sağlasa da, engelli ve nöroçeşitli öznelerin sanat eğitimi, sergileme rejimleri ve eleştiri mekanizmalarında epistemik karar alıcılar olarak yeterince yer alamaması derin bir çelişki üretir. Bu durumda sakatlık, sanat kurumları ve sanat yazını için güçlü bir eleştirel kavram hâline gelirken, sakat öznelerin kendi estetik bilgisi, yaşanmış deneyimi ve kurucu failliği arka planda kalabilir.

Bu çelişki, sakat sanatın akademik ve küratöryel temellük tehlikesini gündeme getirir. Cooley'nin işaret ettiği üzere, geleneksel sanat tarihi engelliliği çoğu zaman üç dar soru etrafında ele alır: Sanatçı engelli miydi? Engellilik eserde nasıl temsil edildi? Üslup bu bedensel farkı nasıl görünür kıldı? (Cooley, 2022). Bu sorular engelliliği çoğu zaman biyografik veri, ikonografik işaret ya da üslupsal belirti olarak sınıflandırır. Oysa sakat sanat, engelliliği açıklanacak bir tema ya da temsil edilecek bir kimlik olarak ele almanın ötesinde, sanat tarihinin normatif beden, bakış, değer ve bilgi rejimlerini dönüştüren estetik-politik bir müdahaledir.

Sakat adaleti ve eleştirel engellilik çalışmaları, en çok etkilenenlerin bilgisini, kesişimsel konumlanmayı, karşılıklı bağımlılığı ve kolektif erişimi merkeze alan etik-politik bir zemin sunar (Sins Invalid, 2019). Bu nedenle sakat kültür içinden üretilmiş kavramların, ortaya çıktıkları mücadele bağlamı, kolektif emek tarihi ve konuşanın bu alanla kurduğu ilişki açıklığa kavuşturulmadan taşınabilir kuramsal

araçlar gibi kullanılması sorunlu bir alıntılama pratiği üretir. Böyle bir kullanım, konumsuz bir sahiplenme ve epistemik temellük riski taşır. Kavramların politik ağırlığı zayıflarken, onları mümkün kılan sakat beden-zihinler, ilişkilenme biçimleri, bakım ağları ve adalet mücadeleleri yeniden görünmezleşebilir.

Bu nedenle kişisel bir sakat soykütüğü kurmak, bu çalışmada biyografik bir ekten ziyade etik ve yöntemsel bir zorunluluk hâline gelir. Yazarın otistik/sakat bir özne olarak sanat eğitimi, sanat tarihi ve akademik kurumlarla yıllar içinde kurduğu ilişki; bu ilişkilerin bedende ve duyguda bıraktığı yıpranma, görünmezleştirilme, dışarıda bırakılma ve göz dikilme deneyimleri, bu çalışmanın konumlanmış bilgi zeminini oluşturur. Bu bağlamda kişisel sakat soykütüğü, konuşulmamış, adlandırılmamış ya da sanat tarihi içinde dağınık bırakılmış sakat üretimlerin izini sürerek bir arşiv oluşturur. Bu yöntem, yazar için bir sakat çevre ve akrabalık hattı kurarken, sanat tarihini de bu üretimleri görmeye, adlandırmaya ve yorumlamaya zorlar. Böylece sanat tarihçisinin tarafsız ve bedensiz bir gözlemci olduğu varsayımı askıya alınır. Kırılganlık, yalnızlık, öfke, hayranlık, tanınma arzusu ve dışarıda bırakılmışlık deneyimi, sanat tarihsel okumanın parçası hâline gelir.

Bu kişisel sakat soykütüğü, sakat sanatçıları dışarıdan sınıflandırmak amacıyla kurulmaz. Burada amaç, sakat beden-zihinlerin birbirini nasıl gördüğünü, birbirinin açtığı alanlara nasıl eklemlendiğini, önceki mücadelelerin ve estetik müdahalelerin yeni üretimlere nasıl miras bıraktığını tartışmaktır. Bu soykütüğünde kırılganlık pasif bir yaralanabilirlik hâli olarak kavranmaz; sakat beden-zihnin normatif sanat, beden, bakış ve üretkenlik rejimleri karşısında kurduğu estetik-politik bir bilgi alanı olarak düşünülür. Sakat sanatçının sahneye çıkması, bedenini sergilemesi, bakışa açık hâle gelmesi ve kendisine yönelen sağlamcı göz dikmeye karşı kendi bakışını kurması, bu bilgi alanının en güçlü biçimlerinden biridir.

Böylelikle ilerleyen bölümde ele alınacak sakat dans ve performans örnekleri, eksiksiz bir tarihsel envanter olarak okunmamalıdır. Bu örnekler, sakat sanatın kırılganlığa rağmen direniş üreten, göz dikilmeye karşı karşı göz dikme geliştiren, görünmezlik rejimini kıran ve kendi bedenini gururla sergileyerek sanat tarihinin değer ölçütlerini dönüştüren estetik-politik mirasını tartışmak için seçilmiştir.

Böylece kişisel sakat soykütüğü, yalnızca sanatçılar arasında bir akrabalık hattı kurmaz; aynı zamanda sanat tarihinin mesafeli, sağlamcı ve bedensiz bakışına karşı duygulanımsal, taraflı, kırılgan ve dirençli bir okuma biçimi önerir.

4. BÖLÜM
KIRILGAN ARŞİVLERDE SAKAT SANATIN İZİNİ SÜRMEK: TÜRKİYE'DEN TEMKİNLİ GÖRÜNÜRLÜKLER

Engelli hakları mücadelesi ile sakat sanat pratiklerinin tarihsel kurumsallaşması, baskın literatürde İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri eksenli bir anlatıya dayanır. Özellikle İngiltere'de şekillenen engelliliğin sosyal modeli ve Amerika'daki Bağımsız Yaşam Hareketi, erken dönem sakat dans topluluklarının estetik yönelimlerini politik bir zemine oturtmuştur. Ancak sakat sanatın etki alanı bu jeopolitik merkezlerle sınırlı kalmamış, küresel ölçekte genişleyen bir güzergâh izlemiştir. Engellilik çalışmalarının akademik bir disiplin olarak rüştünü ispat etmesi ve kültürel üretimdeki sağlamcı kodların ifşası, bu pratiklerin farklı coğrafyalarda özgün biçimlerde yankılanmasını sağlar. Bu dönüşüm sürecinde sakat sanat, salt bir görünürlük veya temsil siyaseti olmanın ötesine geçer. Artık karşımızda estetik üretimin koşullarını, sanatın öznesini ve normatif değer ölçütlerini yapıbozuma uğratan, estetik ile politiğin iç içe geçtiği derinlikli bir eleştiri sahası vardır.

Bu küresel dönüşümün en belirleyici eşiği, engelliliğin Birleşmiş Milletler nezdinde bir insan hakları meselesi olarak tescil edilmesidir. 2006 tarihli Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme (CRPD), bilhassa kültürel yaşama katılımı düzenleyen 30. Maddesi ile engelliliği tıbbi patoloji ya da sosyal yardım nesnesi olarak kodlayan yaklaşımları geçersiz kılar (United Nations, 2006). Türkiye'nin bu uluslararası rejime eklemlenmesi, 2007'deki imza, 2009'daki onay ve 2015'te yürürlüğe giren İhtiyari Protokol ile kademeli olarak gerçekleşmiştir. Anayasa'nın 90. maddesi uyarınca iç hukukun üzerinde bağlayıcılığa sahip olan bu sözleşme ve 2010 anayasa değişikliğiyle güvenceye alınan pozitif ayrımcılık ilkesi, kağıt üzerinde güçlü bir hukuki zemin sunar. Ancak bu normatif tahkimat pratik sahada karşılık bulamamış, yasal metinlerin vaat ettiği hak öznesi konumu, uygulama düzeyindeki sistematik ihlallerle işlevsiz hale getirilmiştir (Ardahanlıoğlu, 2023).

Türkiye bağlamında sakat sanat ve performans pratiklerinin kurumsal, pedagojik ve eleştirel düzeyde görece geç gelişmesi, yalnızca estetik alanın iç

dinamikleriyle açıklanamaz. Türkiye'de engellilik çalışmalarıyla doğrudan ilişkili, solo performans pratiğini merkezine alan sanatçıların sayısı sınırlıdır. Buna karşın sakat dans, fiziksel olarak entegre performans ve erişim temelli sanatsal üretim alanlarında çeşitli kolektif girişimler, geçici projeler ve mekâna özgü deneyler ortaya çıkmıştır. Bu üretimler çoğu zaman anaakım sanat tarihi anlatılarının, kurumsal arşivlerin ve eleştirel yazının dışında kalmış; ancak beden politikaları, temsil, erişim ve kültürel katılım tartışmaları açısından güçlü müdahaleler üretmiştir.

Türkiye'de sakat estetiğin görünürlük kazanamamasını yalnızca örnek azlığı ya da gecikmişlik anlatılarıyla açıklamak, meselenin yapısal boyutunu göz ardı etmek anlamına gelir. Asıl belirleyici olan, engelliliğin uzun yıllar boyunca hak temelli bir yurttaşlık ve kültürel katılım meselesi olarak değil; hayırseverlik, rehabilitasyon ve paternalist koruma söylemleri çerçevesinde ele alınmış olmasıdır (Oliver, 1990; Barnes, 1991). Bu söylemsellik, sakat bireyleri kamusal yaşamın merkezinden sistematik biçimde uzaklaştırırken, sanat alanını da görünürde kapsayıcı fakat fiiliyatta seçici ve dışlayıcı bir yapı olarak kurmuştur. Sonuç olarak sakat beden, yalnızca kültürel üretimin öznesi olmaktan değil, kültürel tahayyülün muhatabı olmaktan da dışlanmıştır ve sanat alanındaki varlığı çoğunlukla temsil edilen, iyileştirilen ya da desteklenen bir nesne konumuyla sınırlandırılmıştır (Mitchell & Snyder, 2000).

Bu dışlayıcı yapı, hukuki düzeyde de yeniden üretilmiştir. 2014 yılında Türk Ceza Kanunu'nun 122. maddesinde yapılan değişiklikle, bir eylemin ayrımcılık sayılabilmesi için "nefret saikiyle" işlendiğinin ispatlanması şartı getirilmiştir. Engellilik alanında bu koşul, ayrımcılığın yapısal ve gündelik biçimlerini hukuken neredeyse görünmez kılan, son derece yüksek bir eşik olarak eleştirilmektedir (Ardahanlıoğlu, 2023). Türkiye'de engelli bireylerin hâkimlik ve savcılık gibi üst düzey kamu görevlerine erişimi, açık bir yasak hükmünden ziyade, mesleki yeterlilik ve atama rejimlerinin normatif bedensel varsayımlar üzerine kurulmuş olması nedeniyle fiilen sınırlandırılmaktadır. Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Komitesi, 2802 sayılı Hâkimler ve Savcılar Kanunu'nun engelli bireylerin bu mesleklerde istihdamını engelleyici etkiler yarattığını tespit etmiş ve söz konusu

düzenlemelerin Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme ile uyumlu hâle getirilmesi gerektiğini belirtmiştir[225] (Committee on the Rights of Persons with Disabilities [CRPD], 2019). Bu durum, bedensel normların Türkiye'de yurttaşlık ve resmî yetkinlik alanlarında belirleyici olmaya devam ettiğini göstermektedir.

Mevcut yapısal koşullar, sakat bedeni kamusal ve sanatsal görünürlük rejimlerinin çeperine itmekle yetinmez, onun estetik değer üretme potansiyelini önsel olarak hükümsüz kılar. Bu sistematik dışlama, modernist sanat tarih yazımının omurgasını oluşturan deha, virtüözite ve otonomi mitleri tarafından tarihsel olarak temellendirilmiştir (Battersby, 1989; Krauss, 1985). Sanatsal failin mutlak bedensel hâkimiyet, teknik pürüzsüzlük ve hız ile özdeşleştirildiği bu estetik hiyerarşide sakat beden, sağlamcı epistemolojinin bir gereği olarak noksan kategorisine hapsedilir (Davis, 1995; Siebers, 2010). Dolayısıyla karşılaşılan tablo, temsil mekanizmalarındaki bir eksikliğin çok ötesinde, sakat bedenin sanatın öznesi olma ehliyetinin ontolojik ve yapısal bir iptalidir.

Türkiye'nin politik ve sosyal topoğrafyasını kat eden hiyerarşik yapılanma ve kaynak dağılımındaki derin asimetri, sanat ve kültür sahasında da görünürdür. Bu eşitsiz zemin üzerinde yükselen hâkim sağlamcı estetik rejim, sakat bedenin yaratıcı edimlerini eşitlikçi bir eleştirel mesafeyle karşılamaz. Sanatsal çıktılar, normatif beden ideallerine yakınlıkları ve normalleşme performansları üzerinden katı bir derecelendirmeye tabi tutulur. Değerlendirme skalasının alt ucunda, sakat üretimi ahlaki bir ibret veya duygusal bir ilham nesnesine indirgeyen merhamet odaklı söylemler dururken, üst uçta engelliliğin irade yoluyla aşılması mitine yaslanan süpersakat temsilleri yer alır (Garland-Thomson, 2009; Mitchell & Snyder, 2000). Türkiye'deki sosyal yardım temelli sakatlık algısıyla da beslenen bu indirgeme biçimleri, sakat beden-zihinin kültürel katkılarını ve sanatsal üretimini, kendi özgül estetik, duyusal ve politik koşulları içinde ele alınmaz,

[225] 2016 sonrası OHAL döneminde çıkarılan KHK'lar, engelli hakları açısından ciddi bir gerilemeye yol açmıştır. Uluslararası raporlar, aralarında yaklaşık 2.000 görme engelli kamu görevlisinin de bulunduğu binlerce engelli çalışanın bireysel delil sunulmadan ihraç edildiğini; engelli ve ağır hasta mahpusların infaz erteleme taleplerinin reddedildiğini ve bazı engelli hakları derneklerinin kapatılarak yöneticilerinin gözaltına alındığını ya da tutuklandığını belirtmektedir. Bu süreç, engelliliğin olağanüstü yönetim koşulları altında askıya alınabilir bir hak statüsü içinde ele alındığını ve engelli bireylerin kolektif hak talebi ile örgütlenme kapasitesinin zayıflatıldığını göstermektedir (Journalists and Writers Foundation, 2020).

normatif beden rejiminin sürekliliğini sağlayan hiyerarşik bir değer sistemi içinde anlamlandırılır (Siebers, 2010).

Sakat bedenin sanatsal alandan tecriti, teknik erişim noksanlıklarına veya temsil krizlerine indirgenemez. Sanat eğitimi müfredatları, konservatuvar disiplini ve kültür politikaları, bedenin öngörülebilir, denetlenebilir ve kesintisiz verimlilik sunan yekpare bir bütün olduğu varsayımı üzerine inşa edilmiştir. Robert McRuer'ın kavramsallaştırdığı zorunlu sağlamlık (compulsory able-bodiedness), söz konusu normların estetik bir tercihten öte, ideolojik bir imperatif olarak işlediğini kanıtlar (McRuer, 2006). Sakat bedenin bu normatif şablondan sapması, neoliberal üretkenlik ideolojisiyle uzlaşmaz bir gerilim hattı kurar. Sistem, bu gerilimi kurumsal yapıyı dönüştürerek değil, "aksayan" bedeni estetik dolaşımın çeperine iterek sönümlendirir.

Söz konusu ideolojik dışlama, somut mekânsal ve lojistik bariyerlerle tahkim edilir. Mevcut kültür altyapısında erişilebilirlik envanterinin şeffaflıktan uzak olması bir yana, rampaların teknik standartlardan sapması, bilhassa kulis, soyunma odaları ve sanatçı tuvaletlerinin fiilen kullanım dışı kalması, sakat bedeni mekânın doğal sakini olmaktan çıkarır. Burada mimari, politik bir aygıt gibi çalışır: İzleyici alanlarına sağlanan kısmi erişimin üretim alanlarına taşınmaması, sakat özneyi tüketici konumuna hapsederken üretici/yaratıcı statüsünden men eder. Benzer bir katı tutuculuk mekanizması sanat eğitiminde de işler: konservatuvar yetenek sınavlarının bedensel varyasyonları kapsayacak modifikasyonlardan yoksunluğu, akademik kadroların pedagojik donanım eksikliği ve kurumsallaşmış ayrımcılık pratikleri, alanı daha giriş aşamasında daraltır (Collins, 2023). Bu maddi ve sembolik koşullar, sakat bedenin sanatsal üretimin özerk bir faili olarak tanınmasını yapısal olarak imkânsızlaştırır.

Mevcut dışlanma pratiklerini çözümlemek adına Rosemarie Garland-Thomson'ın geliştirdiği misfitting (uyumsuzluk) kavramı sağlam bir analitik zemin sunar. Garland-Thomson'a göre uyumsuzluk, bedene içkin bir eksiklik durumu olmaktan ziyade, belirli bir beden ile onun içinde bulunduğu maddi çevre arasındaki karşılıklı ilişkinin kesintiye uğramasıdır (Garland-Thomson, 2011). Bu perspektiften bakıldığında temel mesele, sakat bedenin sanatsal normlara

yetersiz gelmesi değil, sanat kurumlarının mimari ve idari yapısının, yalnızca normatif bedenin kapasitesine yanıt verecek biçimde kurgulanmış olmasıdır. Türkiye'de sakat estetiğinin maruz kaldığı sistematik görünmezlik, bireysel bir noksanlıktan ziyade, bu kurumsal olarak uyumsuz olmaya ısrarcı rejiminin yarattığı maddi ve söylemsel sürtünmeden kaynaklanır.

Dolayısıyla sakat bedenin performans sahnesindeki mevcudiyeti, niceliksel bir temsiliyet artışına veya görünürlük siyasetine indirgenemez. Bu ontolojik hamle, kemikleşmiş estetik hiyerarşilerin, normatif beden şablonlarının ve sanat kurumlarının örtük dışlama mekanizmalarının ifşasını talep eden epistemolojik bir kırılmadır (Sandahl & Auslander, 2005). Türkiye özelinde sakat estetiği, henüz olgunlaşmamış veya görünürlük kazanamamış bir alt kategori ötesinde, egemen kültür politikaları tarafından uzun süre bastırılmış, değersizleştirilmiş ve tanınması sistematik bir inkârla ertelenmiş radikal bir estetik-politik imkân olarak okunmalıdır.

Bu bağlamda, Türkiye'de engellilik sanatı ve performans alanını tekil ve kesintisiz bir gelişim çizgisi üzerinden okumak yerine, sınırlı sayıda ve daha temkinli biçimlerde gelişen örnekler üzerinden izlemek gerekir. Aşağıda ele alınan örnekler, Küresel Kuzey merkezli sakat sanat repertuarında ve literatüründe görülen açık norm karşıtı, kurumsal eleştirel ve estetik olarak meydan okuyucu dili her zaman aynı açıklıkta kurmasalar da Türkiye'de engelli bedenlerin sahneye, harekete, kültürel üretime ve kamusal görünürlüğe doğru açtığı önemli eşikleri göstermektedir.

4.1. TÜRKİYE'DE KAPSAYICI KOREOGRAFİNİN KURUCU HATTI: TUĞÇE ULUGÜN TUNA VE FARKLI BEDENLERLE DANS (FBD)

Tuğçe Ulugün Tuna'nın Farklı Bedenlerle Dans (FBD) girişimi (Şekil 88), Türkiye sanat tarihinde bedensel varyasyonları rehabilite edilmesi gereken bir sapma ya da mevcut forma uyarlanacak bir eksiklik olarak görmeyi reddeder. Aksine FBD, bu varyasyonları estetik, pedagojik ve politik bir kurucu kuvvet olarak konumlandıran, bu yaklaşımı geçici proje ekonomisinin kırılganlığına teslim etmeden sistematik bir araştırma praksisine dönüştüren öncü bir oluşumdur.

Düşünsel, duyusal ve biyodinamik çeşitliliği merkeze alan atölye ve performanslarıyla FBD, çeyrek asrı aşan tarihi sayesinde Türkiye'de bedensel farklılık temelli koreografik araştırmanın en köklü ve soluklu örneği haline gelmiştir. Bu istisnai bağımsız süreklilik, "kapsayıcı" bir temsil iddiasının çok ötesindedir. FBD, akademik ve geleneksel dans çevrelerinin idealize ettiği "nötr" bedeni varsayılan olmaktan çıkaran, bedeni bir norm ölçütü değil, normun bizzat sınandığı ve yeniden kurgulandığı bir epistemolojik saha (Siebers, 2010) olarak ele alan radikal bir metodolojidir. Nitekim Tuna, projenin tarihsel izleğini değerlendirdiği program kapsamında, FBD'nin çeyrek asrı aşan birikimini ve her türlü bedensel varyasyonun hareketle kurduğu ilişkiden meydana gelen özgül güçlenme dinamiklerini vurgular (Sakat Muhabbet, 2025).

FBD'nin kuramsal ve pedagojik mimarisi, Ulugün Tuna'nın 1990'ların ortasında derinleştiği somatik araştırmalar, hareket bilimi ve psikosomatik disiplinler üzerinden şekillenir. Bu yönelim, teknik bir arayış olmanın ötesinde, sanatçının kendi bedeniyle kurduğu ilişkinin radikal dönüşümü olarak okunmalıdır. Tuna'nın otobiyografik anlatısında öne çıkan motif, konservatuvar disiplini ve klasik bale eğitimiyle içselleştirilen "mükemmel beden" ideali ile bu idealin gölgesinde büyüyen sakatlanma anksiyetesidir. Ancak Tuna, bu kriz anını bir araştırma sorusuna tahvil etmeyi başarır: Fiziksel kapasite değişime uğradığında dansın ontolojisi nasıl korunur? Bedensel başkalaşım, estetik üretimi sekteye uğratan bir engel midir, yoksa onu dönüştüren yeni bir potansiyel mi? FBD'nin koreografik iskeletini oluşturan ve Tuna'nın "beden okuma" olarak kavramsallaştırdığı metodoloji, bedeni normatif bir idealin kusurlu kopyası gibi ele almak yerine, onu kendi içsel dinamikleriyle deşifre edilebilir, plastik ve kinestetik bir arşiv olarak konumlandırır. Judson Dance Theater ve Yvonne Rainer'ın demokratik beden yaklaşımıyla paralellik kuran bu pedagoji, sakat bedeni "sorunlu bölgeyi onarmaya" odaklı tıbbi/rehabilitasyona dair bakışın nesnesi olmaktan çıkarır. Bunun yerine, bedeni bütüncül bir organizma olarak harekete geçiren, doğaçlamayı merkeze alan ve her bedenin kendine has ritmini "işitmeye" odaklanan fenomenolojik bir çalışma düzeni kurgulanır. 90'ların sonunda İstanbul Üniversitesi Çocuk Fizyoterapi biriminde Prof. Dr. Feride Bilir ile yürütülen süreç, bu estetik stratejinin somut deney sahasına dönüştüğü kritik bir eşiktir. Tuna,

çocuk felci veya uzuv kaybı yaşayan bedenlerin hareket ufkunu yalnızca "öne doğru" lineer bir hatta sıkıştırmaz, eylemi yanlara ve "arka köşelere" yayarak algısal sahayı çok boyutlu hale getirir. Düşme reflekslerinin gelişimi ve yerden kalkma hızının artması gibi fiziksel kazanımlar, burada tıbbi bir iyileşme başarının ötesinde, bedenin mekânla ve yerçekimiyle kurduğu ilişkinin estetik genişlemesi olarak okunmalıdır. Bu pratik, Tuna'nın "dansı bedenden özgürleştirmek" şiarında kristalize olur: Dans, bedensizleşmez ancak ideal form ve yerleşik estetik yargıların dayatmasından sıyrılarak, bedensel çoğulluk zemininde özgürleşmiş bir ifade biçimi olarak yeniden inşa edilir (Sakat Muhabbet, 2025).

Tuna'nın çocuklarla yürüttüğü çalışmalardan edindiği deneyimi yetişkinlere taşıma kararı, projenin tarihsel sürecindeki asıl kırılma noktasını teşkil eder. Bu yönelim, Tuna'nın ifadesiyle çocuklarla çalışmanın getirdiği psikolojik yükün ötesinde, yürütülen somatik araştırmanın bilinçli bir geri bildirimle ve karşılıklı etkileşimle derinleştirilmesi arzusundan kaynaklanır (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024). Ne var ki bu estetik ve pedagojik hamle, bakım kurumu niteliğindeki hastanenin steril ve yalıtılmış sınırlarından çıkılıp kamusal hayata karışıldığında, sert bir duvara çarpar. Tıbbi otoritenin gözetimindeki güvenli alandan sivil alana geçiş, kurumsal altyapı yoksunluğu ile toplumsal gizleme rejiminin eş zamanlı olarak ifşa olmasını beraberinde getirir (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024; Akkuş, 2025). Hastane koridorlarında hasta veya rehabilite edilen kimliğiyle meşru görülen bedenler, sanatın ve sokağın kamusal alanına çıktıklarında, mimari ve kültürel bariyerlerin görünmez duvarlarıyla kuşatılır.

Başlangıç aşamasında potansiyel katılımcılara ulaşmayı sağlayacak dijital bir veri tabanının veya işleyen bir duyuru ağının bulunmaması, erişilebilir prova mekânlarının, ulaşım sisteminin ve kurumsal destek mekanizmalarının mutlak yokluğu, Mike Oliver'ın (1990) sosyal model teorisini Türkiye sahasında doğrular niteliktedir. Karşılaşılan tablo, engelin biyolojik bir noksanlık ziyade, çevresel, mimari ve kültürel bariyerler tarafından inşa edilen politik bir durum olduğunu kanıtlar. Tuna'nın katılımcı bulmak adına yürüttüğü birebir temaslar, bu inşanın boyutlarını somutlaştırır: "Yaklaşık yüz kişi ve aileyle görüştüm, çoğu evden çıkmıyor ya da çıkarılmıyordu" (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024). Görüşmelerin

"evden çıkarılmama" pratiği, ailelerin aşırı korumacı veya utanma eksenli tutumları ve ekonomik imkânsızlıklar nedeniyle kesintiye uğraması, sakatlığın kamusal alanda nasıl üretildiğini ve bedenin dört duvar arasına nasıl hapsedildiğini belgeler (Sakat Muhabbet, 2025).

Bu yapısal dışlama, yalnızca sokağa veya haneye özgü değildir, akademi koridorlarında dahi kendini yeniden üretir. Tuna'nın, "Akademide yoğun çalıştığım hocam bile bana bu projenin benim için bir zaman kaybı olacağını söylemişti" itirafı, kurumsal aklın sakatlığı estetik bir ihtimal olarak görmeyi reddeden direncinin en net ifadesidir (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024).

Bu direnç, kamusal alandaki "sakat bir insan nasıl dans edebilir ki?" şeklindeki yaygın hayret ifadesiyle birleşerek, sakat bedeni estetik dışı bir tabu olarak kodlayan bakış rejimini tahkim eder. Söz konusu koşullar altında FBD, neoliberal bir proje mantığıyla değil, sakat aktivist Gülçin Erdiş ile kurulan temas ve Bilgi Üniversitesi Kuştepe Kampüsü'nün spor salonunun tahsisi gibi enformel dayanışma ağları ve gönüllü inisiyatiflerle hayatta kalabilmiştir. Tuna'nın bu dönemi, "bütün projenin kendimi adamamla ilişkili olduğu, sürekli destek bulmak ve insanları ikna etmek zorunda kaldığım bir süreç" olarak tanımlaması, projenin üzerine inşa edildiği prekaryanın altını çizer. Dolayısıyla bu anlatı, Türkiye'de sakat estetiğin bir yokluğunu veya gecikmesini değil, bizzat o yokluğun mekân, ulaşım, aile ve kurum ekseninde nasıl imal edildiğini kayda geçiren bir tarihsel belge niteliğindedir.

Bu zorlu bağlamda şekillenen erken dönem çekirdek kadro, engelli ve engelsiz bedenlerin hiyerarşisiz bir zeminde buluştuğu melez bir temas alanıdır. Grup, büyük ölçüde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Çağdaş Dans Bölümü'nden gelen profesyonel dansçılar ile daha önce herhangi bir akademik dans formasyonundan geçmemiş sakat katılımcıların bir aradalığıyla şekillenir. Bu ağın kurulmasında sakat aktivist ve dansçı Gülçin Erdiş'in katalizör işlevi belirleyicidir. Tuna'nın ifadesiyle "anlattığım her şeyi kelimesi kelimesine anlayan" Erdiş, projenin tercümanı ve köprüsü olur (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024). Bu kanal aracılığıyla önce Muhsin Öngel'e, onun bağlantısıyla Beşiktaş Tekerlekli Sandalye Spor Takımı'ndan Murat Polat'a ve akabinde Berna Belgin'e ulaşılır.

Tuna, bu sivil ağa Mimar Sinan'daki öğrencileri ve meslektaşları Aslı Öztürk, Mihran Tomasyan, Maral Cerenoğlu ve Duygu Güngör'ü dahil ederek ilk "çekirdek atölye" yapısını kurar (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024).

Ortaya çıkan bu yapı, sakatlığı terapötik bir nesneye indirgeyen tıbbi bakışı da, "biz sizi de kapsıyoruz" diyen yüzeysel temsili konforu da aşar. Burası, akademik çağdaş dans pedagojisinin normatif beden, teknik virtüozite ve estetik süreklilik varsayımlarının, sakat beden, sakat zaman ve mekan deneyimi üzerinden yapıbozuma uğratıldığı deneysel bir üretim sahasıdır. Ancak bu teorik ve estetik birlikteliğin sürdürülebilirliği, lojistik bir zorunluluğa, yani erişilebilir bir mekânın varlığına göbekten bağlıdır. Tuna'nın "düz girişi ve tuvalet erişimi olan" yer arayışı, dönemin İstanbul'unda erişilebilir kamusal alan yoksunluğunun somut bir ifşasıdır. Bu kriz, Bilgi Üniversitesi Kuştepe Kampüsü spor salonunun, üniversite yönetiminin desteğiyle gruba ücretsiz tahsis edilmesiyle aşılır. Çalışmaların 99'da başlayıp Mart 2000'de bu mekânda düzenli hâle gelmesi, erişimin sanatsal üretim için destekleyici bir ek değil, üretimin ontolojisini mümkün kılan kurucu bir koşul olduğunu kanıtlar (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024, Çıplak Ayaklarla Dans, 2022). Bu eşik, Tuna'nın anlatısında da projenin fiili başlangıcı olarak kayda geçer, zira erişim sağlanmadan birlikte varoluş da mümkün olmamıştır.

Atölyelerin 2000'li yılların başından itibaren süreklilik kazanmasıyla FBD, kısıtlı bir "sosyal etkileşim" veya hobi alanı olmaktan çıkarak, bedensel farkı koreografik araştırmanın epistemolojik merkezine yerleştiren deneysel bir laboratuvara evrilir. Çalışmalar, sabit ve kapalı bir kadrodan ziyade; katılımcıların sirkülasyonuna izin veren, bedeni duyumsamaya, doğaçlamaya ve mevcut somatik koşullar üzerinden hareket üretmeye odaklanan geçirgen bir yapıda yürütülür. Tuna'nın atölye dinamiğini "gelenlerin gittiği açık bir süreç" olarak tarif etmesi, bu yapının akışkanlığını teyit eder (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024; Sakat Muhabbet, 2025).

Söz konusu süreçte Tuna'nın pedagojik dili de köklü bir dönüşüme uğrar. Normatif dans eğitiminin ideal forma dayalı alışıldık geri bildirim setlerinin, farklı bedensel morfolojilere sahip katılımcılar karşısında işlevsiz kalması, her beden için duruma özgü (situated) bir metodoloji geliştirilmesini zorunlu kılar. Nitekim Tuna'nın, "Benim dilim de değişti; çünkü ilk çalışmaya başladığımızda kişiye özel

nasıl ileri bildirim vereceğimi bilemiyordum" itirafı (Sakat Muhabbet, 2025; Çıplak Ayaklarla Dans, 2022), pedagojinin burada önceden hazırlanmış bir müfredatın aktarımdan ziyade, her bedenle temas anında yeniden icat edilen ilişkisel bir pratik olduğunu gösterir. Teknik doğruluk veya biçimsel virtüozitenin yerini, bedenin neyi yapamadığından ziyade neyi nasıl yapabildiğinin aldığı bu yaklaşım, sakatlığı eksiklik olarak kodlayan sağlamcı epistemolojiyi içeriden bozar. Hareket, normun tekrarı olmaktan çıkarak bedensel farkın yaratıcı potansiyeline bağlanır. Tuna'nın ifadesiyle, bakış açısındaki bu radikal değişimle birlikte katılımcı bedenlerde gözle görülür bir "açılma" meydana gelir, böylece stüdyo, "doğru form"a yaklaşma çabasının değil, bedensel koşulun sunduğu imkânlarla birlikte düşünmenin sahasına dönüşür (Sakat Muhabbet, 2025).

Ne var ki "korunaklı" atölye ortamından sahne ışıklarına geçiş, pedagojik kazanımların otomatik olarak transfer edildiği pürüzsüz bir süreç değildir. Aksine bu evre, hem katılımcıların içsel bariyerlerini hem de dışsal yapısal dirençleri görünür kılan bir eşiktir. Tuna'nın aktardığı üzere, atölyeler düzenli olarak 50-60 katılımcıyla sürdürülmesine rağmen, yaklaşık bir yılın sonunda "bir gösteri yapma" önerisi gündeme geldiğinde, yalnızca yedi katılımcının bu çağrıya olumlu yanıt vermesi manidardır (Sakat Muhabbet, 2025). Bu radikal düşüş, sahnenin katılımcılar nezdinde taşıdığı ağır sembolik yükü ifşa eder: Atölye bir keşif ve temas alanı iken, sahne, kamusal bakışla (gaze) doğrudan karşılaşmayı, maruziyeti ve yüksek riski içerir (Çıplak Ayaklarla Dans, 2022). Dolayısıyla sahne burada bir gösterim mekânı ötesinde, sakat bedenin estetik ve toplumsal normlarla çıplak bir şekilde yüzleştiği, kırılganlığın arttığı ancak tanınma talebinin de en yoğun biçimde cisimleştiği politik bir arena olarak belirir.

Bu gerilimin somut tezahürü, 8 Ocak 2001 tarihinde Taksim Venüs Sahnesi'nde gerçekleşen ilk Farklı Bedenlerle Dans gösterisidir. Gösterinin kurumsal destekten, sponsordan veya resmi izinlerden yoksun biçimde, Tuna'nın banka kredisi çekerek sahneyi kiralaması gibi şahsi fedakarlıklarla hayata geçirilmesi, dönemin kültür-sanat ortamının sakat bedenleri sahnede görmeye ne denli hazırlıksız ve dirençli olduğunun kanıtıdır (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024). Sakatların sahneye çıkmasını uygunsuz gören kurumlar, normatif estetiğin basit

bir tercih olmadığını, fonlama, mekân tahsisi ve görünürlük rejimleri aracılığıyla kurumsal olarak üretildiğini ve dayatıldığını açığa çıkarır. Gösteri sonrası selama çıkıldığında Muhsin Öngel'in sarf ettiği, "Hayattan bütün intikamımı aldım; artık beni görüyorlar" cümlesi, sahneye çıkmanın katılımcılar açısından taşıdığı varoluşsal ağırlığı gösterir. Tuna'nın da vurguladığı üzere buradaki intikam, yok edici bir rövanşizm değil, uzun süre yok sayılmış, evlere hapsedilmiş bir bedenin "Ben varım, buradayım" diyerek hayata ve yerleşik algıya fiziksel olarak meydan okumasıdır (Çıplak Ayaklarla Dans, 2022).

Bu noktada Tuna'nın çizdiği ontolojik sınırlar belirleyicidir: FBD'nin performanslarına katılım, sakatlık kategorisine dayalı otomatik bir kapsayıcılık vaadi veya kotası sunmaz. Aksine süreç, tıbbi bir tanıya veya fiziksel bir engele sahip olmaktan çok, mevcut bedensel koşulun yaratıcı bir söyleme ve estetik bir forma dönüştürülebilme kapasitesine endekslidir. Tuna'nın, "Projede yer almak için uzuv kaybının olması veya engelli olmak yeterli değildir" şeklindeki keskin şerhi (Sakat Muhabbet, 2025), buradaki belirleyici kriterin kategorik kimlik değil; sahnede bulunmanın gerektirdiği teknik donanım, sanatsal birikim ve estetik ehliyet olduğunu kayıt altına alır.

Söz konusu yaklaşım, sakatlığı kendinden menkul bir estetik değer veya romantize edilmiş bir politik üstünlük olarak sunan kolaycı anlatıları reddeder. Sahnede varlık göstermek, sakat ya da engelsiz tüm bedenler için yoğun bir kavramsal, duyusal ve teknik emek sürecini zorunlu kılar. Dolayısıyla proje, "bakın, engelli beden sahneye çıktı" türünden yüzeysel bir başarı hikâyesi kurmak yerine; sahneyi ve dansı mümkün kılan normatif parametreleri (beden, mekân, eğitim, zaman ve erişim vb.) yerel bağlamın içinden gelen eleştirel bir praksisle yeniden tartışmaya açar.

FBD'nin sahneleme tarihi, bu bağımsız girişimin yalnızca zamansal sürekliliğini değil, farklı kurumsal, estetik ve politik bağlamlara nüfuz edebilme kapasitesini de belgeleyen uzun erimli bir dolaşım hattı sunar. 8 Ocak 2001'de Taksim Venüs Sahnesi ile başlayan güzergâhın İş Sanat (2001), ODTÜ, Hacettepe Üniversitesi (2002–2004) ve Alanya Kültür Merkezi gibi duraklarla genişlemesi, projenin İstanbul merkezli bir deneyimden taşarak akademik ve yerel ağlar üzerinden

alternatif bir izleyici kitlesiyle temas kurduğunu gösterir (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024). Ancak bu dolaşım, pürüzsüz bir turne rutini değil, lojistik imkânsızlıklarla sürekli müzakere edilen çetin bir direniş hattıdır.

Nitekim Ankara turnesi sırasında tekerlekli sandalyelerin tren koridorlarına sığmaması nedeniyle yaşanan kriz ve bu durumun ekipte yarattığı utanç duygusu, sanatın üniversite sahnelerine girebilse dahi, kamusal ulaşım altyapısının sakat bedeni hâlâ "taşınamaz bir yük" olarak kodladığını sahadan kanıtlar (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024). Bu yapısal engellere rağmen Tuna'nın, projenin tarihsel dökümünde kullandığı "Yıllar geçti, ilk gösterimizi yaptığımız Taksim Venüs Sahnesi bile yıkıldı; ancak bizim atölyelerimiz ve gösterimlerimiz derinleşerek akışına devam ediyor" ifadesi (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024), söz konusu dolaşımın mekânsal hafızayı aşan direngen yapısını özetler niteliktedir. Tren koridorları dar gelse veya sahneler yıkılsa da, bedensel hafıza mimariyi aşarak hayatta kalmayı başarmıştır.

2008'den itibaren FBD Garajistanbul, Fransız Kültür Merkezi ve 2010 Avrupa Kültür Başkenti kapsamında ENKA Oditoryumu gibi sahnelerde yer alması alternatif mekânlardan ana akım kültür kurumlarına uzanan bir görünürlük hattı kurulduğunu düşündürür (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024), 2010'lu yıllar boyunca projenin İstanbul Modern, Caddebostan Kültür Merkezi, SALT Beyoğlu, ENKA Sahnesi, Zorlu PSM, Pera Müzesi ve Koç Üniversitesi gibi kültür sanatın ana damarlarını oluşturan kurumlarda düzenli olarak yer alması (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024), FBD'nin tekil ve arızi bir gösteri olmaktan çıkarak, süreklilik arz eden ve kurumsal hafızaya yerleşen bir sahne pratiğine dönüştüğünü kanıtlar. Bu süreç, mekânsal bir genişlemenin ötesinde, tasarım bienalleri, üniversite müfredatları ve erişilebilirlik odaklı etkinliklerle çeşitlenen disiplinlerarası bir dolaşım hattıdır. Bu tarihsel ilerleme, Türkiye'nin Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme'yi imzalaması (2007), onaylaması (2009) ve yürürlüğe koyması (2009) ile engellilik meselesinin kamusal söylemde daha görünür hâle geldiği eşiğe de denk düşer (United Nations, 2006). Ancak bu hukuki çerçevenin sahne sanatları ve erişilebilirlik pratiklerinde doğrudan ve tutarlı bir kurumsal dönüşüm üretmediğini, dönüşümün geç, parçalı ve çoğu kez proje bazlı ilerlediğini teslim

etmek gerekir. Bu nedenle FBD'nin 2000'lerin sonundan itibaren artan görünürlüğü, "kapsayıcılık başarı öyküsü" nden ziyade, hukuki söylem ile kültürel pratik arasındaki diyalektiği görünür kılan eleştirel bir eşik olarak okunmalıdır: sözleşme bir hak rejimi önerir, ama yerel kültür alanında bu rejimin maddi karşılıkları çoğu kez sanatçıların ve katılımcıların omzuna yıkılır.

Son on yıllık süreçte FBD'nin, estetik bir üretim sahası olmanın ötesine geçerek, erişilebilirlik ve sakatlık çalışmalarıyla dirsek teması kuran hak temelli çerçeveler içinde konumlanması stratejik bir dönüşümdür. *Erişiyorsam Varım* (2018) (Şekil 89) gibi savunuculuk odaklı programlar, girişimi, kültür politikaları, kamusal erişim hakkı ve yurttaşlık tartışmalarıyla doğrudan kesişen politik bir düzleme taşır. Film ve medya ekolojisiyle kurulan melez ilişki ise temsil rejimlerini sahne dışına taşıran yeni bir damar açar: Engelsiz Filmler Festivali ve British Council işbirliğiyle yürütülen "Bakış Açısı" atölyesi, kamera–beden ilişkisini koreografik araştırmanın parçası kılarken, Yaprağın Dansı (2016) gibi dolaylı temsiller, FBD'nin kültürel dolaşımını çeşitlendirir (Farklı Bedenlerle Dans, t.y.). Böylece sakat bedenin kent, emek ve hareketle kurduğu ilişki, sahne ışıklarının ötesinde, gündelik yaşamın dokusu üzerinden görünürleşir.

Bu disiplinlerarası hattın en stratejik duraklarından biri, 2022 yılında 17. İstanbul Bienali kamusal programı kapsamında yayınlanan Crip Magazine'in 5. sayısında FBD'ye ve Tuğçe Ulugün Tuna'ya ayrılan özel bölümdür. Eva Egermann editörlüğünde hazırlanan bu uluslararası yayın, FBD deneyimini salt bir yerel dans gösterisi olmaktan çıkarıp, global sakat teorisi ve güncel sanat arşiviyle doğrudan konuşan, yazılı ve görsel bir "karşı-tarih" belgesi olarak tesciller (Egermann, 2022). Bu yayınla birlikte proje, sadece sahnede değil, sakatlık estetiğinin teorik üretim sahasında da Türkiye bağlamında kurucu bir aktör olarak konumlanır.

Bu uluslararası izdüşümü, devamında 2022–2023 sezonundaki yarışma açılışları, gala programları ve bilhassa Unlimited Forum kapsamındaki sunumlarla somutlaşır. Tuna'nın Londra'daki Unlimited Festival bünyesinde gerçekleştirdiği sunumlar ve İstanbul ayağında sergilenen Bedenleşen Kesitler performansı, FBD'nin yerel bir inisiyatiften, uluslararası ağlarla (British Council,

Arts Council) entegre olmuş ve bu alandaki önemli konumu tescillenmiş bir yapıya evrildiğini belgeler (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024).

Nihai tahlilde FBD'yi Türkiye sanat tarihi yazımında özgün kılan, yalnızca ilk ya da öncü oluşu değildir. Asıl belirleyici olan, sınırlı kurumsal destek koşullarında farklı mekânlar, izleyiciler ve söylemsel çerçeveler arasında dolaşarak varlığını sürdüren, yapısal eşitsizliklerle sürekli müzakere eden, beden, mekân ve bakış rejimlerini sahadan ve içeriden zorlayan bir direniş pratiğine dönüşmesidir. Bu nedenle FBD, Türkiye'de sakat performans tarihini Batı merkezli bir gecikme anlatısı üzerinden değil, yerel koşullar içinde bedensel farkın estetik-politik gücünü kuran ve kayda geçiren kurucu bir hat olarak okumayı mümkün kılar.

FBD'nin Türkiye sakat performans tarihindeki önemli konumu yadsınamaz bir ontolojik ağırlığa sahiptir, ancak bu kuruculuğun uzun erimli etkisini ölçmek, projeyi salt öncü bir estetik hamle olmanın ötesinde, eşzamanlı olarak bir söylem, bir alımlama rejimi ve bir üretim ekonomisi olarak okumayı gerektirir. Tuğçe Ulugün Tuna'nın çeşitli mecralarda ısrarla yinelediği, "Engelli diye bir etiketi biz kabul etmedik. Hep 'farklı bedenlerle dans' dedim. Engelli değilsiniz, farklısınız… Engeli yaratan zihnimiz" (Arslan, 2023) şeklindeki formülasyon, FBD'nin kendini konumlandırdığı epistemolojik zemini ifşa eder. Bu söylem, engelliliği bedene içkin ontolojik bir eksiklik değil, algısal ve toplumsal bir inşa olarak kodlayan sosyal model ile dirsek teması kurar. Tuna, bedensel çeşitliliği hiyerarşi üreten tıbbi ve bürokratik isimlendirmelerden çekip alarak, ona "farklılık" üzerinden nötr ve estetik bir alan açmayı hedefler. Ne var ki bu nominasyon tercihi, Türkiye bağlamında paradoksal bir işlev görür. Bir yandan sakat bedenin sahnede "sorunlu/eksik" olarak okunmasını gevşeterek estetik kabulü kolaylaştırır; öte yandan, sakatlık hareketinin temelini oluşturan hak talebi ve yapısal eşitsizlikler sözlüğünü bilinçli bir "farklılık" retoriği içinde eriterek, politik çatışmanın tansiyonunu düşürme riskini barındırır (Linton, 1998). Sakat kimliğinin politik bir kaldıraç olarak sahiplenilmesi yerine "farklı" sıfatına sığınılması, yapısal bariyerlerin görünürlüğünü flulaştırma tehlikesi taşır. Tam da bu gerilim (yani bedeni estetik olarak özgürleştirirken politik özneyi muğlaklaştırma ihtimali)

FBD’nin hem dönüştürücü gücünü hem de eleştirel analiz için en verimli kırılma noktasını teşkil eder.

Projenin içeriden ürettiği mikro-politik dil, "farklılık" söyleminin teorik bir soyutlama olmadığını, gündelik pratikte bedenlenmiş canlı bir deneyim olduğunu kanıtlar. Muhsin Öngel’in, "Kendi aramızda ‘sen eksiksin’ gibi bir dil yok; aynı duyguları paylaşıyoruz" ifadesi ile Pınar Aydın’ın, "Hepimizin bedensel yapısı çok başka" vurgusu yan yana okunduğunda, engelliliğin sabit ve dikey bir hiyerarşi olmaktan çıkıp, bedensel çoğulluk zemininde kurulan yatay ve ilişkisel bir deneyime dönüştüğü görülür (İnal, 2018). Bu ilişkisel zemini keskin bir politik eleştiriye tahvil eden ise Sinan Özer’in mekânsal teşhisidir: "Dünya, iki ayağıyla ‘rahat’ yürüyen varsayımsal bir sağlam beden üzerine kuruludur." Bu ifade, sakat bedenin biyolojik bir noksanlık olduğu varsayımını reddeder ve bedenin, kendisi için tasarlanmamış ve dışlayıcı bir kentsel-toplumsal düzende yaşamaya zorlandığını ifşa eder (İnal, 2018). Bu üç sesin polifonisi, FBD’nin iç pedagojisinde engelin bedenin derisi altında değil, bakışta, mimaride, kurumda ve "normali" dayatan tasarımda yoğunlaştığını netleştirir (Garland-Thomson, 1997; Davis, 1995).

Tam da bu noktada FBD’nin en güçlü paradoksu devreye girer: Dışarıda politik keskinliği yumuşatma riski taşıyan "farklılık" dili, grubun içinde haysiyet kuran ve hiyerarşiyi sıfırlayan onarıcı bir harca dönüşür. Katılımcıyı merhamet nesnesi (acınacak beden) ya da kahraman/istisna (süpersakat) olarak kodlayan iki baskın temsil şeması, bu iç dilde askıya alınır. Böylece FBD, dış dünyanın sağlamcı normlarına karşı, kendi kurallarını ve dilini üreten özerk bir karşı-kamu yaratır.

Ancak Türkiye’nin tarihsel ve söylemsel ikliminde, bu estetik dilin ödenmesi gereken politik bir bedeli vardır. Farklı bedenler çerçevesi, normatif beden algısını esnetip estetik bir alan açarken, paradoksal biçimde sakatlığın bir insan hakları ve eşitlik meselesi olarak adlandırılmasını erteleme riski taşır. Sorunun kaynağını "zihnimiz"e, yani bireysel algı ve farkındalık düzeyine indirgemek, kurumsal sorumlulukların, mimari suçların ve yapısal yükümlülüklerin hesabını görünmez kılma tehlikesini beraberinde getirir.

Türkiye’de sakatlığın on yıllardır hayırseverlik, merhamet ve tıbbi rehabilitasyon ekseninde konuşulduğu düşünüldüğünde; Tuna’nın "etiket reddi" stratejisinin, istemeden de olsa, yapısal eşitsizliği tartışmayı zorlaştıran bir yumuşatma etkisi üretmesi mümkündür. Başka bir deyişle FBD’nin kapsayıcı dili, iki cephede zıt yönlü çalışır: İç pratikte hiyerarşiyi ve damgayı sönümlendirirken, dış alımlamada politik olanı, tüketilmesi daha kolay ve güvenli bir çeşitlilik retoriğine tercüme etmeye elverişli bir zemin yaratabilir. Bu durum, sakat sanatın uluslararası literatürde sıkça tartışılan depolitizasyon riskinin Türkiye’ye özgü bir varyantıdır: Sakat beden sahnede estetik bir özne olarak görünür olur, fakat hangi tarihsel şiddet ve eşitsizlik rejiminin içinden konuştuğu, bu "yumuşak" dilin gölgesinde her zaman aynı açıklıkla okunamaz (McRuer, 2006).

Söz konusu risk, FBD etrafında üretilen yazı, eleştiri ve medya söylemlerinde çok daha somut bir alımlama rejimi olarak izlenebilir. Projeye ilişkin dolaşıma giren pek çok metin, sakatlığı ya hiç adlandırmadan beden, çeşitlilik veya fark gibi şemsiye kavramlara havale eder ya da sakat bedeni ilham, azim ve tabu yıkımı gibi duygusallaştırıcı bir övgü sözlüğüyle paketler. Bu söylemsel rejim, izleyicinin sahnedeki estetik-politik gerilimle hakiki bir yüzleşme yaşamasını engeller, aksine bu gerilimi duygusal bir rahatlamaya (katarsis) tahvil eder. Böylece sakat beden, normatif estetik konforu bozan huzursuz edici bir karşı-özne olmaktan çıkarak, izleyiciye kendini ahlaken iyi hissettiren pasif bir figüre indirgenir.

Bu mekanizma, sakat sanatın temelini oluşturan hak talebi ve karşı-estetik damarı zayıflatır. Çünkü burada sakatlık, üretilen özgün bir estetik ve politik bilgi veya form değil, sağlam izleyicinin kendi normalliğini şükranla onayladığı bir deneyim nesnesi olarak tüketilir (Mitchell & Snyder, 2000; Garland-Thomson, 2009).

Dolayısıyla bu çalışmanın literatüre asıl müdahalesi tam da bu noktada belirir: FBD’nin görünürlüğünü lineer bir başarı hikâyesi olarak tekrar etmek yerine, bu görünürlüğün hangi söylemsel stratejilerle nötralize edildiğini ve tehlikesiz kılındığını teşhis eder. Bu teşhis, Türkiye’de sakat sanatın yalnızca nasıl üretildiğini değil, "ilham" maskesi altında nasıl tüketildiğini de tartışmaya açan kurucu bir eleştiri düzlemidir.

Bu noktada, söz konusu depolitizasyon riskini besleyen ve birbirini döngüsel olarak üreten üç yapısal etkenin simbiyotik ilişkisi belirgindir. İlki, Türkiye akademi ve sanat yazınında engellilik çalışmaları ile performans eleştirisi arasındaki disiplinlerarası köprülerin henüz inşa aşamasında ve kırılgan oluşudur. Bu durum, FBD gibi çok katmanlı pratikleri hem estetik form hem de politik yoğunluk ekseninde analiz edecek kavramsal teçhizatın ve eleştirel dolaşımın sınırlılığına işaret eder.

İkincisi, FBD'nin estetik ve söylemsel hattının, uluslararası sakat sanat hareketinde sıkça rastlanan konfrontatif, çatışmacı, kışkırtıcı ve radikal sakat konumlanışlarla arasına koyduğu bilinçli mesafedir. Bu mesafe, Türkiye'nin kültürel ikliminde projenin hayatta kalması ve kurumsal dolaşıma girmesi adına pragmatik bir stratejik müzakere olarak okunabilir, ancak aynı zamanda projenin politik dilinin keskinleşmesini ve radikalleşmesini sınırlayan bir otosansür mekanizmasına dönüşme riskini de taşır.

Sonuncusu ve belki de en kritiği, sakat öznelerin eleştiri, kuram ve kültürel üretim alanlarından tarihsel olarak dışlanmışlığıdır. FBD'yi içeriden tartışabilecek, bedensel deneyimi estetik-politik bir bilgiye tahvil edebilecek sakat eleştirmenlerin ve teorisyenlerin yokluğu, alımlama sürecinde sağlam bakışın konforlu dilini hegemonik kılar. Burada mesele sadece niyet değil, Miranda Fricker'ın (2007) ifadesiyle bir "epistemik adaletsizlik" ve "yerleşim" sorunudur: Kim konuşabiliyor, kimin bilgisi meşru sayılıyor ve hangi bedenler sadece izlenen konumuna sabitleniyor? Bu üçlü yapı bir araya geldiğinde, FBD'nin ürettiği görünürlük, belirli bağlamlarda zararsızlaştırılmış kapsayıcılık riskine açık hâle gelir: proje sahneyi tartışma için açar, fakat sahnenin açılmasının hangi radikal politik taleplerle ilişkili olduğu, dışarıdan üretilen metinlerde çoğu zaman silikleşir.

FBD'nin kurucu figürünün tek bir koreograf ve sanatsal yönetmen etrafında merkezileşmesi, projenin ontolojik gerilimini daha karmaşık bir düğüme dönüştürür. Tuna'nın kendi pedagojik dönüşümünü şeffaflıkla ifşa etmesi, "mükemmel beden" mitinin yarattığı disipliner şiddeti özdüşünümsel bir dille teşhir etmesi ve hiyerarşik komut dilini bilinçli olarak reddetmesi, Türkiye'nin kültürel bağlamında nadir rastlanan bir etik hassasiyettir. Bu etik duruş, projeyi dikey bir

sosyal sorumluluk jestinden ayırarak yatay bir estetik araştırmaya yaklaştırır. Fakat aynı merkezi kuruculuk, paradoksal biçimde, sakat öznelerin kendi politik-estetik çerçevelerini kolektif ve özerk biçimde çoğaltmalarının önüne set çekebilecek yapısal bir riski de beraberinde getirir: bu alan açan müttefiklik (space making allyship) ile söylem kurucu temsiliyet (discursive gatekeeping) arasındaki o bıçak sırtı çizgidir. Bu gerilim, kişisel bir niyet eksikliği veya kusurdan ziyade, küresel engellilik sanatında sıkça rastlanan yapısal bir açmazdır: sakat bedene sahnede cömertçe yer açılır, ancak o sahnenin estetik sınırları, koreografik dili ve küratoryal çerçevesi çoğu zaman sakat olmayan bir kurucu özne tarafından çizilir.

Dolayısıyla FBD'nin tarihsel mirasını değerlendirirken ölçüt iyi niyet değil, çok daha sert ve yapısal bir soru olmalıdır: çeyrek asırlık bu pratik boyunca, hangi anlarda sakat-politik bir dil kolektif ve otonom biçimde çoğalabilmiş, hangi anlarda kurucu sesin vekâleti altında kalmıştır? Bu soruyu sormak FBD'nin tarihsel değerini zayıflatmaz, bilakis, Türkiye'de sakat sanat üretiminin "kim konuşuyor ve kimin adına konuşuluyor?" eksenindeki epistemik sınırlarını görünür kılarak tartışmayı derinleştirir.

FBD'nin mevcut üretim rejimi, onun yapısal kırılganlığı çok daha çıplak bir biçimde ifşa eder. FBD'nin uzun yıllar kamusal veya özel sektör ödeneği olmaksızın sürmesi ve Gülçin Erdiş ile Muhsin Öngel gibi sakat dansçıların çeyrek asrı aşan bir süreklilikle pratikte kalabilmesi, Türkiye bağlamında kuşkusuz istisnaidir. Fakat bu istisna, tam da sorunun ontolojisine işaret eder: sürdürülebilirlik, kurumsal bir hak ve altyapı meselesi olmaktan çıkarak, tamamen bireysel adanmışlığın ve enformel dayanışma ekonomisinin omuzlarına yıkılır. Tuna'nın ilk yıllarda Vahit Tuna'nın logo tasarımından müzisyen dostlarının telifsiz katkılarına kadar uzanan kişisel ağlarla bütçe açığını kapatma çabası, bu dayanışmanın somut kanıtıdır (Mimar Sinan Söyleşisi, 2024).

Ancak gönüllülük esası, başlangıçta etik bir bağımsızlık tercihi gibi görünse de, zamanla üretim hacmini daraltan maddi bir determinizme dönüşür. Tuna'nın 2025 yılındaki, "Artık İstanbul'da destek olmadan proje üretmek ve sergilemek mümkün değil" itirafı, bu gönüllülük modelinin sınırlarına gelindiğinin resmidir (Sakat Muhabbet, 2025). Koreografik üretimin zorunlu olarak seyrekleşmesi, projenin

ana akım sanat ortamınca sanatsal bir işten ziyade, aralıklarla yapılan bir farkındalık aktivitesi olarak kodlanma riskini büyütür. Yaklaşık yirmi beş yılda yalnızca üç ana prodüksiyonun (Farklı Bedenlerle Dans, …Sensin! (Şekil 90, 91, 92) ve Londra Festivali ile bağlantılı Bedenleşen Kesitler) öne çıkabilmesi, bir üretim kısırlığı olarak okunmamalı, bu tablo, Türkiye'de sakat bedenin sahneye çıkmasının dahi pamuk ipliğine bağlı dayanışma ağları ve süreksiz gönüllü desteklerle mümkün olabildiğinin ampirik göstergesidir. Burada mesele eser sayısı değil, eser üretimini mümkün kılan ekosistemin mutlak yokluğudur: Erişilebilir prova/sahne mekânı, düzenli fon mekanizmaları, kuşaklar arası aktarım programları ve istikrarlı istihdam güvencesi. Bu ekosistem inşa edilmeden sakat estetik, tekil ve kahramanca bir istisna olarak parlayıp söner, ancak kurucu ve kalıcı bir alan hâline gelemez.

Tam da bu nedenle, FBD'nin uluslararası muadilleriyle arasındaki makas, estetik bir vizyon farkı değil, maddi bir yeniden üretim rejimi asimetrisidir. Candoco Dance Company, AXIS Dance Company ya da Graeae Theatre Company gibi yerleşik yapılarda sanatsal üretim, tekil eserlerin dolaşımıyla sınırlı değildir; kamusal fonlar, erişilebilir profesyonel eğitim, seyirci geliştirme stratejileri ve kurumsal ortaklıklarla örülü sürdürülebilir bir ekosistem mevcuttur. Bu kurumsal süreklilik, söz konusu coğrafyalarda sakat sanatın kendi içinde çoğullaşmasını mümkün kılar: Liberal *inclusive*, radikal ve kışkırtıcı sakat veya karşı-kültürel avangard taraflar, aynı kamusal alanda birbirini iterek ve dönüştürerek var olabilir. Dolayısıyla oralarda sakat kültürü, tek bir estetik-politik çizgiye indirgenemez, çünkü çeşitliliği besleyen bir altyapı mevcuttur.

Türkiye'de ise FBD'nin üretim temposu ve dolaşım sıklığı, bireysel potansiyelin estetik sınırının ötesinde, kültür politikalarının sakat sanatı yapısal olarak tanımakta ve fonlamakta gösterdiği tarihsel gecikmenin sonucudur. Bu yüzden FBD'yi az üreten bir proje olarak yaftalamak yerine, üretimi tamamen bireysel özveriye ve enformel dayanışmaya yüklenmiş bir alanın semptomu olarak okumak gerekir. Bu çalışmanın temel argümanı buradadır: FBD'nin tarihsel değeri, yalnızca sunduğu kapsayıcılık önermesiyle sınırlı değil, Türkiye'deki mevcut kültür ekosisteminin sınırlarını, sessizliklerini ve kurumsal boşluklarını

sorgulamayı zorunlu kılan bir "eşik" olmasındadır. Proje, varlığıyla sadece neyin yapıldığını değil, kurumsal destek eksikliği yüzünden neyin yapılamadığını da görünür kılan eleştirel bir turnusoldür.

Üretim ile alımlama arasındaki kritik eşik, FBD ile ilintili sanatsal literatür de belirgin bir iz bırakır. Türkiye'de FBD üzerine kaleme alınan metinlerin önemli bir kısmı sakatlığı politik-tarihsel ve estetik potansiyelli bir kategori olarak merkeze almak yerine, onu daha risksiz bir beden/çeşitlilik söylemine taşır, sakatlık konuşulur ama çoğu zaman açıkça adlandırılmaz, yapısal bağlamı içinde sabitlenmez, sakat öznelerin bilgi üretimi olarak tanınmaz. Bu söylemsel eğilim, 2000'lerin başında Farklı Bedenlerle Dans üzerine Ali Akay'ın Art-ist 5. sayısı kapsamında yayımlanan "Bedenlerin Metafiziği" (2002) başlıklı yazısından, 2023'te Tuğçe Arslan'ın Unlimited platformunda Bedenleşen Kesitler üzerine kaleme aldığı "Engel Değil Fark" başlıklı metne uzanan yirmi yıllık geniş bir zaman aralığında şaşırtıcı bir süreklilik arz eder. Bu tablo tekil metinlerin yanlışından çok, bir alan sorunudur: sakat deneyimini estetik ve politik uzmanlık olarak ele alabilecek eleştirmenlerin azlığı, sakat yazarların sanat tarihi/eleştiri alanında sistematik dışlanması, kurumsal mecraların sakatlığı fark başlığı altında nötralize etmeye yatkınlığı. Bunun sonucunda, sakat sanat, ana akım eleştiri içinde sıklıkla yumuşatılarak dolaşıma girer, bu yumuşama da kurumsal sorumluluğu görünmezleştirir. İşte bu metin, bu yumuşamanın izini sürer ve FBD'yi tam da bu yüzden, Türkiye'de sakat estetiğin nasıl hem mümkün kılınıp hem de sınırlandığını gösteren tarihsel bir düğüm noktası olarak konumlar.

Tuğçe Arslan'ın Unlimited için kaleme aldığı "Engel Değil Fark" (2023) başlıklı inceleme, FBD'nin alımlanma rejiminde sakatlığın nasıl kodlandığına dair paradigmatik bir örnektir. Metin, projeyi sakatlığı doğrudan adlandıran bir hak, erişim ve sakat-politik sözlük üzerinden değil, fenomenoloji, algı ve fark kavramları üzerinden inşa edilmiş spekülatif bir hat üzerinden okur. Merleau-Ponty, Judith Butler ve Sara Ahmed gibi yüksek teori referanslarıyla örülen bu çerçeve, bedenin görünürlük rejimleri içindeki kabul/ret ve duyulma/susturulma dinamiklerini analiz ederek metne sağlam bir kuramsal omurga kazandırır. Bu hamle, FBD'nin sahnede ürettiği karşılaşmayı basit ve iyi niyetli bir kapsayıcılık

jesti olmaktan çıkarıp, algı rejimlerinin ve normatif bakışın yeniden örgütlendiği ontolojik bir sahne olarak okumaya imkân tanır (Arslan, 2023).

Ne var ki aynı kurucu hamle, paradoksal bir riski de beraberinde getirir: metin, sakatlığı, yapısal eşitsizliğin tarihsel ve politik özgüllüğünden uzaklaştırarak, onu algı ve farklılık gibi evrenselci bir sözlük içinde genelleştirme ve böylece sönümlendirme riski taşır. Arslan'ın (2023) "Plastik olarak 'fark'a kodlanan bedenler" şeklindeki formülasyonu, sakatlığın görsel ve biçimsel bir ayrım düzeyinde kavranmasına açık kapı bırakır. Oysa sakatlık, yalnızca estetik ve plastik bir fark değil, erişilebilirlik, bakım, ulaşım, emek, sınıf ve kurumlar tarafından örülen, son derece maddi ve gündelik bir dışlanma rejimidir.

Başka bir deyişle, farkın fenomenolojisi güçlü bir felsefi açıklama zemini sunsa da, sakatlığın politik ekonomisini (altyapı, fon rejimi, prova mekânı, profesyonelleşme, bakım emeği) analiz dışı bırakmaya ve arka plana itmeye elverişlidir. Türkiye'de sakat sanat eleştirisinde tam da bu arka planın (yani sahneyi mümkün kılan maddi koşulların) adlandırılmadan bırakılması, depolitizasyonun en yaygın ve sinsi biçimlerinden biridir. Metin, sakat bedeni felsefi bir düşünce nesnesine dönüştürürken, onun politik bir özne olarak hak talebini fenomenolojik paranteze alarak görünmez kılar.

Metnin alımlama mantığındaki asıl kırılma, sahnedeki sakat bedenin meşruiyetinin izleyici-merkezli bir ikna rejimi üzerinden tesis edilmesidir. Arslan'ın analizinde geçen "Tuna… izleyiciyi ikna eder" formülasyonu (Arslan, 2023) sakat bedenin sahnedeki varlığını önsel bir estetik hak ve otonom bir ifade alanı olarak tanımak yerine, bu varlığın anlamını normatif izleyicinin dönüşümüne ve onayına ipotekler.

Bu yaklaşım, anaakım eleştiride sıkça sığınılan konforlu bir güvenli alan üretir: Sakat estetik, sakat öznenin kendi ontolojisini kurduğu radikal bir saha olmak yerine, "sağlam" izleyicinin aydınlanmasını hedefleyen pedagojik bir performans olarak okunur. Türkiye bağlamında izleyici figürü, varsayımsal olarak daima zorunlu sağlamlık (McRuer, 2006) paktına dahildir. Dolayısıyla eleştiri dili, sakat bedenin sahnede yarattığı o tekinsiz politik çatlağı derinleştirmek yerine,

izleyicinin rahatsızlığını yönetme ve onu dönüştürerek rahatlatma stratejisine geri döner. Söz konusu dönüş, masum bir retorik tercihten ziyade, eleştirel söylemin kimin adına konuştuğunu, kimi özne (sağlam izleyici), kimi ise dönüştürücü nesne (sakat icracı) olarak konumlandırdığını ifşa eden hegemonik bir iktidar düzenlemesidir.

Arslan'ın metninde engel sözcüğünün bilinçli bir stratejiyle geri çekilişi, bir çift etkili mekanizmayı devreye sokar. Tuna'nın "engelin kime ve neye ait olduğuna izleyicinin karar vermesi" yönündeki küratoryal tercihini olumlayan bu yaklaşım, ilk bakışta izleyiciye estetik bir düşünme alanı açan demokratik bir strateji gibi görünür. Fakat derinlemesine okunduğunda bu tercih, engelin kurumsal, mekânsal ve iktisadi üretimini muğlaklaştırma riskini dramatik biçimde büyütür. Engel bir kez somut bir olgu olmaktan çıkıp yorum düzeyine kaydırıldığında, altyapı eksikliği, fon kesintileri, mekânsal şiddet, eğitim eşitsizliği ve bakım ekonomisi gibi somut belirleyenler tartışılabilir olmaktan çıkar ve uçucu bir atmosfer bilgisine dönüşür.

Metinde yer yer nükseden azim ve irade vurguları ise bu muğlaklığın en tehlikeli sonucudur. İstemeden de olsa sağlamcı başarı retoriğine eklemlenen bu dil, engeli sistemik bir sorun değil, bireysel çabayla bertaraf edilmesi gereken kişisel bir meydan okuma gibi kurgular. Bu söylem, sakat bedenin sanat alanındaki varoluşunu mümkün kılan ya da engelleyen yapısal koşulları (örneğin okula kabul alamayan bir sakat dansçı adayı, erişilemez okullar ve sahneleri veya ödenmeyen kaşeleri) geri plana iterken, tüm sorumluluğu bireysel kapasiteye ve kahramanlığa yükler. Bu durum, Türkiye'de engelliliğin tarihsel olarak zaten bireyselleştirilmiş ve ahlaki bir alana hapsedilmiş (hayırseverlik/acıma/takdir) tartışma biçimleriyle tehlikeli bir uyum sergiler, Kurumlar yapısal sorumluluktan sıyrılır, sakat özne ise başaran/başaramayan şeklindeki neoliberal ikiliğe sıkıştırılır.

Buna rağmen söz konusu metni yalnızca politik keskinliği törpüleyen bir yumuşatma egzersizi olarak okumak indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Arslan'ın metninde geçen "ahlar vahlar / tüh tühler" sahnesini salt bir duygusal reaksiyon değil, acıma dilinin yaralayıcı gücü olarak teşhis etmesi kritiktir. Özellikle Judith

Butler'ın dilin failliğine dair önermeleriyle[226] dirsek teması kuran bu analiz, sağlamcı duygulanım ekonomisini[227] görünür kılan güçlü bir eleştirel kesit üretir. Bu kesit, acıma, yardımseverlik ve "iyi niyet"in masum birer his olmadığını, bizzat hiyerarşi üreten yaralayıcı bir iktidar teknolojisine dönüşebildiğini sezdirir. Ne var ki metnin genel bilançosuna bakarsak, FBD'nin sahnede açtığı o tekinsiz estetik-politik çatlak, yer yer isabetli biçimde yakalansa da, eleştirel dilin rotası, nihayetinde "fark" ve "ikna" kavramlarının sunduğu güvenli ve steril limana geri çevrilir. Bu nedenle "Engel Değil Fark", yalnızca FBD'yi betimleyen bir inceleme yazısından ziyade, Türkiye'de ana akım eleştirinin sakatlığı çoğu kez isimlendirmeden, izleyici-merkezli ve düşük riskli bir genel beden söylemi içinde eritme eğilimini belgeleyen semptomatik bir alımlama belgesi olarak kayda geçmelidir.

Bu noktada, tezin eleştirel dozunu daha ileri taşıyarak, sert fakat analitik gücü yüksek bir yapısal teşhis koymak elzemdir: Ana akım eleştiri mecralarında dolaşıma giren FBD yazını, paradoksal bir çifte işlev üstlenir. Bir yandan projeyi fark, çeşitlilik ve beden gibi neoliberal sanat piyasasında dolaşım değeri yüksek kavramlarla çerçeveleyerek sakatlığın hak temelli, talepkar ve çatışmalı politik özgüllüğünü sınırlar. Ancak öte yandan, tam da bu tanınabilir ve risksiz dil, FBD'nin bienaller, çağdaş sanat kurumları ve prestijli eleştirel platformlar içinde meşruiyet kazanmasının altyapısını üretir.

Yani tablo sadece depolitizasyon üreten pasif bir alımlama rejimi değil, aynı zamanda kurumsal kapıları açan stratejik bir kültürel tercüme mekanizmasıdır. Bu çeviri simetrik değildir: Sakatlığın radikal politik yükü, bu mekanizmanın çarkları arasında çoğu zaman budanır, fakat bu kayıp karşılığında proje, sanat

---

[226] Judith Butler, Excitable Speech: A Politics of the Performative (2021) çalışmasında, dilin salt betimleyici bir iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda bedeni inşa eden, yaralayan ve özne konumlarını sabitleyen maddi bir eylemciliğe sahip olduğunu öne sürer. Butler'a göre yaralayıcı söz muhatabını toplumsal hiyerarşideki yerine oturtan bir iktidar eylemidir.

[227] Sara Ahmed'in The Cultural Politics of Emotion (2005) eserinde geliştirdiği duygulanım ekonomisi (affective economy). Ahmed'e göre duygular (acıma, nefret, sevgi) bireysel psikolojinin içinde saklı değildir, bedenler ve nesneler arasında dolaşarak değer ve sınır üreten bir sermaye gibi çalışır. Sağlamcı duygulanım ekonomisinde sakat beden, üzerine acıma veya ilham duygusunun yapıştığı bir nesne olarak dolaşıma girer. Bu döngüde izleyici, sakat bedene acıyarak veya hayranlık duyarak kendi sağlamlığını ve ahlaki iyiliğini (yardımsever özne olarak) biriktirir ve onaylar. Yani duygu, normatif bedenin sermayesini artıran bir mübadele aracı işlevi görür.

alanının steril ve korunaklı kanallarına sızabilir, o alanın hegemonik diliyle belirli bir asimetri pahasına da olsa müzakere edebilir ve kendini sosyal yardım değil, sanat tarihi parantezinde konumlandırabilir.

Bu stratejik sızma harekatını mümkün kılan ve diğer sakatlık odaklı girişimlerden ayıran en kritik maddi faktör ise, kurucu özne Tuğçe Ulugün Tuna'nın şahsında somutlaşan yüksek kültürel ve kurumsal sermayedir. FBD'nin, sivil toplum örgütlerinin veya rehabilitasyon merkezlerinin düzenlediği müsamerelerden keskin bir ontolojik çizgiyle ayrılıp, İstanbul Bienali, SALT veya İstanbul Modern gibi yüksek sanat kalelerinde kendine yer bulabilmesi, sadece estetik bir başarı değildir. Tuna'nın Türkiye'nin en köklü sanat kurumlarından biri olan MSGSÜ Çağdaş Dans anasanat dalındaki akademik kimliği ve profesör unvanı, projeye önsel bir sanatsal meşruiyet zırhı giydirir.

Bu pozisyon, Bourdieu'cü anlamda projenin kutsanma sürecini nispeten hızlandırır: FBD, dışarıdan içeri girmeye çalışan bir sosyal sorumluluk projesi değil, bizzat akademinin ve sanat kurumunun içinden konuşan, dolayısıyla o alanın kodlarına doğuştan hakim bir öznenin sanatsal araştırması olarak sunulur. Tuna'nın akademik ağları, bienal küratörlerine, fon sağlayıcılara ve sanat eleştirmenlerine doğrudan erişim sağlar. Diğer sakatlık inisiyatifleri hayırseverlik duvarına çarparken, Tuna'nın kültürel sermayesi FBD'ye o duvarın arkasındaki çağdaş sanat koridorunu açan görünmez anahtardır. Dolayısıyla FBD'nin nüfuz etme gücü, sakat bedenin yıkıcı gücünden ziyade, onu sahneye taşıyan küratoryal elin kurumsal dokunulmazlığından beslenir.

Tam da bu yüzden, FBD'nin Türkiye sanat tarihindeki özgül ağırlığını, yalnızca sahnede icra edilen beden politikası ile ölçmek yetersiz kalır. Bu tarihi, söz konusu politikanın eleştiri ve kurumlar nezdinde nasıl tercüme edildiği, hangi retorik bedeller ödenerek dolaşıma sokulduğu ve bu bedel karşılığında hangi kurumsal eşiklerin (ve kilitlerin) açıldığıyla birlikte, bütüncül bir politik ekonomi olarak okumak zorunludur.

Bu yapısal çerçeve, FBD sonrasında ortaya çıkan bazı benzer girişimlerin neden karşılaştırılabilir bir sanatsal yankı üretemediğini ve sanat tarihi arşivine

giremediğini de sosyolojik bir netlikle açıklar. Çoğunlukla yerel yönetimler veya sosyal yardım dernekleri fonuyla entegre (bütünleşik) etiketi altında yürütülen bu projelerde görünürlük rejimi, estetik bir araştırmadan ziyade, iyileştirici ve rehabilite edici bir sosyal fayda söylemi etrafında örgütlenir. Bu düzlemde sakat bedenler, sanatsal üretimin kurucu ve faal özneleri olarak değil, hizmet götürülen, desteklenen ve topluma kazandırılan pasif bakım nesneleri olarak konumlandırılır.

Böylesi bir sosyal hizmet estetiği, çağdaş sanat eleştirisinin yapısökücü işleviyle sürdürülebilir bir müzakere hattı kuramaz. Çünkü bu projeler, daha baştan paternalist bir temsil rejimini yeniden üretir, estetik riski, koreografik araştırmayı ve biçimsel kararların politikliğini, tartışılması teklif dahi edilemeyecek bir iyi niyet halesi içinde eritir. Claire Bishop'ın (2012) etik dönemeç[228] olarak eleştirdiği bu tuzak, eserin sanatsal kalitesinin yerini etik niyetin almasına neden olur ve genellikle amatörce algılanır. İşler, sanat tarih yazımının özerklik, eleştirellik, konumlanmış özne ve biçimsel araştırma gibi hâkim değerleriyle ontolojik bir bağ kurmakta zorlanır. Bu doku uyuşmazlığı, söz konusu üretimlerin kurumsal arşivler ve tarihsel kayıt mekanizmaları tarafından ciddiye alınmasını engelleyen ve onları ebediyen yerel haber bülteni düzeyine hapseden yapısal bir döngü yaratır.

FBD'nin kanona girmede görece başarısının ontolojik sırrı tam da bu noktada keskinleşir: Proje, sakat bedenleri bir *sosyal sorumluluk söyleminin pasif nesneleri* olarak ele almaktan bilinçli ve ısrarlı bir biçimde kaçınır, aksine onları koreografik araştırmanın ve estetik kararların kurucu özneleri olarak sanat alanına dahil eder. Çağdaş sanatın normatif ve sağlamcı dilini belki bir çırpıda bütünüyle dönüştüremez, ancak o dille sürekli müzakere eden, yer yer gerilimli fakat son tahlilde üretken ve agonistik bir diyalog hattı kurar. Bu diyalog yalıtılmış bir alanda gerçekleşmez, Tuna'nın proje haricindeki bağımsız koreografileri, solo

[228] Bishop (2012), 1990'lardan itibaren yükselen socially engaged ve katılımcı sanatta, bir yapıtın değerinin estetik nitelikleriyle (biçim, kışkırtıcılık, kavramsal derinlik) değil, etik niyetleriyle (kapsayıcılık, sosyal fayda, demokratik süreç) ölçülmeye başlandığını öne sürer. Bu dönemeç, sanat eleştirisini işlevsiz hale getirir, zira dezavantajlı gruplara yardım eden veya iyi niyetle kurgulanan bir projeyi estetik açıdan eleştirmek, etik bir duyarsızlık veya politik bir saldırı gibi algılanır hale gelir. Sonuçta bu rejim, vasat sanatın yüksek ahlaki niyetler kalkanıyla korunmasına ve sanatın bir tür "STK faaliyetine" indirgenmesine yol açar.

performansları ve disiplinlerarası sanatsal girişimleri de bu hatta eklemlenerek, bireysel kariyerinde biriken estetik prestiji ve sembolik sermayeyi adeta FBD'nin kurumsal meşruiyetine tahvil eder. Bu yüzden FBD, kendisinden sonra gelen ve çoğu zaman hizmet temelli kurgulanan pek çok girişime kıyasla, daha az pedagojik, daha az terapötik ve daha az sağlamcı bir estetik-politik çizgide durur. Tam da bu çizgi, tezin yerel literatüre katkısını taşıyacak en güçlü düğüm noktasıdır: Bu çalışma, Türkiye'de sakat performansın tarihini, sıkışıp kaldığı iyi niyetli kapsayıcılık anlatısından çekip çıkarmayı arzu eder; onu alımlama rejimlerinin, kurumsal filtrelerin ve dilin iktidarının görünür kılındığı yapısal bir sanat tarihi problemi olarak yeniden kurar.

4.2. TOPLULUK DANSININ ESTETIK SINIRLARI: DEVİNİMLER YAŞAMA SEVİNCİ DANS TOPLULUĞU

Ankara merkezli Devinimler Dans Topluluğu, çağdaş dans, tiyatro ve koreografi eğitimi almış Gülüm Pekcan[229] Şimşir'in sanat yönetmenliğinde 2004 yılında faaliyete geçmiştir. Topluluk, sanatsal bir girişim olmaktan ziyade, bedensel farklılıkların performatif alanda temsiliyetine dair pedagojik bir misyonu da beraberinde getirir. Pekcan'ın söyleminde sıkça vurgulanan "herkes dans edebilir" mottosu, dansı teknik mükemmeliyetten ziyade erişim, katılım ve kolektif paylaşım aracı olarak yeniden tanımlar. Bu yaklaşım, üretimin nihai gerekçesini engelli ve engelsiz bedenlerin müşterek bir estetik düzlemde sanat üretip paylaşabilmesi ilkesi üzerine konumlandırır (Pekcan, 2012).

Topluluğun ontolojik temelleri, kurucunun kişisel biyografisiyle ve ihtimam etiğiyle yakından ilişkilidir. Pekcan'ın 20'li yaşlarında zihinsel engelli çocuklarla yürüttüğü atölye çalışmaları ve aile içindeki engellilik deneyimi (dayısının geçirdiği menenjit

[229] Gülüm Pekcan (d. 1970, Ankara), Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü ile Royal Academy of Dancing School mezunudur. Polonya'da pandomim eğitimi almıştır. Gülüm Pekcan Dans Tiyatrosu'nu (1991), MEB Gülüm Pekcan Bale ve Dans Kursu'nu (2002) ve Devinimler: Yaşama Sevinci Dans Topluluğunu (2004) kurmuş; koreograf, yönetmen ve sanat eğitmeni olarak üretimlerini sürdürmektedir. Kısa filmi Ayna (1999), Antalya Altın Portakal Film Festivali, Ankara Film Festivali ve İFSAK gibi çeşitli festivallerde gösterilmiştir. Pekcan, kültür-sanat alanındaki çalışmaları nedeniyle Türkiye ve uluslararası düzeyde çeşitli ödüllere layık görülmüştür (And Müzik Vakfı,2022).

sonrası süreç), topluluğun sosyal farkındalık yaratma arzusunun köklerini oluşturur. Bununla birlikte topluluğun kuruluşu, yerel bir niyetin ötesine geçerek uluslararası bir model transferine dayanır. Kuruluş aşamasında İngiltere merkezli Candoco Dance Company ile gerçekleştirilen atölye çalışmaları, "entegre dans" modelinin Türkiye'deki ilk ciddi iz düşümlerinden birini teşkil eder. Bu etkileşim, topluluğun yerel meşruiyetini uluslararası referanslarla tahkim etmesini sağlamıştır (Pekcan,2015).

Devinimler, repertuvar stratejisinde tekerlekli sandalye kullanıcılarını, görme engelli bireyleri ve, Pekcan'ın ifadesiyle, "belli bir sınırda" zihinsel engelli katılımcıları profesyonel dansçılarla aynı koreografik düzlemde bir araya getirir. Bu yapı, homojen beden algısını kıran hibrid bir estetik önerir. Topluluğun üretimleri kronolojik bir kurumsallaşma sergiler: Güç, Hız, Denge, Güven (2004–2005) ile başlayan süreç, Oyun (2005), Işık (2006–2008) ve Zincir serisi (2008–2010) (Şekil 94, 95, 96), ile devam etmiş; Kavuşma (2010–2014), Karma-şık (2013) ve son dönemde Elele – Kavuşma – Ayna (2019–2021) üçlemesiyle süreklilik kazanmıştır. Topluluğun 2022 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenlenen Başkent Kültür Yolu Festivali'ne dahil edilmesi ise bu estetiğin resmi kültür politikaları nezdinde görünürlük kazandığının bir göstergesidir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022) (Şekil 93).

Finansal sürdürülebilirlik açısından Devinimler, Türkiye'deki bağımsız sanatın kırılgan yapısını gözler önüne serer. Erken dönemde British Council ve yerel belediyelerle kurulan ortaklıklar, 2007 sonrası dönemde yerini Sevda-Cenap And Müzik Vakfı gibi kurumlarla yapılan süreli işbirliklerine bırakmıştır. Pekcan'ın, İstanbul merkezli kültür endüstrisinin sponsorluk ağlarına erişimdeki zorlukları ifade eden "İstanbul'da olsak sponsor bulunurdu; Ankara'da bulamıyoruz" şeklindeki eleştirisi, Türkiye'deki kültürel sermayenin coğrafi dağılımındaki dengesizliği işaret eder. Dolayısıyla Devinimler'in dolaşım ağı, özel sektör sponsorluklarından ziyade üniversiteler, belediyeler ve Dünya Engelliler Günü gibi "belirli gün ve haftalar" takvimine sıkışmış kamusal farkındalık etkinlikleri üzerinden şekillenmektedir (Pekcan, 2015).

Üretim sıklığı, gösterim yoğunluğu ve medya dolaşımı gibi niceliksel veriler ekseninde değerlendirildiğinde Devinimler, Tuğçe Tuna'nın öncülüğünü yaptığı Farklı Bedenlerle Dans (FBD) projesine kıyasla daha yüksek bir üretim hacmi ve ana akım (yerel ve ulusal gazeteler ve televizyon yayınları) mecralarda daha görünür bir temsil profili sergiler. Söz konusu görünürlük, topluluğun kamusal kabul görme ve toplumsal etki yaratma kapasitesinin güçlü bir göstergesidir. Bununla birlikte bu durum, üretilen eserlerin çağdaş sanat eleştirisi, koreografik araştırma metodolojileri ve sakat estetiğin (disability aesthetics) (Siebers, 2010) eleştirel gelişimi bağlamında nerede konumlandığı sorusunu bir sorunsal olarak öne çıkarır.

Devinimler örneğinde kamusal dolaşımın genişliği yadsınamaz bir olgudur. Buna karşın bu dolaşımın ürettiği sanatsal ve eleştirel değerin, sosyal fayda ve pedagoji çerçevesini ne ölçüde aşabildiği sanat tarihi yazımı açısından tartışmaya açıktır. Topluluğun alandaki özgül ağırlığı, popüler söylemde ve kimi yayınlarda hatalı biçimde iddia edildiği gibi kronolojik bir "öncülükten" kaynaklanmaz. Nitekim FBD projesi tarihsel olarak Devinimler'den daha önce, 2000'lerin başında faaliyete geçmiştir. Dolayısıyla Devinimler'in önemi tarihsel önceliğinde değil, sakatlık-dans-kamusal görünürlük ilişkisini FBD'den farklılaşan bir üretim ve söylem hattı üzerinden, daha geniş tabanlı ve popülist bir stratejiyle yeniden örgütlemesinde yatar.

Devinimler'in ontolojik konumunu belirlerken, grubu doğrudan profesyonel çağdaş dans kanonuna dahil etmek yerine, kökleri 20. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de atılan topluluk dansı (community dance) pratiği ekseninde analiz etmek daha tutarlı bir çerçeve sunar. Topluluk dansı, bedensel ifadeyi elitist alanların tekelinden kurtararak katılımcı, erişilebilir ve toplumsal düzlemde yerleşik bir yapıya kavuşturmayı hedefleyen kültür politikalarıyla paralel ilerlemiştir. Bu bağlamda dans, teknik virtüoziteye dayalı nihai bir ürün olmaktan ziyade katılım, kolektif üretim ve bedensel ifade etrafında şekillenen bir süreç olarak ele alınır. Dolayısıyla bu girişimde belirleyici unsur teknik yetkinlik veya stilistik tutarlılık değil, bağlamsal ve etik değerlerdir. Sürecin üründen öncelikli olduğu ve katılımcının yaratıcı bir özne olarak konumlandığı bu yaklaşım, dansı

sosyal bağları güçlendiren bir pratik olarak işlevselleştirir (Foundation for Community Dance, t.y).

Söz konusu pratik, anaakım sanat kurumları ve eleştiri mekanizmaları tarafından sıklıkla estetik bir kategoriden çok "sosyal" bir faaliyet alanı olarak etiketlenir. Ancak bu durum nitelik eksikliğinden değil, yüksek sanatın dışlayıcılık, virtüözite miti, tekil deha/yazarlık ve meta odaklılık gibi kurucu kodlarının bilinçli bir biçimde reddedilmesinden kaynaklanır (Kuppers, 2017). Devinimler'in kurumsal retoriği, işleyiş biçimi ve dolaşım stratejisi bu teorik çerçeveyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Yaygın olan topluluk dansı söyleminde dans, birleştirici ve farkındalık yaratıcı bir araç olarak kurulur, buna karşın sakatlık, Sakat Teori'nin önerdiği gibi yapısal ve politik bir eşitsizlik rejimi olarak değil (McRuer, 2006), temas ve ortak üretim yoluyla "düzeltilebilir" bir durum olarak çerçevelenme eğilimi taşır. Gülüm Pekcan'ın söyleşilerinde, engelli bireylerle uzun yıllara yayılan pratik saha deneyimine rağmen, söyleminin eleştirel engellilik çalışmalarıyla temasının sınırlı kalması dikkat çekicidir. Bu durum, Türkiye'de hem engellilik alanında hak temelli bir sanat söyleminin hem de sakat sanat eleştirisinin henüz kurumsal ve kavramsal bir olgunluğa erişemediğini gösterir.

Topluluğun kamusal misyonu ile sakat eleştirisi arasındaki gerilim, Pekcan'ın söyleminde somutlaşır. "Herkes dans edebilir" mottosuyla sunulan kapsayıcılık iddiası, engellilik türlerinin taksonomik bir dille sıralanmasıyla sağlamcı bir temsil vitrinine dönüşme riski taşır. Bu anlatıda sakatlık, koreografik bir imkan değil, sergilenmesi gereken bir çeşitlilik vitrini olarak konumlanır. Bu söylemde sakat beden-zihin, estetik bir fail değil, rehabilite edilmesi gereken hiyerarşik olarak aşağıda bir nesne olarak kurulur. Pekcan, bu anlatıda dansçıyı "topluma kazandıran" muktedir bir otorite, dansı ise medikal bir iyileştirme aracı olarak işlevselleştirir. Bu denklemde hedeflenen dönüşüm iki yönlüdür: Bir yanda yönetilebilir sınırlarda tutulan sakat bedenin ehlileştirilmesi, diğer yanda ise "aman ben izleyemem" diyerek sakatlıkla karşılaşmaktan korkan sağlam izleyicinin, sahnedeki bu aşılmış/iyileşmiş bedeni görerek sakinleştirilmesi amaçlanır. Dolayısıyla performans, izleyicinin duygusal yük olarak kodladığı sakatlığı, güvenli bir mesafeden izleyip kabullendiği ve kendi normalliğini tehdit

altında hissetmeden rahatladığı bir katharsis ritüeline dönüşür. Zihinsel engellilik için konulan "belli bir sınırda" şerhi de tam olarak bu amaca hizmet eder. Kapsayıcılık, ancak sağlam izleyicinin ve düzenin konforunu bozmayacak, yönetilebilir ve normatif bir spektrum dahilinde mümkün kılınır.

Söylemsel düzlemdeki özne hiyerarşisi, bahsi geçen paternalist temsil rejimini tahkim eder niteliktedir. Pekcan'ın anlatısında yinelenen "benim hedefim" vurgusu, her ne kadar kolaylaştırıcılık rolüyle uyumlu bir sahiplenme gibi sunulsa da, üretimin asıl motorunun kurucu-eğitmen figürü olduğunu ifşa eder. Bu denklemde sakat dansçılar, koreografik bilgi üreten veya estetik karar alan otonom failler olarak değil, sürece dahil edilen, rehabilite edilen ve kişisel dönüşüme uğratılan pasif katılımcılar olarak konumlandırılır. Topluluğun yirmi yıla yaklaşan kurumsal hafızasında, süreçten yetişen sakat bir koreografın veya estetik karar vericinin görünür biçimde ortaya çıkmaması manidardır. Bu durum, görünürlüğün özerk bir sakat estetiğinin kurumsallaşmasına evrilmediğini kanıtlar. Aksine sakat bedenler, çoğu zaman sağlam izleyicinin konfor alanını tehdit etmeyecek steril bir anlatı içinde dolaşıma sokulmaktadır.

Pekcan, söyleşilerinde "engellilik politikadır" ifadesiyle rampa standartları ve asansör gibi yapısal bariyerlere işaret ederek politik bir farkındalık sergiler. Buna karşın çözüm önerisini hızla farkındalık yaratmak ve aileleri eğitmek gibi pedagojik/ahlaki ve klişe bir zemine geri çeker. Bu manevra, erişim sorununu hukuksal ve yapısal bir hak ihlali olmaktan çıkarıp, bireysel vicdan ve eğitime havale edilen bir meseleye indirger. Topluluğun erken döneminde stüdyonun erişilemez bir biçimde üçüncü katta olması ve koltuk değnekli dansçıların kucakta taşınarak yukarı çıkarılması pratiği bu çelişkinin somut örneğidir. İsrailli bir konuk toplulukla yaşanan karşılaşmada şok etkisi yaratan bu durumun, bir hak ihlali (erişilemezlik) olarak değil de engellere direniş veya dayanışma adı altında estetize edilmesi, yapısal şiddetin romantize edilerek meşrulaştırıldığı bir hiyerarşik azim anlatısına dönüşür.

Topluluk etrafında dolaşıma giren, eleştirel sakatlık bilincinden yoksun ve indirgemeci medya metinleri, söz konusu söylemsel gerilimleri daha görünür kılar. Mimesis Portali'nde yer alan ve orijinali Star Gazetesi kaynaklı olan 27 Mayıs

2011 tarihli haber metni, Türkiye'deki sakat sanat algısının sağlamcı bilinçdışını ifşa eden bir belge niteliğindedir. Haberin henüz giriş cümlesinde yer alan "Kavuşma oyunu engelli bedenleri engelsiz kılıyor" ifadesi, performansın ontolojik zeminini estetik bir üretim olarak değil, sakatlığın silinmesi/tedavi edilmesi gereken bir eksiklik olduğu varsayımı üzerine kurar. Bu retorik, sakatlığı bir kimlik veya oluş hali olarak değil, sanat yoluyla aşılması gereken (ve aşılması mümkün olan!) patolojik bir durum olarak kodlayan medikal modelin tipik bir tezahürüdür. Metinde, topluluğun çalışma mekanı olan bale okulunun "asansörsüz ve 4 katlı" olduğu açıkça belirtilmesine rağmen, bu ağır erişim ihlali bir hak gaspı olarak değil, engelli katılımcıların "büyük bir keyifle" katlandıkları bir fedakarlık ritüeli olarak romantize edilir. Yapısal şiddetin bu denli estetize edilmesi, sakat bedenin kamusal alandaki varoluşunu ancak "zorluklara rağmen gülümseyen" uysal bir özne olduğu sürece meşru kılar.

Haberde yer alan katılımcı ifadeleri ise içselleştirilmiş sağlamcılık olgusunun en çarpıcı örneklerini sunar. Katılımcı Ayşe K'nın, "Sadece engellilerden oluşsaydı kendimi soyutlanmış hissederdim ama engelsizlerle birlikte oynayınca kendimi onlar gibi engelsiz hissedebiliyorum"[230] şeklindeki beyanı, sakat öznenin kendi bedeniyle barışık bir kimlik inşa etmesinin engellendiğini, değerli hissetmenin tek yolunun sağlam bedene (normata) yaklaşmak veya onu taklit etmek olarak kodlandığını gösterir. Benzer şekilde, zihinsel engelli dansçı İsmail Acay'ın koreografiyi unutmaması, profesyonel bir gereklilik yerine "bir mucizeye imza atmak" olarak tanımlanır. Bu dil, engelli bireye yönelik beklentiyi en alt seviyeye çeken ve her türlü standart ve muhtemel beceriyi baştan "mucize" olarak pazarlayan ilham pornosu rejimini yeniden üretmektedir (Young, 2014).

Müride Aksan'ın 30 Ekim 2004 tarihinde Bianet'te yayımlanan "Yaşama Sevinci Dans Topluluğunun Devinimleri" başlıklı eleştiri yazısı, Türkiye'de

[230] Burada geliştirilen eleştiri, kamusal ve mekânsal erişimin kısıtlı olduğu sağlamcı bir toplum düzeninde dans etme ve konuşma cesaretini gösteren sakat öznelerin şahsi iradelerine veya hayatta kalma stratejilerine yönelik değildir. Aksine eleştiri, sakat özneyi ancak "sağlamlığı taklit ettiği" veya "engelliliğini unuttuğu" ölçüde makbul sayan ve onları var olabilmek için bu söylemleri yeniden üretmeye mecbur bırakan normatif baskı rejimine yöneliktir. Dansçının ifadesi (en azından yazarın gözünden), bireysel bir tercih olmaktan ziyade, hegemonik sağlamcılıkla kurduğu zorunlu bir müzakere olarak okunmalıdır.

sakatlık estetiği ve dans eleştirisi arasındaki erken dönem gerilimleri belgeleyen tarihsel bir kayıt niteliğindedir. Aksan'ın metni, engellilikle temas kurma niyeti bakımından etik bir duyarlılık taşısa da, dansın ontolojik ayrımlarını (profesyonel sanatsal üretim vs. topluluk dansı) kavramsallaştırma noktasında belirgin bir epistemolojik kararsızlık sergiler (Aksan, 2004).

Yazının güçlü yönü, sakat bedenleri o dönem yaygın olan salt acıma veya kahramanlaştırma (süpersakat) anlatılarına teslim etmeden, sahnedeki işi estetik bir sorgulamaya tabi tutma arzusudur. Aksan, Adam Benjamin (2002) ve Candoco Dance Company örneği üzerinden entegre dans yaklaşımını referans alırken, sakat bedeni temsili bir "dahil edilme" nesnesi olarak değil, koreografik yapının kurucu estetik malzemesi olarak konumlandıran profesyonel bir standardı işaret eder. Benjamin'in izleyiciden "sakatlar da sahneye çıkabiliyor" hayreti değil, farklı bedensel olanaklar üzerinden kurulan eşdeğer ve yetkin bir sanatsal anlatı beklemesi, sakatlığı rehabilitasyon söyleminden ayıran estetik-politik bir pozisyondur.

Ancak Aksan'ın eleştirel açmazı, Candoco'nun temsil ettiği bu profesyonel entegre performans sanat ve virtüözite beklentisini, Gülüm Pekcan yönetimindeki topluluk dansı pratiğine doğrudan uygulama girişimidir. Yazar, katılımı ve sosyal etkileşimi önceleyen pedagojik bir süreci, modern sahne dansının kompozisyonel yetkinlik kriterleriyle yargılamaya çalışarak bağlamsal bir kategori hatasına düşer. Metin, sakat bedenin estetik bilgi üreten bir özne olabileceğini sezgisel olarak teslim etse de, bu sezgiyi ve Pekcan'ın çalışmasındaki etik dillemayı tutarlı bir kuramsal çerçeveye oturtamaz. Bu durum yazıyı değersiz kılmaz, aksine, 2000'lerin başında Türkiye'de entegre, kapsayıcı ve henüz adı konmamış sakat estetiği yaklaşımları arasındaki sınırların eleştirel düzeyde ne denli muğlak olduğunu gösteren önemli bir belgeye dönüştürür.

Pınar Aydın O'Dwyer'ın Şubat 2020 tarihinde Sanattan Yansımalar portalında yayımlanan "Az'ın Öz Gücü" başlıklı eleştiri yazısı, Devinimler Yaşama Sevinci Dans Topluluğu'nun icrasını değerlendirirken, engelliliği estetik ve politik bir sorunsal olarak değil, yoğun biçimde mistifiye edilmiş bir insani deneyim olarak

çerçeveler. Metnin girişinde öne sürülen "engellilerin dansını hiç seyretmeyenlerin gerçek bir dans gösterisiyle karşılaşmadığı" iddiası, paradoksal bir dışlama üretir: Bu söylem, sakat bedeni sanatsal üretimin eşit ve eleştirel bir öznesi olarak değil, izleyiciye "hakikat" ve duygusal derinlik bahşeden ayrıcalıklı bir "deneyim nesnesi" olarak konumlandırır. Bu bağlamda sakatlık, koreografik bir bilgi üretim sahası olmaktan çıkarılarak, sağlam izleyicinin algısını dönüştüren ahlaki ve katartik bir eşik işlevi görmeye başlar (O'Dwyer, 2020). Metin boyunca yinelenen "özgürlük", "sevinç", "az ama öz" ve "engellenemez güç" gibi hiperbolik nitelemeler, sakat bedeni maddi, tarihsel ve yapısal gerçekliğinden koparak soyut bir "direniş metaforuna" hapseder. Özellikle Stephen Hawking anıştırması ve "yerçekimine itiraz eden beden" imgeleri, sakatlığı yapısal bir eşitsizlik rejimi olarak tartışmak yerine, bireysel irade ve ruhsal aşkınlık anlatısı içinde yeniden üretir. David T. Mitchell ve Sharon L. Snyder'ın çalışmasında "metaforik fırsatçılık" olarak eleştirdiği bu durum, sakat bedenin, "insan ruhunun gücü" gibi soyut kavramları anlatmak uğruna maddi gerçekliğinden koparılmasını ve edebi bir araca indirgenmesini ifade eder (Mitchell & Snyder, 2000). Bu şiirselleştirme, ilk bakışta özneyi güçlendiriyor gibi görünse de, sakatlığı politik bir kimlik olmaktan çıkararak evrensel, apolitik ve uzlaştırıcı bir "insanlık dersi"ne dönüştürür.

Yazıda, sanatsal değerlendirme kriterleri, koreografik tercihler, risk faktörü veya sakat bedenin sahne üzerindeki otonomisi eleştirel bir süzgeçten geçirilmez. Metin, sakat dansçıyı yerleşmiş estetik normları sakatlayan/bozan bir fail olarak görmezden gelir. Oysa Türkiye'nin mevcut sosyo-kültürel bağlamında sakat dansçının sahnedeki varlığı, inkar edilemez biçimde estetik değerleri sarsan, izleyicinin konforunu bozan ve normatif beden algısını sekteye uğratan radikal bir imgedir.

Analiz edilen söylem hattı dikkate alındığında, Devinimler'in üretimlerini Farklı Bedenlerle Dans (FBD) projesinin temsil ettiği eleştirel ve özerk estetik girişimin bir antitezi olarak değil, kamusal kabul, katılım ve farkındalık üretimini önceleyen topluluk sanatı pratiğinin değerli ancak sınırları belirgin bir örneği olarak konumlandırmak daha isabetlidir. Eleştiri yazılarında kurulan dil ve izleyiciye

atfedilen dönüşüm biçimi, topluluğun kamusal alanda bıraktığı etkinin estetik ve entelektüel bir sarsıntıdan ziyade, pedagojik ve uzlaştırıcı bir sosyal etki olarak işlediğini kanıtlar niteliktedir (Bishop, 2012).

4.3. PEDAGOJİK TANINMANIN GÖLGESİNDE SAKAT ESTETİK: İZMİR WHEELCHAIR DANCE PROJECT

İzmir merkezli Wheelchair Dance Project (WCDP), 2013 yılında düzenlenen Engelsiz İzmir Kongresi kapsamında gündeme gelen "bedensel engellilerle bir dans projesi gerçekleştirilebilir mi" sorusuna verilen pratik ve kurumsal bir yanıt girişimidir. İzmir Devlet Opera ve Balesi sanatçısı Banu Dağcıoğlu Türkeli[231] öncülüğünde başlatılan bu girişim, başlangıçta tek bir temsil hedefiyle, haftada bir gün ve iki aylık bir çalışma periyoduna sıkıştırılmış geçici bir atölye olarak kurgulanmıştır. Ancak girişimin zamanla süreklilik kazanarak on yılı aşan bir pratiğe dönüşmesi, Türkiye'de entegre dansın yalnızca estetik bir arayışla değil, aynı zamanda İzmir Büyükşehir Belediyesi gibi aktörlerin sağladığı mekânsal ve lojistik destek rejimleriyle sürdürülebilir kılındığını gösteren somut bir örnektir. Süreç içinde çoğunluğu ortopedik engelli olmak üzere yaklaşık 40 dansçının katkısıyla genişleyen proje, dolaşım stratejisini profesyonel sahnelerden ziyade okullarda düzenlenen ücretsiz gösteriler ve "çocuklara farkındalık" misyonu üzerine inşa etmiştir (Fark Yaratanlar (Sabancı Vakfı), 2018), (Şekil 97). Türkeli, projenin bir "hayır işi" olmadığını ve "elle tutulur, gözle görülür" bir üretim alanı yarattıklarını ısrarla vurgular. Bu vurgu, engellilik ve sanat kesişiminin Türkiye kamusal alanında sıklıkla "yardım" veya "nezaket" retoriğine indirgendiği bir iklimde, üretimin maddiliğini görünür kılan bilinçli bir meşruiyet stratejisidir. Buna karşın ulaşılan öğrenci sayısının 2024 itibarıyla 65.000 gibi devasa bir rakamla

[231] Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Bale Anasanat Dalı mezunu olan Banu Dağcıoğlu Türkeli, 1995–2006 yılları arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi bünyesindeki Modern Dans Topluluğu'nda (MDT), 2006 yılından itibaren ise İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde bale sanatçısı olarak görev almıştır. 2016 yılına kadar yurt içi ve yurt dışı temsillerde solist olarak dans etmiş; aktif dans yaşamının ardından koreograf ve repetitör olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda klasik bale ve modern dans alanlarında öğretim görevlisi olarak görev yapmış, 2013 yılından bu yana Wheelchair Dance Project (Tekerlekli Sandalye Dans Projesi)'nin kurucusu ve sanat yönetmeni olarak, gönüllülük esasına dayalı erişim ve farkındalık odaklı dans çalışmalarını sürdürmektedir (Engelsiz Kariyer Zirvesi, t.y.).

telaffuz edilmesi (Poyraz, 2024), projenin kendisini estetik bir araştırma hattından çok kamusal etki ve pedagojik erişim metriği üzerinden kurduğunu ele verir. Dolayısıyla buradaki sayısal veri yalnızca bir başarı ölçütü değil, projenin kültürel alanda tanınma biçimini belirleyen bir performans göstergesine dönüşmektedir.

Projenin kuruluş anlatısında belirleyici olan temel soru, tekerlekli sandalye kullanan bedenlerin dans aracılığıyla ne tür estetik-politik anlamlar üretebileceğinden ziyade, dansın bu bedenlere nasıl aktarılabileceği ve "öğretilebilir" kılınacağıdır. Türkeli'nin röportajında öne çıkan vurgu, koreografik düşüncenin merkezine dansçı bedeni kadar sandalyeyi de yerleştirir. Bu yaklaşımda tekerlekli sandalye, bedensel bir kısıt veya zorunlu bir medikal araç olmaktan çıkarılarak, sahnede hareket imkânlarını artıran bir "aksesuar" gibi kurgulanır (Şekil 98). Türkeli, sandalyeyi bir "paten" gibi hayal ettiğini belirterek, onu hareketin akışını genişleten bir arayüz olarak tanımlar ve dansçılara "Lütfen bunu aksesuar olarak görün" telkininde bulunur (Fark Yaratanlar, 2018). Sandalyenin "daha büyük tekerlekli bir paten" olarak yeniden çerçevelenmesi, her tekerlek çevirişinin bir dans adımı gibi estetize edilmesini amaçlar. Bu pedagojik çerçeve, projenin estetik iddiasını bütünüyle dışlamamakla birlikte, estetik soruyu "radikal koreografik araştırma" düzeyinde açmak yerine, erişilebilir bir teknik-aktarım rejimi içinde sınırlar.

Wheelchair Dance Project'in operasyonel yapısı büyük ölçüde gönüllülük esasına dayanmakla birlikte, bu gönüllülük hali gevşek veya geçici bir katılım modeli olarak değil; katı bir süreklilik, disiplin ve adanmışlık beklentisiyle tanımlanır. Projenin kurucu söyleminde başarı, ancak "sıkı çalışma" ve zaman disiplinine tam riayet ile mümkün olan bir hedef olarak kodlanır; katılımcıların "aynı saatte gelip, belirli saatlerde dönmesi" ve "dikkatli çalışması" projenin sürdürülebilirliği için zorunlu koşullar olarak öne sürülür (Poyraz, 2024). Eğitmenler, dansçılar, müzisyenler ve konservatuvar öğrencileri projeye bütünüyle gönüllü olarak dahil olsalar da, ekip içindeki atmosfer "değişmeyen bir disiplin" ve "aynı ruha sahip olma" beklentisiyle şekillenir (Poyraz, 2024). Dağcıoğlu Türkeli, sanatsal üretimi bireysel ve deneysel bir estetik arayıştan ziyade, rekabetin, kazanmanın ve kaybetmenin olmadığı, bunun yerine "insanlık adına ortak değer üretme"

hedefinin öncelendiği, kamusal fayda odaklı bir topluluk pratiği olarak konumlandırır. Dikkat çekici olan şudur ki, tersim edilen bu katı disiplinli çerçeve, sakat kültürün yaşanmış deneyimlerinden türeyen kırılganlık, hata yapma hakkı, karşılıklı bağımlılık ve sakat zaman gibi norm-dışı değerleri söylemsel olarak merkezileştirmez. Aksine proje, başarıyı doğrudan çalışmak ve disiplin ile ilişkilendirerek, sakat bedenlerin maruz kaldığı normatif zaman ve mekân rejimlerini sorunsallaştırmak yerine, büyük ölçüde bu rejimlerle uyumlu, neoliberal çalışma etiğini yeniden üreten bir üretim temposu içinde konumlanır. Söz konusu normatif ve pedagojik çerçeveyi sorunsallaştıran ve ona içkin bir failiyet alanı açan en kritik unsur, projenin yönetim ve temsil kademesinde sakat özneliğin kazandığı yapısal görünürlüktür. Wheelchair Dance Project'in direktörlüğünü yürüten Mehmet Arık'ın, tekerlekli sandalye kullanan bir özne olarak karar alma, temsil ve koordinasyon süreçlerinde icracı bir rol üstlenmesi, Türkiye'deki entegre dans pratiklerinin tarihsel seyri açısından belirleyici bir eşiği işaret eder (Şekil 99). Arık'ın konumu, Devinimler örneğinde gözlemlenen ve sakat dansçıyı pasif bir katılımcı olarak kodlayan hiyerarşik yapının aksine, sakat beden-zihinin yönetici ve estetik karar verici pozisyonuna erişebildiği bir özneleşme imkânını barındırır.

Arık, tekerlekli sandalyeyi bedensel bir kısıt veya medikal bir zorunluluktan ziyade, koreografik kompozisyonun kurucu bir bileşeni olarak tanımlar. Onun "Tekerlekli sandalyeyle bir ileri bir geri gitmiyoruz, dans ediyoruz" şeklindeki beyanı, projenin ajitasyon veya sosyal yardım temelli bir görünürlük rejiminden ayrıştığı noktayı imler. Bu ifade, sandalyenin hareket kapasitesini estetik bir virtüözite aracı olarak yeniden çerçeveler (Axis örnegine benzer biçimde) ve projenin sanatsal icra iddiasını, sakatlığın politik veya duygusal temsili yerine, hareketin kendi ontolojisi üzerine kurar.

Bu söylemsel vurgu, çağdaş entegre dans alanında (Axis, Candoco Dance Company veya Dancing Wheels örneklerinde gözlemlendiği üzere) "sanatsal yeterlilik" ve "uzmanlık" hattına yakın duran bir kurumsal konumlanmaya işaret eder. Projenin kendi iç retoriğinde, salt görünürlük ya da temsili katılımla yetinmeyen, ölçülebilir sanatsal değer üreten bir icra arzusu açıkça dile getirilir. Ekibin yurt içi organizasyonların yanı sıra uluslararası yarışmalara katılım

göstermesi, bilhassa Gürcistan'da düzenlenen Iveria Diamond Uluslararası Müzik ve Dans Festivali'nde elde edilen ödül, bu konumlanmayı somutlaştıran bir veridir. Söz konusu başarı, projenin kendisini yalnızca yerel bir farkındalık ve eğitim hattına hapsetmediğini; aynı zamanda rekabete dayalı temsili bir performans ekonomisi içinde dolaşıma sokarak estetik meşruiyetini uluslararası ölçekte tescilleme arayışında olduğunu gösterir.

Tekerlekli sandalyenin bir aksesuar ve özgürlük nesnesi retoriği etrafında çerçevelenmesi diyalektik bir gerilim üretir. Bu yaklaşım bir yandan hareketi çoğaltan ve yaygın "sakatlar dans edemez" varsayımını sarsan koreografik bir imkân sunar. Öte yandan sakatlığın maddi, mekânsal ve yapısal dirençlerini estetize ederek sahne içinde yönetilebilir kılma ve dolayısıyla görünmezleştirme riskini beraberinde getirir. Tam bu noktada projenin eleştirel potansiyelinin sıklıkla pedagojik bir uzlaşının ve kabul söyleminin içine çekildiği görülür. Böylece estetik-politik bir kopuştan ziyade, engelli bedenin kamusal alanda meşrulaştırılmasını yöneten bir pratik işlerlik kazanır ve sanatsal iddia çoğu zaman pedagojik uzlaşının sınırları içinde gölgelenir.

Söz konusu söylemsel tutum, ilk bakışta güçlendirici bir karşı-hitabete yaslanıyor gibi görünse de, engelliliğin çok katmanlı ve maddi olarak belirlenmiş yapısını önemli ölçüde indirger. Örneğin, projenin tanıtım materyallerinde ve performanslarında kullanılan (Şekil 100), İçimdeki Ben – Kalpten Dansa belgeselinde de yer alan kapanış monoloğu, engelliliği yapısal ve tarihsel bir iktidar ilişkisi olarak ele almak yerine ağırlıklı olarak romantize edilmiş ve bireysel tutumlar düzeyinde kurar. Metinde geçen "Sen bana inanmadıkça, hor görmedikçe, aşağılamadıkça benim önümde hiçbir engelim yok... Tüm engeller de senin zihninde" ifadeleri, sakatlık deneyimini zihinsel bariyerlere indirgeyen yaklaşımın somut halidir. Bu çerçevede erişilebilirlik rejimleri, sınıfsal eşitsizlikler, mekânsal düzenlemeler, bakım ilişkileri ve kurumsal ayrımcılık gibi belirleyici katmanlar analiz alanının dışında bırakılır. Sonuç olarak engellilik, maddi ve toplumsal koşullarla örülü bir deneyim olmaktan çıkarılarak, belgeselde geçen duygu somurucu, "Ben engelsizim, sen engellisin" ikiliği üzerinden kurgulanan ahlaki bir karşıtlık zeminine ve basitleştirilmiş bir farkındalık anlatısına sabitlenir.

Söz konusu yaklaşım, indirgemeci diliyle Tobin Siebers'in çalışmalarında inşa ettiği kuramsal çerçeveyle ontolojik bir gerilim içindedir. Siebers, engelliliği salt kültürel bir temsile ya da medikal bir eksikliğin ötesinde düşünür ve bedensel farklılığı estetik normlar, maddi altyapı, teknolojik düzenlemeler ve ekonomik ilişkilerle etkileşim halindeki karmaşık bir bedenlenme (complex embodiment) rejimi olarak tanımlar (Siebers, 2021). Bu bağlamda engellilik, ahlaki bir üstünlük ya da basit bir zihinsel tutum ötesinde, sanatın, estetiğin ve kamusal alanın örgütlenişini doğrudan belirleyen maddi bir gerçekliktir. Oysa WCDP'nin bahsi geçen monoloğu, bu çok katmanlı yapıyı sorunsallaştırmak yerine engelli özneyi "Ben engelsizim, sen engellisin" retoriği üzerinden ahlaki olarak haklı ve üstün bir konuma yerleştirir. Bu strateji, izleyiciyi politik bir failiyet üretmeye çağırmaktan ziyade, onu duygusal bir yüzleşmeye davet edilen pasif bir muhataba dönüştürür. Dolayısıyla monolog, topluluğun eleştirel estetik kapasitesini genişleten bir kırılma anı yerine, bu kapasitenin hangi söylemsel ve pedagojik sınırlar içinde tutulduğunu ifşa eden gerilimli bir eşik olarak okunmalıdır. Metin, yarattığı duygusal yoğunluğa rağmen yapısal dönüşümün dilini kuramaz ve engelliliğin sistemik boyutlarını (mimari, yasa, ekonomi) dönüştürmeye yönelik bir zemin kurmak yerine, farkındalığı bireysel bir vicdan muhasebesine ve etik yüzleşmeye hapseder.

Girişimi morale ve terapiye indirgeme eğilimi, katılımcı anlatılarında sıkça rastlanan 'özgüven', 'kendimi işe yarar hissettim', 'hayalimin gerçekleşmesi' ve 'yaşadığımı hissetmek' gibi motiflerde de izlenebilir (Şekil 101). Bu anlatılar, projenin sanatsal yenilik ve profesyonellik iddiasını gölgeleyerek, katılımcı dansçılarda yarattığı etki rejimini görünür kılar. Burada dans, eleştirel koreografik araştırmanın deneysel bir sahası olmaktan ziyade, kamusal alanda yer açma, tanınma ve özneleşme imkânı yaratma kapasitesi üzerinden anlam kazanır. Bu okuma, Wheelchair Dance Project'i estetik özerklik peşindeki bir sanat girişiminden çok, engelli bedenlerin gündelik hayattaki mekânsal ve kurumsal kısıtlarla baş etme stratejilerine eklemlenen bir görünürlük projesi olarak tanımlayan Demir'in (2020) değerlendirmesiyle de örtüşmektedir. Dolayısıyla proje, sosyalleşme ve öz-yeterlik geliştirme pratikleri üzerinden işleyen bir yapı arz eder. Gönüllülük esaslı örgütlenme, belediye destekli kurumsal altyapı ve

erişilebilir mekânlara bağlı dolaşım bir arada düşünüldüğünde, projenin kamusal etkisi estetik bir kırılma üretmekten çok, pedagojik bir tanınma ve kabul rejimi içerisinde şekillenmektedir (Demir, 2020).

Bu tablo Wheelchair Dance Project'i değersizleştirmez, aksine, Türkiye'de entegre dansın hangi koşullarda 'mümkün' kılındığını, hangi söylemlerle meşrulaştırıldığını ve bu meşruiyet uğruna hangi politik katmanların geri çekildiğini gösterecek denli güçlü bir vaka sunar. Proje bir yandan sakat özneliğin temsiline ve kamusal dolaşımına alan açarken, diğer yandan bu alanı çoğu zaman pedagojik bir uzlaşı, disiplin rejimi ve bireysel farkındalık retoriğiyle sınırlayarak, sakatlık estetiğinin daha çatışmalı, yapısal ve dönüştürücü potansiyelini askıda bırakır. Dolayısıyla Wheelchair Dance Project'in Türkiye performans tarihindeki yeri, salt 'tekerlekli sandalyeyle dans'ın icra edilmesinin ötesinde, bu icranın hangi kurumsal desteklerle, hangi normatif katılım etiğiyle ve hangi estetik-politik bedellerle kurulduğunun kayda geçirilmesinde yatar. Bu kayıt, eldeki veriler ışığında, alana dair tarih yazan özgün bir katkıya dönüşmektedir.

4.4. İYİ NİYETİN AĞIRLIĞI: FARKINDALIK SÖYLEMİ VE TOFD SAHNE ÜRETİMLERİNDE SAKAT ESTETİĞİN BASTIRILMASI

Türkiye'de sakat bedenlerin dans ve performans alanındaki tarihsel dolaşımı, bağımsız koreografik arayışlardan veya profesyonelleşmiş sahne pratiklerinden ziyade, engellilik odaklı sivil toplum örgütlerinin kültürel faaliyetleri üzerinden şekillenmiştir. Söz konusu örgütsel zemin, sakat bedenin sahne mevcudiyetini kamusallaştıran lojistik ve ilişkisel ağları tesis ederek görünürlük adına kurucu bir eşik teşkil etmiştir. Ne var ki bu yapılanma, sanatsal üretimi ekseriyetle "farkındalık" retoriğine eklemlemiş, sakatlığın politik ve karşı-estetik potansiyelini naif yardımseverlik anlatıları içinde eritme riskini beraberinde getirmiştir.

Bununla birlikte, empati ve farkındalık diskurunu salt depolitize edici bir zaafiyet olarak kodlamak, Türkiye'deki kültür sanat üretiminin maddi koşullarını ıskalamak anlamına gelir. Sakat bedenin sahne meşruiyetini kazanmasındaki tarihsel zorluklar gözetildiğinde, bu söylem, kamusal fonlara erişim, mekân tahsisi ve

izleyiciyle temas kurma süreçlerinde işlevsel bir dolaşım stratejisine dönüşür. Zira Türkiye'deki kültür politikaları iklimi, çatışmacı bir hak talebinden ziyade uzlaşmacı ve duygusal sermayeyi devreye sokan projeleri ödüllendiren bir finansman rejimine yaslanır. Dolayısıyla TOFD örneğinde izlenen hat, ideolojik bir tercihten öte, sahneye erişimi mümkün kılan kurumsal ve ekonomik belirleyenlerle yürütülen sürekli bir müzakerenin tezahürüdür. Ancak bu pragmatik manevra, sakat bedenin kamusal alandaki mevcudiyetini "makbul" kılarken, politik keskinliğin ve estetik tercihlerin ne ölçüde törpülendiği sorusunu da beraberinde getirir. Söz konusu gerilim, TOFD hattını basit bir farkındalık pratiği olmaktan çıkarıp, sakat performansın Türkiye'deki dolaşım rejimini çözümleyecek merkezi bir analitik eksene yerleştirir.

Bu teorik gerilimin izini sürmek adına Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği (TOFD), paradigmatik bir örnek teşkil eder. 1998 yılında omurilik felçli bireylerin tıbbi ve sosyo-ekonomik sorunlarına çözüm üretmek amacıyla kurulan dernek, 1999'dan itibaren süreklilik kazandırdığı Sanat Atölyesi ile sivil toplumun sahneyle kurduğu ilişkiyi geçici proje mantığından kurtararak sürdürülebilir bir modele dönüştürmüştür. Bu atölye çevresinde şekillenen tiyatral dans ve müzikli gösteriler, temalarını ekseriyetle gündelik erişim güçlükleri, kamusal bakışın şiddeti ve toplumsal dışlanma üzerinden kurarak sakatlık deneyimini görünür kılar. Ne var ki, bu üretimlerin eleştirel sınırını belirleyen asıl katman, sahnelenen temalardan ziyade, bu temaların hangi kurumsal dille dolaşıma sokulduğudur.

TOFD'nin performatif üretimlerini çevreleyen farkındalık, empati ve toplumsal duyarlılık diskuru, sakatlığın hak temelli ve sağlamcılık karşıtı politik adlandırılmasını ikincilleştiren bir temsil mantığıyla işler. Söz konusu mantık, sakat bedenin sahnedeki mevcudiyetini politik bir talep olarak değil, izleyicinin duygulanımını dönüştürmeyi hedefleyen pedagojik bir "araç" olarak kurgular. Bu durum, TOFD hattını sahneye çıkışı mümkün kılan kurumsal bir eşik olarak konumlandırırken, aynı zamanda bu eşikteki görünürlüğün hangi retorik bedellerle "makbul" hale getirildiğini de ifşa eder.

Söz konusu *ambivalansın* sahne üzerindeki en somut kristalizasyonu, 2012 prömiyerli Rüya ve Maskeler adlı tiyatral dans gösterisidir (Şekil 102). Sanat

danışmanlığını Tan Sağtürk'ün, koreografisini Hakan Ceyhan'ın üstlendiği yapım, beş ortopedik ve bir işitme engelli dansçının, engelsiz dansçılar ve görme engelli müzisyenlerle kurduğu kapsayıcı kadro yapısıyla, biçimsel düzeyde hibrit bir karşılaşma alanı açar. Bu yapısal bileşim, bedensel farklılığın koreografik kompozisyonun kurucu unsuru olabileceği, ağırlık transferlerinin ve ortak ritim inşasının farklı bedenler arasında eşzamanlı müzakere edildiği, dolayısıyla sakat bedenin yalnızca bir anlatı taşıyıcısı değil, maddi bir koreografik bilgi üreticisi olarak işleyebileceği nadir bir zemin sunar.

Ne var ki yapıt, bünyesindeki bu estetik-politik gerilimi derinleştirmek yerine, anlatısal iskeletini sakatlık çalışmalarında *ilham pornosu* kavramıyla eleştirilen engelleri aşma miti üzerine inşa etmeyi seçer. Engelli bir amatör dansçının toplumsal baskı olmaksızın dans edebilme mücadelesini merkeze alan senaryo, sahnedeki bedensel çoğulluğu izleyici için duygusal olarak güvenli ve anlaşılabilir bir başarı hikayesi çerçevesine yerleştirerek yumuşatır. Nitekim anaakım figürlerin dahliyle aranan sanatsal meşruiyet, dönemin basın yansımalarında yapıtın motivasyonunu "empati yapıldığında aşılamayacak engel olmadığı" şiarına sabitleyerek (Yelçe, 2015), sakat bedenin ontolojik gerçekliğini romantize edilmiş bir "biz de varız" ispatına indirger. Dolayısıyla Rüya ve Maskeler, sunduğu hibrit sahne estetiğine rağmen, dolaşım stratejisi itibarıyla sakat özneyi estetik bir fail olarak konumlandırmaktan ziyade, sağlam izleyicinin önyargılarını yıkan, ona "yapabilirliği" kanıtlayan ve nihayetinde ilham veren pedagojik bir nesneye dönüştürme riskini taşır.

TOFD hattında izlenen bu yapısal ikilik, 2019-2020 sezonunda prömiyeri yapılan Karanlığın Rengi Beyazadlı müzikli-danslı yapımda da sürekliliğini korur. Metin yazarlığını Ramazan Baş'ın, yönetmenliğini Aytekin Özen'in, koreografisini ise Cemal Acet'in üstlendiği proje, Bakırköy Belediye Tiyatroları'nın kurumsal desteğini de arkasına alarak TOFD'nin "profesyonel işbirliği" stratejisini sürdürür. Yapıtın isminde taşıdığı "karanlık" ve "beyaz" tezatlığı, görme rejimine yaslanan metaforlarla engellilik deneyimini sahneye taşırken, oyunun afiş ve broşür tasarımı, yapıtın izleyiciyle kurduğu sözleşmeyi daha perde açılmadan ifşa eden bir yan metin işlevi görür.

Afişte, tercih edilen siyah zemin üzerine beyaz tipografi ve "Karanlığın Rengi Beyaz" başlığı, sakatlığı "karanlık", sanatı veya umudu ise onu aydınlatan "beyaz" olarak kodlayan klasik ikiliği yeniden üretir. Broşürde yer alan skeç özetleri ise, sakat bedenin karşılaştığı ayrımcılık pratiklerinin sahnede nasıl çerçevelendiğine dair somut veriler sunar. "Oy Sandığı" başlığı altında yer alan "O hala hangi partiye oy verdiğini bilmemektedir" ifadesi, sakatlığın yurttaşlık haklarına erişimindeki en temel krizlerden birini işaret ederek politik bir yüzleşme vaat eder. Benzer şekilde "Uy Allah Bilmiş de Yapmış İşini" başlıklı bölümde, "Onca insan onlara bakarken... sakata yardım etmiyor mu dedirtsin kendine?" sorusunun broşüre taşınması, kamusal alandaki rahatsız edici bakışın ve teolojik sağlamcılığın oyunun merkezinde yer aldığını gösterir.

Broşür, bu sert toplumsal gerçeklikleri sunarken eşzamanlı olarak onları romantize eden bir dil de kurar. Örneğin "Aşkın Nefesi" bölümünde, engelli karakterin deneyimi "bir flütün sihirli sesi" ve "dans ettiklerinin farkına bile varmamaları" gibi ifadelerle betimlenir. Broşürdeki bu dilsel tercih, sakatlığın maddi gerçekliğini klişe ve roantize ederek silikleştirme eğilimi taşır. Dolayısıyla Karanlığın Rengi Beyaz'ın görsel ve metinsel tanıtım stratejisi, izleyiciye bir yandan "oy kullanamama" veya "dik dik bakılma" gibi politik gerçeklikleri göstermeyi vaat ederken, diğer yandan karanlığı beyaza boyayan umutlu ve masalsı bir konfor alanı sunarak eleştirel keskinliğini daha baştan müzakereye açar.

Söz konusu üretim hattının dramatik tiyatro formundaki daha güncel bir durağı, 2022 prömiyerli Değirmen Emeği'dir. Dernek yöneticileri Semra Çetinkaya ve Fatih Sınav'ın metin yazarlığını, Aytekin Özen'in yönetmenliğini üstlendiği yapım, gündelik hayatın trajikomik kırılmalarını sahneye taşıyarak sakat bedenin kamusal mekânla kurduğu sürtünmeli ilişkiyi görünür kılar. Oyun, erişim engellerini ve toplumsal bakışın şiddetini merkeze alması bakımından ontolojik bir ifşa potansiyeli taşısa da, alımlanma ve dolaşım düzeyinde tanıdık bir depolitizasyon mekanizması devreye girer. Yapımın tanıtım stratejisinde ısrarla yinelenen "farkındalık oluşturmak" ve "empati kurdurmak" hedefleri, sakat bedenin sahnedeki mevcudiyetini normatif estetiği sarsan bir karşı-özne

olmaktan çıkarıp, sağlam izleyiciyi dönüştürmekle yükümlü pedagojik bir figüre indirger. Böylece sahnede açılan çatlak, yapıcı mesaj retoriğiyle sıvanarak kapatılır, erişim hakkı, denetim ve yaptırım gibi kurumsal/politik sorumluluk alanları buharlaşarak, mesele izleyicinin duygusal terbiyesine ve bireysel vicdanına havale edilen bir içgörü pratiğine dönüştürülür.

TOFD üretimlerine yönelik eleştiri iyi niyet gibi kişisel yargılardan ve engelleri aşmak ki abartılı ve anlamsız beyanlardan ziyade, sakat bedenin sahnedeki varlığı ile bu varlığın kurumsal dille nasıl "tercüme edildiği" arasındaki müzakereye odaklanmalıdır. Mitchell ve Snyder'ın (2000) metaforik fırsatçılık eleştirisi, Karanlığın Rengi Beyaz broşüründeki "sihirli flüt sesi" ve "aşkın nefesi" gibi romantize edilmiş ifadelerde karşılık bulur. Bu dil, sakatlığın maddi gerçekliğini (erişim engelleri, tekerlekli sandalye) arka plana iterek onu duygusal bir imgeye dönüştürme riskini taşır. Benzer şekilde, Garland-Thomson'ın (2009) bakış rejimlerini analizi, oyun tanıtımlarında hedeflenen aşırı empati kurdurma ve farkındalık vurgularına eleştiri ile örtüşür, burada izleyicinin bakışı politik bir sorgulamadan ziyade pedagojik bir şefkate yönlendirilir. McRuer'ın (2006) zorunlu sağlamlık rejimi eleştirisi ise, engelleri aşma anlatısının mevcut toplumsal düzeni sarsmak yerine, izleyiciyi duygusal olarak rahatlatan bir güvenlik subabı işlevi gördüğünü doğrular. Dolayısıyla bu hat, Türkiye'de sakat performansın tarihini yazarken, görünürlük ile politik keskinlik arasındaki sürekli pazarlığı belgeleyen en temel analitik arşivdir.

Bu nedenle TOFD üretimleri, Türkiye'de sakat bedenin sahnede görünürlük kazanmasında değerlidir ancak, bu görünürlüğün hangi retorik filtreler aracılığıyla dolaşıma sokulduğunu gösteren tarihsel bir arşiv olarak okunmalıdır. Empati, ilham ya da duygusal uzlaşma ekseninde kurulan bu dolaşım dili, görünürlüğü artırırken politik keskinliği çoğu zaman yumuşatır. Dolayısıyla Türkiye'de sakat performansın tarihini yazarken, bir ilerleme anlatısı kurmaktan çok, görünürlük arzusu ile hak-temelli ve çatışmalı bir estetik dil arasındaki hassas müzakereyi kayda geçirmek gerektirir.

4.5. ERİŞİLEBİLİRLİK GÖSTERİSİ Mİ, YAPISAL DÖNÜŞÜM EŞİĞİ Mİ? UNLIMITED FORUM 2023 VE ARADA DERNEĞİ ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE SAKAT SANATIN KURUMSAL DOLAŞIMI İNCELEMESİ

Türkiye'de sakat öznelerin dans, performans ve sahne sanatları alanındaki varlığı, erişim mekanizmalarının niteliği, adil öz-temsil olanakları ve yaratıcı katılımın sınırları üzerinden tartışılmaya muhtaçtır. Bu bağlamda, British Council Türkiye tarafından 2-4 Şubat 2023 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen Unlimited Forum, salt bir etkinlik olmanın ötesinde, erişilebilirlik söyleminin yerel sanat ekosisteminde nasıl konumlandırıldığını deşifre eden kurumsal bir vaka teşkil eder. Yapı Kredi Bomontiada merkezli kurgulanan forumun ücretsiz oluşu, mekânsal düzenlemeler, Türkçe İşaret Dili (TİD) desteği ve sanat erişilebilirliği danışmanlığı gibi unsurları programın merkezine alması, erişilebilirliğin teknik bir yama olmaktan çıkarılarak üretimin kurucu unsuru haline getirilme çabasını yansıtır. Söz konusu pratik, erişimi fiziksel bir iyileştirme kategorisinden çıkarıp, kültürel üretimin hangi normatif bedenleri merkezine aldığı ve kimin için tasarlandığı sorunsalını tartışmayı hedefler.

Forumun kökeni, 2012 Londra Olimpiyatları ve Paralimpik Oyunları ile eşzamanlı filizlenen, İngiltere merkezli uluslararası bir sakatlık sanatı programı olan Unlimited girişimine dayanır. 2013 yılından bu yana British Council ortaklığıyla yürütülen forumlar ve destek mekanizmaları, hayırseverlik odaklı klasik destek retoriğini aşan bir politik önerme taşır. Program, kültür endüstrisinin sakat sanatçılarla çalışma yoğunluğu nüfus oranlarıyla eşitlendiği noktada kendi kurumsal varlığını sonlandırmayı nihai hedefi olarak ilan eder (Unlimited, t.y.). Bu yaklaşım, sakat sanatçıların üretimlerinin daimi bir "özel kategori" içine hapsedilmesine karşı net bir itirazı barındırır. Girişimin başarı kıstası, geçici bir görünürlük artışından ziyade, programlama, istihdam ve karar mekanizmalarında yapısal bir kaynak dağılımının tesis edilmesidir. Nihayetinde Unlimited Forum, erişilebilirliği bir dahil etme lütfu ötesinde, sektörel normların kökten revize edilmesi gereken bir hakkaniyet meselesi olarak konumlandırır.

Forum programı, Türkiye'de kültürel erişim, kapsayıcı sahne sanatları ve sakatlık odaklı çalışan çeşitli kurum ile inisiyatiflerin bir araya geldiği, yerel dinamiklerin

küresel söylemlerle çarpıştığı bir tartışma platformu sunar. Panellerde, erişilebilirlik politikalarının sınırları ve "erişilebilir sanat" etiketiyle dolaşıma giren pratiklerin hangi normatif varsayımlardan beslendiği sorgulanırken, atölye çalışmaları bedeni ve duyumsamayı doğrudan üretim estetiğinin kurucu öznesi olarak konumlandırır. FBD gibi toplulukların katılım sağladığı bu süreçler, sakat bedenin yalnızca sahnedeki temsili bir nesne olma halini kırarak, onu üretimi, mekanı ve varoluş biçimlerimizi dönüştüren bir fail olarak açığa çıkarmayı hedefler. Bu perspektif sayesinde forum, performans sanatlarında sakatlığın görsel bir sunum nesnesine indirgenmesi sorunsalını aşmayı, sahne pratiklerinin, sakat bedenlerin özgün zamansallığı ve devinim biçimleri aracılığıyla nasıl yeniden yapılandırıldığına açıklık getirmi planlar (British Councıl, t.y.).

Bu tartışmaların sahne düzlemindeki somut karşılıklarından biri, forum kapsamında prömiyeri gerçekleştirilen Acil! başlıklı performans tiyatrosudur (Şekil 105). Serkan Bozkurt tarafından yaşanmış hikâyelerden derlenerek yazılan, koreografisi yapılan ve yönetilen Acil, çağdaş dans, butoh, tango ve sema gibi farklı hareket ve dans pratiklerini bir araya getiren disiplinlerarası bir performanstır. Arada Company bünyesinde, koreograf Serkan Bozkurt yönetiminde üretilen bu çalışma, sakat performansçıların sosyal dışlanma deneyimlerini, gündelik etkileşim pratikleri ve kişisel anlatılar aracılığıyla kamusal alana taşır (Baykal, 2023). Program dosyasında belirtilen sanat erişilebilirliği danışmanlığı (Eser Epözdemir) ve dramaturji desteği (Egemen Kalyon, Evren Erbatur), çalışmanın sadece bir duygusal deneyim aktarımı olmanın ötesinde, profesyonel bir sahne inşası olduğunu ispat etmeye çalışır. Bu profesyonel kadro, anlatının duygusal eğitim tuzağına düşmesini engelleyen estetik bir bariyer olarak yorumlanabilir. Bu noktada kuramsal açıdan belirleyici olan, anlatılan temanın kendisinden ziyade, bu içeriğin hangi temsil rejimi içerisinde, hangi sakat/sağlam öznelerin perspektifinden kurgulanıp, yönetilip dolaşıma sokulduğudur. Kişisel anlatı, sahne üzerinde birbirine zıt iki farklı yönde işleme potansiyeli barındırır: deneyim, ya sakat öznenin meşru bilgi alanı olarak inşa edilip estetik bir müdahaleye dönüşür ya da ana akım izleyiciye yönelik bir duygulanımsal eğitim, farkındalık ve yatıştırma nesnesi haline gelerek özneyi izleyicinin empatisine teslim eden bir çerçeve üretir. Söz konusu ikilik, performansın kendisiyle birlikte,

üretimi kuşatan kurumsal anlatıların da eleştirel bir okumaya tabi tutulmasını zorunlu kılar.

Unlimited dergisinde Arada Derneği'nin kurucusu Serkan Bozkurt ile gerçekleştirilen röportaj, bu çalışmanın hangi kurumsal kimlik çerçevesinde kurgulandığına dair önemli bir öz-anlatı sunar. Bozkurt, Arada'yı sosyal projeler vasıtasıyla sanatın görünürlüğünü artırmayı ve sosyal hizmet ile estetik üretim arasında işlevsel bir bağ kurmayı amaçlayan bir yapı şeklinde tanımlar. Kendi pratiğini yaklaşık yirmi beş yıla yayılan bir pedagojik hat üzerine kuran Bozkurt, Viyana Konservatuarı'ndaki modern dans pedagojisi eğitimini ve farklı gruplara yönelik geliştirdiği yöntemleri, Türkiye'ye dönüş gerekçesi olan "bilgi paylaşımı" arzusuyla ilişkilendirir (Baykal, 2023). Söz konusu söyleşide derneğin misyonu, "sanatta fırsat eşitliği" ve "sanatın demokratikleşmesi" retoriği çevresinde şekillenir. Hedef kitle ise "dezavantajlı" çocuklar ile sakat, göçmen, mülteci ve LGBTİ+ özneler olarak hiyerarşize ve liste edilirken, temel motivasyon kaynağı görünürlük olarak tariflenir (Baykal, 2023). Unlimited gibi sakat öznellikleri güçlendirmeyi hedefleyen bir proje kapsamında, hak temelli bir eşitlik tartışmasından ziyade sosyal hizmet, farkındalık ve hegemonik hayırseverlik terminolojisiyle örülen bu dil, Türkiye'de sakatlık sanatının hangi söylemsel zeminler üzerinden meşrulaştırılabildiğine dair tipik bir örnek teşkil eder.

Unlimited reportajında (Şekil 106), Arada Derneği'nin uluslararası ağlarla kurduğu etkileşim, derneğin kurumsal dönüşümünde belirgin bir ivme olarak vurgulanır. Röportaj fotoğrafında üç kişi yer almasına rağmen, görsel yalnızca Serkan Bozkurt'un adıyla sunulmuştur. Bu temsil tercihi, normatif bedene sahip olan öznenin "sanatçı", "üretici" ve "organizatör" olarak tekil biçimde öne çıkarılması üzerinden işleyen örtük bir sağlamcılık örneği olarak okunabilir. Görsel rejim, kolektif üretimi bireyselleştirirken, kadrajda yer alan diğer bedenlerin sanatsal özne statüsünü sessizce görünmezleştirmektedir. Bozkurt'un Candoco Dance Company (Şekil 107) ile tesis edilen iş birliğini kurumsal bir eşik olarak tanımlaması ve bu süreci "aradalık" kavramı ekseninde disiplinlerötesi bir araştırma zemini olarak kurgulaması stratejik bir tercihtir. Özellikle pandemi döneminde Türkiye, İngiltere ve Ukrayna'dan sakat sanatçıları buluşturan

çevrimiçi program ve bu ağın British Council International Collaboration Grants vasıtasıyla 3 x 3 Dance Projectüzerinden yüz yüze bir üretime evrilmesi, Arada'nın yerel sınırları aşan dolaşım arayışını somutlaştırır (Baykal, 2023; Arada Derneği, 2021). Candoco (BK), Arada (TR) ve Unbeaten Path (Ukrayna) ortaklığında yürütülen rezidanslar, müşterek bir beden dili inşasını hedefleyen uzun erimli bir araştırma metodolojisine dayanır (Candoco Dance Company, t.y.).

Eleştirel sakatlık topluluklarında bu tür yerellerötesi dayanışmalar, farklı coğrafyalardaki sanatçıların yerel bariyerleri küresel bir ağda tartışarak müşterek bir sakatlık estetiği oluşturma ve direnişme çabası bakımından hayati sayılır. Ancak Türkiye bağlamında Arada Derneği yöneticilerinin sakatlık deneyimine sahip olmamalarına rağmen projeye dahil olmaları, sakatlık politikasının temel ilkesi olan "bizimle ilgili bizsiz asla" şiarı ekseninde sorgulanmaya muhtaçtır. Yöneticilerin sürece dahil olma gerekçesini sakatlık deneyiminden ziyade "aradalık" kavramına ve marjinal grupların durumuna duydukları metaforik bir yakınlık üzerinden kurmaları, sakatlığın politik bir kimlikten ziyade sanatsal bir temaya dönüştürülme riskini barındırır.

Ayrıca, bu rezidans süreçlerinin temel hedefi olarak sunulan ortak beden dili inşası, eleştirel bir süzgeçten geçirilmeye muhtaçtır. Sakat bedenlerin özgün ve norm dışı hareket kapasiteleri, doğası gereği bağlamsal, zamansal ve yerel dinamiklerle sıkı sıkıya örülüdür. Bu biricik devinimlerin, metodolojisi Batı merkezli kurumsallaşmış yapılarca belirlenmiş ve ithal edilmiş bir dans disiplini içerisinde homojenleşme riski göz ardı edilmemelidir. Söz konusu ortak dil arayışının, sakat bedeni genelgeçer ve uyumlu bir estetik rejim içinde eritip eritmediği, projenin sanatsal çıktıları üzerinden tartışılması gereken yapısal bir sorunsaldır. Zira ortaklık iddiası, sakatlık deneyiminin barındırdığı sarsıcı potansiyeli ve estetik direnişi, ana akım seyirci için okunabilir ve ehlileştirilmiş bir forma indirgeme tehlikesini beraberinde getirir.

Uluslararası görünürlük ve kurumsal ağların genişliği, Arada örneğini kendiliğinden hak temelli bir sakatlık modeliyle uyumlu kılmaya yetmez. Derneğin kurumsal öz-tanıtımı, sanatı toplumsal dönüşüm ve sosyal uyum süreçlerinin bir enstrümanı olarak meşrulaştıran, pedagojik ve yer yer terapötik bir topluluk sanatı

eksenini öne çıkarır. Kuruluş anlatısının 2001 yılında körlerle gerçekleştirilen bir dans–tiyatro çalışmasına dayandırılması ve bu girişimin ana akım medyada "yılın isimsiz kahramanı" retoriğiyle karşılık bulması, başarının estetik-politik bir müdahaleden ziyade, sakat olmayan fail üzerinden kurulan bir örnek kişilik anlatısına yaslandığını gösterir. 2001–2016 yılları arasında zihinsel ve bedensel sakat çocuklarla yürütülen çalışmaların kurumsal hafızada bir öncüllük hattı olarak korunması, UNHCR, IMC ve Türkiye Sokak Çocukları Vakfı gibi yapılarla kurulan iş birliklerinin altının çizilmesi, derneğin kendini sosyal hizmet ve uyum sözlüğüyle konumlandırma eğilimini pekiştirir. Ancak vurgulanmalıdır ki, devletlerin ve fon veren kuruluşların sıklıkla tercih ettiği bu sosyal uyum dili, mevcut statükoyu korumayı ve sakat bedeni sistemle barışık hale getirmeyi hedefler. Oysa radikal sakatlık sanatı, doğası gereği bir uyumsuzluk pratiğidir ve normatif düzenin sarsılmasını temel alan bir direniş estetiği savunur. Arada örneğinde karşımıza çıkan bu söylemsel çatışma, sakatlığın politik bir kimlik inşası yerine, kurumsal bir dahil etme projesine tahvil edilmesi riskini açıkça sergiler.

Söz konusu yumuşak terminolojinin temel sorunsalı niyet düzleminden ziyade, yapısal sorumluluğu geri plana itme eğiliminde açığa çıkar. Sakatlığı dezavantaj, güçlendirme veya aradalık klişe retoriklerine hapsetmek, erişilebilirlik yükümlülüğü, kurumsal ayrımcılık ve karar alma mekanizmalarındaki asimetri gibi köklü meselelerin ikincilleşmesine sebebiyet verir. Bu söylemsel tercih, sakat öznelerin kurumsal birer aktör olarak özneleşme süreçlerini de kısıtlar. Arada'nın örgütlenme şeması ve öz-anlatı dili, sakatları politik öznelerden ziyade katılımcı veya yararlanıcı statüsünde sabitleme riski taşır.

Bozkurt'un çalışmalarında, normatif olmayan bedenin iki normatif beden arasında konumlandırıldığı ve bu yerleştirme aracılığıyla farkın özellikle vurgulandığı bir temsil rejimi dikkat çekmektedir. Kadraj ve bedenler arası hiyerarşi, normatif bedeni merkezileştirirken norm dışı bedeni deviyasyon, istisna ya da "gösterilen" konumuna sabitleyen örtük bir sağlamcılık üretmektedir. Bu tür temsiller, kapsayıcı bir niyet taşısa dahi, görsel düzenleme yoluyla stigmatizasyonu yeniden üretebilmektedir.

Kurumsal düzlemdeki bu aksaklıklar, derneğin kamusal iletişim araçlarında da tecessüm bulur. Fon desteğiyle işleyen bir sivil toplum kuruluşu vasfına rağmen derneğin dijital mecraları, faaliyet raporlarının şeffaflıktan uzak oluşu ve Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) standartlarını yok sayan yapısıyla erişilemez bir duvar örer. Bu durum, sakatlık çalışmalarında performatif içerme olarak tanımlanan, söylemde kapsayıcı ancak pratikte bariyere dayalı tutumun somut bir tezahürüdür. Derneğin dijital varlığı, sakat öznelerin ihtiyaç ve deneyimlerinden ziyade, sağlam bir öznenin kurguladığı estetik ve lojistik önceliklerle tasarlanmıştır. İçeriğin özensiz yapısı ve kurucu figürün kişisel anlatısına endeksli dili, kurumsal veya sakatca samimi bir hak savunusu platformundan ziyade bireysel bir sanatsal otonomi alanına işaret eder. Sakat öznelerin bu yapı içerisinde karar verici değil, dahil edilen konumda kalması, derneğin iddialarının sürdürülebilirliği açısından derin bir handikaptır.

Derneğin kullandığı afişte (Şekil 109) “ENGELLİ ARANIYOR” ifadesinin büyük harflerle ve vurgu merkezine yerleştirilerek kullanılması, engelliliği sanatsal özne olmanın bir niteliği olarak değil, başlı başına bir tanımlayıcı ve seçici kategori olarak konumlandırmaktadır. Bu söylemsel tercih, engelli bedeni nesneleştiren ve onu temsil edilen değil aranan, davet edilen değil seçilen bir konuma sabitleyen örtük bir sağlamcılık üretmektedir. Dilsel vurgu ve görsel hiyerarşi, kapsayıcılık iddiasına rağmen, engelliliği fark ve deviyasyon ekseninde yeniden işaretleyerek özneleştirici değil, objektifleştirici bir temsil rejimi kurmaktadır.

Derneğin "aradalık" kavramı etrafında ördüğü söylem (Şekil 110), kapsayıcılık iddiası taşısa da yapısal bir indirgeme riski barındırır. Sakatlık, mültecilik ve LGBTİ+ kimlikler gibi özgün tarihsel yükleri olan deneyimlerin ortak bir kırılganlık düzleminde eşitlenmesi, her bir alana özgü maddi bariyerleri silikleştirerek depolitize edici bir etki üretir. Sakatlığın erişilebilirlik yokluğu ve kurumsal dışlanma gibi yapısal boyutları metaforik bir potada eritildiğinde, iktidar rejimlerinin özgün niteliği görünmezleşir. Sakatlık, politik bir hak arayışından ziyade estetik-felsefi bir belirsizlik hali olarak yeniden inşa edilir.

Bu eğilim, COVID-19 pandemisiyle birlikte dijital arşive açılan "Aradalık Çevrimiçi Seminerleri" dizisinde somut bir entelektüel mesafe biçiminde tecessüm eder.

Psikanalizden felsefeye uzanan geniş bir yelpazede, Talat Parman, Nermin Saybaşılı ve Betül Çotuksöken gibi isimlerin katkılarıyla şekillenen bu oturumlarda "aradalık" kavramı, geçiş, belirsizlik ve disharmoni eksenlerinde teorize edilmiştir. Ancak bu seminer dizisi, sakatlık ve diğer marjinal deneyimleri doğrudan bu öznelerin failliğine açmak yerine, bu deneyimler üzerine konuşan, onları temsil ettiğini varsayan sakat ve "arada" olmayan bir entelektüel çevrenin kültürel sermaye üretim alanına dönüşür. Burada göç, kuirlik, sakatlık, yapısal dönüşüm talep eden somut bir mesele olmaktan çıkarılır ve postyapısalcı felsefe veya psikanalitik teoriler için işlevsel bir içerik malzemesi ya da metaforik bir ara alan haline getirilir. Sonuç olarak Arada derneğinin pratiği, hayırseverlik, entelektüel merak ve kültürel sermaye birikimi arasındaki sınırları bulandırarak, sakat özneleri kendi hakikatleri üzerinde söz söyleyen aktörlerden ziyade, üzerine konuşulan teorik nesneler konumuna indirger.

Türkiye bağlamında sakatlık odaklı sanatsal girişimleri değerlendirirken, bu pratiklerin sunduğu imkânlar ile taşıdığı yapısal sınırlılıkların diyalektik bir bütünlük içinde ele alınması elzemdir. Erişilebilirlik altyapısının yetersizliği, fon mekanizmalarının kırılganlığı, toplumsal damgalamanın sürekliliği ve eleştirel tartışma zeminlerinin darlığı, bu alandaki her sanatsal çabayı başlı başına kıymetli birer direniş odağına dönüştürür. Ancak söz konusu kısıtlar, sanatı kaçınılmaz olarak aktivizm, terapi ve farkındalık eksenlerinde fazla işlevli kılarak estetik riskin ve çatışmalı hak dilinin geri çekilmesine sebebiyet vermektedir. Bu noktada teori ile uygulama arasındaki gerilim, özellikle insan hakları temelli sakatlık modeli ile yerel kültürel kodlar arasındaki uyumsuzluklar üzerinden somutlaşır.

Nihayetinde, yerel pratiklerin açtığı imkânlar ile barındırdığı yapısal engeller birbirini iptal etmez, aksine birbirini görünür kılar. Bu nedenle araştırmanın temel görevi, salt görünürlükle yetinmeyen, erişimi kurucu bir hak olarak tanımlayan ve "bizimle ilgili bizsiz asla" şiarını yönetişim düzeyine taşıyan modelleri ayırt etmektir. Sakat estetik bilgiyi üretimin merkezine almak bakımından bu girişimleri süzgeçten geçirerek adlandırmak, tezin yerel literatüre sunduğu en sert ve özgün kuramsal katkıdır.

Bu bölümde analiz edilen örnekler, Türkiye'deki sakatlık odaklı sahne sanatlarının bütüncül bir dökümünü sunma iddiasından ziyade, kamusal görünürlük, kurumsal meşruiyet ve pratik süreklilik kazanmış yapılar üzerinden, hak temelli sakatlık yaklaşımı ile kültürel üretim arasındaki gerilimleri deşifre etmek amacıyla seçilmiştir. Türkiye'nin Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi'ni (UNCRPD) onaylamasıyla birlikte kamusal sorumluluklar hukuki düzlemde tanımlanmış olsa da, bu yükümlülüklerin kültür-sanat alanında yapısal ve sürdürülebilir bir karşılık bulamadığı gözlemlenmektedir. İncelenen pratikler, tam da bu sistemsel boşlukta sanatın hangi koşullarda güçlendirici bir fail alanı açabildiğini, hangi noktalarda ise kamusal yükümlülüklerin fiilî bir ikamesi haline gelerek kendi estetik ve politik sınırlarına çarptığını somutlaştıran kritik örnekler olarak ele alınmıştır.

Bu tartışma, engellilik alanındaki sanatsal üretimin yalnızca ulusal bağlamla sınırlı okunamayacağını da ortaya koymaktadır. Zira Türkiye'deki pek çok girişim, dolaşım, meşruiyet ve estetik referanslarını uluslararası ağlar, fon rejimleri ve sahne sanatları ekosistemleriyle kurulan ilişkiler üzerinden şekillendirmektedir. Bu nedenle izleyen alt bölümde, Türkiye bağlamıyla doğrudan ilişkili olan, ancak üretimlerini uluslararası sahnelerde sürdüren ya da ulusötesi iş birlikleri içinde konumlanan Türkiye vatandaşı sakat sanatçıların ve sakatlık odaklı sahne sanatları girişimlerinin bazı örnekleri ele alınacaktır. Amaç, bu pratiklerin küresel sakat sanat söylemleriyle kurdukları ilişkileri, sağladıkları imkânları ve yeniden ürettikleri sınırlılıkları karşılaştırmalı bir perspektifle tartışmaya açmaktır.

4.6. TÜRKİYE'DE SAKAT PERFORMANS: FRAGMANLAR, GİRİŞİMLER, MÜDAHALELER

Türkiye sanat tarihi yazınında sakat performans sanatı, Batı kanonundaki (örneğin İngiltere'deki Disability Arts Movement gibi) kurumsallaşmış, kronolojik süreklilik arz eden ve manifesto tabanlı bir hareket olarak izlenemez. Bunun yerine, Türkiye'deki örnekler, kesintili, rizomatik ve çoğu zaman sakat sanatı şemsiyesi altına girmeden üretilmiş fragmanlar üzerinden okunmayı talep eder. Bu ontolojik dağınıklığın temel nedeni, sakat bedenin yerel sanat sahasında hâlâ ağırlıklı olarak bir temsil nesnesi veya sembolik metafor olarak

konumlandırılması, buna mukabil performatif, öznel ve eleştirel bir fail olarak düşünülme pratiklerinin gecikmesidir. Dolayısıyla Türkiye'de sakat performans, steril beyaz küpten ve resmi sanat gösteri kurumlarından ziyade, sanat disiplini ile hak temelli aktivizm, otobiyografik deneyim ile kamusal ifşa ve estetik jest ile politik talep arasındaki geçirgen/melez alanlarda neşet eder.

Bu hattın erken dönem ve dolaylı izleri, sakatlığı açık bir politik kimlik olarak sahiplenmese de bedensel kırılganlığı, süreksizliği ve norm dışı koreografiyi sahnenin merkezine alan pratiklerde izlenebilir. Ne var ki, sakatlık ve sanat kesişiminin henüz kuramsal ve tarihsel olarak yeterince açılmamış olması nedeniyle, bu örneklerin büyük bölümü sakat estetiği çerçevesinde okunmamış, feminist ve kuir sanat pratiklerinin açtığı alanda, bedensel normativitenin sorunsallaştırıldığı bir dönemece yerleştirilmiştir. Bu yerleştirme, söz konusu işlerin politik içeriğini tümüyle görünmez kılmamakla birlikte, sakatlığı özgül bir estetik ve epistemik kategori olarak düşünmeyi ertelemiş ve işleri çoğunlukla bireysel travma, psikolojik buhran ya da soyut bedensellik gibi başlıklar altında toplamıştır. Oysa bu pratikler, bedeni neoliberalizmin dayattığı üretkenlik, hız ve biyolojik bütünlük ideallerinden koparan belirgin bir estetik-politik zemin inşa eder ve sakat sanat kuramlarıyla da okunmaya müsaittir.

Bu tarihsel dağınıklık içerisinde, Crip Magazine #5'in, Eva Egermann editörlüğünde hazırlanarak 2022'de 17. İstanbul Bienali kapsamında yayımlanması, Türkiye sanat ortamı açısından kritik bir eşik oluşturur. Bu yayın, Türkiye sanat tarihinde belki de ilk kez sakatlığı temsili bir tema ya da sosyal mesele olarak değil; estetik ve politik bir karşı-bilgi üretim sahası olarak açık biçimde konumlandırır. Crip Magazine, sakat sanatçıları, teorisyenleri ve aktivistleri aynı diskursif zeminde buluşturarak, o güne dek parçalı, dağınık ve çoğu zaman görünmez kalan üretimleri kolektif bir bağlama ve geçici de olsa bir arşive taşır. Bu yönüyle yayın, yalnızca bir dergi değil; sakat estetiğin Türkiye'de kamusal olarak adlandırıldığı ilk düğüm noktalarından biridir.

Kurumsal sanat alanının çeperinde ise sakat performans, çoğunlukla bağımsız mekânlarda, dijital platformlarda ve aktivist ağlarda, sosyal sanat ile hak temelli eylem arasında salınan melez formlar üzerinden tezahür eder. Ankara merkezli

Engelli Kadın Derneği çevresinde geliştirilen, bedensel deneyimi kamusal alana taşıyan sözlü tarih ve performatif anlatı pratikleri ile Erişilebilir Her Şey gibi inisiyatiflerin mekân–beden ilişkisini ifşa eden müdahaleleri, klasik anlamda "sanat eseri" olarak etiketlenmeseler dahi, performativitenin en politik biçimleri olarak işler. Bu girişimler, sakatlığın sistematik biçimde silindiği kamusal ve sanatsal alanlara performatif yarıklar açar ve bakışı, hareketi ve mekânı yeniden düzenler.

Bu üretimlerin ortak paydası, sakatlığı tamamlanmamış, telafi edilmesi gereken ya da aşılacak bir durum ötesinde, zaman, mekân, emek ve bakım ilişkilerini yeniden düşünmeye zorlayan kurucu bir varoluş biçimi olarak ele almalarıdır. Ancak Türkiye'de bu pratiklerin hâlâ sistematik biçimde arşivlenmemiş ve sanat tarihi kanonuna dahil edilmemiş olması, sakat performansın kurumsal hafızasını kırılgan ve geçici kılar. Bu nedenle Türkiye'de bir sakat performans tarihi yazmak, mevcut örnekleri doğrusal bir kronolojiye dizmekten ziyade, hangi üretimlerin "sanat", hangilerinin aktivizm ya da kişisel ifade olarak sınıflandırıldığını belirleyen estetik hiyerarşiyi sorgulamayı zorunlu kılar.

Bu bölüm, Türkiye sanat alanında açık bir sakat performans kanonunun henüz oluşmamış olduğu varsayımından hareketle, şahsımca sakat performans olarak okunabilecek kimi pratikleri tartışmaya açmaktadır. Bunu bir tarih yazımı ya da temsil envanteri oluşturmak için değil, sakatlığı estetik ve politik bir edim, bedensel farkı ise sahnelenen ve anlam üreten bir bilgi biçimi olarak ele alma kapasiteleri üzerinden yapar. Bu çerçeve, sakat performansı sabit bir kimlik kategorisine indirgemek yerine, performansın bedeni nasıl kurduğu, hareketi nasıl askıya aldığı ya da dönüştürdüğü ve izleyiciyle nasıl bir etik ilişki tesis ettiği gibi estetik stratejiler, zamansallık biçimleri ve bakış rejimleri üzerinden tanımlamayı önerir. Amaç, Türkiye'de henüz adlandırılmamış ya da dağınık biçimde seyreden bu pratikleri görünür kılmakla sınırlı değildir, aynı zamanda hangi ölçütlerle, nerede ve ne zaman bir performansın sakat performans olarak düşünülebileceğini tartışmaya açmaktır. Dolayısıyla bölüm, kesinlik iddiası taşıyan bir sınıflandırma ya da kanon inşası yerine, sanat tarihinin sağlamcı

ontolojisini yerinden etmeyi hedefleyen, konumlanmış, öznel ve eleştirel (geçici ama politik) bir analitik çerçeve sunar.

4.7. DİLAN AYDEMİR: NORMATIN SAHNESİNDE DONMUŞ BEDENLER, İTAATSİZ BAKIŞLAR

Türk sanat tarihi yazını, Batı kanonundaki epistemolojik köklerine sadık kalarak, bedeni ulus-devlet inşasının sıhhatli bir alegorisi ve modernizmin steril estetiği içerisinde araçsallaştırılan pürüzsüz bir yüzey olarak kurgular. Bedeni biyolojik bütünlük, simetri ve işlevsellik üzerinden tanımlayan bu anlatı, McRuer'in (2006) zorunlu sağlamlık olarak kavramsallaştırdığı hegemonik ontolojiden beslenir. Söz konusu düzlemde sakat beden, estetik bir fail olma ihtimalinden sistematik biçimde yalıtılır ve tıbbi bir vaka, trajik bir acıma nesnesi yahut hayırseverlik pornografisinin pasif malzemesi biçiminde çerçevelenir.

Sakatlık çalışmaları literatürü, Mike Oliver (1990) öncülüğünde gelişen ve sakatlığı bireysel bir tıbbi patolojiye indirgeyen yaklaşımları yapıbozuma uğratsa da, bu eleştiri üzerine kurulan sosyal modelin bedenin maddeselliğini paranteze alması yeni bir epistemolojik krizi beraberinde getirmiştir. Hughes ve Paterson (1997), sakatlık sosyolojisinin bedensizleştiğini (disembodied) öne sürerek, fenomenolojik etin ve biyolojik gerçekliğin analize geri çağrıldığı bir bedensel dönüş (corporeal turn) talep eder. Bu teorik boşluğu karmaşık bedenselleşme (complex embodiment) kavramıyla dolduran Tobin Siebers (2008), bedeni salt toplumsal bir inşa olarak değil, aynı zamanda ağrı, sızı ve fiziksel kısıtlılıkları içeren inatçı bir maddesellik olarak konumlandırarak yeni bir gerçekçilik önerir. Benzer bir ontolojik ayrıma giden Carol Thomas (1999) ise baskıcı toplumsal bariyerler ile kişinin yaşamını doğrudan etkileyen ağrı ve yorgunluk gibi yeti yitimi etkilerini ayrıştırarak, bedensel sınırların ihmal edilmediği bütüncül bir materyalizmi savunur. Sakatlık çalışmalarındaki bu ontolojik güzergah ve onun sanat teorisindeki yansımaları, sakatlığı bir eksiklikten ziyade radikal bir bilgi üretim sahası, normatif bakışı parçalayan bir oluş hali ve yıkıcı bir estetik değer olarak yeniden imler.

Türkiye sanat sahnesinde sakat özneleşmesinin (subjectivation) görünür olduğu en çarpıcı momentlerden biri, 17. İstanbul Bienali kapsamında Eva Egermann editörlüğünde yayımlanan Crip Magazine #5 ve bu mecrada yer alan Ankara merkezli grafik tasarımcısı ve sanatçı Dilan Aydemir'in Tableaux Vivants after Frida Kahlo serisidir. Aydemir'in bu estetik müdahalesi, sakatlığı tıbbi modelin patolojik sözlüğünden koparark, kültürel modelin eleştirel grameriyle yeniden inşa eder, sakat bedeni bir tedavi nesnesi ötesinde, bir direniş mevzisi ve karşı-bilgi üretim sahası olarak konumlandırır.

Aydemir'in pratiğini ve Türkiye'deki sakat performans hattını çözümleyebilmek için, bu estetiğin karşısına dikildiği ontolojik zemini, yani Batı sanat kanonunun Rosemarie Garland-Thomson'ın (1997) ifadesiyle normatı (the normate) nasıl kurguladığını ifşa etmek gerekir. Garland-Thomson, normatı, belirli bedensel konfigürasyonlara ve kültürel sermayeye sahip olanların inşa ettiği, kendini resmiyetli, standart ve nötr ilan eden imtiyazlı bir kimlik konumu olarak tanımlar. Bu hegemonik görme rejiminde sakat beden, tarihsel olarak ancak bir farklılık gösterisi olarak varlık gösterebilmiştir: ya ucubedir, ya tıbbi numune, veya trajik bir acıma nesnesi. Aydemir'in sanatı, tam da bu gösteri ekonomisini içeriden sabote eden bir strateji izler.

Tableaux Vivants serisinde, sakat sanat tarihinin "kurucu atası" sayılabilecek Frida Kahlo'nun otoportrelerini yeniden temellük eden Aydemir, klinik bakışı tersyüz eder. O, tekerlekli sandalyesinde veya yatağında edilgen bir hasta temsilini manipüle ederek, kompozisyonu yöneten, bakışın iktidarını elinde tutan ve kendi bedeninin anlamını tayin eden egemen bir faildir. Bu tavır, bedenin tıbbileştirilmesine karşı geliştirilen estetik bir başkaldırıdır. Dilan Aydemir'in Türkiye'deki bu özgül üretimini tam anlamıyla kavrayabilmek, onun eklemlendiği küresel sakat performans şeceresini ve bu tarihin kurucu figürlerini mercek altına almayı zorunlu kılar.

Aydemir, 18. ve 19. yüzyıl salon estetiğinin ve eğlence kültürünün popüler formu tableau vivant'ı[232], normatif sanat tarihini içeriden dönüştüren bir sakat müdahale aracı olarak temellük eder. Sanatçının işini ontolojik bağlamda bir sakat performans kılan temel dinamik, bedensel farkın sahneleme stratejisi, icra edilen donma tekniğinin politikası ve izleyici ile kurulan ilişkinin etik niteliğidir. Carrie Sandahl'ın (2003) sakatlama kavramsallaştırması üzerinden okunduğunda Aydemir, bu performatif jestle mekanı, zamanı ve sanat tarihi anlatısını kendi bedensel gerçekliğine göre büker.

Tableau vivant'ın ontolojisi, modelin nefes alışverişinden kas titremelerine ve göz kırpmaya dek uzanan bedensel mikro-hareketleri disipline ederek kendini bir nesneye (tabloya) dönüştürme çabasına yaslanır. Sakatlık bağlamında bu donma eylemi, estetik olmanın ötesinde politik bir meydan okumadır. Tıbbi bakışın tarihsel olarak kontrolsüz, spazmodik yahut Margrit Shildrick'in (1997) tabiriyle sızıntılı bir hata olarak kodladığı sakat beden, Aydemir'in icrasında mutlak bir estetik denetim sahasına dönüşür. O artık teşhis konulan, titreyen veya düşen edilgen bir hasta değil, kompozisyonu sarsılmaz bir iradeyle yöneten otonom bir

[232] Tableau vivant (Fr. yaşayan tablo), sahnede ya da özel ortamlarda gerçek kişilerin ünlü resimsel kompozisyonları, mitolojik ya da tarihsel sahneleri hareketsiz biçimde canlandırdığı bir formdur. Pratik, özellikle 18. yüzyıl sonlarında aristokrat salon kültürü ve kostümlü eğlenceler bağlamında yaygınlaşmıştır. 1790'da Jacques-Louis David'nin Brutus tablosunun Paris'te bir sahne gösterisinin finalinde yaşayan tablo olarak canlandırılması, kaynaklarda anılan erken örneklerden biridir (Dzimira-Zarzycka, 2024). 19. yüzyılda fotoğrafın yükselişiyle birlikte, özellikle Viktoryen İngiltere'de, tableau vivant burjuva statü ve kültürel sermaye ritüellerine eklemlenmiş, Mary Chapman'ın (1992) gösterdiği üzere, anlatıyı "dondurarak" kadın bedenini seyir ve tüketim nesnesine çeviren cinsiyetlendirilmiş bir bakış rejimi üretmiştir. 20. yüzyıl başında bu geleneğin bir uzantısı olarak ortaya çıkan poses plastiques, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında Avrupa ve Amerika'da, özellikle müzikhol, vodvil ve revü sahnelerinde, canlı bedenlerin heykelsi pozlarda uzun süre hareketsiz kaldığı gösterileri tanımlar (terim Fransızca plastik pozlar anlamına gelir ve tableau vivant'ın daha bedensel ve erotikleşmiş bir varyantı olarak okunur). Dönemin birçok tiyatro sansür rejiminde hareket eden çıplaklık yasaklanmışken, hareketsiz bedenlerin resim ya da heykel estetiği altında sanatsal statü kazanması bu pratiği mümkün kılmıştır. Bu tarihsel hat, 1970'lerden itibaren performans sanatında yaşayan tablo (Real-time tableau) etkileri üzerinden durgunluk ve bakışın eleştirel biçimde yeniden düşünülmesine zemin hazırlamıştır. Michel Foucault'nun disiplin/itaatkâr beden kavramı, Judith Butler'ın performativite yaklaşımı ve Laura Mulvey'nin erkek bakışı analizi, tableau vivant'ı beden-temsil-iktidar kesişiminde okumaya imkân verir (Butler, 1990; Foucault, 1977; Mulvey, 1975). Çağdaş sanatta Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Eleanor Antin ve Vanessa Beecroft, bu formu kimlik, tarih yazımı ve bakış siyaseti üzerinden dönüştürmüştür (Bell, 2018; Boucher, n.d.; With a Bang, 2017).

sanat yapıtıdır. Dolayısıyla buradaki durağanlık hali, bedenin itaatsizliğine karşı kazanılmış bir zaferden ziyade, o itaatsizliğin estetik bir forma tahvil edilmesidir.

Bu estetik kurgu, bakış ekonomisine (Garland-Thomson, 2009) radikal bir müdahale eder. Aydemir, tableau vivant formuyla sakat bakılan ve sağlam bakan hiyerarşisini tersyüz eder. Sanatçı, Garland-Thomson'ın görsel aktivizm bağlamında önerdiği "bak ve anlat" stratejisini devreye sokarak kendini bir sanat eseri olarak çerçeveler ve izleyiciye üstü kapalı bir sözleşme sunar: "Bana bakabilirsin, ancak yalnızca benim kurguladığım estetik çerçeve ve belirlediğim şartlar dahilinde." Meşhür Kahlo varyasyonlarında izleyicinin bakışını yakalayan Aydemir, muhatabını saygı uyandıran etik bir tanıklık pozisyonuna çeker. İzleyici, sanatçıya bakarken, eşzamanlı olarak kendi bakışının tarihsel ve politik sorumluluğuyla yüzleşmek zorunda kalır.

Aydemir'in performatif jesti, zorunlu sağlamlık rejimini istikrarsızlaştıran bir *crip drag* (sakat drag) icrası olarak okunabilir. Sanatçı, Tehuana elbiselerini çağrıştıran kıyafetleri, bitişik kaşları ve Frida Kahlo'nun yaralı kalbi gibi ikonik motifleri kuşanarak, sakatlığın tarihsel ve kültürel inşasını adeta bir kostüm gibi giyer ve bu inşayı görünür kılar. Bu yeniden canlandırmanın basit bir mimesis ya da nostaljik bir pastiş olmaktan çıkmasının nedeni, iki figür arasında kurulan bu sakat akrabalık ilişkisidir.

Bu canlandırma, Elizabeth Freeman'ın (2010) temporal drag[233] kavramı ışığında ele alındığında, Aydemir'in geçmişin (Kahlo) ve şimdinin (kendi bedeni) sakat deneyimleri arasında zamanlararası bir temas yüzeyi inşa ettiği görülür. Kahlo'nun otoportreleri, aynadaki yansıma aracılığıyla bedensel parçalanmışlık,

[233] Temporal drag (zamansal sürüklenme), Elizabeth Freeman'ın Time Binds (2010) adlı çalışmasında geliştirdiği bir kavramdır ve geçmişe ait bedenlerin, arzuların, estetik biçimlerin ya da politik deneyimlerin doğrusal olmayan biçimde bugüne takılması, bugünü yavaşlatması ya da kesintiye uğratması durumunu tanımlar. Freeman'a göre temporal drag, nostaljik bir geri dönüşten ziyade, bastırılmış ya da tamamlanmamış tarihlerin şimdiki zamana yük bindirmesiyle ortaya çıkan bir gerilim hâlidir. Bu kavram özellikle kuir ve sakat bedenler için önemlidir: normatif ilerleme, iyileşme ve üretkenlik anlatılarına uymayan bedenler, geçmişte aşılması gereken olarak kodlanan deneyimleri bugünde taşımaya devam eder. Temporal drag, bu anlamda, tarihin geride bırakılmadığını, bedenler aracılığıyla bugünde ısrarla yeniden sahnelendiğini gösteren eleştirel bir zamansallık modelidir.

ağrı ve kırılganlıkla yüzleşilen mahrem anlara dayanır. Aydemir bu kompozisyonları yeniden sahnelediğinde, metaforik olarak Kahlo'nun aynasına bakar, ancak bu aynada tarihsel bir ikon ya da estetik bir hayalet değil, kendi maddi ve güncel bedensel gerçekliğini görür. Bu ontolojik üst üste binme, sakatlığı münferit ve patolojik bir kader olmaktan çıkararak, kuşaklararası aktarılan tarihsel ve kolektif bir sakat şeceresine dönüştürür. Böylece Kahlo'nun sakat bedeni, geçmişte bırakılmış bir figür olmaktan çıkar, Aydemir'in bedeni aracılığıyla bugünde ısrar eden, iyileşmeyen ve kapanmayan bir zamansal yük hâlini alır.

Aydemir'in çalışmaları, teknik olarak statik birer fotoğraf karesinden ziyade, video otoportreler veya hareketli tableau vivant'lar olarak medyal bir melezlik sunar. Bu videoların benimsediği döngüsel yapı, sakat zaman kavramıyla ontolojik ve estetik bir uyum içerisindedir. İlerlemeci, çizgisel ve sonuç odaklı (üretim/iyileşme) işleyen normatif ve kapitalist zaman algısının aksine, sakat zamanı, yavaşlamayı, beklemeyi, nekahat dönemlerini ve kronik süreçlerin belirsizliğini imler. Kronik hastalık ve sakatlık deneyimi doğası gereği döngüseldir: ağrı nükseder, iyileşme ufku silikleşir ve zaman bükülür.

Aydemir'in videolarındaki bu sonsuz döngü, sakat zamanın görsel bir tezahürü olarak işler. Sanatçı pozu bozmaz, sahneden inmez, iyileşmez ve ölmez, eylemini salt bir mevcudiyete ve dirence indirger. Bu döngüsellik, sakat bedenden beklenen tedavi/iyileşme anlatısına karşı, var olma ve dayanma halinin bir kutlamasıdır. Johanna Hedva'nın (2016) Sick Woman Theory manifestosunda vurguladığı üzere, yataktan kalkamayan veya kapitalist manada üretken olamayan bedenin ısrarlı mevcudiyeti, başlı başına politik bir eylemdir. Aydemir, işlevsiz görülen varoluşu ve bakışı estetik bir forma tahvil eder.

Aydemir'in Frida Kahlo'yu referans olarak seçmesi, popüler kültürün tükettiği ticari bir ikonografinin tekrarı ötesinde, stratejik ve politik bir sakat şecere inşasıdır. Sakatlık Çalışmaları literatüründe Shayda Kafai'nin (2021) Crip Kinship eserinde belirttiği gibi, sakat sanatçılar ve aktivistler, kendilerine biyolojik kan bağına değil, deneyim ortaklığına, paylaşılan ağrıya ve müşterek direnişe dayanan sakat atalar seçerler. Bu strateji, sakatlığı bireysel bir tıbbi vaka olarak

izole eden tarihyazımına karşı, kolektif ve güçlendirici bir hafıza örme girişimidir. Modern sanat tarihi yazımında ekseriyetle Meksikanizm, Sürrealizm veya Diego Rivera'nın eşi parantezinde okunan Kahlo, sakat, feminist ve kuir sanatçılar, Crip Magazine #5 literatürü ve Aydemir'in müdahalesiyle bir Sakat İkonu ve kurucu bir "ata" olarak yeniden konumlandırılır. Kahlo'nun çocuk felci, geçirdiği kaza, çoklu cerrahi müdahaleler ve korselerle çevrili bedensel gerçekliği, sanatının ikincil bir biyografik detayı olmaktan çıkarak, bu estetik akrabalığın kurucu merkezi olur.

İngiliz Sakatlık Sanatı Hareketi'nin erken dönem figürlerinden Allan Sutherland (2008), sakatlığı toplumsal bariyerler üzerinden okuyan sosyal modelin yapısalcı perspektifine sadık kalarak, Frida Kahlo'yu sakatlığı bireysel acı ve trajedi anlatısına hapsetmekle eleştirmiş ve onun üretimini aşırı öznel ve dramatize edici bulmuştur. Ancak bu ortodoks okumanın aksine, Gannit Ankori, Riva Lehrer ve Dilan Aydemir gibi güncel feminist düşünür ve sanatçılar, Kahlo'nun acı ile kurduğu yoğun performatif ilişkiyi bir zayıflık göstergesi olarak değil, ontolojik bir oluş hâli ve yıkıcı bir estetik değer üretim mekanizması olarak yorumlar. Feminist teorinin "özel olan politiktir" ilkesini bedensel bir düzleme tahvil eden Kahlo, mahrem acıyı kamusal ve politik bir estetik dile dönüştürerek sakat bedenin temsiline dair normatif sınırları radikal biçimde yeniden tanımlamıştır. Bu epistemolojik kırılma, Garland-Thomson'ın disiplin kurucu metni Extraordinary Bodies'in 2017 yılında yayımlanan yirminci yıl özel baskısında somutlaşır. Columbia University Press'in kapak görseli olarak Frida Kahlo'nun Self-Portrait with Portrait of Doctor Farill (1951) tablosunu tercih etmesi, salt ikonografik bir güncelleme değil, açık bir kuramsal tespittir. Bu tercih, Kahlo'nun sakatlığı pasifçe temsil edilen bir durum olmaktan çıkarıp, görsel ve bedensel olarak icra edilen aktif bir estetik rejime dönüştürdüğünün tescilidir. Disiplinlerarası bir saha olarak sakatlık çalışmaları henüz akademik literatürde varlık göstermeden çok önce, sakatlığın nasıl politik ve üretken bir bilgi sahası olarak işlenebileceğini sezen Kahlo, bugün sakat bir sanatçı olmanın ötesinde, sakat sanat tarihinin kurucu ve performatif öznesi olarak kanondaki yerini almıştır.

Aydemir, seriye verdiği Tableaux Vivants after Frida Kahlo başlığındaki after (ardından/izinden) edatıyla, kendini Kahlo'nun tarihsel ve manevi bir halefi olarak

konumlandırır. Bu retorik hamle, genellikle sakat çocuğu düzeltmeye veya rehabilite etmeye odaklanan biyolojik ailenin normatif baskısına karşı, sanatçının kendini ait hissettiği ve biyolojik bağlara değil, ortak deneyime yaslanan seçilmiş ailenin ilanıdır.

Sanatçının seride yeniden canlandırdığı eserlerden biri olan Kesik Saçlı Otoportre (1940) (Şekil 111)., Kahlo'nun görsel aktivizminin ve bakışıyla meydan okumasının bir tezahürüdür. Kahlo bu otoportresinde, kendini resmederken sıklıkla başvurduğu işlemeli Tehuana elbiseleri veya çiçekli başlıklar gibi feminen kodları üzerinden atar, bol kesim bir erkek takım elbisesi ve makaslanmış saçlarıyla androjen bir persona inşa eder. Bu radikal imaj değişimi, Kahlo'nun biseksüelliğine bir atıf taşıdığı gibi, tablonun üst kısmında yer alan popüler bir Meksika şarkısının sözleriyle de ilişkilidir: "Bak, seni sevdiysem bu saçların içindi. Şimdi saçsızsın ve seni artık sevmiyorum."

Aydemir, bu sahneyi tekerlekli sandalyesinde yeniden kurgularken (Şekil 112)., Kahlo'nun terk edilme temasına atfettiği melankoliyi, meydan okuyan bir sakat manifestoya dönüştürür. O, izleyicinin (veya toplumun) sakat kadından beklediği uysal ve feminen ve edilgen estetiği reddederek saçlarını keser. Bu eylem, toplumsal cinsiyet rollerine ve sağlamcı sevgi koşullarına (seni ancak güzel/sağlam olursan severim) bir veda niteliğindedir. Aydemir'in tekerlekli sandalyesinden fırlattığı dik ve tavizsiz bakış, "Ben buyum, varlığım, koşullu kabullerinize muhtaç değildir," diyen ontolojik bir restleşmeyi imler.

Benzer bir teorik derinlik, Kahlo'nun İki Frida (1939) eserinin yeniden canlandırılmasında da izlenir (Şekil 114). Orijinal eserde sanatçının iki farklı yönü (Avrupalı/Meksikalı, sağlam/sakat, sevilen/terk edilen) arasındaki gerilim sahnelenirken (Şekil 113)., Aydemir'in dijital kurguyla aynı karede iki kez belirmesi, sakat öznenin içsel bölünmüşlüğüne dair bir metafor sunar. Bu kompozisyon, K.K. Yoshida'nın (1993) Benliğin Sarkaçlı İnşası modeliyle okunduğunda daha da anlam kazanır. Yoshida'ya göre sonradan sakatlanan birey, sakat benlik ile sakat olmayan (geçmiş) benlik arasında sürekli bir salınım yaşar. Aydemir'in çalışmasında bu ikili benlik, kamusal alanda beklenen, engelleri aşan, uyumlu süpersakat kimliği ile, özel alanda ağrı çeken, bakıma ihtiyaç duyan

ve kırılganlığıyla barışık bedensel gerçeklik arasındaki yarığı akla getirir. Sanatçı, bu eseri yeniden canlandırarak sakatlığın tekil ve monolitik bir durum olmadığını, aksine çoğul, çatışmalı ve çok katmanlı bir deneyimler bütünü olduğunu hatırlatır. Bu bağlamda Dilan Aydemir'in Tableaux Vivants after Frida Kahlo serisi, Türkiye çağdaş sanat tarihinde sakat performans ve bedensel estetik hattının erken, teorik olarak yoğun ve bilinçli, estetik açıdan yetkin, önemli işlerinden biri olarak kayda geçmelidir.

4.8. ALPER TOLGA AKKUŞ: SIT DOWN (BAZI BAZI) REMEDY SHOW VE STAND-UP JANRININ CRIP YAPIBOZUMU

Çağdaş performans sanatları literatürü ve özellikle geç kapitalist stand-up geleneği, bedenin sahne üzerindeki mevcudiyetini çoğunlukla dikey bir eksen ve muktedir bir failiyet üzerinden kurgular. Stand-up komedi janrı, ayakta icraya dayanan tarihsel kökeniyle, mekâna hâkim, mikrofonu otorite göstergesi olarak kullanan ve izleyiciyle hiyerarşik bir ilişki kuran icracı figürü normatifleştirir. Bu yapı, bedensel yeterliliği, sürekli hareketliliği ve kesintisiz performansı varsayılan standartlar olarak kabul ederken, bu normların dışında kalan bedenleri eksik ya da yetersiz olarak kodlar.

Türkiye performans sahnesinde Alper Tolga Akkuş'un Sit Down (Bazı Bazı) Remedy Show başlıklı işi, bu yerleşik rejimi doğrudan hedef alarak, stand-up janrının iskeletini sakat bir okuma üzerinden yapıbozuma uğratan nadir örneklerden biridir. Ayakta durmayı reddeden, duraksamayı ve kırılganlığı sahne dilinin merkezine yerleştiren bu performans, estetik gösteriyi politik bir müzakere alanına dönüştürerek, sağlamcı performans normlarının doğal ve kaçınılmaz olmadığını ifşa eder. Akkuş'un "Alper'in Stand Up'ı Yok, Sit Down'u Var!" mottosuyla sunduğu bu performans, fiziksel bir zorunluluğun (tekerlekli sandalye kullanımı veya oturma gereksinimi) beyanı ötesinde, neoliberal performans toplumunun dayattığı dik durma, ayakta kalma ve sürekli normatif bir şekilde üretken olma imperatiflerine karşı geliştirilen ontolojik bir direniştir.

Akkuş'un pratiği, yerel bir sakat performansı örneği olmakla birlikte, Frida Kahlo'dan Dilan Aydemir'e, Mat Fraser'dan Liz Carr'a uzanan küresel sakatlık

sanatları şeceresi içinde konumlandırılabilir. Bu şecere, sakat bedenin sahnede temsili bir motiften ziyade, mekânı, zamanı ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi dönüştüren kurucu bir fail olarak belirdiği performatif müdahaleleri bir araya getirir. Bu bağlamda Sit Down eylemi, sahne düzenini yeniden yazan bilinçli bir konum alma pratiği olarak işler. Kamusal alanın ve sahne mimarisinin normat özneler lehine nasıl tasarlandığını görünür kılan bu konumlanma, bedeni bir işgal aracına dönüştürür. Akkuş'un bedeni, ayakta durma, süreklilik ve akış varsayımına dayalı performans rejimini askıya alır ve sahneyi normat estetiğinin hakim olduğu bir gösteri alanından çıkararak normatif düzenin politik olarak tartışıldığı bir zemine taşır.

Akkuş'un gösteri başlığındaki "Remedy" ve "Bazı Bazı" vurgusu, sakatlık deneyiminin zaman ve mekânı nasıl yeniden kurduğunu açık eder. Bazı Bazı, Alison Kafer'in Sakat Zaman kavramıyla örtüşen bir zamansallığı imler: lineer, kesintisiz ve verimlilik odaklı kapitalist zaman rejimine karşı, bedenin ağrı, yorgunluk ve bakım ritimleriyle ayarlanan esnek ve duraklamalı bir zaman algısıdır bu. Bu bağlamda "Remedy", tıbbi bir iyileşme vaadi olmaktan çok, sakatlık etrafında katılaşmış toplumsal algılara müdahale eden bir yöntem olarak işler. Akkuş'un mizahı şifa gibi kullanması, önyargıları gevşeten kolektif bir düşünme alanı açar ve sahneyi Beuys gibi bir sosyal heykel üretimi alanına dönüştürür. Stand-up komedisinin vernaküler dili ise sakatlık deneyimiyle temas ettiğinde hızını ve ritmini kaydırır, bu dönüşüm, Ian Brodie'nin (2020) stand-up kuramı üzerinden ayrıntılandırılacaktır.

Akkuş'un sakat müdahalesini kavrayabilmek için, öncelikle müdahale ettiği alanın, yani stand-up komedisinin kuramsal sınırlarını ve örtük varsayımlarını belirginleştirmek gerekir. Ian Brodie, A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy (2014) adlı çalışmasında, stand-up'ın "doğal" ve kendiliğinden görünen yüzeyinin ardındaki karmaşık yapıyı açığa çıkarır. Brodie'ye göre stand-up, gündelik konuşmanın ritmini, tonunu ve beklentilerini bilinçli biçimde taklit eder ve bu taklit o denli başarılıdır ki, komediyi sanat olarak mümkün kılan teknik ustalık ve sahneleme stratejileri neredeyse görünmez hâle gelir. Bu görünmezlik, stand-up'ın sıradanlık iddiasını güçlendirirken, aynı zamanda bedensel normativiteye

dayalı varsayımlarını da perdeleyen bir işlev görür. Brodie, stand-up komediyi bir vulgar art olarak tanımlar, buradaki vulgar aşağılayıcı bir sıfat değil, halka ait, gündelik ve işlenmemiş gibi görünen bir estetik rejime işaret eder. Stand-up, tiyatro, opera ya da bale gibi sahne sanatlarının aksine, bedeni özelleşmiş bir enstrüman olarak disipline etmeyi ya da fırça, müzik aleti gibi aracılara başvurmayı gerektirmez. İcra, sahne dışındaki konuşmadan ayırt edilemeyecek bir doğallık iddiası üzerine kurulur. Ne var ki bu doğallık, kendiliğindenliğin değil, titizlikle kurgulanmış bir performatif ekonominin ürünüdür. Gündelik dilin taklidi, bedeni normatif yeterlilik, süreklilik ve akış varsayımları üzerinden sessizce standardize eden bir estetik düzeni yeniden üretir.

Standup çalışması, Brodie'nin ifadesiyle "işlenmemiş konuşmayı işlemek" üzerinden ilerler ve çoğunlukla barlar, kulüpler, kahvehaneler gibi rastgele mekânlarda, gerçek izleyicilerle kurulan doğrudan etkileşim içinde şekillenir. Stand-up bu anlamda, steril sahne koşullarından ziyade gündelik sosyalliğin içinden beslenen bir pratiktir. Brodie'ye göre janrın temelinde, icracının belirli bir dünya görüşünden hareketle izleyiciyle "ortak, tamamlayıcı ya da örtüşen dünya görüşleri" varsayması yatar. Performansın işleyebilmesi, bu varsayımın izleyici tarafından tanınmasına bağlıdır, kahkaha, bu paylaşılan dünya görüşünün geçici olarak onaylanmasıdır.

Akkuş, Brodie'nin stand-up estetiğinin merkezine yerleştirdiği "disipline edilmemiş beden" ilkesini, sakatlığın itaatsiz bedenselliğiyle bir kez daha tersyüz eder. Konvansiyonel stand-up rejimi, komedyenin bedeni üzerinde mutlak bir egemenlik kurduğu, teknik ustalığın bedensel pürüzsüzlük içinde eritildiği ve böylece doğal ve akışkan bir mevcudiyet yanılsamasının inşa edildiği bir illüzyona yaslanır. Akkuş bu görünmez teknik/beden sözleşmesini ihlal etmekle görünür yapar: dikey duruş, lokomotor hareketlilik ve bedensel süreklilik gibi janrın örtük normlarını askıya alarak, sakatlığını performansın hem biçimsel mantığını hem de söylemsel içeriğini kuran asli dinamikler olarak sahneye taşır.

Brodie'nin stand-up'ı icracı ile izleyici arasındaki mesafeyi eriten "samimi" bir form olarak tanımlaması, örtük bir bedensel yeterlilik varsayımına yaslanır. Akkuş'un Sit Down (Bazı Bazı) Remedy Show'u, bu normatif uzlaşıyı bedensel fark

üzerinden radikalleştirir: sakat muhabbet, izleyiciyle konforlu bir yakınlık kurmak yerine, erişimsizliğin ve hegemonik sahne düzeninin ürettiği yapısal mesafeyi görünür kılar. Mizah, bir rahatlama aracı olmaktan çıkarak sakat bedenin kamusal yalnızlığını ve yargılanabilirliğini ifşa eden huzursuz edici, politik bir stratejiye dönüşür.

"Sit Down" ibaresi, gösterinin yalnızca ismini imlemekle kalmaz, aynı zamanda kurucu metodolojisini ve epistemolojik tavrını deklare eder. Stand-up janrının omurgasını oluşturan dikey (ayakta) mevcudiyete, mekânsal tahakküm ve ayakta durma zorunluluğuna yöneltilen bu performatif jest, biyolojik bir zorunluluğu (oturmayı) politik bir stratejiye tahvil eder. Geleneksel sahnede, zeminin izleyiciden yükseltilmiş mimari konumu ile icracının dikey duruşu arasındaki suç ortaklığı, sözün yukarıdan kurulmasını meşrulaştıran hegemonik bir iktidar diyagramı üretir.

Akkuş, bu dikey hiyerarşiyi sekteye uğratarak oturma eylemini edilgen bir pasiflik konumundan koparır ve onu kurucu, aktif bir söylem biçimine dönüştürür. Burada tekerlekli sandalye medikal bir dinlenme nesnesi veya bir bağımlılık göstergesi olmaktan çıkarak, sözün icra edildiği politik bir kürsüye evrilir. Lepecki'nin hareket ve durma üzerine analizlerini çağrıştıran bu yatay estetik, durağanlığın politik potansiyelini açığa çıkarır: sahnedeki özne, ayakta "duramayan" ve eksiğiyle tanımlanan bir mağdurdan ziyade, oturarak normatif akışa ve dikey iktidara direnen egemen bir faildir.

Gösterinin başlığındaki Bazı Bazı ibaresi, sakat zaman kavramının sahne üzerindeki ontolojik ilanı niteliğindedir ve kapitalist modernitenin dayattığı lineer, kesintisiz ilerleme mitini (krononormativiteyi) sekteye uğratır. Stand-up janrının hıza ve punchline ekonomisine endeksli normatif ritmi bu aralıklarda askıya alınırken duraksamalar, nefes boşlukları ve istemsiz aksamalar, gizlenmesi gereken teknik zaaflar olmaktan çıkarak performansın kurucu estetik dokusuna dönüşür. Bu kesintili ve aksak zamansallık, neoliberalizmin her an hazır, akışkan ve üretken beden beklentisini içeriden çürüten alternatif bir varoluş etiği önerir.

Remedy Show kavramsallaştırması, performansı Joseph Beuys'un Sosyal Heykel kuramı ve sanatçının üstlendiği toplumsal şaman rolüyle stratejik bir diyaloğa sokar. Beuys estetiğinde sanat, hasta olduğu varsayılan toplumsal organizmayı iyileştirmeyi hedefleyen bir sağaltım aracıdır. Bu bağlamda Akkuş'un önerdiği remedy (deva/çare), sakat bedenin tıbbi rehabilitasyonuna veya normale döndürülmesine değil, toplumsal bünyeye sirayet etmiş katılaşmış sağlamcılığın yapıbozumuna işaret eder.

Mizah, burada tıpkı Beuys'un ısı heykellerinde kullandığı ve donmuş formları akışkanlaştıran materyaller gibi işler ve kemikleşmiş önyargıları eritmeye yarayan estetik ve politik bir ajan olarak çalışır. Akkuş, sakatlığı izole edilmiş bireysel bir patoloji olmaktan çıkarıp kolektif bir toplumsal düzenleme sorunu olarak yeniden çerçeveler. Kurulan bu tersyüz edilmiş klinikte, terapötik müdahalenin asıl nesnesi kendi kırılganlığını inkar eden ve sağlamlık vehmiyle malul olan normatif toplumdur.

Bu bağlamda, sakat mizah, salt bir güldürü unsuru ötesinde, epistemolojik bir müdahale aracı olarak işlev görür. Akkuş'un, "engelli" veya "özel gereksinimli" gibi liberal eufemizmlerin sağladığı sterilize edilmiş alanı reddederek, ısrarla sakat kelimesini sahiplenmesi bedensel hakikati estetize etmeden ifşa eden bir parrhesia[234] edimidir. Bu dilsel stratejiyle sakatlık tarihsel bir utanç damgası olmaktan çıkarılıp, politik bir kimlik kategorisine ve cüretkar bir mevcudiyet beyanına tahvil edilir. İcra edilen mizah, erişimsiz kent mimarisinin şiddetini, "sağlam" perspektifin kör noktalarını ve aile içi mikro-iktidar gerilimlerini ifşa ederken, aynı zamanda izleyicinin normatif bakışını yakalar ve bir ayna gibi failine geri yansıtır.

[234] Parrhesia, Antik Yunanca kökenli bir kavram olup "doğruyu açıkça söyleme" anlamına gelir, ancak basit bir dürüstlükten çok, konuşanın etik bir zorunluluk hissiyle, güç asimetrisi içeren bir ilişkide, kişisel risk alarak hakikati dile getirmesini ifade eder. Kavram, özellikle Michel Foucault'nun College de France derslerinde geliştirdiği çerçevede, parrhesiayı retorik iknadan ayıran bir etik-pratik olarak ele alır. Foucault'ya göre parrhesia, konuşanın söylediği söz nedeniyle cezalandırılma, dışlanma ya da meşruiyet kaybı riskiyle karşı karşıya olduğu, buna rağmen hakikati dile getirmeyi bir sorumluluk olarak üstlendiği durumlarda ortaya çıkar (Foucault, Fearless Speech, 2001).

Akkuş'un performatif pratiği, yerel bir istisna olmanın ötesinde, Kahlo ve Aydemir'in görsel müdahalelerinden, Fraser'ın ucube gösterisini geri kazanımına ve Carr'ın aktivist mizahına uzanan küresel bir sakat sanatları şeceresine eklemlenir. Stand-up janrının dikey ontolojisini içeriden sakatlayan bu estetik strateji, uluslararası literatürde de "Sit-Down Comedy" kavramsallaştırmasıyla karşılık bulur. Mitokondriyal hastalığı nedeniyle ayakta performansı reddeden İngiliz komedyen Michael Atkins'ten, Kanadalı performans sanatçısı Alan Shain ve Ian Younghusband'a dek uzanan bu performans hattı, oturma eylemini bir fiziksel kısıtlılık değil, kolektif bir kimlik beyanı olarak kodlar. Akkuş, bu terminolojik ve performatif ortaklık üzerinden, sakat bedenin sahnede kurucu bir fail olarak belirdiği küresel sakat enternasyonalinin organik bir parçası haline gelir.

4.9. ATIONE 2: "HA HA HA"; ÇÖKÜŞ KARŞISINDA MİNİMAL BEDENSEL TEPKİ OLARAK KRİPİSTEMOLOJİK PERFORMANS

Buerger hastalığının bedende yol açtığı kronik ve ilerleyici tahribat ile 6 Şubat depremlerinin yarattığı ani ve yaygın mekânsal yıkımın çakıştığı bir eşikte bacaklarını kaybeden sokak sanatçısı Fatih Toprak'ın (Atione) sanatsal pratiği, sakat bedenin mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeyi zorunlu kılan özgül bir kripistemolojik dönüşüm alanı açar. Bu deneyim, kişisel bir uyum ya da yeniden hayata tutunma anlatısına indirgenemez, zira bunun ötesinde beden, yüzey ve hareket arasındaki ilişkinin nasıl farklı bir bilme ve üretme rejimine dönüşebileceğini görünür kılar. Bu nedenle Toprak'ın pratiği sakatlığı temsili ve klişe bir meselenin ötesinde, yaşanan bir varlık hali ve doğrudan üretim koşullarını belirleyen performatif bir epistemoloji olarak ele alır.

Graffiti ve mural sanatı, tarihsel olarak bedenin çeviklik, hız ve dikey hâkimiyet üzerinden tanımlandığı bir üretim mantığına dayanır (Şekil 116). Duvara tırmanmak, uzanmak ve mekân üzerinde fiziksel kontrol kurmak bu pratiğin örtük normlarıdır. Bu normlar bedensel yeterliliği sorgulamadan varsayar ve bu varsayımın dışında kalan bedenleri çoğu zaman üretim alanının dışına iter. Atione'un pratiği ise bu yerleşik hareket ekonomisini sakat beden perspektifinden yeniden düzenleyerek graffiti'nin normatif üretim rejimini görünür kılar ve fiilen

askıya alır. Sanatçının kendi ifadesiyle “Atione 2.0” ya da “güncellenmiş Atione” olarak tanımladığı süreç, kaybın telafisine odaklanan bir anlatıdan ziyade, sakat bedenin mekânsal algısının, üretim tekniklerinin ve estetik kararlarının bütünüyle yeniden örgütlenmesini ifade eder.

Bu dönüşümde tekerlekli sandalye, bir hareket aracının ötesinde, üretimin asli bileşenlerinden biri hâline gelir. Beden ile yüzey arasındaki ilişki artık dikey hâkimiyet üzerinden değil yatay izler, süreklilik ve tekrar üzerinden kurulmaktadır. Sandalye bu bağlamda bedeni tamamlayan bir protezden çok, üretim sürecini belirleyen epistemik bir araç işlevi görür. Özellikle tekerlekli sandalyenin tekerleklerine yerleştirilen boya damlatan düzenekler sayesinde, hareketin kaçınılmaz yan ürünü olan izler doğrudan estetik dile dönüşür, niyet, kontrol ve rastlantı arasındaki sınırlar bilinçli biçimde bulanıklaştırılır. Bu izlerin yazıya dönüşmesi, Toprak’ın pratiğinde yalnızca biçimsel değil, duygulanımsal bir eşik belirir.

"Sandalyenin tekerlerine sürekli boya damlatan serumlar ekledim. Sonra da tekeri hareket ettirerek zeminde yazılar oluşturmayı denedim. Palyaço sergisi olduğu için 'Ha Ha Ha' yazdım. Bunun sebebi, ben hasta olduğumu öğrendiğimden, ayaklarım kesilene kadarki süreçte deprem oldu, eşimden boşandım, çocuğumdan ayrı kaldım. Bütün felaketleri aynı anda yaşadım. Ürettiğim işlere baktım. O yıl sadece gülen emojiler yapmışım. Bazen başınıza gelen veya dışarıda duyduğunuz bir habere maksimum verebileceğiniz tepki gülmek oluyor artık." Bu anlatı, “Ha Ha Ha” yı neşeli bir jestten ziyade, art arda gelen kayıp ve yıkımlar karşısında bedenin çöken duygulanımsal kapasitesinden türeyen minimal ve çelişkili bir tepki olarak anlatır.

Tekerlek izleri, fırça darbesinin yerini alarak sakatlığı üretimi durduran bir engel olmaktan çıkarır ve yüzeyle kurulan ilişkiyi dönüştüren bedensel bir bilme ve eyleme biçimine tahvil eder. Burada hareketin sınırlandırılmasından ziyade, hareketin niteliksel olarak yeniden tanımlanması dikkat çekicidir. Toprak’ın üretiminde yaşanan bu dönüşüm, yalnızca bedensel koşulların zorladığı teknik bir uyarlama olarak değil, aynı zamanda dil ve anlamla kurulan ilişkinin yeniden yazılması olarak da belirir. Sanatçının “Artık yazıya dönüyorum. Söz sihirdir”

ifadesiyle başlayan anlatısı, kelimeleri edilgen göstergeler olmaktan çıkarıp, bedensel ve mekânsal bir müdahale alanına dönüştürdüğünü açıkça ortaya koyar. Toprak, kelimeleri yazmak, silmek, yakmak ve "üstlerinden tekerlekli sandalyeyle geçmek" gibi jestlerle dönüştürmeye çalıştığını belirtirken, bu süreci yalnızca metaforik değil, doğrudan performatif bir edim olarak tarif eder. Bu yaklaşım, bedeni olduğu kadar dili de yeniden biçimlendiren bir sakat performans anlayışına işaret eder. Sanatçının daha önce gerçekçi resimler üretmiş olması, ancak gerçekliği artık sorgulanan ve içi boşalmış bir kategori olarak görmesi, onu daha soyut ve kavramsal bir estetik dile yöneltmiştir. Bu noktada sakatlık, Toprak'ın pratiğinde yalnızca bedeni değil, temsil rejimlerini ve dili de dönüştüren kurucu bir güç olarak belirir. Toprak'ın pratiği, sakat bedenin temsil edilenin ötesinde, bilgi üreten ve mekânı bu bilgiyle yeniden yazan bir özneye dönüştüğü kripistemolojik bir eşik oluşturur.

Toprak'ın performatif stratejisi, bu noktada çözülmeyen ama bilinçli olarak sürdürülen bir ontolojik gerilimi barındırır. Sanatçı, bir yandan ampute bedenini medikal bir kayıp alanı olarak sabitlemeyi reddederek onu yeni bir fenomenolojik deneyim ve üretim zemini olarak yeniden tanımlarken, öte yandan protez teknolojisine erişebilmek için, sağlamcı toplumun tanıdığı meşru dil olan mağduriyet anlatısını stratejik bir müzakere aracına dönüştürür ve röportajlarında ve kamusal sunum biçimlerinde kullanır. Bu ikilik, sakat öznenin sadece estetik değil, aynı zamanda politik ve ekonomik alanlarda da sürekli duruma göre konum değiştirmek ve adaptasyon stratejileri geliştirmek zorunda kaldığını açığa çıkarır ve kripistemolojik bilginin biçimlerinin görünür kılındığı bir olguya dönüşür.

Bu bağlamda Toprak'ın ilk kişisel sergisi, sanatsal bir sunum alanı olmakla beraber, protez bacaklara, yani toplum tarafından tam kabul edilen ve kendisinin de bağımsızlığı ve üretimi için arzuladığı bir bedenselliğe erişebilmek için işletilen bir dolaşım mekanizması olarak işler. Sanat üretimi estetik tatmin ya da kültürel sermaye biriktirme amacından uzaklaşarak, doğrudan bedensel bütünlüğü yeniden kurmaya yönelik bir araca dönüşür. Sanat eseri mecazi değil, maddi anlamda karbon fiber ve titanyumla takas edilir, izleyici bir tabloyu satın alırken

aynı anda sanatçının yürüme kapasitesini finanse etmiş olur. Böylece sanatın alım-satım süreci etik ve vicdani bir boyut kazanır ve meta fetişizmi biyopolitik bir düzleme taşınır.

Medyanın Toprak'ı "pes etmedi" ya da "sanata tutundu" gibi klişeleşmiş başlıklarla sunması, sakatlık çalışmalarında eleştirilen ilham pornosu anlatısıyla örtüşür. Bu anlatı, sakat bireyi ancak olağanüstü bir çaba sergilediğinde alkışlanabilir kılar. Toprak'ın bu süper-sakat anlatısını protez fonlaması için bilinçli biçimde devreye sokması ise edilgen bir kabulleniş değil, sistemin açıklarını kullanan stratejik bir konumlanmadır. Protezlerine kavuşmasının ardından kamusal imajının bu yeni beden üzerinden yeniden inşa edilmesi, protezin yalnızca medikal bir cihaz değil, sanatçının performatif öznelik rejiminin ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini gösterir.

McRuer'in Sakat Teori'de vurguladığı üzere, neoliberal kapitalizm bedeni ancak kesintisiz biçimde üretime katıldığı sürece değerli kabul eder, bu mantık, zorunlu sağlambedenlilik talebinin yapısal temelini oluşturur. Toprak'ın deneyimi bu çerçeveyle doğrudan örtüşmekte ve onun ötesine de taşmaktadır. Sanatçı, protezlere erişebilmek için yalnızca sanatsal üretimini değil, kendi öznel hikâyesini de dolaşıma sokmak zorunda kalmış, bu süreçte sanat eseri, estetik bir nesne olmanın ötesine geçerek bedenin travma anlatılarını, varlık ile yokluk arasındaki salınımını ve bedenin olası gelecek formlarını içeren biyopolitik bir değişim aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda üretim, salt sanatsal bir edim olmaktan çıkarak, eksik bırakılmış bir bedensel bütünlüğü yeniden kurmaya yönelik zorunlu bir takas pratiği hâlini alır.

Toprak'ın ampütasyon sürecini 6 Şubat depremlerinin hemen öncesinde ve sonrasında deneyimlemesi, bedensel kayıp ile mekânsal yıkımın neredeyse eşzamanlı biçimde üst üste binmesine yol açar. Kahlo'nun kişisel hikayesinde bedenin içindeki sütun kırılırken, Toprak'ın deneyiminde bedenin dışındaki şehir (Kahramanmaraş) ile bedenin kendisi birlikte çöker. Her iki sanatçıda da bu eşzamanlı yıkım, öznelik inşasının temelini oluşturan bir harabe estetiği üretir. Ancak Toprak'ta bakış, içsel bir kırılmadan ziyade tarihsel ve mekânsal bir yıkım bilincine yönelmiştir. "Yaptığım işlerde geçmişin izleri olması gerekiyordu" ifadesi,

bu nedenle hem kesilen bacakların hayalet ağrısına hem de artık var olmayan sokakların hayalet mekânlarına karşılık gelir.

“Atione” mahlasıyla özdeşleşen graffiti pratiği tarihsel olarak anonim, maskülen ve atletik bir performans rejimine dayanır. Grafiti yazarı şehri bir oyun alanı olarak deneyimlerken, tekerlekli sandalye kullanıcısı aynı mekânı bir engel sahası olarak yaşar. Ampütasyon sonrasında bedenin duvarla kurduğu temasın doğası köklüce değişir, üst yüzeylere erişim olanaksızlaşır, illegal pratiğin gerektirdiği kaçış becerisi ortadan kalkar ve gizliliğin yerini kamusal alanda hipergörünür bir beden alır. Bu noktada Toprak’ın “Yeni birinin bunu yapması gerekiyor” ifadesi, sakatlığın eski benliğin eksik bir devamı değil, bütünüyle farklı bir öznelik biçimi olarak kavramsallaştırıldığını gösterir. Bu yaklaşım, sakatlığı trajediye indirgeyen kişisel trajedi modelinin bir reddidir ve yeni ve bambaşka bir varoluş ve üretim biçimini öngörür. “Tekerlekli sandalyemi kullanarak, hareketi yeniden tanımlayarak daha kavramsal işler üretmeye karar verdim” cümlesi, sanat pratiğindeki zorunlu ama üretken evrimi özetler. Sokak sanatının jestüel ve bedensel harekete dayalı yapısından, kavramsal ve düşünce temelli bir üretim biçimine geçiş gerçekleşmiştir. Bu süreçte tekerlekli sandalye bir kısıtlama aracı olmaktan ziyade Yinka Shonibare’nin pratiğinde olduğu gibi, bedensel farkın mekânsal ve politik eleştiriyle kesiştiği yeni bir perspektif üretim aracına dönüşür. Toprak’ın protezlere kavuşma anı ise bir hikayenin zirvede tamamlanma değil, Toprak’ın “Atione 2.0” olarak adlandırdığı hibrit kimliğin başlangıç noktasıdır. “Bana yeniden doğuş şansı verildi” söylemi ve protezli bedenle kurduğu hiperaktif ilişki, sakatlığı bir eksiklikten ziyade değişebilir ve güncellenebilir bir donanım meselesi olarak ele alan teknoiyimser bir sakat anlatıyı devreye sokar. Atione, yalnızca sanatıyla değil, inşa ettiği atletik-siborg personasıyla da toplumsal bakışı yeniden müzakere etmeyi sürdürür.

4.10. TÜRKİYELİ SANATÇILARIN YURTDIŞINDA GELİŞTİRDİKLERİ SAKATLIK TEMELLİ SAHNE SANATLARI PRATİKLERİ

Türk kökenli sanatçıların yurtdışında geliştirdikleri engellilik temelli sahne sanatları pratikleri, tekil estetik arayışlardan kolektif ve uzun erimli üretim rejimlerine uzanan farklı hatlar boyunca şekillenir. Bu pratikler arasında ortak bir

estetik ya da politik konumdan söz etmek güçtür, aksine, engelliliğin sanatsal üretimle kurduğu ilişki, her bağlamda farklı öncelikler ve örgütlenme biçimleri üzerinden tanımlanır. Kimi örneklerde engellilik, estetik kararları, beden bilgisini ve sahne üzerindeki ilişkileri doğrudan belirleyen kurucu bir unsur olarak ele alınırken, kimi çalışmalarda pedagojik hedefler, topluluk temelli üretim modelleri ya da erişim odaklı programlama daha belirleyici hâle gelir.

Bu pratikleri birbirinden ayıran temel eksen, engelliliğin sanatsal üretimde hangi düzeyde konumlandırıldığıdır: bireysel kariyer anlatılarının merkezinde mi yer aldığı, kolektif sahne pratikleri aracılığıyla mı örgütlendiği, yoksa pedagojik ve topluluk temelli girişimler üzerinden mi dolaşıma girdiği sorusu, her bir örnekte farklı yanıtlar üretir. Bu çeşitlilik, engelliliğin sanatta sabit, homojen ve tekil bir kategori olarak ele alınamayacağını, üretim rejimine, kurumsal ekosisteme ve sahne pratiğinin hedeflediği kamusallığa bağlı olarak farklı anlamlar kazanan ilişkisel ve karmaşık bir var olma alanı olarak düşünülmesi gerektiğini gösterir.

Türkiye'de sakatlık odaklı sahne sanatlarının dil, algı ve temsil rejimlerini doğrudan dönüştüren en erken ve belirgin figür, 1949 Eskişehir doğumlu sağır sanatçı Levent Beşkardeş'tir. Beşkardeş, 1973-1981 yılları arasında İstanbul'da üç sessiz oyun yazıp yöneterek başladığı sanat yolculuğuna, Esin Afşar ile gerçekleştirdiği mim-konser turneleriyle devam etmiştir (Karaman, 2018; İstanbul Üniversitesi, t.y.). 1981 yılında sanat ufkunu genişletmek amacıyla gittiği Paris'te, *International Visual Theatre* (IVT) ile tanışması, sanatçının kariyerinde ve sakatlık sanatı tarihinde radikal bir kırılma yaratmıştır. IVT bünyesine katılan Beşkardeş, işaret dilini sahnede bir çeviri aracı ya da destekleyici unsur olarak değil, dramaturjik ve estetik bir yapı taşı olarak konumlandırarak, tiyatrodaki işitsel merkezciliği (phonocentrism) sorgulayan özgün bir estetik öneri sunmuştur.

Beşkardeş'in yaratım metodolojisi, metni doğrudan görsel bir imgelem üzerinden inşa etmeye dayanır. Şiirlerini kâğıt üzerine hareketleri çizerek tasarlayan, ardından bu görsel kayıtları videoya çekip estetik düzeltmelerle olgunlaştıran sanatçı, yazı dilinden bağımsız, doğrudan görsel-uzamsal bir dilden yola çıkar (Bibliopi, 2017). Bu süreç, Nâzım Hikmet'in Sevdalı Bulut gibi metinlerini işaret dili ile sesli anlatımın iç içe geçtiği performanslara dönüştürürken, işaret dilini

ikincil bir erişim teknolojisi olmaktan çıkarıp anlatının merkezine yerleştirir. Beşkardeş, 2015 yılından bu yana Aurore Corominas ile birlikte sürdürdüğü Sessizliğin Şiirleri (Poèmes du Silence) gösterilerinde, sağır bedeni anlatının ritmini ve mekânsal örgüsünü belirleyen kurucu bir fail olarak inşa eder (Gazete Oksijen, 2022).

Sanatçının sessiz konser etiketlerine ve pandomime yönelik eleştirel tutumu, sakatlığı sessizlikle veya sözsüzlükle özdeşleştiren yerleşik sağlamcı temsillere karşı politik bir mesafedir. İşaret dilini evrensel bir beden dili olarak sunmak yerine, onu tarihsel ve kültürel olarak özgül bir ifade biçimi olarak savunması, sağır kültürünü homojenleştiren yaklaşımlara karşı bir duruş niteliğindedir. Bu gururlu sağır/sakat duruş, Beşkardeş'in sinema üretiminde de karşılık bulur, 2001-2005 yılları arasında Brüksel Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nde sağır kültürünün zenginliğini yansıttığı için üst üste en iyi belgesel ödüllerini almıştır (İstanbul Üniversitesi, t.y.). Ayrıca yönettiği 7 Temel Günah belgeseli, 2003 Amsterdam İşitme Engelli Sinema Festivali'nde Büyük Ödül'e ve 2004 Paris Altın Eller (Mains d'Or) ödülüne layık görülmüştür.

Beşkardeş, Türkiye'de 2004 yılında Bilgi Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği "sessiz sözsüz iletişim" atölyesi ve son dönemde İstanbul Üniversitesi'nde yürütülen "poesi: şiir ve işaret" projesi gibi çalışmalarla, işaret dili ile sanat arasındaki pedagojik bağı güçlendirmiştir (Gazete Oksijen, 2022). Ancak, bu denli güçlü bir uluslararası meşruiyete ve ödüle sahip olmasına rağmen, Beşkardeş'in üretimlerinin Türkiye'de kalıcı kurumsal yapılar veya repertuvarlar içinde süreklilik kazanamaması dikkat çekicidir. Bu durum, Türkiye'deki sanat ekosisteminin işaret dili temelli pratikleri hâlâ geçici bir festival içeriği veya atölye deneyimi sınırında tuttuğunu ve yapısal bir kalıcılık sağlamaktaki direncini ifşa etmektedir.

Temsil ve dil rejimini dönüştüren bu hattın ardından, beden normlarını sahne üzerindeki hareket rejimleri üzerinden yeniden yazan bir diğer kurucu örnek, Türk kökenli Alman dansçı ve akrobat Dergin Tokmak'tır. 1973'de Augsburg'da işçi göçmeni bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Tokmak, henüz sekiz aylıkken Türkiye ziyareti sırasında geçirdiği çocuk felci (polio) neticesinde bacaklarının kontrolünü kaybetmiştir (Deutsche Welle, 2015; Tokmak, t.y.). Bu sakatlık,

Tokmak'ın sanat pratiğinde elleri üzerinde yürümeyi ve hareket etmeyi öğrendiği özgün bir koreografik dilin başlangıcı olarak tezahür eder. On iki yaşında izlediği bir filmdeki kol değnekli dansçıdan ilham alarak Augsburg'un hip-hop ve breakdance çevrelerine dahil olan sanatçı, sakatlığı yaratıcı bir avantaja dönüştürme felsefesini kariyerinin merkezine koymuştur (Extraordinary Bodies, t.y.).

Tokmak'ın kariyeri, sahne sanatlarındaki hâkim virtüözite ve simetri varsayımlarını doğrudan sarsan bir üretim çizgisi sunar. Sokak dansı ve televizyon performanslarıyla (Germany's Got Talent finalleri gibi) olgunlaşan bu süreç, 2004 yılında Cirque du Soleil'in Varekai prodüksiyonuna dahil olmasıyla uluslararası bir boyut kazanmıştır. "Limping Angel" rolünü koreograf Bill Shannon ile birlikte geliştirerek kendi güçlü stilini Shannon'ın akışkan koreografisiyle harmanlayan Tokmak, bu yapım kapsamında dünya çapında iki binden fazla gösteride sahne almıştır (Tokmak, t.y). Bu süreçte kol değneklerini destekleyici bir araçtan ziyade, bedensel bir arayüz ve koreografik bir uzantı olarak kullanması, engellilik ve dans ilişkisini salt temsil ötesinde, beden normlarının estetik olarak yeniden tanımlandığı bir çalışma alanı olarak kurgulamış.

Sanatçı, yaklaşık 30 yıllık profesyonel kariyerinin ardından Extraordinary Bodies[235] gibi sivil ve kapsayıcı projelere dahil olarak, sakat ve sakat olmayan sanatçıların bir arada üretim yapabildiği, sınırların ötesine geçen bir sahne dili savunuculuğu yapmaktadır (Extraordinary Bodies, t.y.). Tokmak'ın "yürüyemiyor olabilirim ama uçmayı öğrendim" şeklinde ifade ettiği sanatsal duruşu, sakat bedenin sahnede görünürlük ötesinde, estetik ve teknik mükemmeliyetin kurucusu olmasını sağlar (Deutsche Welle, 2015). Bu yaklaşımıyla Tokmak, dünyaca ünlü AXIS Dance ve Candoco gibi toplulukların öncülük ettiği, sakatlığı bir estetik genişleme ve sakat virtüözite alanı olarak kurgulayan uluslararası ekolle tam bir paralellik sergiler.

[235] Extraordinary Bodies, İngiltere merkezli Cirque Bijou ve Diverse City topluluklarının stratejik ortaklığıyla kurulan, disiplinlerarası bir sirk ve performans oluşumudur. Oluşum, Sağır, sakat ve sakat olmayan sanatçıların iş birliğine dayalı bir radikal kapsayıcılık modeliyle, sahne sanatlarındaki normatif beden hiyerarşilerini ihlal etmeyi hedefler.

Bireysel sanatçı kariyerlerinden farklı olarak, Berlin merkezli Mina Tiyatro Topluluğu, kolektif ve uzun soluklu bir üretim rejimi üzerinden göç, sakatlık ve sahne sanatları ilişkisini kurumsal bir perspektifle yeniden düşünmeye imkân tanır. Topluluk, sakat bireylerin, sakat yakınlarının ve dilsel bariyerler nedeniyle kurumsal sanat alanlarına erişimi kısıtlı göçmen ailelerin yapısal ihtiyaçlarından doğmuştur (Karcı, t.y.). 2014 yılında Mina – Leben in Vielfalt e.V. bünyesinde, dramaturg ve tiyatro pedagoğu Hülya Karcı yönetiminde faaliyetlerine başlayan grup, sakatlığı rehabilitasyon nesnesi olmaktan çıkarıp estetik bir fail düzeyine yükseltmeyi hedefler (Sakat Muhabbet, 2024). On yılı aşan üretim pratiği ve her yıl yeni bir eser sahneleme sürekliliği, topluluğun faaliyetlerini geçici projelerden ziyade kurumsal tanınma ve kalıcılık üzerine inşa edilen bir sahne pratiği hâline getirir.

Topluluğun repertuvarı, masal uyarlamalarından belgesel performanslara, gölge tiyatrosundan müzikli tiyatroya uzanan disiplinlerarası bir hat izlemektedir. Bu sürekliliğin somut kronolojisi, topluluğun sanatsal evrimini yansıtır: sakatlığı bir "kanat" metaforu üzerinden özgürleşmeyle ilişkilendiren Ayoğlan / Mondjunge (2015), ötekilik ve aidiyet kavramlarını tartışan Hagenunu (2017) ve geleneksel anlatıları sakatlık estetiğiyle yorumlayan Ağlayan Nar ile Gülen Ayva (2018). Topluluğun belgesel tiyatroya yöneldiği Hayat Bayram Olsa! (2019) yapımı, sakat annelerinin otobiyografik deneyimlerini sahneye taşıyarak politik bir kırılma yaratırken; Mucizevi Bal (2019) gölge tiyatrosu tekniklerini, Külkedisi Sindirella (2022) ise klasik masalların yapısökümünü bu estetik hatta dahil etmiştir (Karcı, t.y.).

Pandemi koşullarında dahi üretimin kesintisiz sürdürülmesi, 2021 yılında Deutsche Heilpädagogische Gesellschaft e.V. tarafından verilen ödülle kurumsal düzeyde tescillenmiştir. Topluluğun onuncu yıl yapımı olan Yılanlar Şahı Şahmeran ve Camsap (2024), sakatlığı tematik ve klişe temsil nesnesi olmaktan çıkarıp, prova rejimini, sahne ilişkilerini ve estetik kararları belirleyen kurucu bir üretim zemini olarak ele alan dramaturjik yaklaşıma yakınlaşır (Sakat Muhabbet, 2024). Bu bağlamda Mina Tiyatro, sakat öznelerin sadece sahnede yer bulmanın

ötesinde, ihtimam ilişkilerinin, sanatsal metnin ve mekânın bizzat kurucusu olduğu bir katılımcı dramaturji modeli sunmaktadır.

Bu örneklerden farklı bir ölçekte, University of California, Berkeley'de bilişsel bilimler eğitimi alan Yağmur Elezeroğlu'nun 2019 yılında girişiminde bulunduğu Dance for All Bodies projesi, öğrenci temelli, sivil ve ağırlıklı olarak dijital platformlar üzerinden yürütülen bir kapsayıcı dans modeli sunar. Erken yaşlardan itibaren dansı bir özgürlük alanı ve sözel dilin ötesinde bir ifade biçimi olarak deneyimleyen sakat olmayan Elezeroğlu, bu tutkusunu akademik birikimiyle birleştirerek sakat ve sakat olmayan bireylerin hiyerarşisiz bir zeminde buluştuğu kolektif bir yapı inşa etmiştir. Girişim, estetik bir koreografik araştırmadan ziyade, radikal erişim, beden farkındalığı ve sosyal katılım ekseninde konumlanarak ABD bağlamındaki pedagojik, rehabilatif ve topluluk temelli sanat pratikleriyle paralellik sergiler (+90 Kanalı, 2021).

Elezeroğlu'nun Berkeley'deki öğrencilik yıllarını kapsayan 2019-2023 döneminde aktif olarak sürdürdüğü bu girişim, kurucusunun mezuniyet sonrası ayrılığına rağmen kurumsal bir kimlik kazanarak devam etmiştir (Dance for All Bodies, t.y.). Elezeroğlu'nun anlattığı ve girişimin ontolojik zeminini oluşturan "Sakat insanlar sakat doğmuyor, yarattığımız dünya onlar için bir engele dönüşüyor" tespiti (+90 Kanalı, 2021), sakatlık çalışmalarındaki sosyal model yaklaşımının pratik bir beyanıdır. Bu perspektife bakıldığında, projenin bir dans kursu ötesinde, sakatlığı tıbbi bir eksiklikten ziyade toplumsal bir bariyer sorunu olarak kodlayan, engelsizleştirici ve iyileştirici bir misyona sahip olduğu kanıtlanmaktadır.

Bu örnekler birlikte okunduğunda, Türk kökenli sanatçıların yurtdışında engellilik ve sahne sanatları alanında geliştirdikleri pratiklerin tek bir estetik ya da politik modele indirgenemeyeceği netleşir. İşaret dili temelli tiyatronun dil ve algı rejimlerini dönüştüren müdahalelerinden, beden normlarını küresel sahne üzerinde yeniden müzakere eden bireysel virtüozite hatlarına, oradan kolektif, ilişkisel, bakım ve hak temelli tiyatro ve dans üretimlerine uzanan bu hatlar, engelliliğin sanatsal üretimde sabit ve temsili bir kimlik kategorisi ötesinde, bağlama, kurumsal çerçeveye ve üretim rejimine bağlı olarak biçimlenen ilişkisel bir estetik-politik alan olarak işlediğini gösterir. Bu tablo, Türkiye bağlamında ele

alınan pratiklerle karşılaştırıldığında, dolaşım imkânları, kurumsal destek yapıları ve eleştirel çerçevelerdeki farklılıkların sakat sanatın aldığı biçimleri ne ölçüde belirlediğini de açığa çıkarır.

4.11. ERİŞİLEBİLİRLİĞİ YENİDEN DÜŞÜNMEK: BİR CRİP ART PRATİĞİ OLARAK ERİŞİLEBİLİR ÇİZGİLER

2010'lardan itibaren sakat sanat pratiklerinde, sakat epistemolojilerin sunduğu yaratıcı imkânlara ve erişilebilirliğin estetik potansiyeline yönelik ilgi belirginleşmiştir. Amanda Cachia'nın "yaratıcı erişim" kavramıyla tartıştığı bu yaklaşımda erişilebilirlik, sergi mekânına sonradan eklenen düzeltici bir hizmet ya da yasal zorunluluğun yerine getirilmesi olarak düşünülmez. Erişim, sanat nesnesinin biçimini, sergileme yöntemini, izleyiciyle kurulan ilişkiyi ve sanatçı-küratör diyaloğunu dönüştüren kavramsal, estetik ve politik bir unsur hâline gelir. Bu çerçevede işaret dili, altyazı, sesli betimleme, transkript ve dokunsal öğeler, yapıta dışarıdan iliştirilen yardımcı araçlar olmaktan çıkarak eserin materyal ve kavramsal bütünlüğüne katılan üretici bileşenlere dönüşür (Cachia, 2023). Türkiye bağlamında bu teorik zemini güncel bir pratik içinde görünür kılan örneklerden biri, engelli illüstratör Hatiye Garip'in kurucusu ve yaratıcı yapımcısı olduğu Erişilebilir Çizgiler (Accessible Lines, 2023–devam ediyor) projesidir.

British Council desteğiyle hayata geçirilen ve ilk atölyesi "Herkes için Sanat" mottosuyla düzenlenen Unlimited Forum kapsamında Yapı Kredi bomontiada'da gerçekleştirilen Erişilebilir Çizgiler (2023), Türkiye ve İngiltere'den illüstratörleri bir araya getirerek görsel sanatı kör ve az gören izleyiciler için erişilebilir kılmayı amaçlayan çevrimiçi bir platformdur. Proje, illüstrasyonları alternatif formatlar aracılığıyla erişilebilir hâle getirirken sanatçıları da erişilebilir üretim pratikleri geliştirmeye teşvik eder. İlk aşamasında yirmi illüstratörün çalışmalarını sergileyen platformun katılımcılarının yarısı fiziksel engellilik, körlük, az görme, sağırlık, işitme güçlüğü ve nöroçeşitlilik deneyimlerine sahip öznelerden oluşur. Bu yapı, projeyi erişilebilir içerik sunan bir dijital platformun ötesine taşır. Engelli sanatçıların üretim, temsil ve dolaşım süreçlerine aktif biçimde katıldığı bu alan, bilgisini engelli deneyiminden ve sakat epistemolojilerden alır.

WOW Festival İstanbul'da tanıtılması (2024), Tirana'da Annex tarafından düzenlenen kamusal etkinlikte erişilebilir video formatıyla sunulması (2024), Koç Üniversitesi'ndeki 15. International Illustration Research Symposium'un poster sergisinde yer alması (2025) ve Milano'daki ArtPara Exhibition kapsamında sergilenmesi (2026), Erişilebilir Çizgiler'in çevrimiçi bir erişim girişimiyle sınırlı kalmadığını gösterir. Bu dolaşım, erişilebilir illüstrasyon pratiğinin uluslararası sanat, araştırma ve sergileme ağları içinde görünürlük kazandığını ve projenin yaratıcı erişimi dijital olduğu kadar kamusal bağlamlarda da tartışmaya açtığını ortaya koyar (Accessible Lines, t.y.).

Projenin WCAG 2.1 AA standartlarını hedeflemesi, ekran okuyucu ve erişilebilirlik kontrolleriyle test edilmesi, Lexend yazı karakteri ile yüksek renk kontrastı kullanması, transkriptler sunması ve ses içeriklerini web sitesi, YouTube ve SoundCloud gibi farklı platformlarda erişilebilir kılması, erişilebilirliğin projede yalnızca söylemsel bir iddia olarak kalmadığını gösterir. Erişilebilirlik bildiriminde öne çıkan "engelli insanlar için değil, engelli insanlarla birlikte tasarlama" ilkesi, Erişilebilir Çizgiler'in sakat sanat ile kurduğu ilişkinin temel dayanaklarından biridir. Platform, erişilebilirliği bir kez sağlanıp tamamlanan sabit bir standart olarak değil, sürekli gözden geçirilmesi ve geliştirilmesi gereken bir süreç olarak tanımlar. Bu nedenle sunduğu olanakların yanında mevcut teknik sınırlılıkları ve henüz çözülemeyen sorunları da açıkça belirtir (Accessible Lines, 2025). Bu şeffaf tutum, erişimi teknik uygunluk ya da kullanıcı deneyimi meselesinin ötesine taşıyarak politik bir konuma yerleştirir. Projedeki işler ve bu işlerin erişilebilir biçimde sunulma yöntemleri birlikte düşünüldüğünde erişim, dışlanma, temsil, failik ve engellilik gururu gibi engellilik kültürüne içkin meselelerle kesişen estetik ve politik bir alan hâline gelir.

Proje, illüstrasyonun yalnızca görmeye dayalı bir sanat alanı olduğu varsayımını da sorgular. Geleneksel olarak çizgi, renk, kompozisyon ve yüzey üzerinden tanımlanan illüstrasyon, Erişilebilir Çizgiler aracılığıyla duyulan, okunan, tarif edilen ve farklı dijital arayüzlerde deneyimlenen çoğul bir forma dönüşür. Bu dönüşümde erişim, esere sonradan eklenen teknik bir hizmet olarak değil, üretim sürecinin estetik kararlarını belirleyen yaratıcı bir yöntem olarak işler. Katılımcı

sanatçıların kendi işlerini betimleme sürecine doğrudan dâhil olması, sesli betimlemeyi görsel içeriğin tarafsız bir açıklaması olmaktan çıkarır; yapıtın atmosferini, malzeme hissini, ritmini, sesini ve izleyicide kurmak istediği duyusal etkiyi taşıyan ikinci bir yaratıcı katmana dönüştürür. Bu katılımcı yapı, engellilik kültüründe merkezi yer tutan ihtimam, karşılıklı bağımlılık ve bakım ilkelerini tasarımın etik zeminine taşır. Böylece erişim, bireysel bir kolaylaştırma pratiği olmaktan çıkarak sanatçı, izleyici ve erişim uzmanları arasında paylaşılan ilişkisel bir sorumluluk hâline gelir.

Garip'in sesli betimlemeyi görsel içeriğin sözel karşılığı olarak değil, "ses aracılığıyla illüstrasyon yapmanın bir yolu" olarak konumlandırması bu açıdan belirleyicidir (Garip, 2026). Sanatçılar, kompozisyonun yanında eserin ruh hâlini, çevresel atmosferini ve üretim sırasında ortaya çıkan kâğıt yırtılması ya da kalem sürtünmesi gibi işitsel dokuları da betimleme sürecine dâhil eder. Sesli betimlemeler, İngiltere merkezli sesli betimleme kuruluşu Mind's Eye'dan Anne Hornsby'nin verdiği kısa görsel betimleme eğitiminin ardından hazırlanmış, Paddy Johnston tarafından her illüstrasyona özgü ses tasarımlarıyla düzenlenmiş ve kör ses tasarımcısı Peter Bosher'ın danışmanlığıyla son hâlini almıştır (Accessible Lines, t.y.). Yaklaşık iki ila dört dakika arasında değişen bu kayıtlar, görsel olanı açıklayan ikincil metinler gibi işlemez. İllüstrasyonun duyusal alanını genişleten yaratıcı bir forma dönüşür. Böylece erişim, yapıtı daha fazla kişiye ulaştırmanın ötesine geçerek eserin nasıl deneyimleneceğini, hangi duyular aracılığıyla kurulacağını ve kimleri öncelikli izleyici olarak kabul ettiğini belirleyen kurucu bir estetik yöntem hâline gelir.

Erişilebilir Çizgiler, engelliliği erişim meselesiyle birlikte temsil ve toplumsal ilişki sorunu olarak da tartışmaya açar. Hatiye Garip'in Masada Bir Yer (A Seat at the Table) adlı illüstrasyonu, Braille okuyan görme engelli bir kadını, tekerlekli sandalye kullanan bir kişiyi, kısa boylu bir bireyi ve koltuk değnekli bir adamı aynı masa etrafında, sosyal bir ilişki ağı içinde resmeder. Bu sahne, engelliliği yalnızlık, eksiklik ya da bireysel trajedi çerçevesinden uzaklaştırır. Ortaklık, karşılıklı bağımlılık, görünürlük ve kamusal katılım bağlamında düşünmeye açar. S. K. Schäfer'in Bana Yardım Etmeye Çalıştıklarında İnsanların Beni Tuttuğu

Yerler (The Places People Grab Me When They Try to Help) başlıklı çalışması ise kör bir bireyin bedenine yönelen rızasız dokunuşları etiketlenmiş el izleriyle görünür kılar. Bu çalışma, yardım söylemi altında meşrulaştırılan gündelik bedensel ihlalleri tartışmaya açar ve sağlamcı nezaket biçimlerinin engelli beden üzerinde nasıl denetleyici bir temas rejimi ürettiğini gösterir.

Gelecekte Türkiye ve İngiltere'deki erişilebilir mekânlarda sesli betimlemeleri dokunsal baskılarla birleştiren fiziksel sergiler düzenlemeyi planlayan proje, dijital ortamda başlattığı çok duyulu yaklaşımı mekânsal bir deneyime taşımayı hedefler. Bu hedef, illüstrasyonun yalnızca görsel bir sanat formu olduğu yönündeki yerleşik kabulü yeniden düşünmeye zorlar. Erişilebilir Çizgiler'i güçlü bir sakat sanat örneği hâline getiren nokta, katılımcılarının tamamı engelli olmasa da projenin engelli öncülüğünde gelişmesi ve "bizim hakkımızda, biz olmadan asla" ilkesini yapısal bir yöntem olarak benimsemesidir. Bu yöntem, kör ve az gören izleyiciyi sonradan hesaba katılan ikincil bir kitle olarak değil, tasarımın asli muhatabı olarak konumlandırır. Böylece erişilebilirlik teknik bir ekleme olmaktan çıkar ve illüstrasyonun duyusal rejimini dönüştüren yaratıcı bir malzemeye dönüşür.

Bu nedenle Erişilebilir Çizgiler'i, engelli öncülüğünde gelişen sakat-küratöryel ve sakat-yöntemsel bir platform olarak değerlendirmek gerekir. Projenin temel katkısı, erişimi görünmez bir hizmet konumundan çıkararak sanatın biçimini, izleyici adresini ve bilgi üretme süreçlerini dönüştüren kurucu bir unsur hâline getirmesidir. Bu yönüyle Erişilebilir Çizgiler, Türkiye'de erişilebilirlik, illüstrasyon ve sakat sanat kesişiminde kapsayıcı bir kültürel girişimin ötesine geçerek erişimi estetik ve epistemolojik bir yöntem olarak kuran önemli bir model sunar.

4.12. KAPANIŞ: ERİŞİMİN ÖTESİNDE, TÜRKİYE'DE SAKAT SANAT TAHAYYÜLLERİ

Türkiye'de engellilik ve sanatın kesişim alanında yürütülen tartışmalar, temel bir metodolojik bulanıklık üzerine kuruludur. Kamusal mekânların mimari erişilebilirliği, engelli bireylerin kültürel tüketime katılım hakkı ve sanatsal değer üretimi gibi birbirinden farklı ontolojik düzlemler, çoğu zaman ayrıştırılmadan "iyi

niyetli kapsayıcılık" şemsiyesi altında eritilir. Bu kavramsal iç içe geçme hali, engelliliğin estetik ve politik boyutlarını müzakereye açmak yerine, konuyu ahlaki bir duyarlılık veya sosyal yardım parantezine hapseder. Hak, emek, temsil ve estetik gibi alanlarda keskinleşmesi gereken tartışmalar, kurumların iyilik ve duyarlılık vurgusuyla sönümlenir.

Oysa sakat sanatı kuramsal bir zemin olarak inşa etmek, bu katmanları birbirinden tefrik etmeyi zorunlu kılar. Erişilebilirlik, sanatın kamusal dolaşımı için vazgeçilmez bir ön koşuldur. Ancak tek başına sanatsal niteliğin tayin edici unsuru değildir. Eleştirel engellilik çalışmaları, engelli beden-zihinleri kültürel alana sonradan eklemlenen pasif nesneler olarak görmez. Aksine onları yaşanmış deneyimden beslenen, bu deneyimi estetik bir forma dönüştüren ve sanatın yerleşik kurumlarıyla fail olarak ilişki kuran özneler şeklinde tanımlar.

Sanatsal değer, evrensel bir sabit olmaktan ziyade tarihsel süreçler içinde kurulan bağlamsal bir olgudur. Bir üretimin sakat sanat olup olmadığını belirleyen kriter, erişimin bir hizmet olarak sunulmasından ibaret değildir. Asıl belirleyici olan, bu erişimin nasıl bir üretim rejimi önerdiğidir. Sunulan olanaklar, mevcut sanat kodlarını engellilere ulaştırılan bir lütuf olarak mı genişletmektedir? Yoksa sakat bedenin sahnede varlığıyla bu kodları sarsan yeni bir estetik sözleşme mi önermektedir?

Türkiye’deki güncel pratikler incelendiğinde, bu ayrımın yapılamaması nedeniyle birçok girişimin mevcut repertuvarı dönüştürmek yerine teknik erişimi artırmaya odaklandığı görülür. 2019’da Devlet Tiyatroları’nın Handan’ın Kısmetioyunu, Atatürk Kültür Merkezi’nde (AKM) yürütülen Erişilebilir Tiyatro projesi ve Tiyatro Kooperatifi’nin çalışmaları bu yapısal tercihin somut tezahürleridir. İşaret dili çevirisi, canlı betimleme veya sahne turları gibi teknik müdahaleler izleyici katılımını niceliksel olarak artırır. Fakat engelliliği dramaturjinin ve sahne dilinin kurucu bir bileşeni haline getirmede yetersiz kalır. Erişim bir hizmet kalemi olarak genişlerken; prova rejimleri, oyuncu seçimi ve estetik otoritenin paylaşımı gibi radikal sorular dışarıda bırakılır. Böylece normatif üretim hiyerarşileri, "erişilebilir" bir paket içinde yeniden üretilir ve sakatlık, kültür ve sanat anahtar kelimeleri altında servis edilir.

Bu yapısal tıkanıklık, uluslararası örneklerle kıyaslandığında daha belirginleşir. Teatro La Plaza'nın 29. İstanbul Tiyatro Festivali (2025) kapsamında sahnelediği *Hamlet* uyarlaması, Down sendromlu oyuncuları sahnenin merkezine yerleştirmiştir. Bu tercih, engelliliği temsili bir çeşitlilik kategorisi olmaktan çıkarıp metni dönüştüren kurucu bir kuvvete evriltmiştir. Türkiye festival ekosistemindeki yan etkinlikler (örneğin Dans+1 veya Erişilebilir Dans Atölyesi) ise katılımcıyı pasif konumdan çıkaran karşılaşma zeminleri yaratır. Ancak bu girişimler sürdürülebilir istihdam ve estetik risk alma hakkını barındıran uzun erimli bir üretim ekosistemine kendiliğinden dönüşememektedir.

Alanın bir diğer belirleyici açmazı, faaliyetlerin engelli öznelerin öz-örgütlenmelerinden ziyade, hibe yönetişimiyle hareket eden dış aktörlerce kurgulanmasıdır. Bu durum, söylem düzeyinde hak temelli bir dil üretse de pratikte engelliliği fon yönetişimi ve kurumsal itibar performansına sıkıştırır. 2023 Unlimited Festivali kapsamındaki "kültürel erişim" panelindeki konuşmacı dağılımı (Çiğdem Aslantaş, Hakan Elbir, Ezgi Yalınalp, Zeynep Şölen Yıldız (yaşanmış deneyimli sakat)) bu asimetrinin belgesidir. Doğrudan engelli paydaş katılımının istisnai düzeyde kalması, engelli öznenin bilgi üretiminde hâlâ üzerine konuşulan bir kategori olarak kodlandığını gösterir. Bu bağlamda "etkinlik yapıldı" bilgisinin başlı başına bir başarı sayılması metodolojik bir sorundur. Etkinliklerin engelli topluluklar tarafından ne ölçüde duyulduğu ve faydalanımın sınıfsal eşitsizliklerle nasıl kesiştiği araştırılmadıkça, kapsayıcılık kurumsal bir beyan düzeyinde kalır. Daha da vahimi, engelli özne tartışmanın kurucu faili olmak yerine programa dahil edilen tekil bir kanıta dönüşür.

Medya ve kamuoyu düzeyinde bu tablo, Stella Young'ın (2014) ilham pornosu olarak kavramsallaştırdığı rejimle pekiştirilir. Engelli bedenlerin sanatsal varlığı sıklıkla "engellere rağmen başarma" anlatılarıyla çerçevelenir. Bu söylemsel rejim, engelli üretimleri eleştirinin alanı dışına iten örtük bir korumacılık üretir. "Engellileri eleştirmek ayıptır" varsayımı, görünürde duyarlı bir tutum sergilese de, pratikte engelli sanatçıları sanatsal alanın temel işleyiş mekanizmalarından biri olan eleştirel değerlendirmeden mahrum bırakır. Bu koşullarda üretimler ya ölçüsüz bir övgüyle yüceltilir ya da dokunulmaz bir alana yerleştirilir. Her iki

durumda da estetik risk alma, biçimsel tartışma ve sanat tarihsel bağ kurma imkânları zayıflar ve engelli sanatçı, eşit bir özne olarak eleştirel dolaşıma katılmak yerine duygulanımsal bir istisna hâline getirilir.

Türkiye sahne sanatları tarihinde sakatlıkla ilgili girişimler, işitme engellilerle yürütülen mim çalışmaları veya rehabilitatif odaklı drama projeleri gibi yaygın pratikler, engelliliği uzun süre pedagojik ve onarıcı bir çerçeveye yerleştirmiştir. Bu tez, söz konusu yaklaşımları geriye dönük bir yargılamayla eksik ya da hatalı ilan etme kolaycılığına düşmez. Aksine, bu pratiklerin Akhila Vimal C.'nin (2018) işaret ettiği gibi, küresel düzeyde de varlığını sürdüren ve belirli tarihsel bağlamlarda engelli bedenin kamusal görünürlüğü için zorunlu birer müzakere alanı açan eşikler olduğunu kabul eder. Dolayısıyla bu örnekler, reddedilmesi gereken hatalar değil, estetik ve politik yetersizlikleri yüzünden bugünkü sanatsal ve eleştirel ihtiyacı tanımlamaya yarayan tarihsel katmanlardır. Erişilebilirlik, bu çalışmadaki örneklerde de görüldüğü gibi hem bağımsız yaşam hakkının hem de kültürel katılımın tartışmasız ön koşulu olarak konumlandırılır. Ancak erişimin teknik bir düzenleme (rampa, işaret dili, betimleme) olarak sağlanması, sakat estetiğin kurulması için yeterli değildir. Erişim, sahneye giriş biletidir ama sahne üzerinde neyin, nasıl ve kimin kararıyla söyleneceği ise bambaşka bir meseledir.

Bunların yanında ve ötesinde, bugünün asıl eleştirel ihtiyacı, sakatlığın kendine özgü bir estetik ve epistemolojik konum olarak tanınmasıdır. Bu tanıma, sakat beden bilgisinin eğitim kurumlarında ve konservatuvarlarda meşru bir bilgi alanı olarak kabul edilmesini ve müfredatın parçası hâline gelmesini gerektirir. Sakat varoluşun kırılganlığı, aksaklığı ve uyumsuzluğuyla kamusal alanda yer bulması, temsili görünürlükle ya da festival broşürlerinde anılmakla sınırlanamaz. Asıl mesele, sakat öznenin kültüre erişim ve kültürel üretim alanındaki makul ihtiyaçlarının, hibe ve fon mekanizmalarının proje bazlı geçiciliğinden çıkarılarak sürdürülebilir, özerk ve faili olduğu bir üretim rejimi içinde güvence altına alınmasıdır.

SONUÇ

Bu tez, engellilik, kronik hastalık ve nöroçeşitlilik gibi beden-zihinsel farklılıkların yalnızca tıbbi, sağaltımcı ya da rehabilite edici bir bakışla ele alınmasını sorunlu bulur. Aynı zamanda, normatif yapıyı koruyarak farklılıkları mevcut düzene uyumlu hâle getirmeyi hedefleyen neoliberal "kapsayıcılık" ve "çeşitlilik" söylemlerinin sınırlarını da sorunsallaştırır. Bu nedenle çalışma, engelliliği düzeltilmesi gereken biyolojik bir arıza olarak tanımlayan tıbbi modelden uzaklaşır; bedenin fiziksel gerçekliğini, ağrıyı, yorgunluğu ve kırılganlığı geri plana iten katı sosyal model okumalarıyla da arasına mesafe koyar. Siebers'in (2008) karmaşık bedenlenme kavramından hareketle bedenin acı, kırılganlık, farklılık ve bağımlılık içeren somut yaşanmışlığını yeni bir bilgi üretme biçimi ve kurucu bir kuramsal imkân olarak ele alır. Bu genel yönelim, engellilik deneyimini dışarıdan bakılan bir araştırma nesnesi olmaktan çıkararak sanat tarihi yazımı, sanat eleştirisi, küratöryel pratikler ve sanatsal üretim açısından kurucu bir epistemolojik ve estetik bilgi alanı olarak konumlandırmaya dayanır.

Bu doğrultuda tez, engellilik kültürü içinden türeyen eleştirel engellilik çalışmaları, sakat kuram ve sakat sanat tartışmalarından beslenir. Sandahl (2003), McRuer (2006) ve Kafer'in (2013) çalışmalarıyla belirginleşen sakat kuram hattı, bu tezde engelliliği temsil edilen bir kimlik ya da toplumsal dışlanma kategorisinin ötesinde, normatif beden, zaman, üretkenlik, bağımsızlık, başarı ve gelecek tahayyüllerini sorgulayan eleştirel bir düşünme biçimi olarak kavramayı mümkün kılmıştır. Bu bağlamda çalışma, sakat sanatı biyografik olarak engelli sanatçıların üretimlerini sınıflandıran kimlik temelli bir alt kategorinin ötesine yerleştirir. Sakat teriminin kuir kelimesine benzer biçimde politik bir itiraz, direniş ve yeniden sahiplenme alanı olarak kullanılmasından hareketle, sakatlamak eylemi sanatın üretim, sergileme ve alımlanma süreçlerini içeriden dönüştüren yapıbozumcu bir beden-zihinsel müdahale biçimi olarak ele alınır.

Bu çerçevede sakat sanatçı, kendi beden-zihinsel varlığıyla modern toplumun Garland-Thomson'ın (1997) "normat" özne olarak tanımladığı kusursuz, bağımsız, üretken ve görünürde tarafsız insan varsayımını sorgular. Aynı

müdahale, sanat tarihinin dışarıya kapalı, bedensiz ve otonom dâhi sanatçı mitini de yapıbozuma uğratır. Siebers'in (2010) engellilik estetiği, sağlamcı estetik ideallerin kırık güzellik, asimetri, bedensel farklılık ve maddi kırılganlık üzerinden yeniden düşünülmesini sağlar. Bu noktada Cooley'nin (2023) sakat maddesellik yaklaşımı, tartışmayı sanatçı bedeninden sanat nesnesinin maddi varlığına genişletir. Sanat nesnesinin kırılganlığı, bozulması ve zamansal yıpranması, böylece bedensel farklılıkla birlikte varoluşun maddi ve ilişkisel koşullarını görünür kılan bir estetik imkân olarak okunur.

Böylesi bir ilişkisel ve maddesel çerçeve, sanat eserinin bedensel ve mekânsal sınırlarıyla sınırlı kalmaz, sanat tarihi yazımının ve bilgi üretiminin kendisine de yönelir. Geleneksel ana akım akademi, araştırmacının incelediği nesneden bütünüyle koptuğu, ona dışarıdan baktığı, mesafeli, tarafsız ve mutlak biçimde objektif bir gözlemci konumunda bulunduğu varsayımına dayanır. Bu çalışma, söz konusu sağlamcı tarafsızlık yanılsamasını reddeder. Haraway'in (1988) konumlu ve kısmi bilgi kavramından ve Mills ile Sanchez'in (2023) sakat yazarlık kuramından hareketle, araştırmacı ile araştırılan arasındaki hiyerarşik özne-nesne ikiliğini yapıbozuma uğratır ve her türlü bilginin bedensel, yaşantısal ve tarihsel bir konumdan üretildiğini savunur.

Çalışma, sakat sanatı ve sakat kuramı Türkiye bağlamına taşırken yazarın yalnızca bir aktarıcı olduğu iddiasını taşımaz. Tez, yazarın bu kültüre tanıklık etme, onunla organik bir ortaklık kurma ve ona şefkatle eklemlenme arzusunu açıkça üstlenir. Kuppers'ın (2022) sakat sanatsal araştırma yöntemlerinde geliştirdiği ilişkisellikten hareketle, çalışma hiyerarşik yazar otoritesini gevşeterek okur, yazar ve konu arasında karşılıklı bağımlılığa dayalı yatay bir metin evreni kurmaya çalışır.

Bu doğrultuda tez, yazarın kendi zafiyetlerini, bedensel ve ruhsal kırılganlıklarını akademik bir kusur olarak kodlamak yerine, bu kırılganlıkların ürettiği konumlu bilgiden beslenerek yazılmıştır. Yazar açısından bu yöntem, engellilik kültürüne tanıklık etme, bu kültürle ilişki kurma ve ona katılım sağlama arzusuyla bağlantılıdır. Tezin daha geniş amacı ise Türkiye bağlamında sakat sanatın normları büken, ilişkisel ve dönüştürücü gücünü görünür kılmaktır. Böylece

çalışma, engellilik kültürünün Türkiye'de yaratabileceği yaşanabilir, düşünülebilir ve sanatsal olarak kurulabilir imkân alanlarını genişletmeyi hedeflemiştir.

Genel kuramsal ve yöntemsel çerçevenin ardından, çalışmanın temel amacı daha somut biçimde sakat sanatı Türkiye bağlamına taşımak ve bu doğrultuda alanın kurucu meseleleri ile kavramlarını tartışmaya açmak olarak tanımlanabilir. Sakat sanatın şekillenmesi ve görünürlük kazanması, kendiliğinden gelişen izole bir estetik süreç olarak düşünülemez. Bu süreç, engelli hakları hareketinin sahadaki politik kazanımları, engellilik çalışmalarının akademide kurumsallaşması ve sakat sanatçıların kendi deneyimlerinden doğan sanatsal üretimleriyle birlikte gelişmiştir. Bu üç unsur, yani aktivizm, akademi ve sanat, tarihsel olarak birbirini beslemiş, birbirine zemin hazırlamış ve sürekli bir etkileşim içinde dönüşmüştür.

Türkiye'deki mevcut literatürde ise bu alanlar çoğu zaman birbirinden kopuk, parçalı ve ağırlıklı olarak tıbbi, sosyal hizmet odaklı ya da mimari ve teknik erişilebilirlik ekseninde ele alınmıştır. Bu durum, eldeki çalışmanın metodolojik yönelimini belirlemiştir. Yazar, bu eksikliği gidermek ve tezin açıklayıcı gücünü artırmak amacıyla sakat sanat ile sakat kuram tartışmalarını birbirine paralel ve diyaloğa açık bir biçimde kurgulamıştır.

Buradaki asıl amaç, sakat sanat ile sakat kuramın birbirine yabancı alanlar olmadığını göstermektir. Her iki alan da ortak bir engellilik kültüründen türeyen, birbirini besleyen ve dönüştüren iki farklı bilgi üretim ve aktarım biçimi olarak ele alınmıştır. Hatta bu fark, özellikle 2010'lardan sonra giderek bulanıklaşmış; sanat ve yazı, performans ve kuram, kişisel anlatı ve eleştirel düşünce birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadan birlikte üretilmeye başlamıştır. Engellilik deneyimi, yaşamı, sanatı ve teoriyi hiyerarşik olmayan, geçirgen ve ilişkisel bir düzlemde birbirine katar. Böylece sakat sanat ve sakat kuram, temsil ya da yorum alanlarının ötesinde, birbirinin acılarına ve emeklerine tanıklık eden, yeni direniş biçimleri ve ortak bilgi üretme yöntemleri geliştiren alanlar olarak düşünülür.

Bu bağlamda tezin bir diğer amacı, Türkiye'de çoğu zaman dağınık, geçici ve kurumsal olarak zayıf biçimde belgelenmiş engellilik temelli sanat pratiklerine

dikkat çekmektir. Türkiye'de beden-zihinsel fark çoğunlukla acıma, damgalanma ve dışlanma süreçleriyle ilişkilendirildiği için, engellenen özneler normatif sanat alanında görünürlük kazanabilmek adına ya beden-zihinsel farklarını gizleyebildikleri ölçüde mevcut üretim ve söylem biçimlerine dâhil olmuş ya da terapi, sosyal sorumluluk, rehabilitasyon, yardımseverlik ve kapsayıcılık söylemleri içinde tanınabilmiştir.

Çalışma, engellilik temelli yaratıcı emekleri bu dar çerçevelerin dışına taşıyarak, onları görünmeye, yorumlanmaya, eleştirilmeye ve arşivlenmeye değer sanatsal pratikler olarak tartışmayı amaçlamış; aynı zamanda bu üretimlerin Türkiye sanat tarihi yazımı, sanat eleştirisi ve küratöryel tartışmalar açısından taşıdığı zenginleştirici potansiyele dikkat çekmiştir. Ayrıca tez, yazarın kendi sakat ve otistik beden-zihin deneyiminden hareketle sakat olmanın kendine özgü bilgi üretme biçimleri açtığını tartışmış, bu deneyimi kişisel bir arka planın ötesinde, çalışmanın kripistemolojik yönelimini belirleyen kurucu bir konum olarak ele almıştır.

Tez, sakat sanatı Türkiye sanat tarihine yalnızca yeni bir içerik alanı olarak eklemeyi amaçlamamaktadır. Daha köklü bir müdahale önerir. Sanat tarihinin hangi bedenleri gördüğünü, hangi bedenleri dışarıda bıraktığını, hangi üretimleri sanat olarak tanıdığını ve hangi üretimleri terapi, yardım ya da kapsayıcılık söylemleri içinde sınırlandırdığını sorgular. Bu nedenle çalışmanın temel amaçlarından biri, sakat sanat aracılığıyla Türkiye sanat tarihinin sağlamcı varsayımlarını görünür kılmak ve sanat tarihinin merkezini, sınırlarını ve yöntemlerini engellilik kültüründen türeyen bilgiyle yeniden düşünmektir.

Çalışma, sakatlık ve otistiklik deneyiminden türeyen kripistemolojik bir yöntemle yürütülmüştür. Kripistemoloji, sakatlık deneyimini araştırmanın konusu olmanın ötesine taşıyarak bilginin üretildiği kurucu bir zemin olarak ele alır. Bu nedenle araştırma sürecinde yazar ile araştırma nesnesi arasındaki katı hiyerarşi yapıbozuma uğratılmış, araştırmacının kendi beden-zihinsel konumu çalışmanın parçası hâline getirilmiştir. Sakat sanat, bu tezde dışarıdan sınıflandırılacak bir inceleme alanı yerine, yazarın kendi deneyimi, duygulanımı, temasları ve öğrenme süreçleriyle ilişki içinde kavranan bir bilgi alanı olarak ele alınmıştır.

Kullanılmış olan yöntem, yazarın sakat sanatın tüm nüanslarına bütünüyle hâkim olduğu ya da kendisini tamamlanmış bir sakat sanat tarihçisi olarak konumlandırdığı iddiasına dayanmaz. Çalışma, öğrenme, temas etme, yakınlaşma ve ilişki kurma süreci olarak gelişmiştir. Yazar, sakat yazarları okurken kendini görünür hissetmiş, çevrimiçi sakat sanat toplantılarına katılırken bu kültürle temas kurmuş, sosyal medya üzerinden etkinlikleri takip ederken yeni ilişkiler, kavramlar ve üretim biçimleriyle karşılaşmıştır. Bu karşılaşmalar, kişisel duygulanımların ötesinde, araştırmanın yönünü belirleyen konumlu bilgi parçaları olarak değerlendirilmiştir. Akademik dil bu deneyimlerin bütün duygusal yoğunluğunu tam olarak aktaramasa da çalışmada biriken veriler, araştırmanın üretken, dönüştürücü ve ilişkisel bir süreç olarak ilerlediğini göstermektedir.

Sakatlama yöntemi, araştırma boyunca yapıbozumcu bir okuma biçimi olarak kullanılmıştır. İncelenen metinler, sanat pratikleri, kurumlar ve söylemler; hangi bağımsızlık, hız, denge, üretkenlik, erişilebilirlik, bedensel bütünlük ve kusursuzluk varsayımlarına yaslandıkları açısından değerlendirilmiştir. Böylece görünürde kapsayıcı ya da nötr görünen söylemlerin içinde işleyen normatif ve sağlamcı mantık açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle sakatlama, engelli sanatçıları görünür kılan bir yöntem olmanın ötesinde, sanat tarihinin değer ölçütlerini, kurumların kapsayıcılık anlayışlarını ve estetik yargıların dayandığı sağlamcı varsayımları sorgulayan eleştirel bir araştırma pratiği olarak işletilmiştir.

Araştırma sürecinde dijital kaynaklar, çevrimiçi toplantılar, sosyal medya duyuruları, sanatçı ve kurum paylaşımları, performans kayıtları, sergi metinleri ve dağınık arşiv izleri önemli veri kaynakları olarak kullanılmıştır. Türkiye'de sakat sanat alanına ilişkin sistematik ve erişilebilir bir arşiv bulunmadığı için araştırma çoğu zaman geçici, parçalı ve kırılgan izleri takip ederek ilerlemiştir. Bu durum, çalışmanın sınırlılıklarından biri olarak görülebilir; ancak aynı zamanda Türkiye'de sakat sanatın kurumsal olarak ne kadar zayıf biçimde kayda geçirildiğini gösteren önemli bir bulgu niteliği taşır.

Yazım sürecinde yazar, dilsel düzenleme, metinsel akış ve bölüm organizasyonu konusunda yapay zekâ araçlarından destek almıştır. Bu destek, araştırmanın kuramsal yöneliminin, vaka seçimlerinin ya da temel argümanlarının yerini

almamış, yazarın kendi beden-zihinsel koşulları içinde akademik metni daha erişilebilir, düzenli ve aktarılabilir hâle getirmesine yardımcı olan bir erişim desteği olarak kullanılmıştır. Bu kullanımda okuru yanıltmama, kaynaklara sadık kalma, düşünsel sorumluluğu üstlenme ve ekolojik etkilerin farkında olma ilkeleri gözetilmiştir. Böylece yapay zekâ desteği, akademik emeği ortadan kaldıran bir araç yerine, sakat teknobilimi çerçevesinde yazım sürecini mümkün kılan sınırlı ve yardımcı bir erişim pratiği olarak değerlendirilmiştir.

Tezin temel iskeletini kuran birinci bölüm, engelli hakları hareketinin tarihsel kazanımları ile engellilik çalışmalarının akademide kurumsallaşması arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Bu bölümde engellilik çalışmaları, eleştirel engellilik çalışmaları, sakat kuram, engellilik kültürü, engellilik estetiği, sakat zaman, kripistemolojiler, erişim estetiği ve sakat sanat gibi temel kavramlar tarihsel bir hat içinde tartışılmıştır. Amaç, bu kavramları ayrı teorik başlıklar hâlinde sıralamak yerine, engellilik kültürünün politik, akademik ve sanatsal üretimleri nasıl birlikte şekillendirdiğini göstermektir. Bu bağlamda bölüm, 1990'lardan günümüze uzanan süreçte engellilik çalışmalarının sakat sanatın akademik görünürlüğünü nasıl mümkün kıldığını incelemiş; sakat kuramcıların, daha önce terapi, rehabilitasyon, yardımseverlik ya da kişisel ifade alanı içinde değerlendirilen engelli sanatçı üretimlerini eleştirel ve estetik bir tartışma alanına nasıl taşıdığını göstermiştir. Böylece sakat sanat, engelli sanatçıların ürettiği işler toplamının ötesinde, engelli hakları hareketi, engellilik kültürü, eleştirel kuram ve sanat kurumları arasındaki tarihsel etkileşimden doğan bir alan olarak ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

1a Space. (2000). *Behind the eyeballs: A non-visual art exhibition trying to communicate with visually impaired persons* [Sergi kataloğu]. Hong Kong Visual Arts Centre.

+90 Kanalı. (2021). *Herkes için dans: "Engelliler de dans eder" [Video]*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KAoo_0ePVv4

3Arts. (2025). Tekki Lomnicki. https://www.3arts.org/artist/tekki-lomnicki/

Abbas, A. (2010). *Liberalism and human suffering: Materialist reflections on politics, ethics, and aesthetics*. Palgrave Macmillan.

Abbot, I. (2016). *Claire Cunningham and Jess Curtis: The Way You Look (At Me) Tonight.* https://www.writingaboutdance.com/performance/claire-cunningham-jess-curtis/

Abrams, T. (2016). Disability, queer phenomenology, and the politics of personhood. *InterAlia: A Journal of Queer Studies*, *11a*, 65–108.

Abrams, T. (2020). Disability at the limits of phenomenology. *Puncta: Journal of Critical Phenomenology*, *3*(2), 15–18.

Academic Network of European Disability Experts. (t.y.). *The Academic Network of European Disability Experts*. https://www.disability-europe.net/

Access Arts. (t.y.). *Undercover Artist Festival.* https://accessarts.org.au/undercover-artist-festival/

Access Guide. (t.y.). *Access Guide to Presenting and Touring the Performing Arts*. https://accessguide.axisdance.org/

Access Theatre Archives. (2021). *Storm Reading- From The Heart (NBC) [Video*]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Z7279M6df4U

Access2Arts. (t.y.). *Our work*. https://access2arts.org.au/about/our-work/

Access Living. (t.y.). *Take a tour: Where universal meets green design & permanent art collection*. https://www.accessliving.org/get-involved/take-a-tour/

Accessible Lines. (2025). *Accessibility statement.* https://www.accessiblelines.com/accessibility-statement

Accessible Lines. (t.y.). *About the Accessible Lines*. Erişim tarihi 27 Nisan 2026, https://www.accessiblelines.com/about

Acton, K. & Erlikh, S. (2024). Contrary dancing bodymind: Impairment elision and the binaries of IDD dance. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2).

Ames, M. (2024). Optimistic becoming's. Learning disability performance outward bound. C. Czymoch, K. Maguire-Rosier ve Y. Schmidt (Ed.), *How does disability performance travel? Access, art, and internationalization* içinde. Routledge.

Açıkgöz, R., & Özil, H. (2023). Sakatlık sosyal modelinde sosyolojik perspektifler / Engellilik çalışmalarına feminist materyalist yaklaşım. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 68-87.

Açıksöz, S. C. (2012). Sacrificial limbs of sovereignty: Disabled veterans, masculinity, and nationalist politics in Turkey. *Medical Anthropology Quarterly*, 26(1), 4-25.

Açıksöz, S. C. (2020). *Sacrificial limbs: Masculinity, disability, and political violence in Turkey.* University of California Press.

ADA.gov. (1990). *Americans with Disabilities Act of 1990*. U.S. Department of Justice.

Adams, R. (1996). An American tail: Freaks, gender, and the incorporation of history in Katherine Dunn's *Geek Love*. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 277-290). New York University Press.

Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.

Ahmed, S., & Ahmed, S. (2005). *The Cultural Politics of Emotion: Tenth Anniversary Edition* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203700372

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2010). Killing joy: Feminism and the history of happiness. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, *35*(3), 571–594. https://doi.org/10.1086/648513

Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2012). *On being included: Racism and diversity in institutional life*. Duke University Press.

Akay, A. (2002). Bedenlerin metafiziği. *Art-ist*, (5).

Akkan, B. (2018). The politics of care in Turkey: Sacred familialism in a changing political context. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 25(1), 72–91.

Akron Art Museum. (2013). *Marc Quinn: Breath (Alison Lapper). Akron Art Museum*. https://www.akronartmuseum.org/exhibitions/marc-quinn-breath

Aksu, M. (2011). *Zihinsel engelli çocuklarda görsel sanatlar eğitiminin motor beceri gelişimine katkısı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi.

Aktop Çetinbayır, Z. (2023b). Müzelerdeki yeni algı biçimi: Koklamak. *International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage (UNIMUSEUM)*, 6(2), 74-81.

Aktop, Z. (2022a). *Görme engellilerin müze erişimi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Aktop, Z. (2022b). Engelli erişilebilirliğinin yasalarda yer alma süreci ve İtalya yasalarında müzeler için erişilebilirlik düzenlemeleri. *Ufkun Ötesi Bilim Dergisi*, 22(2), 121-142. https://doi.org/10.54961/uobild.1179184

Aktop, Z. (2023a). Görme engelli müze ziyaretçilerine yönelik çoklu duyu kullanımları. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 86, 133-147.

Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self.* Indiana University Press.

Albrecht, G. L., Seelman, K. D., & Bury, M. (Ed.). (2001). *Handbook of disability studies*. Sage Publications.

Albrecht, G. L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of disability* (Cilt 1–5). Sage Publications.

Albright, A. C. (1997). *Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance.* Wesleyan University Press.

Albright, A. C. (1998). *Strategic abilities: Negotiating the disabled body in dance. Michigan Quarterly Review*, 37(3), 456–468.

Albright, A. C. (2014). *Engaging bodies: The politics and poetics of corporeality*. Wesleyan University Press.

Alcoff, L. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural Critique*, (20), 5–32. https://doi.org/10.2307/1354221

Alkalay-Gut, K. (2000). Ode to Bob Flanagan. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 179-180). University of Michigan Press.

All Eyes on Neil Marcus: *A Champion of Disability Visibility Through Artistry*. (2022, January 3). Accessibility.com. https://www.accessibility.com/blog/all-eyes-on-neil-marcus-a-champion-of-disability-visibility-through-artistry

All World Dance. (2011). *AXIS Dance Company members perform "To Color Me Different" on So You Think You Can Dance.* https://allworlddance.com/2011/07/01/axis-dance-company-to-color-me-different-so-you-think-you-can-dance/

Alland, S. (2017). *Review of Skin, Tooth, and Bone – The Basis of Movement is Our People: A Disability Justice Primer (Sins Invalid).* Disability Arts Online. sins-invalid-skin-tooth-bone-basis-movement-people-disability-justice-primer

Altuntaş, B., Atasü-Topçuoğlu, R. (2016). *Engelli bakımı: Sosyal bakım ve kadın emeği*. Nika Yayınevi.

Amans, D. (2017). *An introduction to community dance practice*. Bloomsbury Publishing.

Amans, D. (Ed.). (2017). I*ntroduction to community dance practice (2nd ed.)*. Palgrave Macmillan.

AMDP. (2006). *e-motion (Autumn 2006*). https://admp.org.uk/wp-content/uploads/2006Autumn.pdf

American Theatre Editors. (2024). *Kayla Hamilton creates Circle O, a company for Black disabled artists.* AMERICAN THEATRE. https://www.americantheatre.org/2024/07/11/kayla-hamilton-creates-circle-o-a-company-for-black-disabled-artists/

Amici Dance Theatre Company. (t.y.). *35 Amici Drive* (2015). https://amicidance.org/35amicidrive

Amici Dance Theatre Company. (t.y.). *Archive*. https://amicidance.org/archive

Amici Dance Theatre Company. (t.y.). *Rückblick – 1982* [Çevrim içi arşiv sayfası].

Anadolu Ajansı. (2019). *Tekerlekli sandalye dansçısının hedefi engellilerin hayatına dokunmak [Haber ve fotoğraf].* https://www.aa.com.tr/tr/yasam/tekerlekli-sandalye-danscisinin-hedefi-engellilerin-hayatina-dokunmak/1662189

Anae, M. (2010). Teu le vā: Relationships across research and policy in Pasifika education. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples,* 6(1), 1–16. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/117718011000600101

And Müzik Vakfı. (2022). *Devinimler: Yaşama sevinci dans topluluğu [Gösteri afişi].* https://www.andmuzikvakfi.com/devinimler-yasama-sevinci-dans-toplulugu-209

Anderson, J. (2003). Turned into taxpayers: Paraplegia, rehabilitation and sport at Stoke Mandeville, 1944-56. *Journal of Contemporary History*, 38(3), 461–475.

Anderson, J., & O'Sullivan, L. (2010). Histories of disability and medicine: Reconciling historical narratives and contemporary values. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 143–154). Routledge.

Andrews, S. (2015, 6 Nisan). *DisArt Festival: Understanding disability through art*. Rollx Vans. https://www.rollxvans.com/disart-festival-understanding-disability-through-art/

Ankori, G. (2013). Frida Kahlo. Reaktion Books.

Annamma, S. A., Connor, D., & Ferri, B. (2013). Dis/ability critical race studies (DisCrit): Theorizing at the intersections of race and dis/ability. *Race Ethnicity and Education, 16*(1), 1–31.

Annamma, S. A., Ferri, B. A., & Connor, D. J. (2018). Disability critical race theory: Exploring the intersectional lineage, emergence, and potential futures of DisCrit in education. *Review of Research in Education*, *42*(1), 46–71. https://doi.org/10.3102/0091732X18759041

Anti-Eugenics Project. (2021). *Introduction to Sins Invalid: Nomy Lamm.* https://antieugenicsproject.org/showcase/showcase_nomylamm_1/

Antmen, A. (2008). 20. *Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2014). *Kimlikli bedenler: Sanat, kimlik, cinsiyet (2. bs.)*. Sel Yayıncılık.

Antonak, R. F., & Livneh, H. (2000). *The measurement of attitudes toward people with disabilities: Methods, psychometrics and scales* (2. bs.). Charles C. Thomas Publisher.

Arada Derneği / Arada Interdisciplinary Art Festival. (t.y.). *Arada Disiplinlerarası Sanat Festivali.* https://www.aradafest.com/

Arada Derneği. (2021). *Aradalık çevrimiçi seminerleri [Video serisi*]. YouTube.

Ardahanlıoğlu, B. (2022). *Türkiye'de engelli hakları aktivizmi: Engelli aktivistler üzerine nitel bir çalışma [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]*. Hacettepe Üniversitesi.

Ardahanlıoğlu, B. (2023). Yeni toplumsal hareket olarak Türkiye'de engelli hakları hareketi. E. Burcu (Ed.), *Engellilik sosyolojisi araştırma yazıları* (ss. 113–158). Siyasal Kitabevi.

Arika. (2019). *Lover of Low Creatures: NEVE Mazique*. https://arika.org.uk/lover-low-creatures/

Arika. (t.y.). *Unearthing the dark: Nearly sighted* [Performans fotoğrafı]. Fotoğraf: Mengwen Cao. https://arika.org.uk/unearthing-dark/

Arizona State University. (t.y.). *Amanda Cachia*. https://herbergerinstitute.asu.edu

Arslan, T. (2023). *Engel değil fark.* Unlimited. https://www.unlimitedrag.com/post/engel-degil-fark

Art21. (t.y.). *Creative Growth Art Center*. https://art21.org/artist/creative-growth-art-center/

Art History Teaching Resources. (t.y.). *Queer art: 1960s to the present.* https://arthistoryteachingresources.org/lessons/queer-art-1960s-to-the-present/

ArtDog İstanbul. (2023). *Erişilebilir sanat festivali: Unlimited Forum.* https://artdogistanbul.com/erisilebilir-sanat-festivali-unlimited-forum/

Arrow, K. M. ve Grant, Z. S. (2021). Pandemic possibilities in crip time: Disrupting social work field education. *Intersectionalities: A Global Journal of Social Work Analysis, Research, Polity, and Practice, 9*(1), 98-115.

ARTE. (t.y.). *Notes on Blindness*. https://www.arte.tv/digitalproductions/en/notes-on-blindness

Articulate. (t.y.). *Heidi Latsky Dance Company profile*.

Arts Access Aotearoa. (t.y.). *Rodney Bell: leading change in accessible arts*. https://artsaccess.org.nz/rodney-bell-leading-change-in-accessible-arts (erişim: 26 Aralık 2025)

Arts Access Victoria. (t.y.). *About Arts Access Victoria*. https://artsaccess.com.au/about/

Arts Council England. (2008). *Disability equality scheme 2007-2010. Arts Council England*.

Arts Council England. (2019). Equality, Diversity and the Creative Case: A Data Report, 2018-19. Arts Council England.

Arts Review. (2024). *Shifting Perspectives: An interactive performance.* https://artsreview.com.au/shifting-perspectives-an-interactive-performance/

Artsadmin. (t.y). *DV8 Physical Theatre*. https://www.artsadmin.co.uk/profiles/dv8-physical-theatre/

ArtsHub Australia. (2022). *Dance review: Exposed – Restless Dance Theatre*. https://www.artshub.com.au/news/reviews/dance-review-exposed-restless-dance-theatre-2543802/

ArtsHub Australia. (2023). *Dance review: Shifting Perspectives – Restless Dance Theatre.*https://www.artshub.com.au/news/reviews/dance-review-shifting-perspectives-queens-theatre-2652418/

Arts of Life. (2025). *Arts of Life: Inclusive art studio and community programs*. https://artsoflife.org/

Asia Art Archive. (t.y.). *Disability arts*. https://aaa.org.hk/en/collections/shortlists/disability-arts

Asch, A. (2005). Critical race theory, feminism, and disability: Reflections on social justice and personal identity. G. E. Kafer, & M. Raune (Ed.), *Gendering disability* içinde (s. 9-44). Rutgers University Press.

ASOS plc. (t.y.). *Candoco Dance Company finds new partner in ASOS*. https://www.asosplc.com/news/candoco-dance-company-finds-new-partner-asos/

Association for Art History. (2018). *Body as architecture/ architecture as body.* https://forarthistory.org.uk/conference/annual-conference-2018/body-as-architecture/

Astbury, B. (2006). *Richard Tomlinson obituary. The Guardian.* https://www.theguardian.com/news/2006/sep/07/guardianobituaries.artsobituaries

Atasü-Topcuoğlu, R. (2022). Gender inequality, the welfare state, disability, and distorted commodification of care in Turkey. *New Perspectives on Turkey*, 66, 61-87. https://doi.org/10.1017/npt.2020.35

Atay Papaker, E. (2019). *Türk sinemasında sakatlık temsilleri (1960-1990)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.

Ausdance National. (2011). *The rise and rise of community dance.* https://ausdance.org.au/articles/details/the-rise-and-rise-of-community-dance

Auslander, P., & Sandahl, C. (Eds.). (2005). *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. University of Michigan Press.

Austin-Stewart, J. (2023). Do you hear my point? Addressing accessibility issues within spatial audio. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 170-180). Routledge.

Australia Council for the Arts. (2020). *Congratulations to Michelle Ryan, winner of the 2020 Australia Council Award for Dance*. Australia Council Award for Dance. https://www.danceaustralia.com.au/news/congratulations-michelle

Austin, S., Duncan, K., Goggin, G., MacDowall, L., Pardo, V., & Paterson, E. (2019). The last avant garde?. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (ss. 251–262) içinde. Routledge.

Auz, L. D. (2022). Collaborative portraiture: A feminist disability studies approach to the work of Riva Lehrer and Tanya Raabe-Webber. A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 236–251). Routledge.

AXIS Dance Company. (2019). *ChoreoLAB 2019.* https://axisdance.org/choreo-lab/choreolab-2019/ (erişim: 26 Aralık 2025)

AXIS Dance Company. (2021). *Engagement.* https://axisdance.org/engagement/

AXIS Dance Company. (2024). *Access Guide*. https://axisdance.org/access-guide/

AXIS Dance Company. (2024). *AXIS Performances: Past events listing [Ecos tarih ve bağlam özeti].* https://axisdance.org/calendar/category/axis-performances/list/?eventDisplay=past

AXIS Dance Company. (2024). *Ecos: AXIS Dance Company 2024 Home Season* [Etkinlik sayfası]. https://axisdance.org/event/ecos-axis-dance-company-2024-home-season/2024-10-11/

AXIS Dance Company. (2024). *Access Guide Launch Party* [Etkinlik duyurusu]. https://axisdance.org/event/access-guide-launch-party/

AXIS Dance Company. (t.y.). *About AXIS Dance Company*. https://axisdance.org/about/

Aydın O'Dwyer, P. (2018). *Sanat engel tanımaz: Başka sanat* [Haber ve fotoğraflar]. *Sanattan Yansımalar*. https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/pinar-aydin-o-dwyer/sanat-engel-tanimaz-baska-sanat/

Aydın, A. R., Keskin, İ., & Yelçe, N. Z. (Ed.). (2020). *Engellilik tarihi yazıları*. İstanbul Üniversitesi Yayınevi. https://doi.org/10.26650/B/AA09.2020.007

Aydın, H. (2013). *Etiketli bedenler: Sakatlık Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mardin Artuklu Üniversitesi.

Azarkan, E., & Benzer, E. (2018). Birleşmiş Milletler engelli kişilerin haklarına dair sözleşme ve Türkiye'de engelli hakları. *Dicle Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 23(38), 3-29.

Babaoğlu, P. (2019). *Engellilerin karşılaştığı toplumsal sorunlar: Ankara'daki sivil toplum kuruluşları örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.

Back to Back Theatre. (2023). *Small Metal Objects: Education and contextual resources*. https://backtobacktheatre.com/projects/small-metal-objects/

Back to Back Theatre. (t.y.). *About us* [Web sayfası]. https://backtobacktheatre.com/

Bailey, J. (2022). Disability at the edge of war: Gendered violence in the graphic practice of Urs Graf. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 54-70). Routledge.

Bailey, M. (2024). Dreaming of Black disabled doulas: An imagination. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Baldwin, S. C. (1993). *Pictures in the air: The story of the National Theatre of the Deaf*. Gallaudet University Press.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Wesleyan University Press.

Banes, S. (1993). *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpqwq

Banes, S. (Barnes, C. (2003). *Effecting change; disability, culture and art*. In Unpublished paper presented at the Liverpool Institute for the Performing Arts.

Barba, E., & Savarese, N. (1991). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. Routledge.

Barnes, C. (1991). *Disabled people in Britain and discrimination.* Hurst.

Barnes, C. (2003). *Generating change: Disability, culture and art*. The Disability Press. https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-Generating-Change.pdf

Batavia, A. I. (2000). The post-ADA politics of disability: The "independent living/disability rights" perspective on family policy. *Journal of Disability Policy Studies*, *10*(2), 239–248.

Battersby, C. (1989). *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. Women's Press.

Basting, A. D. (2005). Dementia and the performance of self. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 202-214). University of Michigan Press.

Batch, M. (2019). Demarcating dementia on the contemporary stage. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (ss. 148–160) içinde. Routledge.

Battery Dance. (2022). *Above deep waters* [Performans programı]. https://batterydance.org/above-deep-waters-2022/

Battery Dance. (t.y.). *Christopher Unpezverde Núñez*. https://www.batterydance.org/christopher-unpezverde-nunez

Bauman, H.-D. L., & Murray, J. J. (2014). *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity (Introduction*) [PDF]. https://josephjmurray.org/wp-content/uploads/2019/05/Murray-and-Bauman-Deaf-Gain-Book-Intro-.pdf

Baykal, G. (2023). *Herkes İçin Sanat* [Röportaj]. Unlimited Publications. https://www.unlimitedrag.com/post/herkes-icin-sanat

BBC News. (2017). *Mat Fraser: 'I'm A Disability Artist, Not An Actor Who's Disabled'.* https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-39749041

BBC News. (2020). *Dave Toole: Acclaimed Dancer Dies Aged 56*. https://www.bbc.com/news/uk-england-leeds-54590167

BBC Strictly Come Dancing Youtube. (2018*). Strictly Pros And Candoco Dance Company Perform To "Life On Mars"* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=b8LkktRbr_E

BBC. (2008). *13 Questions: Dergin Tokmak. Ouch! (Disability) Interviews*. https://www.bbc.co.uk/ouch/interviews/13_questions_dergin_tokmak.shtml

Beard, L. (2020). Archival artistry: Cripping the student resistance archive. *Disability Studies Quarterly, 40*(2).

Bearden, E. B. (2025). *Crip authority: Disability and the art of consolation in the Renaissance*. University of Michigan Press.

Belden-Adams, K. (2022). Exercising "disciplinary power": The "compulsory visibility" of Lewis Hine's 1917 photographs of laboring-class teen women with scoliosis. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 224-241). Routledge.

Bell, B. (2020, 21 Ocak). Inclusive theater plays a role in Under the Radar 2020. *Enabling Devices*. https://enablingdevices.com

Bell, S. (2025). *Reflecting on 2025*. Sensing Climate. https://sensing-climate.com/news/reflecting-on-2025

Ben-Moshe, L. (2020). *Decarcerating disability: Deinstitutionalization and prison abolition*. University of Minnesota Press.

Benjamin, A. (2002). *Making An Entrance: Theory And Practice For Disabled And Non-Disabled Dancers.* Routledge.

Benjamin, A. (2018). Finding it when you get there. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 317–332). Intellect.

Benjamin, A. (t.y.). *The Simpson Board*. Adam Benjamin. Erişim tarihi 14 Haziran 2026, https://www.adambenjamin.co.uk/the-simpson-board

Berger, J. (2018). Rethink: Agency, theory and politics in disability studies. K. Ellis, R. Garland-Thomson, M. Kent ve R. Robertson (Ed.), *Manifestos for the future of critical disability studies* içinde (s. 209–216). Routledge.

Bergonzoni, C. (2021). *Translations. A Dance For The Non-Visual Senses.* Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, 217-230.

Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press.

Berne, P. (2008). *Sins Invalid: An Unshamed Claim To Beauty İn The Face Of İnvisibility*. Left Turn, 28.

Berne, P. (2015). *Disability Justice – A Working Draft by Patty Berne*. Sins Invalid (Sins in Process). https://sinsinprocess.squarespace.com/blog/disability-justice-a-working-draft-by-patty-berne

Berne, P., Langstaff, D., & Morales, A. L. (2018). Ten principles of disability justice. *Women's Studies Quarterly, 46*(1/2), 227–230.

Bérubé, M. (2002). Disability and narrative. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 56-76). Modern Language Association of America.

Bérube, P., Cooley, J. A., Heussaff, S., & Snider, S. (2024). Cripping visual cultures: Introduction. RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review, 49(2), 5–9. https://www.jstor.org/stable/48839811

Besley, J., & Low, C. (2010). Hurting and healing: Reflections on representing experiences of mental illness in museums. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum*(s. 130–142). Routledge.

Bezmez, D., & Yardımcı, S. (2010). In search of disability rights: Citizenship and Turkish disability organizations. *Disability & Society*, 25(5), 603-617. https://doi.org/10.1080/09687599.2010.489312

Bezmez, D., Yardımcı, S., Şentürk, Y. (Der.). (2011). *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak*. Koç Üniversitesi Yayınları.

Bezmez, D. (2013). Urban citizenship, the right to the city and politics of disability in Istanbul. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(1), 93-114.

Bezmez, D., & Bulut, E. (2019). Representations of disability in Turkish television health shows: Neo-liberal articulations of family, religion and the medical approach. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 117–137). Intellect.

Bezmez, D., Porter, T. (2022). Disabled women's care experiences in Turkey: Intimacy, dependency, independent living. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 24(1), 54-67.

Bibliopi. (2017). *«Poèmes Du Silence», Un Spectacle De Levent Beskardes*. https://bibliopi.wordpress.com/2017/06/28/un-spectacle-de-levent-beskardes/

Biernoff, S. (2017). *Portraits of violence: War and the aesthetics of disfigurement*. University of Michigan Press.

Biernoff, S., & Johnstone, F. (2024). What can art history offer medical humanities?. *Medical Humanities, 50*(3).

Bierdz, B. (2025). The educative as violence: Anti-educational impossibilities/possibilities. *Educational Theory,* 75(6), 1083–1105.

Bilgin, E. (2004). *An Analysis Of Turkish Modernity Through Discourses Of Masculinities.* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Middle East Technical University.

Biricik, A. (2008). *Rotten bodies/Idealized masculinities: Reconstructing hegemonic masculinity through militarized medical discourse in Turkey.* VDM.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.

Blackman, L. (2021). *The body: The key concepts*. Routledge.

Blades, H. (2018). Interruption 7: 6 October 2015: Understanding and appreciation. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 333–336). Intellect.

Block, L. (2007). "An invented archive": The Disability History Museum. *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, *8*(2), 142-145.

Bodies of Work. (t.y.). *About Bodies of Work*. University of Illinois Chicago. https://bow.ahs.uic.edu/

Bogart, K. R., Lund, E. M., & Rottenstein, A. (2018). Disability pride protects self-esteem through the rejection-identification model. *Rehabilitation psychology*, 63(1), 155–159. https://doi.org/10.1037/rep0000166

Bowen, K., Kuo, R., & Mills, M. (2023). #DisabilityStudiesTooWhite. M. Mills & R. Sanchez (Ed.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (s. 244-258). New York University Press.

Boxall, K. (2018). Revisiting the foundations of (critical) disability studies: Manifesto for an inclusive social model. K. Ellis, R. Garland-Thomson, M. Kent ve R. Robertson (Ed.), *Manifestos for the future of critical disability studies* içinde (s. 199–208). Routledge.

Boyle, E. H. L. (2019). 'An uglier duckling than before': Reclaiming agency and visibility amongst facially-wounded ex-servicemen in Britain after the First World War. *Alter*, *13*(4), 308-322.

Bozdarov, A. (2024). Cripping failure. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 49*(2), 50–57.

Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm Ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür.* Metis Yayınları.

Bozkurt, S. (2023). *Urgent – Arada Company* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jJ2QfsqEylU

Bozkurt, S. (2025). *Acil* [Tanıtım afişi]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=10161174886373085&set=a.10150929781538085

Bracke, S. (2016). Bouncing back: Vulnerability and resistance in times of resilience. J. Butler, Z. Gambetti ve L. Sabsay (Ed.), *Vulnerability in resistance* içinde (s. 52-75). Duke University Press.

Bragg, M. (2007). *The Last Remaining Avant-Garde Movement. The Guardian.* https://www.theguardian.com/society/2007/dec/11/disability.arts

Brandes, P. (1992). Theater review: "Storm Reading": A heroic quest. *Los Angeles Times*.https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-09-24-ca-1100-story.html

Berezin, J. D. (2014). Disabled capital: A narrative of attention deficit disorder in the classroom through the lens of Bourdieu's capital. *Disability Studies Quarterly, 34*(4). https://doi.org/10.18061/dsq.v34i4.3793

Briggs, L., & Subero, O. (2022). *Full Radius Dance: Turning Tradition On İts Head*. DanceATL. https://danceatl.org/full-radius-dance-turning-tradition-on-its-head/

Brilmyer, G. M. (2018). Archival assemblages: Applying disability studies' political/relational model to archival description. Archival Science, 18(2), 95-118.

Brilmyer, G. (2024). "Many of whom have never been and are like me and feel alienated by it": Access intimacy in the archives. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Brindle, D. (2019, 19 Mart). Mike Oliver obituary: Academic and disability rights campaigner. *The Guardian*.

Bringolf, J. (2008). Universal design: Is it really for everyone? *Proceedings of the 2nd International Conference on Universal Design* içinde. International Association for Universal Design.

British Council. (2019). *Request for proposal: British Council disability arts impact assessment*. British Council.

British Council. (2021). *Reflecting on change: Exploring an international disability arts programme*. British Council.

British Council. (2021). *Time to act: How lack of knowledge in the cultural sector creates barriers for disabled artists and audiences*. Europe Beyond Access. https://www.britishcouncil.org/research-insight/Time_to_Act_report

British Council. (2023). *Research series: Time to act* | *Arts and disability*. British Council. https://www.britishcouncil.org/arts/culture-development/arts-disability/time-to-act

British Council. (t.y.). *Candoco Dance Company*. https://www.britishcouncil.org/arts/culture-development/directory/candoco-dance-company

British Council. (t.y.). *DV8 Physical Theatre*. https://www.britishcouncil.gr/en/events/past/dv8-physical-theatre?utm_source=chatgpt.com

British Council. (t.y.). *Falling in Love with Frida (Caroline Bowditch).* https://dancelimerick.ie/news/caroline-bowditch-leads-first-creative-thinking-network-meeting-in-ireland-dance-limerick-sat-12-sept/

BroadwayWorld. (2024). *AXIS Dance Company Announces 2024* British Council. (2023). *Unlimited Forum – Herkes İçin Sanat / Program*. British Council Türkiye. https://www.britishcouncil.org.tr/programmes/arts/unlimited-forum

brown, a. m. (2019). *Pleasure activism: The politics of feeling good*. AK Press.

Brown, A., Harmon, S., Marsh, K., Pavis, M., Waelde, C., Whatley, S., & Wood, K. (2018). A new foundation: Physical integrity, disabled dance and cultural heritage. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 137–160). Intellect.

Brown, P. (2018). *Excavation*. https://www.kekebrown.com/excavtion

Brown, P. (2018). *Provocation (A Travelling Practice)* [Seri Çalışma/Çizim]. https://www.kekebrown.com/provocation

Brown, P. (2018/2019). *A Travelling Practice / PROVOCATION* (proje sayfası).

Brown, P. (2020). *Pelenakeke Brown (artist statement)*. The Gallatin Galleries, New York University. https://wp.nyu.edu/gallatingalleries/pelenakeke-brown/

Brown, P. (2021). Rotations: Crips and care during Covid-19. *Wordgathering, 15*(4).

Brown, P. (2023). Eyebeam. https://eyebeam.org/artists/pelenkeke-brown/

Brueggemann, B. J. (2002). An enabling pedagogy: Meditations on writing and disability. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 317-336). Modern Language Association of America.

Bufano, L. ve Latsky, H. (t.y.). *Five Open Mouths* [Performans Kaydı]. Hemispheric Institute Digital Video Library. New York University. https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/6t1g1s68

Buğra, A. (2010). *Kapitalizm, Yoksulluk Ve Türkiye'de Sosyal Politika* (4. Baskı). İletişim Yayınları.

Burcu, E. (2006). Özürlülük Kimliği Ve Etiketlemenin Kişisel Ve Sosyal Söylemleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23(2), 61-83.

Burcu, E. (2007). *Türkiye'de Özürlü Birey Olma, Temel Sosyolojik Özellikleri Ve Sorunları Üzerine Bir Araştırma.* Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Burcu, E. (2015). Türkiye'de Yeni Bir Alan: 'Engellilik Sosyolojisi' Ve Gelişimi. *Sosyoloji Konferansları Dergisi,* 52(2), 317-339.

Burcu, E. (2025). *Engellilik Sosyolojisi*. Anı Yayıncılık.

Burçak, B. (2008). *Science, A Remedy For All İlls. Healing 'The Sick Man Of Europe': A Case For Ottoman Scientism* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Princeton University.

Burke, S. (2023, November 11). Hear The Dance: Audio Description Comes Of Age. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2023/11/11/arts/dance/dance-and-audio-description.html

Burrows, K. (2019). Dancing as a wolf: Art-based understanding of autistic spectrum condition. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 241–256). Intellect.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism And The Subversion Of İdentity*. Routledge.

Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctvjghvt2

Butler, J. (2021). *Excitable speech: A politics of the performative*. Routledge.

Butler-Rees, A. (2020). *Disability Arts Online: Building Digital Media Platforms For Disability Arts And Culture* (Doctoral thesis, University of Southampton). University of Southampton Research Repository.

Buyurgan, S. (2009). Görme Yetersizliği Olan Üniversite Öğrencilerinin Müzelerden Beklentileri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 9(3), 1167-1204.

Cachia, A. (2012). What can a body do? *Essay & bibliography* | *What can a body do?* içinde (s. 1-16). L.A. Louver; Haverford College Cantor Fitzgerald Gallery.

Cachia, A. (2013). 'Disabling' the museum: Curator as infrastructural activist. *Journal of Visual Art Practice*, *12*(3), 257–289. https://doi.org/10.1386/jvap.12.3.257_1

Cachia, A. (2014). *LOUD silence* [Sergi web sitesi]. Amanda Cachia Curatorial Projects.

Cachia, A. (2015). LOUD silence: Turning up the volume on deaf voice. *The Senses and Society*, *10*(3), 320–336. https://doi.org/10.1080/17458927.2015.1130310

Cachia, A. (2016). *Sweet gongs vibrating* [Sergi broşürü ve web arşivi]. San Diego Art Institute. http://www.amandacachia.com/curating/sweet-gongs-vibrating/

Cachia, A. (2017). Disabling surrealism: Reconstituting surrealist tropes in contemporary art. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 132–154). Routledge.

Cachia, A. (2019). Reflections on access: Disability in curatorial practice. *Canadian Journal of Disability Studies*, *8*(1), 99–116. https://doi.org/10.15353/cjds.v8i1.472

Cachia, A. (2020). The (narrative) prosthesis re-fitted: Finding new support for embodied and imagined differences in contemporary art. A. Wexler & J.

Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 101-114). Routledge.

Cachia, A. (2020). Sweet Gongs Vibrating: The politics of sensorial access. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 203–217) içinde. Routledge.

Cachia, A. (2022). Art history's co-inhabitants: Disabled artistic approaches to Indigeneity. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 134-146). Routledge.

Cachia, A. (2022). *Crip Ecologies: Vulnerable Bodies in a Toxic Landscape [Documentation & images]*. https://amandacachia.com/curating/crip-ecologies-vulnerable-bodies-in-a-toxic-landscape/

Cachia, A. (2022). *The Contemporary Indigenous Disabled Artist: Pelenakeke Brown and Vanessa Dion Fletcher*. K. Watson & T. W. Hiles (Der.), The Routledge companion to art and disability içinde (s. 131-145). Routledge.

Cachia, A. (2023). *Curating Access: Disability Art Activism And Creative Accommodation.* Routledge.

Cachia, A. (2023). Networks of care: Collectivity as dialogic creative access. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 219-232). Routledge.

Cachia, A. (2024). *The agency of access: Contemporary disability art and institutional critique*. Temple University Press.

Cachia, A. (2024). *Amanda Cachia.* Arizona State University. https://search.asu.edu/profile/5509970

Cachia, A. (2024). Here's looking at you: Disability art at the turn of the twenty-first century. J. Dawsey ve I. Casso (Ed.), *For dear life: Art, medicine, and disability* içinde (s. 243-251). University of Texas Press.

Cachia, A. (2025). *Hospital aesthetics: Disability, medicine, activism*. Manchester University Press.

Calvert, D. (2019). History, performativity, and dialectics: Critical spectatorship in learning disabled performance. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 176–188) içinde. Routledge.

Cameron, C. (2009). Tragic But Brave Or Just Crips With Chips? Songs And Their Lyrics İn The Disability Arts Movement İn Britain. *Popular Music*, 28(3), 381–396.

Cameron, C. (2014). *The Affirmation Model*. In C. Cameron (Ed.) The affirmation model (pp. 4-7). SAGE Publications Ltd, https://doi.org/10.4135/9781473957701.n2

Cameron, C. (2016). Disability Arts: The Building of Critical Community Politics And Identity. R. Meade, M. Shaw ve S. Banks (Ed.), Politics, power and community development. Policy Press.

Cameron, C. (2018). *Disability Arts And Activism*. Disability Arts Online.

Cameron, C. (2024). Some Things Never Seem To Change: Further Towards An Affirmation Model. *Disability & Society*, 39(7), 1890–1895. https://doi.org/10.1080/09687599.2023.2295799

Campbell, F. (2009). Reconstructing the image of the disabled performer. *Animated Magazine*, 26.

Campbell, F. K. (2009). *Contours Of Ableism: The Production Of Disability And Abledness.* Palgrave Macmillan.

Campbell, J., & Oliver, M. (1996). *Disability Politics: Understanding Our Past, Changing Our Future.* Routledge.

Candlin, F. (2003). Blindness, art and exclusion in museums and galleries. *International Journal of Art & Design Education, 22*(1), 100-110.

Candlin, F. (2010). Museum visitors and a changing sensory regime. F. Candlin (Ed.), *Art, museums, and touch* içinde (s. 58-90). Manchester University Press.

Can, S., & Gök, Ö. (2025). Bedensel Anlamlar Ve Estetik Çatışmalar: Çağdaş Sanatta Hasta Ve Kusurlu Çocuk Bedeni Kullanımı. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (20), 326-336.

Candoco Dance Company. (2019). *Set and Reset/Reset*. https://candoco.co.uk/work/set-reset-reset/

Candoco Dance Company. (2024a). A statement from our new Co-Artistic Directors. https://candoco.co.uk/co-artistic-directors-statement/

Candoco Dance Company. (2024b). *Who We Are.* https://candoco.co.uk/who-we-are/

Candoco Dance Company. (2025). *Introducing Our New Commission Premiering İn 2025.* https://candoco.co.uk/new-commission/

Candoco Dance Company. (t.y.). *Our History.* https://candoco.co.uk/who-we-are/our-history/

Candoco Dance Company. (t.y.). 3 x 3 Dance Project. https://candoco.co.uk/project/3-x-3-dance-project/

Carden-Coyne, A. (2010). Ghosts in the war museum. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 64-78). Routledge.

Carter, D. (2004). *Stonewall: The Riots That Sparked The Gay Revolution*. St. Martin's Press.

Cathro, J. (2023). Unseen journeys made visible: Using socially engaged art to cross boundaries and create a universally enriching experience. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 111-120). Routledge.

Cavarero, A. (2016). *Inclinations: A Critique Of Rectitude* (A. Minervini ve A. Sitze, Çev.). Stanford University Press.

Chambers, E. (2010). Face to face: Representing facial disfigurement in a museum context. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 179–194). Routledge.

Chandler, E. (2015). *Troubling the curve: Cripping normative enactments of disability* (Doktora tezi). University of Toronto.

Chandler, E., Aubrecht, K., Ignagni, E. ve Rice, C. (2021). Cripistemologies of disability arts and culture: Reflections on the Cripping the Arts symposium (editors' introduction). *Studies in Social Justice*, *15*(2), s. 170–179.

Chandler, E., Rice, C., Lee, S., & Ferguson, M. (2023). Curating together: A tangled, intergenerational, interdependent community of practice. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 206–218). Routledge.

Chandler, E., Lee, S., East, L. ve Johnson, M. (2023). Insiders/outsiders of Canadian disability arts. *Epidemiology and Psychiatric Sciences, 32*(e47), 1-8. https://doi.org/10.1017/S2045796023000598

Channel 4. (2012). *London 2012 Paralympics: The Opening Ceremony Viewing Figures.* Channel 4 Press.

Chanter, T. (2019). *Art, Politics, And Rancière: Broken Perceptions.* Bloomsbury Academic.

Charity Commission. (2024). *AMICI Dance Theatre Company: Full charity details (1058780).* https://register-of-charities.charitycommission.gov.uk/en/charity-search/-/charity-details/1058780/full-print

Cheesman, S. (2019). Ten years of Touch Compass Dance Company's integrated education programme under the spotlight: A reflective essay. B.

Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 114–124) içinde. Routledge.

Chen, M. Y. (2023). *Differential Being And Emergent Agitation*. M. Y. Chen, A. Kafer, E. Kim, J. A. Minich (Der.), Crip genealogies içinde (s. 297–318). Duke University Press.

Chen, C.-L. (2010). Disability, human rights and the public gaze: The Losheng Story Museum. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 244–256). Routledge.

Chen, M. Y., Kafer, A., Kim, E., & Minich, J. A. (Ed.). (2023). *Crip genealogies*. Duke University Press.

Cheu, J. (2005). Performing disability, problematizing cure. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 135-146). University of Michigan Press.

Chimirri-Russell, G. (2010). The red wheelchair in the white snowdrift. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 168–178). Routledge.

Chipangura, N., & Marufu, H. (2019). Museums as public forums for 21st century societies: A perspective from the National Museums and Monuments of Zimbabwe. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 164–173). Routledge.

Chisato Minamimura. (t.y.). *Scored in Silence* [Performans görseli]. https://chisatominamimura.com/projects-2/scored-in-silence/

Chouinard, V. (2025). *Remapping an ableist world: Disability and oppression under capitalism*. University of Toronto Press

Church, K., Panitch, M., Frazee, C., & Livingstone, P. (2010). ‘Out from under’: A brief history of everything. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (ss. 197-212). Routledge.

Clare, E. (2000). To the curious people who ask, "What do your tremors feel like?". In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 119). University of Michigan Press.

Clare, E. (2015). *Exile And Pride: Disability, Queerness, And Liberation*. Duke University Press.

Clare, E. (2017). *Brilliant Imperfection: Grappling with Cure*. Duke University Press.

Clarke, M. T. (2014). Disability, spectatorship, and *The Station Agent*. *Disability Studies Quarterly*, *34*(1). https://doi.org/10.18061/dsq.v34i1.3429

Clark, J. L. (2023). The rebuttal: A protactile poem. M. Mills & R. Sanchez (Ed.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (s. 297-300). New York University Press.

Coffee, K. (2019). Up against it: Contending with power asymmetries in museum work. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 304–314). Routledge.

Coklyat, B., & Finnegan, S. (2023). Alt text as poetry project. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 278-288). Routledge.

Coleman, L.-E. S., & Moore, P. (2019). From the ground up: Grassroots social justice activism in American museums. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 91–103). Routledge.

Collective Encounters. (t.y.). *1960s: Theatre in Education. Centre for Excellence*. https://collective-encounters.org.uk/centre-for-excellence/participatory-theatre-timeline/1960s-theatre-in-education/

Collins, A. (2023). *Social İnclusion Of Performers With Disabilities İn The Performing Arts: A Case From Türkiye.* LJMU Research Online. https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/17339/

Committee on the Rights of Persons with Disabilities. (2019). *Concluding Observations On The İnitial Report Of Turkey (CRPD/C/TUR/CO/1)*. United Nations.

Connor, D. J., Ferri, B. A., & Annamma, S. A. (Eds.). (2016). *DisCrit: Disability studies and critical race theory in education*. Teachers College Press.

Connolly, M., & Craig, T. (2005). Disrupting a disembodied status quo: Invisible theater as subversive pedagogy. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 243-254). University of Michigan Press.

Connolly, M. K. (2021). *Raimund Hoghe (1949–2021). Live Art Development Agency*. https://www.thisisliveart.co.uk/2021/05/19/raimund-hoghe-1949-2021/

Cook, J. W., Jr. (1996). Of men, missing links, and nondescripts: The strange career of P. T. Barnum's "What is It?" exhibition. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 139-157). New York University Press.

Cooley, J., & Fox, A. M. (2014). Disability art, aesthetics, and access: Creating exhibitions in a liberal arts setting. *Disability Studies Quarterly, 34*(1). https://doi.org/10.18061/dsq.v34i1.3288

Cooley, J. A. (2022). An inartistic interest: Civil War medicine, disability, and the art of Thomas Eakins. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 87-103). Routledge.

Cooley, J. A., & Fox, A. M. (2022). Exploring indisposability: The entanglements of crip art. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art, 8*(1). https://doi.org/10.24926/24716839.13258

Cooley, J. A. (2021). *Crip materiality: The art institution after the Americans with Disabilities Act* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Wisconsin-Madison.

Cooley, J. A. (2022). *Introducing crip materiality: Mad objects and soft screw. K. Watson, T. W. Hiles (Ed.),* The Routledge companion to art and disability içinde (s. 385–400). Routledge.

Cooley, J. A., & Fox, A. M. (2023). Becoming indisposable: Curating disability in a time of pandemic. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 32-44). Routledge.

Corker, M., & Shakespeare, T. (Ed.). (2002). *Disability/postmodernity: Embodying disability theory*. Continuum.

Corrales-Diaz, E. R. (2022). Empty sleeves and bloody shirts: Disabled American Civil War veterans and presidential campaigns, 1864–1880. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 104-120). Routledge.

Courtois de Viçose, A. (2022). Deaf gain: Toulouse-Lautrec's early training with René Princeteau. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history: From antiquity to the twenty-first century* içinde. Routledge.

Crary, J. (1990). *Techniques Of The Observer: On Vision And Modernity İn The Nineteenth Century*. MIT Press.

Creative Growth Art Center. (t.y.). *About.* https://www.creativegrowth.org/about

Creative Growth Art Center. (t.y.). *Judith Scott.* https://www.creativegrowth.org/artist/judith-scott

Creative New Zealand. (2016). *Dancing His Memories: Rodney Bell.* https://creativenz.govt.nz/news-and-blog/dancing-his-memories-rodney-bell

Creativity Explored. (2023, 14 Kasım). *SFMOMA acquires artwork from three pioneering centers for artists with disabilities*.

https://www.creativityexplored.org/news/sfmoma-acquires-artwork-creativity-explored

Cresswell, T. (2006). *On the move: Mobility in the modern Western world.* Routledge.

Crip*—Cripistemology and the Arts. (t.y.). *About Crip**. University of Illinois. https://crip.faa.illinois.edu/about/ adresinden elde edildi.

Crip Magazine #5. (2022). https://cripmagazine.evaegermann.com/wp-content/uploads/2022/10/crip-5-web.pdf

Crip Magazine. (2022). *Farklı Bedenlerle Dans: Sensin!* [Performans fotoğrafları]. https://bienal.iksv.org/i/assets//bienal/document/crip_5_web.pdf

Cristi, A. A. (2024, 4 Eylül). *AXIS Dance Company announces 2024 home season*. BroadwayWorld. https://www.broadwayworld.com/san-francisco/article/AXIS-Dance-Company-Announces-2024-Home-Season-20240904

Critical Design Lab. (t.y.). *Contra* Podcast*. https://www.criticaldesignlab.com/podcast

Croce, A. (1994, 26 Aralık). Discussing the undiscussable. *The New Yorker*, 54-60.

Crochet, J. (2024). Handle with care. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2).

Crow, L. (2012–2013). *Bedding Out* [Durational performance]. Roaring Girl Productions. http://www.roaring-girl.com/work/bedding-out/

Crow, L. (2024–2026). *A Change in the Climate* [Multidisciplinary performance project]. Roaring Girl Productions. https://www.roaring-girl.com/work/a-change-in-the-climate/

Crutchfield, S., & Epstein, M. (Eds.). (2000). *Points of contact: Disability, art, and culture*. University of Michigan Press.

Cumhuriyet. (2008, 25 Aralık). *Engelleri Zincirle Aştılar* [Haber ve fotoğraf]. https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/engelleri-zincirle-astilar-30872

Cunningham, C. (2014). *Give Me A Reason To Live* [Canlı performans, video kaydı]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ThmMMgcpS-U

Cunningham, C. (t.y.). *About.* Claire Cunningham. https://www.clairecunningham.co.uk/production/mobile/

Cunningham, C. (t.y.). *Guide Gods*. Claire Cunningham. https://www.clairecunningham.co.uk/production/mobile/

Cunningham, C. (t.y.). *Mobile*. Claire Cunningham. https://www.clairecunningham.co.uk/production/mobile/

Currans, B., Heit, S., & Kuppers, P. (2015). Arts-based research sharing and disability culture methods: Different ways of knowing. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(3).

Cvetkovich, A. (2012). *Depression: A Public Feeling*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11smrx4

Çağlayan, N. (2018). Türkiye'de zihinsel engellilerde sanat eğitimi ile ilgili lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 8(2), 403-418.

Çayır, K., & Akbulut, S. (2015). Giriş. K. Çayır, M. Soran, & M. Ergün (Der.), *Engellilik Ve Ayrımcılık: Eğitimciler İçin Temel Metinler* (s. 1-18). Karekök Yayınları.

Çekil, E. (2025). Güçlendirici, Dönüştürücü Ve Öznel Bir Deneyim. *Sanat Dünyamız*, (207), 90-95.

Çelik, A. (2010). Muhafazakâr Sosyal Politika Yönelimi: Hak Yerine Yardım-Yükümlülük Yerine Hayırseverlik. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 42, 63-81.

Çelik, R. (2022). *Türkiye'de Sakatlık Deneyimleri: Rehberlik Araştırma Ve Rehabilitasyon Merkezi Örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Çıplak Ayaklarla Dans. (2022). *Çıplak Ayaklarla Dans* [Podcast]. Açık Radyo. https://acikradyo.com.tr/podcast/232819

Çiçek, Ö., Karakurt, S. (2023). Nation-Building, Modernization, And Cinema İn The Early Republican Period: The Case Of Türkiye'nin Kalbi Ankara. *Ideology and Politics Journal,* 1(2), 1-17.

DADAA. (t.y.). *About Us*. https://www.dadaa.org.au/about-us/

DaDaFest. (t.y.). *History.* Erişim: 2 Ocak, 2026, https://www.dadafest.co.uk/who-we-are/about-us/history/

DaDaFest. (t.y). *DaDaFest international 2001 programme*. https://www.dadafest.co.uk/event/dadafest-international-2001

DaDaFest. (t.y). *DaDaFest International 2010: Objects of curiosity and desire* [Festival programı]. https://www.dadafest.co.uk/

DaDaFest. (2010). *Objects of curiosity and desire: DaDaFest International 2010* [Festival broşürü]. Liverpool: The Bluecoat.

Dance Enthusiast. (2023, March 16). *Impressions Plus: Kinetic Light in "Under Momentum" (Lincoln Center)*. https://www.dance-enthusiast.com/features/impressions-reviews/view/Kinetic-Light-Under-Momentum-Lincoln-Center-

Dance for All Bodies. (t.y.). *Dance For All Bodies: Inclusive Dance Classes For All Bodies*. https://www.danceforallbodies.org/

Dance Magazine. (2024). *Nadia Adame On Merging Artistry, Accountability, And Accessibility At AXIS*. https://dancemagazine.com/nadia-adame-axis/

Dance/USA. (2019). *Round One Dance/USA Artist Fellows*. https://www.danceusa.org/dance-usa-artist-fellows-2019

Dance/USA. (2022). *Christopher Unpezverde Núñez – Dance/USA Artist Fellowship*. https://www.danceusa.org/christopher-unpezverde-nunez-dance-usa-artist-fellow

Dance/USA. (t.y.). *Kayla Hamilton – Dance/USA Artist Fellows*. https://www.danceusa.org/kayla-hamilton

DanceAbility. (t.y.). *Artistic Director: Alito Alessi.* https://www.danceability.com/artistic-director-alito-alessi

DanceAbility. (t.y.). *Emery Blackwell*. https://www.danceability.com/emery-blackwell

DanceAbility. (t.y.). *The Story Of Danceability*. https://www.danceability.com/history

Dancers' Group. (2023). *Adapting Instead Of Excluding: A Conversation With Nadia Adame, AXIS Dance Company Artistic Director*. https://dancersgroup.org/2023/01/adapting-instead-of-excluding-a-conversation-with-nadia-adame-axis-dance-company-artistic-director/

DanceTabs. (2016, 12 Mart). *Marc Brew Company – For Now, I am… – London*. https://dancetabs.com/2016/03/marc-brew-company-for-now-i-am-london/

DanceTabs. (2021, 10 Aralık). *AXIS Dance Company – Roots Above Ground – SF streamed film*. https://dancetabs.com/2021/12/axis-dance-company-roots-above-ground-sf-streamed-film/

Dancing Wheels Company. (2023). *Annual report 2023* [PDF]. Dancing Wheels.

Dancing Wheels Company. (t.y.). *About us.* https://dancingwheels.org/about-us/

Danspace Project. (2022). *İele Paloumpis: İn Place Of Catastrophe, A Clear Night Sky.* https://danspaceproject.org/calendar/paloumpis/

Danspace Project. (2022). *Renewal residency: Christopher Unpezverde Núñez.* https://danspaceproject.org/calendar/renewal-residencies-christopher-unpezverde-nunez/

DANZ / Touch Compass Dance Trust. (2020, 4 May). *Touch Compass Appoints Pelenakeke Brown As İnterim Artistic Director*.

DANZ. (2019, 27 Haziran). *Award Winning Work Inspired By Rodney Bell's Exceptional Life Heads On Tour.* https://danz.org.nz/award-winning-work-inspired-by-rodney-bell%E2%80%99s-exceptional-life-heads-on-tour (erişim: 26 Aralık 2025)

Das, S. (2022). Disability in ancient Indian art and aesthetic theory: The case of Bibhatsa and Bhayanaka rasas. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 75-93). Routledge.

Davidson College Art Galleries. (2009). *RE/FORMATIONS: Disability, women, and sculpture* [Sergi kataloğu]. Davidson College. https://www.davidsoncollegeartgalleries.org/dcag-exhibitions/re-formations-disability-women-and-sculpture/

Davidson, M. (2002). Hearing things: The scandal of speech in deaf performance. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 76-87). Modern Language Association of America.

Davis, L. J. (1995). *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, And The Body*. Verso.

Davis, L. J. (2002). *Bending over backwards: Disability, dismodernism, and other difficult positions*. New York University Press.

Davis, L. J. (Ed.). (2006). *The disability studies reader* (2. Baskı). Routledge.

Davis, L. J. (2008). *Obsession: A history*. University of Chicago Press.

Davis, L. J. (2011). *Normalliğin İnşası: Çan Eğrisi, Roman Ve On Dokuzuncu Yüzyılda Sakat Bedenin İcadı. D. Bezmez, S. Yardımcı, Y. Şentürk (Der.)*, *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak* (F. B. Aydar, Çev., s. 101-116). Koç Üniversitesi Yayınları.

Davis, L. J. (2013). *The end of normal: Identity in a biocultural era*. University of Michigan Press.

Davis, L. J. (Der.). (2014). *The disability studies reader* (4. Baskı). Routledge.

Dawsey, J. & Casso, I. (Ed.). (2024). *For dear life: Art, medicine, and disability*. University of Texas Press / Museum of Contemporary Art San Diego.

Dayı, E., Açıkgöz, G., Elçi, A. N. (2020). Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretmen Adaylarının Özel Gereksinimli Öğrencilere Yönelik Metaforik Algıları (Gazi Üniversitesi Örneği). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi*, 21(1), 95-122.

Deaf for 4'33" performansına ilişkin belgesel kayıt için bkz. Firstsite Gallery (2023). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uspEyYYFbD4

Deaf West Theatre. (t.y.). *History.* Retrieved January 2, 2026, from https://deafwest.org/about/history/

Deaf Woke Artistic Wellness. (t.y.). *Antoine Hunter*. https://www.deafwaw.com/antoinehunter

De Coster, J. (2019). Seeing things differently: Danielle's place making. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 263–275) içinde. Routledge.

Degener, T. (2016). A human rights model of disability. P. Blanck & E. Flynn (Ed.), *Routledge handbook of disability law and human rights* içinde (s. 31-49). Routledge

DeJong, G. (1979). Independent Living: From Social Movement To Analytic Paradigm. *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, 60(10), 435–446.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Çev.). University of Minnesota Press.

Demir, A. (2015). Türkiye'nin AB'ye Uyum Sürecinde Engellilerin Değişen Konumu. *Sosyoloji Dergisi,* (31-32), 59-83.

Demir, A. (2020). Engelli Bireylerin Gündelik Hayat Stratejisi Olarak "Wheelchair Dancing" Deneyimleri. *Asya Studies*, 4(14), 97–106. https://doi.org/10.31455/asya.815418

Derby, J. (2011). Enabling art history: Review of Millett-Gallant, *The disabled body in contemporary art*; and Ross, *The aesthetics of disengagement*. *Disability Studies Quarterly*, *31*(1).

Derby, J. (2013). Nothing about us without us: Art education's disservice to disabled people. *Studies in Art Education, 54*(4), 376-380.

Derby, J. (2020). Accidents happen: An art autopathography on mental disability. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 203-212). Routledge.

Deutsch, H. (2002). Exemplary aberration: Samuel Johnson and the English canon. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.),

Disability studies: Enabling the humanities içinde (s. 197-210). Modern Language Association of America.

Deutsche Welle. (2015). *Talking Germany- Dergin Tokmak, Dancer And Acrobat*. https://www.dw.com/en/talking-germany-dergin-tokmak-dancer-and-acrobat/video-17628599

d'Evie, F. (2023). From dust to dust: Hallucinating the absent exhibition. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 87-98). Routledge.

Di Chiro, G. (2010). Polluted politics? Confronting toxic discourse, sex panic, and eco-normativity. C. Mortimer-Sandilands & B. Erickson (Ed.), *Queer ecologies: Sex, nature, politics, desire* içinde (s. 199-230). Indiana University Press.

Dick, K. (Yönetmen). (1997). *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* [Belgesel Film]. Kirby Dick Productions.

Diprose, R. (2002). *Corporeal generosity: On giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas*. State University of New York Press.

Disability Arts and Activism Archive. (t.y). *Outside the lines: Self-portraits by artists with disabilities, co-curated by Elizabeth Shefrin and Persimmon Blackbridge*. https://daaa.webflow.io/timeline

Disability Arts International. (2020). *Global Disability Arts: A Mapping Report*. British Council.

Disability Arts Online. (2012). *London 2012 Paralympic Games: Lost legacy?* https://disabilityarts.online/magazine/opinion/london-2012-paralympic-games-lost-legacy/

Disability Arts Online. (2018). *Are we in an era, post Disability Art?*

Disability Arts Online. (2020). *In Memory Of Dancer, Actor, And Disability Rights Advocate, David Toole OBE (1964–2020)*. https://disabilityarts.online/magazine/news/in-memory-of-dancer-actor-and-disability-rights-advocate-david-toole-obe-1964-2020/

Disability Arts Online. (2021). *#Weshallnotberemoved: The UK Disability Arts Alliance Campaign Report*. DAO Archives.

Disability Arts Online. (2021). *A History Of Disability From A Disability Arts Perspective.* https://disabilityarts.online/resources/research-and-learning/learning-topics/disability-arts-history/a-history-of-disability-from-a-disability-arts-perspective/

Disability Arts Online. (2022). *Ní Ríain, A. In conversation: Ailís Ní Ríain and Alice Sheppard on "Wired"*. https://disabilityarts.online/magazine/interviews/in-conversation-ailis-ni-riain-and-alice-sheppard-on-wired/

Disability Arts Online. (2025). *Candoco's Over And Over (And Over Again) İs A Fanfare For Rave Culture And The Disabled Body.* https://disabilityarts.online/magazine/reviews/candocos-over-and-over-and-over-again-is-a-fanfare-for-rave-culture-and-the-disabled-body/

Disability Arts Online. (t.y.). *Scored İn Silence – A Physical Retelling Of The Story Of Hiroshima From The Unique Perspective Of Deaf Survivors.* https://disabilityarts.online/magazine/reviews/scored-in-silence-a-physical-retelling-of-the-story-of-hiroshima-from-the-unique-perspective-of-deaf-survivors/

Disability Arts Online. (t.y.). *About*. https://disabilityarts.online/about/

Disability Discrimination Act 2005 (UK), c. 13. legislation.gov.uk

Disability Studies Initiative. (2022, January 4). *"Disability is an art". University of California Santa Barbara.* https://disabilitystudies.english.ucsb.edu/disability-is-an-art/

Disability Visibility Project. (2022). *Reading Storms, Embracing Life: A Remembrance Of Neil Marcus.* https://disabilityvisibilityproject.com/2022/01/09/reading-storms-embracing-life-a-remembrance-of-neil-marcus/

Disabled Avant-Garde. (t.y.). *About: "The disabled avant-garde are the last avant-garde" – Yinka Shonibare in conversation with Melvyn Bragg*, South Bank Centre, London, 2007. https://disabledavantgarde.wordpress.com/

Dodd, J., Jones, C., Jolly, D., & Sandell, R. (2010). Disability reframed: Challenging visitor perceptions in the museum. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum*(s. 92–112). Routledge.

Dokumacı, A. (2023). *Activist Affordances: How Disabled People İmprovise More*. Duke University Press.

Dolmage, J. T. (2017). *Academic Ableism: Disability And Higher Education*. University of Michigan Press.

Donohue, M. N. (2022). These Ties Constitute What We Are: İele Paloumpis' İn Place Of Catastrophe, A Clear Night Sky. *Danspace Project Online Journal*. https://danspaceproject.org/2022/12/15/donohue/

Dotson, K. (2011). Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices Of Silencing. *Hypatia*, 26(2), 236–257. https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01177.x

Dow, S. (2022). From Homeless And Busking To The Main Stage: Rodney Bell's Wheelchair Dance Tours Australia. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/12/from-homeless-and-busking-to-the-main-stage-rodney-bells-wheelchair-dance-tours-australia

Duncum, P. (Ed.). (2006). *Visual culture in the art class: Case studies*. National Art Education Association.

Durham-Wall, M. (2019). What are you looking at?: Staring down notions of the disabled body in dance. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 77–92). Intellect.

Durr, P. (2016). *Spectrum: Focus on Deaf Artists*. Deaf Art / Deaf Artists. https://deaf-art.org/

DV8 Physical Theatre. (2025). *The Cost of Living- Film DV8 Physical Theatre* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WFM-s5D-NTk

DV8 Physical Theatre. (t.y). *DV8 Physical Theatre*. https://dv8.co.uk/

Edelman, L. (2004). *No future: Queer theory and the death drive*. Duke University Press.

Egbatan, M. (2024, August 20). *Commodifying Disability As An Experience*. Platypus, The CASTAC Blog.

Egermann, E. (Ed.). (2022). *Crip Magazine #5. İstanbul Kültür Sanat Vakfı* (İKSV).

Elkins, J. (2004). *Pictures and tears: A history of people who have cried in front of paintings*. Routledge.

Ellis, K. (2019). Changing representations of disability in children's toys as popular culture. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 297–309) içinde. Routledge.

Engelsiz Kariyer Zirvesi (t.y.). *Banu Dağcıoğlu Türkeli Biyografi*. https://zirve.engelsizkariyer.com/personnel/prof-banu-dagcioglu-turkeli/

Engelsiz Kariyer Zirvesi. (t.y.). *Performans Fotoğrafı* [Fotoğraf]. Wheelchair Dance Project. https://zirve.engelsizkariyer.com/personnel/wheelchair-dance-project/

English Touring Theatre. (t.y.). *Museum of Austerity*. https://ett.org.uk/our-work/museum-of-austerity/

Equality Act 2010 (UK), c. 15. legislation.gov.uk

Ercan, M. (2021). Engelli Bireylerin Kent Vatandaşlığı Deneyimleri Eksenine Bir Çalışma. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 18(39), 98-125.

Erden Kocaarslan, G. (2024). Türkiye'de Özel Gereksinimli Bireylerde Sanat Eğitimini Konu Alan Lisansüstü Tezlerin Eğilimleri. *İnformal Ortamlarda Araştırmalar Dergisi*, 9(2), 255-269.

Erickson, B. (2021). The Community Mental Health Act of 1963. *AMA Journal of Ethics*, 23(4), E311–E318.

Erevelles, N. (2011). *Disability and difference in global contexts: Enabling a transformative body politic*. Palgrave Macmillan.

Eslek, Ç. (2011). Bedensel Acının Bir Deneyim Olarak Sanat Yapıtına Dönüşümü. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü].

Eslek, Ç. (2022). *17. İstanbul Bienali Katılımcılarını Tanıyalım: Crip Magazine*. Argonotlar.

Europe Beyond Access. (t.y.). *Europe Beyond Access: Breaking the glass ceiling of performing arts*. Erişim tarihi: 19 Haziran 2026, https://www.europebeyondaccess.com/

Europe Beyond Access. (t.y.). *Chisato Minamimura* (artist profile). https://www.europebeyondaccess.com/artists/profiles/chisato-minamimura/

Europe Beyond Access. (t.y.). *Europe Beyond Access*. https://www.europebeyondaccess.com/

European Commission. (2010). *European Disability Strategy 2010–2020: A renewed commitment to a barrier-free Europe* (COM/2010/0636 final). EUR-Lex. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52010DC0636

European Union. (2000). *Council Directive 2000/78/EC Of 27 November 2000 Establishing A General Framework For Equal Treatment İn Employment And Occupation*. EUR-Lex. https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2000/78/oj/eng

Evans, B., Allam, A., Bê, A., Hale, C., Rose, M., & Ruddock, A. (2024). Being left behind beyond recovery: Crip time and chronic illness in neoliberal academia. *Social & Cultural Geography*, 1–21. https://doi.org/10.1080/14649365.2024.2410262

Exploratorium. (2025, May 1). *Exploratorium and AXIS Dance Company present Kinematic/Kinesthetic*. https://www.exploratorium.edu/press-office/press-releases/exploratorium-and-axis-dance-company-present

Extraordinary Bodies. (t.y.). *Dergin Tokmak. Circus for Every Body.* https://www.extraordinarybodies.org.uk/cast/dergin-tokmak/

Eyebeam. (t.y.). *Yo-Yo Lin*. https://eyebeam.org/artists/yo-yo-lin/ (erişim: 26 Aralık 2025)

Eyebeam. (t.y.). *Pelenakeke Brown* (artist residency profile).

Fabby, R. (2010). *DaDaFest: Ghetto-blaster? Research into the affirmative cultural values and employment opportunities for disabled and deaf artists within a culturally distinct festival* [Yayımlanmamış araştırma raporu]. DaDa - Disability & Deaf Arts.

Farklı Bedenlerle Dans Projesi. (2015). *Performans Afişi Ve Ekip Fotoğrafı* [Fotoğraf]. Facebook.https://www.facebook.com/dancewithdifferentbodies/photos/pb.100068010924079.-2207520000/849700455101270/?type=3

Farklı Bedenlerle Dans. (2014). *Performans Fotoğrafı* [Fotoğraf]. Facebook. https://www.facebook.com/dancewithdifferentbodies/photos/pb.100068010924079.-2207520000/804175262987123/?type=3

Farklı Bedenlerle Dans. (t.y.). *Ana sayfa* [Facebook sayfası]. Facebook. 4 Ocak 2026 tarihinde https://www.facebook.com/dancewithdifferentbodies/ adresinden erişildi.

Fazeli, T. (2020). Accessibility in and beyond the quagmire of the present. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 19-33). Routledge.

Feldman, J. P. (2022). Performing disability and endurance: On Carolyn Lazard's *Support System (for Tina, Park, and Bob)*. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 252-268). Routledge.

Ferreiro, E. (2023, May 3). *La Singla: One Of The Best Flamenco Dancers İn The World Was Deaf.* Unusualverse. https://www.unusualverse.com/2023/05/la-singla-flamenco-dancer-deaf.html

Ficara, M. (2020, 9 Ocak). Photo coverage: Go inside the Public Theater's 16th annual Under the Radar Festival. *BroadwayWorld*.

Fimmano, A. (2020, 17 Ocak). Under the Radar: The Public Theater's Under the Radar Festival. *Plays To See*.

Finkelstein, V. (1987). Disabled People And Our Culture Development. *Disability Arts in London (DAIL)*, 8, 1–4.

Firstsite. (2022). *Deaf For 4'33" – Interview With Artist Chisato Minamimura.* https://firstsite.uk/deaf-for-433-interview-with-artist-chisato-minamimura/

Flanagan, B., Rose, S., & Rugoff, R. (1995). *Visiting Hours. Grand Street*, 53, 65–73. https://doi.org/10.2307/25007885

Fleischer, D. Z., & Zames, F. (2011). *The Disability Rights Movement: From Charity To Confrontation*. Temple University Press.

Flott, G. (2024). Pretty ugly: Toward a joyful vision of disfigurement. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2).

Foisy, C. (2025). Sounding mad poetics as resistant-methods and research-creation. *Disability Studies Quarterly, 45*(1).

Ford, Mellon foundations announce Disability Futures Fellows. (2020, October 15). *Philanthropy News Digest*. https://philanthropynewsdigest.org/news/ford-mellon-foundations-announce-disability-futures-fellows

Forni, S., Crooks, J., & Fontaine, D. (2019). Activism, objects and dialogues: Re-engaging African collections at the Royal Ontario Museum. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 186–196). Routledge.

Ford Foundation Gallery. (2020). *Indisposable: Structures of support after the ADA* [Sergi Broşürü]. Ford Foundation Center for Social Justice.

Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia İn Performance*. Routledge.

Foster, S. L. (Ed.). (1995). *Choreographing History*. Indiana University Press.

Foucault, M. (1990). *The history of sexuality: An introduction* (Cilt 1) (R. Hurley, Çev.). Vintage Books.

Foucault, M. (2000). *Seçme Yazılar 3* (F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2003). *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974–1975* (G. Burchell, Çev.). Picador.

Foucault, M. (2003). *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974–1975* (G. Burchell, Çev.). Picador.

Foucault, M. (2007). *Security, territory, population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978* (G. Burchell, Çev.). Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2008). *The birth of biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979* (G. Burchell, Çev.). Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2010). *The Government Of Self and Others, Lectures at The Collège De France 1982-1983 (ed. by F. Gros, gen. eds. F. Ewald and A. Fontana, Eng. seri. eds. A. I. Davidson, trans. by G. Burchell).* Palgrave Macmillan.

Foundation for Community Dance. (t.y). *Definition of Community Dance*. [Erişim: https://www.communitydance.org.uk/about-community-dance/what-is-community-dance]

Fournier, L. (2021). *Autotheory As Feminist Practice İn Art, Writing, And Criticism*. The MIT Press.

Fox, A. M. (2010). RE/FORMATIONS: Disability, women, and sculpture. *Disability Studies Quarterly, 30*(2).

Fox, A. M. (2019). Exquisite model: Riva Lehrer, portraiture, and risk. B. Hadley ve D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* içinde (s. 227–240). Routledge.

Fozzard, M. (t.y.). *Museum of Austerity*. Meg Fozzard Digital. https://megfozzard92.wixsite.com/megfozzarddigital/projects

Frank, A. W. (1995). *The wounded storyteller: Body, illness, and ethics*. University of Chicago Press.

Fraser, M. (2013). Cripping It Up. *Journal of Visual Art Practice*, 12(3), 245–248. https://doi.org/10.1386/jvap.12.3.245_1

French, J. (2019). Auto agents: Inclusive curatorship and its political potential. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 152–163). Routledge.

Feely, M. (2016). Disability studies after the ontological turn: A return to the material world and material bodies without a return to essentialism. *Disability & Society*, *31*(7), 863–883. https://doi.org/10.1080/09687599.2016.1208603

Ferris State University [FSU]. (2015). *Report on diversity and inclusion for the diversity at Ferris annual report 2014-2015* (Rapor No. LB 20150731). Kendall College of Art and Design of Ferris State University.

Fraser, B. (2018). *Cognitive disability aesthetics: Visual culture, disability representations, and the (in)visibility of cognitive difference*. University of Toronto Press.

Frawley, M. H. (2004). *Invalidism and identity in nineteenth-century Britain*. University of Chicago Press.

Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.

Fricker, M. (2007). *Epistemic İnjustice: Power And The Ethics Of Knowing*. Oxford University Press.

Fries, K. (2021). *Against Being Disappeared* (editoryal giriş). Wordgathering. https://wordgathering.com/vol15/issue4/disability-futures/fries-intro/

Fries, K. (Ed.). (1997). *Staring Back: The Disability Experience From The İnside Out*. Plume.

Frost, L. (1996). The Circassian beauty and the Circassian slave: Gender, imperialism, and American popular entertainment. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 248-261). New York University Press.

Fuchs, E. (2008). Review of Postdramatic Theatre, by Hans-Thies Lehmann. *TDR: The Drama Review*, 52(2), 178–181. https://doi.org/10.1162/dram.2008.52.2.178

Fuhrer, M. (2022). *Access As An Ethic: Giving Dance Myriad Points Of Entry*. https://www.nytimes.com/2022/08/17/arts/dance/kinetic-light-disability-arts-access.html

Full Radius Dance. (t.y.). *Full Radius Dance: Physically-İntegrated Dance Company Based İn Atlanta*, GA. Https://Fullradiusdance.Org/

Gallery 400. (2018). *Chicago disability activism, arts, and design: 1970s to today*. University of Illinois Chicago.

Gallagher, M., Ferrè, E. R. (2018). The Aesthetics Of Verticality: A Gravitational Contribution To Aesthetic Preference. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 1-10. https://doi.org/10.1177/1747021817751353

Galloway, T., Nudd, D. M., & Sandahl, C. (2007). 'Actual Lives' and the ethic of accommodation. In P. Kuppers & G. Robertson (Eds.), *The community performance reader* (s. 227-234). Routledge.

Ganguly, A. (2017, October 4). *Bill Shannon: Dancing With Four Feet And Two Faces. Arts Management & Technology Laboratory, Carnegie Mellon University.* https://amt-lab.org/reviews/2017/9/review-of-bill-shannon-lecture

Gardner, G. (2021). Disability, Dance, And An Oppressive Mobilisation Of Looking. *Women's History Network*. https://womenshistorynetwork.org/disability-dance-and-an-oppressive-mobilisation-of-looking/

Garip, H. (2026, 12 Mart). Accessible Lines [K. Kopalova ile söyleşi]. *Illustration Research*. http://illustrationresearch.org/accessiblelines

Garland-Thomson, R. (Ed.). (1996). *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body*. New York University Press.

Garland-Thomson, R. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability In American Culture And Literature*. Columbia University Press.

Garland-Thomson, R. (2000). The beauty and the freak. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 181-196). University of Michigan Press.

Garland-Thomson, R. (2000). *Seeing The Disabled*. Michigan Quarterly Review.

Garland-Thomson, R. (2002). Integrating disability, transforming feminist theory. *NWSA Journal*, *14*(3), 1–32.

Garland-Thomson, R. (2005). Feminist disability studies. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, *30*(2), 1557–1587. https://doi.org/10.1086/423352

Garland-Thomson, R. (2005). Dares to stares: Disabled women performance artists and the dynamics of staring. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 30-41). University of Michigan Press.

Garland-Thomson, R. (2006). Ways of staring. *Journal of Visual Culture, 5*(2), 173-192.

Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How We Look*. Oxford University Press.

Garland-Thomson, R. (2010). Picturing people with disabilities: Classical portraiture as reconstructive narrative. R. Sandell, J. Dodd, & R. Garland-Thomson (Eds.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* içinde (s. 23-40). Routledge.

Garland-Thomson, R. (2011). Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept. *Hypatia*, 26(3), 591–609. https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01206.x

Garland-Thomson, R. (2017). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature* (20. yıl özel baskısı). Columbia University Press. (Orijinal eser 1997'de yayımlanmıştır).

Garland-Thomson, R. (2019). Critical disability studies: A knowledge manifesto. K. Ellis, R. Garland-Thomson, M. Kent, & R. Robertson (Ed.), *Manifestos for the future of critical disability studies* içinde (s. 11–19). Routledge.

Garland-Thomson, R. (2020). Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept. Cambridge Univerity Press. https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01206.x

Gassaway, W. T. (2017). Divining disability: Criticism as diagnosis in Mesoamerican art history. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 60–81). Routledge.

Gazete Oksijen. (2022, 12-18 Ağustos). *Sağırlar Diye Şiir Yazamazlar Mı Sandınız?* https://gazeteoksijen.com/sanat/sagirlar-diye-siir-yazamazlar-mi-sandiniz-159754

Geçen, F. (2015). *Görsel Sanatlar Uygulamaları İle Özel Eğitim Kapsamında Yer Alan Bireylerin Eğitsel Gelişimleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Gerber, B. L., & Guay, D. P. (Eds.). (2006). *Reaching and teaching: Students with special needs through art*. National Art Education Association.

Gerber, B. L., & Kellman, J. (Eds.). (2010). *Understanding students with autism spectrum disorders: Understanding their world, making the arts accessible*. National Art Education Association.

Gilbert, S. M. (2000). E-mail to the dead. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 115-118). University of Michigan Press.

Gilbert, A. (2020, November 5). *In The New Doc "Crutch," Dancer Bill Shannon Doesn't Need A Hand.* KQED Arts. https://www.kqed.org/arts/13888759/in-the-new-doc-crutch-dancer-bill-shannon-doesnt-need-a-hand

Ginsburg, F., Mills, M., & Rapp, R. (2023). The "swell": Disability arts in the time of COVID-19. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 17-31). Routledge.

Ginsburg, F., & Rapp, R. (2024). *Disability worlds*. Duke University Press.

Glørstad, V. (2024). The travelling aesthetic: Axis Dance Company and international diplomacy. C. Czymoch, K. Maguire-Rosier ve Y. Schmidt (Ed.), How does disability performance travel? Access, art, and internationalization içinde (s. 165–178). Routledge.

Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Prentice-Hall.

Goffman, E. (1963). *Behavior in public places: Notes on the social organization of gatherings*. Free Press.

Gold, E. (2025). Academic antipsychiatry: Exploring methods and language of psy abolition in Mad Studies. *Disability Studies Quarterly, 45*(1).

Gold, E., & Rembis, M. (2025). Introduction: Mad methods, methods of madness. *Disability Studies Quarterly, 45*(1).

Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism To The Present*. Thames & Hudson.

Goodley, D. (2013). Dis/entangling critical disability studies. *Disability & Society*, *28*(5), 631–644. https://doi.org/10.1080/09687599.2012.717884

Goodley, D. (2014). *Dis/ability studies: Theorising disablism and ableism*. Routledge.

Goodley, D., Liddiard, K., & Runswick-Cole, K. (2018). Feeling disability: Theories of affect and critical disability studies. *Disability & Society*, *33*(2), 197–217. https://doi.org/10.1080/09687599.2017.1402752

Goodley, D., Lawthom, R., Liddiard, K., Runswick-Cole, K. (2019). Provocations For Critical Disability Studies. *Disability & Society*, 34(6), 972–997.

Goodley, D. (2021). Disability and the medical posthumanities. *Interconnections*, 2(2), 14–32. https://doi.org/10.26522/posthumanismjournal.v2i2.4341

Goodley, D., Lawthom, R., Liddiard, K., & Runswick-Cole, K. (2021). Key concerns for critical disability studies. *International Journal of Disability and Social Justice*, *1*(1), 27–49. https://doi.org/10.13169/intljofdissocjus.1.1.0027

Gorman, R. d. S., Reid, J. (2024). Where Are We Now? Whiteness, Access, And Aesthetics Of Absence İn Disability Arts. RACAR: revue d'art canadienne / *Canadian Art Review*, 49(2), 50–57.

Gosling, J. (2006). *What İs Disability Arts?* Together! 2012. https://www.together2012.org.uk/resources/what-is-disability-arts/

Gossiaux, E. L. (2024). Love letter to London. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (2014). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. A. Antmen (Haz. & Çev.), *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri* (s. 113-117). İletişim Yayınları.

Goglar Kültür Sanat. (2012, 29 Mart). *Biz De Varız: Kavuşma* [Blog yazısı ve fotoğraf]. https://goglar.blogspot.com/2012/03/biz-de-variz-kavusma.html

Göncü, K. (2021). Queer Sakatlık Ve Aidiyet. *Crip Magazine*, 5, 42-43.

Graeae. (t.y.). Our history. https://graeae.org/who-we-are/our-history/

Graham, H. (2010). To label the label? 'Learning disability' and exhibiting 'critical proximity'. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 115–129). Routledge.

Grando, I. (2021). *Thinking through my dinner with the invisible archivist*. Thinking Through Things. Northern Network for Medical Humanities Research. https://nnmh.org.uk/wp-content/uploads/2021/05/Thinking-through-my-dinner.pdf

Gray Area. (t.y.). *CripTech Metaverse Lab with Leonardo*. https://grayarea.org/initiative/criptech-metaverse-lab/

Grehan, H., & Eckersall, P. (Eds.). (2013). *We're People Who Do Shows: Back To Back Theatre – Performance, Politics, Visibility.* Performance Research Books.

Grigely, J. (2000). Postcards to Sophie Calle. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 31-58). University of Michigan Press.

Grigely, J. (2010). *Exhibition prosthetics*. Bedford Press / Sternberg Press.

Grosz, E. (1996). Intolerable ambiguity: Freaks as/at the limit. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 55-68). New York University Press.

Grue, J. (2015). The problem of the supercrip: Representation and misrepresentation of disability. T. Shakespeare (Der.), *Disability Research Today: International Perspectives* (s. 204-218). Routledge.

Gruson-Wood, J. F. (2009). Ableism kitsch: The aesthetics of disability-related ethics. *Critical Disability Discourses*, *1*, 1-25.

Guffey, E. (2023, 25 Nisan). *Cripping things in late nineteenth-century art*. Bard Graduate Center. https://www.bgc.bard.edu/research/articles/707/cripping-things-in-late-nineteenth

GuideStar. (t.y.). *Dancing Wheels Company & School* [Kuruluş profili]. Candid/GuideStar.

Guo, H. (2007). *Demented art: Report on Chinese mental patients' art*. Hunan Fine Arts Publishing House.

Güneş, A. (t.y.). Sanatta Abject (İğrenç) Beden Üzerine. *uniteMAG*.

Güngör, A. (2022). *Transitional Territories: Confluence Of Art And Anthropology İn The Practices Of Contemporary Artists From Turkey*. transcript Verlag.

Gürdal Ünal, A. (2011). *Türk Çocuk Edebiyatında Engellilerin Temsili, 1969-2009*. Evrensel Basım Yayın.

Gürsu E. (2022, 3 Aralık). *Farkı tanımak: Engelli hakları hareketi ve güncel sanat.* Argonotlar. https://argonotlar.com/farki-tanimak-engelli-haklari-hareketi-ve-guncel-sanat/

Hadley, B. (2012). *In P. Kuppers, Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape*. Palgrave Macmillan.

Hadley, B. (2014). *Disability, Public Space Performance And Spectator Pragmatics*. Palgrave Macmillan.

Hadley, B. (2017). *Theatre, Social Media, And Meaning Making*. Palgrave Macmillan.

Hadley, B. (2018). Disability, disabled dance audiences and the dilemma of neuroaesthetic approaches to perception and interpretation. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 293–316). Intellect.

Hadley, B. (2019). Disability arts in an age of austerity. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 347–361) içinde. Routledge.

Hadley, B. (2024). *Generative, Reductive Or Exploitative? How Change İn Disability Performance Ecologies Shapes Audience Engagement And Aesthetic Value.* Journal of Applied Arts & Cultural Contexts. https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jaac_00059_1

Hadoke, T. (2020, 28 Ekim). *David Toole Obituary*. The Guardian. https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/28/david-toole-obituary

Hadoke, T. (2025, 30 Ekim). *Nabil Shaban obituary*. The Guardian. https://www.theguardian.com/stage/2025/oct/30/nabil-shaban-obituary

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art Of Failure*. Duke University Press.

Hall, K. Q. (Ed.). (2011). *Feminist disability studies*. Indiana University Press.

Hall, M. C. (2019). Critical disability theory. E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* içinde (Winter 2019 ed.). Stanford University. https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/disability-critical/

Hall, K. Q. (2021). Limping along: Toward a crip phenomenology. *The Journal of Philosophy of Disability*, *1*, 11–33. https://doi.org/10.5840/jpd20218275

Hambrook, C. (2016, September 7). *Review: Chisato Minamimura – Passages of Time.* Disability Arts Online. https://disabilityarts.online/magazine/reviews/chisato-minamimura-passages-of-time/

Hambrook, C. (2017). *Johnny Crescendo, Block Telethon Protest*. National Disability Arts Archive. https://the-ndaca.org/resources/audio-described-gallery/johnny-crescendo-block-telethon-protest/

Hamilton, K. (t.y.). *Nearly Sighted / Unearthing the Dark* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/957239532?fl=pl&fe=sh

Hamraie, A. (2017). *Building Access: Universal Design And The Politics Of Disability*. University of Minnesota Press.

Hamraie, A. (2023). Crip making. M. Mills, R. Sanchez (Der.), *Crip Authorship: Disability As Method* (s. 303-319). New York University Press.

Hamraie, A. (t.y.). *Bio. Aimi Hamraie Official Website*. Erişim tarihi: 3 Ocak 2026, https://aimihamraie.com/

Hamraie, A., & Fritsch, K. (2023). Four commitments of crip technoscience. In E. Guffey (Ed.), *After universal design: The disability design revolution* (pp. 17-34). Bloomsbury Visual Arts.

Hamraie, A., & Fritsch, K. (2019). Crip Technoscience Manifesto. Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience, 5(1), 1–33. https://doi.org/10.28968/cftt.v5i1.29607

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.

Hargrave, M. (2015). *Theatres Of Learning Disability: Good, Bad, Or Plain Ugly*? Palgrave Macmillan.

Harmon, S. (2018). In a different light? Broadening the bioethics perspective through dance. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 99–112). Intellect.

Harmon, S., Waelde, C., & Whatley, S. (2018). Disabled Dance: Barriers To Proper İnclusion Within Our Cultural Milieu. In S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood, & H. Blades (Eds.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 13–45). Intellect.

Hart, L. (2010). Agents at Angkor. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 41–52). Routledge.

Haswell, M. (Yönetmen). (2011). *Signing hands across the water: An international festival of sign language poetry* [Film]. Martin Haswell Films; Swarthmore College. https://signinghandsacrossthewater.com/

Hawkins, J. (1996). "One of us": Tod Browning's *Freaks*. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (pp. 265-276). New York University Press.

Hayhoe, S. (2019). Inclusive capital, human value and cultural access: A case study of disability access at Yosemite National Park. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 125–136) içinde. Routledge.

Heart n Soul. (2018, November 12). *Our history*. https://www.heartnsoul.co.uk/about-1/2018/11/12/our-history

Heaton, T. (2012). *Shaken not stirred*. In Disability Arts Online.

Hebbel am Ufer. (t.y.). *Claire Cunningham: Give Me a Reason to Live*.

Hedva, J. (2015). *My Body İs A Prison Of Pain So I Want To Leave It Like A Mystic But I Also Love It & Want It To Matter Politically* [Lecture transcript]. The Anarchist Library. https://theanarchistlibrary.org/library/johanna-hedva-my-body-is-a-prison-of-pain-so-i-want-to-leave-it-like-a-mystic-but-i-also-love-i

Hedva, J. (2016). *Sick woman theory*. Mask Magazine, The Not There Issue. http://www.maskmagazine.com/not-there/struggle/sick-woman-theory

Hedva, J. (2020). *Sick woman theory*. (İlk olarak 2016'da *Mask Magazine*'de yayımlanmıştır). https://johannahedva.com/SickWomanTheory_Hedva_2020.pdf

Hedva, J. (2022). *Sick Woman Theory* [PDF]. University of the Arts London. https://tobyspgcertblog.myblog.arts.ac.uk/files/2022/05/SickWomanTheory_Hedva_2020.pdf

Hedva, J. (2023). Disability access rider. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 289-292). Routledge.Hedva, J., & Kim, C. S. (2025). Ghosted In The Shell, 2024: Christine Sun Kim ve Johanna Hedva söyleşisi. (A. E. Pilgir, Çev.). *Sanat Dünyamız*, (207), 22-27.

Heidi Latski Dance. (t.y.). *Company history and works*. https://heidilatskydance.org

Heindl, N. (2017). Exploiting, degrading, and repellent: Against a biased interpretation of contemporary art about disability. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), Disability and art history (s. 29–46). Routledge.

Hendren, S. (2020). What can a body do? How we meet the built world. Riverhead Books.

Herman, A. C.-P. (2009). DanceAbility's contribution to mixed-abilities dance: A survey analysis (Yüksek lisans tezi). University of Oregon.

Herman, A., & Chatfield, S. (2010). A detailed analysis of DanceAbility's contribution to mixed-abilities dance. Journal of Dance Education, 10(2), 41–55. https://doi.org/10.1080/15290824.2010.10387159

Herman, A., & Chatfield, S. (2010). A Detailed Analysis Of Danceability's Contribution To Mixed-Abilities Dance. *Journal of Dance Education*, 10(2), 41–55.

Herman, J. (t.y.). *Many Ways to Raise a Fist* (performans görselleri ve tanıtım). https://jerronherman.com/home/fist

Hermans, C. (2016). Differences, In Itself: Redefining Disability Through Dance. *Social Inclusion*, 4(4), 160–167. DOI: https://doi.org/10.17645/si.v4i4.699

Herndl, D. P. (2002). Reconstructing the posthuman feminist body: Twenty years after Audre Lorde's cancer journal. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 144-155). Modern Language Association of America.

Hershey, L. (2003). Women with disabilities: Organizing for change. *Women & Therapy*, *26*(3-4), 157–160.

Hevey, D. (2010). Behind the shadow of Merrick. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 79–91). Routledge.

Hibakusha Stories. (t.y.). *Who Are The Hibakusha?* https://hibakushastories.org/who-are-the-hibakusha/

Hickey-Moody, A., & Malins, P. (2007). Introduction: Gilles Deleuze and four movements in social thought. A. Hickey-Moody & P. Malins (Ed.), *Deleuzian encounters: Studies in contemporary social issues* içinde (s. 1–24). Palgrave Macmillan.

Hickey-Moody, A. C. (2017). *Unimaginable Bodies: Intellectual Disability, Performance And Becomings.* Sense Publishers.

High Concept Labs. (2022). *Art/access labs: Unfolding disability futures*.

Hiles, T. W. (2017). Representing disability in post–World War II photography. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 99–118). Routledge.

Hiles, T. W. (2022). Disability metaphor and American individualism: Beyond *The Glass Menagerie*. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 172-186). Routledge.

Hijinx. (t.y.). Our story. Retrieved January 2, 2026, from https://www.hijinx.org.uk/our-story/

Hiskes, A. (2024). Affects as affordances: Disability and the genres of the actionable. *Frontiers in Sociology*, *9*, 1410248. https://doi.org/10.3389/fsoc.2024.1410248

Hogan, S. (2019). Gender representation, power, and identity in mental health and art therapy. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 137–147) içinde. Routledge.

Holger, H. (t.y.). *Events*. https://hildeholger.com/events/

Hollins, H. (2010). Reciprocity, accountability, empowerment: Emancipatory principles and practices in the museum. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum*(s. 228-243). Routledge.

Hollows, V. (2019). The activist role of museum staff. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 80–90). Routledge.

Honeyman, S. (2019). Pain proxies, migraine and invisible disability in Renée French's H Day. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 15–36). Intellect.

Hopwood, M. (2016). 'Terrible Purity': Peter Singer, Harriet McBryde Johnson, and the Moral Significance of the Particular. *Journal of the American Philosophical Association*, 2(4), 637–655. doi:10.1017/apa.2017.1

Houston, S. (2019). *Dancing with Parkinson's*. Intellect. https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvpvh

Howard, Y. (2022). Listening to the queer-crip body of Derek Jarman's *Blue*. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 223-235). Routledge.

Howe, P. D. (2008). *The Cultural Politics Of The Paralympic Movement*. Routledge.

Howie, E. (2017). The dandy Victorian: Yinka Shonibare's allegory of disability and passing. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 155–177). Routledge.

HowlRound Theatre Commons. (t.y.). *Antoine Hunter presents #DeafWoke with Def Lens* Media. https://howlround.com/happenings/antoine-hunter-presents-deafwoke-def-lens-media

Hughes, B., & Paterson, K. (1997). The Social Model Of Disability And The Disappearing Body: Towards A Sociology Of Impairment. *Disability & Society*, 12(3), 325–340. https://doi.org/10.1080/09687599727209

Hughes, B. (1999). The constitution of impairment: Modernity and the aesthetic of oppression. *Disability & Society*, *14*(2), 155-172.

Hughes, B. (2012). Fear, pity and disgust: Emotions and the non-disabled imaginary. N. Watson, A. Roulstone, & C. Thomas (Ed.), *Routledge handbook of disability studies* içinde (s. 67–77). Routledge.

Hughes, J. R. (2022). *Interdisciplinary Artist Yo-Yo Lin On The Process Of Processing*. The Creative Independent. https://thecreativeindependent.com/people/interdisciplinary-artist-yo-yo-lin-on-the-process-of-processing/

Hughes, S., & Phillips, E. (2019). From vision to action: The journey towards activism at St Fagans National Museum of History. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 245–255). Routledge.

Hunt, P. (Ed.). (1966). *Stigma: The Experience Of Disability*. Geoffrey Chapman.

Hunt, J. (2023). Making space for disability studies within a structurally competent medical curriculum: Reflections on long Covid. *Medical Humanities, 49*, 105-116. https://doi.org/10.1136/medhum-2022-012415

Hutter, V. (2015). Imagining what disability actually is: The DisArt Festival in Grand Rapids, Michigan. *American Artscape*, (1). National Endowment for the Arts. https://www.arts.gov/impact/accessibility/american-artscape-issue-1-2015/imagining-what-disability-actually-is

Hur, A. (t.y.). *Captioned: An interview with Liza Sylvestre*. Sixty Inches From Center. https://sixtyinchesfromcenter.org/captioned-an-interview-with-liza-sylvestre/

Hülya Karcı. (t.y.). Mina Theatergruppe – Mina Tiyatro Topluluğu afişleri. https://hulyakarci.com/mina-theatergruppe/

Hyperallergic. (2020). *Why a disabled artist collective was what I needed all along*.

HZT Berlin. (t.y.). *About Prof. Claire Cunningham And Her Artistic Research*.

HZT Berlin. (t.y.). *Crip Choreo Care*.

Ingram, M. (2025). Toward a politics of shame: Cripping understandings of affect in disabled people's encounters with unsolicited advice. *Frontiers in Sociology*, *10*, Makale 1401812. https://doi.org/10.3389/fsoc.2025.1401812

Ingram, M., & Jacobsen, K. (2025). Both because of and in spite of: Towards the reclamation of queercrip joy. *Sexualities, 28*(3), 596–614. https://doi.org/10.1177/13634607241264319

International Ibsen Award. (2022). *Back to Back Theatre*. https://internationalibsenaward.com/winners/back-to-back-theatre

International Society for the Performing Arts. (2019). *Candoco Dance Company Receives Achates Philanthropy Prize.* https://www.ispa.org/news/481804/Candoco-Dance-Company-Receives-Achates-Philanthropy-Prize.htm

Inside the archival imaginarium. (2020). Thinking Through Things Project. Northern Network for Medical Humanities Research Congress, University of Sheffield. https://archivalimaginarium.org

Isadora Duncan Dance Awards Committee. (t.y.). *2000 Awards Listing* [Fantasy in C Major ve ilgili ödüller]. https://www.izzies-sf.org/2007

İğrek, M. (2008). *Sessizlerin Dünyasını Kimse Merak Etmiyor*. https://musaigrek.com/2008/03/12/sessizlerin-dunyasini-kimse-merak-etmiyor/

İnal, E. (2018, 11 Mayıs). *Tabuları Yıkan Dans*. Gazete Kadıköy. https://gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/tabulari-yikan-dans

İstanbul Üniversitesi. (t.y.). *Ekip: Levent Beşkardeş. Poesi: İşaret Dili Şiiri Projesi*. https://poesi.istanbul.edu.tr/ekip/

Janes, R. R. & Sandell, R. (Ed.). (2019). *Museum activism*. Routledge.

Janes, R. R., & Sandell, R. (2019). Posterity has arrived: The necessary emergence of museum activism. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 1–22). Routledge.

Japan Society. (t.y.). *Scored in Silence* (review). https://www.japansociety.org.uk/review?review=616

Jay, M. (1993). Downcast Eyes: The Denigration Of Vision in Twentieth-Century French *Thought*. University of California Press.

Jackson, L., & Williamson, B. (2023). On brand: When design museums discover disability. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 145-158). Routledge.

Jeffries, S. (2014). Neil Harbisson: The World's First Cyborg Artist. *The Guardian*.

Jenkins, S., Struthers Montford, K., & Taylor, C. (Ed.). (2020). *Disability and animality: Crip perspectives in critical animal studies*. Routledge.

Jess Curtis/Gravity. (t.y.). *About Gravity*. https://www.jesscurtisgravity.org/about-gravity

Jess Curtis/Gravity. (t.y.). *Access Services*. https://www.jesscurtisgravity.org/access. https://www.jesscurtisgravity.org/access

Johnstone, F. (2018). *Manifesto for a visual medical humanities*. BMJ Medical Humanities Blog. https://blogs.bmj.com/medical-humanities/2018/07/31/manifesto-for-a-visual-medical-humanities/

Johnson, K. (2016). *Disability art: 'Cripping' the canon* [Yayımlanmamış lisans tezi]. Drew University.

Johnston, K. (2016). Disability theatre and modern drama: Recasting modernism. Bloomsbury Methuen Drama.

Johnston, K. (2019). Great reckonings in more accessible rooms: The provocative reimaginings of disability theatre. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 21–35) içinde. Routledge.

Johnson, M. L. (2015). Bad romance: A crip feminist critique of queer failure. *Hypatia, 30*(1), 251–267. https://doi.org/10.1111/hypa.12134

Johnson, M. L., & McRuer, R. (2014). Cripistemologies: Introduction. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 8(2), 127-147. https://doi.org/10.3828/jlcds.2014.12

Johnson, M. A., Chandler, E., Jones, C. T. & East, L. (2024). Crip digital intimacies: The social dynamics of creating access through digital technology. *Societies*, 14(9), 174.

Jones, A. (1998). *Body Art/Performing The Subject*. University of Minnesota Press.

Jones, S. (2005, October 8). Alison Lapper wins 2005 Achievement Prize at Women's World Awards. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/08/artnews

Jones, C. R. ve Sylvestre, L. (t.y.). *Towards cripistemological captions*. VoCA Journal. https://journal.voca.network/towards-cripistemological-captions/ adresinden elde edildi.

Jones, C. R. (2023). Troublesome access in Pope.L's Instigation, Aspiration, Perspiration. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 233-243). Routledge.

Journalists and Writers Foundation (JWF). (2020, Kasım). *Rights Of Persons With Disabilities İn Turkey: Arbitrary Detention, Arrest, İmprisonment And Dismissals, Denial Of Access To Employment, Retirement, Social Security And Healthcare Benefits*. https://jwf.org/

Journalists and Writers Foundation. (2020). *Rights Of Persons With Disabilities in Turkey (Policy brief)*. Journalists and Writers Foundation.

Joyce, M., & Guttman, S. (2023). Perspective: Highlighting disabled experience through an interdisciplinary and socially engaged art project. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 99-110). Routledge.

Juárez, E. (2002). The autobiographical subject and the representation of disability in Teresa de Cartagena's *Arboleda de los enfermos*. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 131-143). Modern Language Association of America.

JUDSON MEMORIAL CHURCH. (2022, January 27). *Christopher "Unpezverde" Núñez Movement Research at the Judson Church – A Fuzzy Yellow Spot* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hCZImu_w5B8 (erişim: 26 Aralık 2025)

Juno, A., & Vale, V. (1993). *Bob Flanagan: Supermasochist*. RE/Search Publications.

Jury, L. (2012, 13 Nisan). Arts chiefs were paid bonus as grants axed. *Evening Standard*. https://www.standard.co.uk/hp/front/arts-chiefs-were-paid-bonus-as-grants-axed-6814982.html

Justice, J. (2023). Disabled artists, audience, and the museum as the place of those who have no part. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 61-73). Routledge.

Kadlec, A. (2015, 16 Nisan). *Art of the lived experiment*: UICA. *THE SEEN: Chicago's International Journal of Contemporary & Modern Art*. https://theseenjournal.org/art-of-the-lived-experiment-uica/

Kafai, S. (2016). Crafting Disabled Sexuality: The Visual Language Of Nomy Lamm's "Wall Of Fire". In A. Millett-Gallant & E. Howie (Eds.), *Disability And Art History* (s. 196–210). Routledge.

Kafai, S. (2021). *Crip kinship: The disability justice & art activism of Sins Invalid*. Arsenal Pulp Press.

Kafer, A. (2011). Debating feminist futures: Slippery slopes, cultural anxiety, and the case of the deaf lesbians. K. Q. Hall (Ed.), *Feminist disability studies* içinde (s. 218–241). Indiana University Press.

Kafer, A. (2013). *Feminist, Queer, Crip*. Indiana University Press.

Kafer, A. (2023). Manifesting manifestos. M. Mills & R. Sanchez (Ed.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (s. 181-194). New York University Press.

Kaldık, B. (2022). Engelli Hakları Hareketi: Bir Aktivist Hareket Olarak Gelişimi, Talepleri Ve Toplumsal Bağlamı. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler*

Enstitüsü Dergisi, 31(2), 674-687. https://doi.org/10.35379/cusosbil.1152727

Kallio-Tavin, M. (2020). Participatory and community-based contemporary art practices with people with disabilities. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 63-75). Routledge.

Kampe, T. (2013). *The Choreographer Hilde Holger: Between Three Worlds*. C. Brinson & R. Dove (Ed.), German-speaking exiles in the performing arts in Britain after 1933 (s. 187-206). Rodopi.

Kanake, S. (2019). The Down Syndrome novel: A microcosm for inclusion or parental trauma narrative. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 62–73) içinde. Routledge.

Kapar, E. (2021). *Kadınlık Ve Sakatlık Kıskacında Sosyolojik Bir Değerlendirme: Çocuğunda Zihinsel Yeti Kaybı Olan Kadınların Ev Ve İş Yaşamına İlişkin Deneyimleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Kaptanoğlu, F. N. (2025). *Türkiye'de Çağdaş Sanatta Queer Bağlamda Akışkan Cinsiyetler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Altınbaş Üniversitesi.

Karaman, H. M. (2018). *Engelliler Tiyatrosu* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir.

Karaöz, S. B. (2022). İmgesel Dünyadaki Beden Deformasyonlarının Sanata Yansımaları. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 8(64), 1876-1886.

Karcı, H. (t.y.). *Mina Theatergruppe*. Hülya Karcı Kişisel Web Sitesi. http://hulyakarci.com/mina-theatergruppe/adresinden erişildi.

Kauffman, L. S. (1998). *Bad Girls And Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art And Culture*. University of California Press.

Kallio-Tavin, M. (2020). Participatory and community-based contemporary art practices with people with disabilities. A. Wexler ve J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* (s. 63–75) içinde. Routledge.

Keating, E. (2005). Homo prostheticus: Problematizing the human/machine interface in complex systems. *Semiotica*, *156*(1/4), 115–143.

Keating, E., & Mirus, G. (2003). American Sign Language in virtual space: Interactions between deaf users of computer-mediated video communication and the impact of technology on language practices. *Language in Society*, *32*(5), 693–714.

Kempe, A. (2019). Beauty and the Beast: Providing access to the theatre for children with autism. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge*

handbook of disability arts, culture, and media (s. 89–99) içinde. Routledge.

Kenneth Rainin Foundation. (2024). *Antoine Hunter: 2024 Rainin Arts Fellow in Dance* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xvOWM_C1Y7UM

Ketley, A. (2008). *To Color Me Different* [Web sayfası]. Alex Ketley. https://www.alexketley.com/to-color-me-different (erişim: 26 Aralık 2025)

Khúc, M. (2023). *Writing While Adjunct: A Contingent Pedagogy Of Unwellness*. M. Mills, R. Sanchez (Der.), Crip authorship: Disability as method (s. 25-32). New York University Press.

Kim, J. B., & Schalk, S. (2020). Integrating race, transforming feminist disability studies. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, *46*(1), 31-55.

Kinetic Light. (t.y.). *About Kinetic Light. Retrieved January 2, 2026*. https://kineticlight.org/about

Kinetic Light. (t.y.). *Audimance.* Erişim: Ocak 2, 2026, from https://kineticlight.org/audimance

Kinetic Light. (t.y.). *Descent*. Erişim: Ocak 2, 2026, from https://kineticlight.org/descent

Kittay, E. F. (1999). *Love's labor: Essays on women, equality, and dependency*. Routledge.

Kleege, G. (2000). Letters to Helen. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 147-169). University of Michigan Press.

Kleege, G. (2002). Disabled students come out: Questions without answers. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 308-316). Modern Language Association of America.

Kleege, G., (2015) “Review of Kuppers, Petra. Studying Disability Arts and Culture: An Introduction.”, *Disability Studies Quarterly* 35(2). Doi: https://doi.org/10.18061/dsq.v35i2.4875

Kleege, G. (2018). *More than meets the eye: What blindness brings to art*. Oxford University Press.

Kleege, G. (2023). Fiction podcasts model description by design. In M. Mills & R. Sanchez (Eds.), *Crip authorship: Disability as method* (pp. 318–325). New York University Press.

Knight, L. (2025, Eylül 24). A Drunk Driver Hit Our Car, My Three Friends Died, And I Began A Fight For My Life – And My Ballet Career. *The Guardian.*

Koca-Atabey, M. (2016). Yeşilçam'da Körlüğün Temsili: Trajik, Tıbbi Ve Zamansız. *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi,* 3(1).

Kochensparger, J. W. (2019). *"Disability On Stage": The DisAbility Project (USA) and Graeae Theatre (UK) Theatre's Impact on Disabled Actors: A Comparative Study* [Doktora Tezi, Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1574727755697283

Kochhar-Lindgren, K. (2006). *Hearing Difference: The Third Ear İn Experimental, Deaf, And Multicultural Theater*. Gallaudet University Press.

Kopit, A. (2017). *Toward a Queer Crip Aesthetic: Dance, Performance, and the Disabled Bodymind* (Yüksek lisans tezi). University of Illinois Chicago. https://indigo.uic.edu/articles/thesis/Toward_a_Queer_Crip_Aesthetic_Dance_Performance_and_the_Disabled_Bodymind/10880600

Köksal, M. (2019). Batılılaşma Dönemi Osmanlı Eğitim Kurumlarında Resim Dersleri ve Sanayi-i Nefise Mektebi Örneği. VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiriler Kitabı içinde (s. 162-165). Yıldız Teknik Üniversitesi.

Köse, A. H., & Bahçe, S. (2009). *"Hayırsever" Devletin Yükselişi: AKP Yönetiminde Gelir Dağılımı Ve Yoksulluk*. İ. Uzgel ve B. Duru (Ed.), AKP kitabı: Bir dönüşümün bilançosu içinde (s. 492-509). Phoenix Yayınevi.

Krauss, R. (1985). *The Originality Of The Avant-Garde And Other Modernist Myths*. MIT Press.

Karimova, G. Z., Sauers, D. A., & Dakka, F. (2019). The portrayal of people with disabilities in Moroccan proverbs and jokes. P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (ss. 139–156) içinde. Intellect.

Krane, D. (2020, 12 Ocak). At Under the Radar, it's 'Mardi Gras for experimental theater'. *Extended Play*.

Krip Hop Institute (2024). *Mission Statement*. https://kriphopinstitute.com/about/

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Columbia University Press.

Ktenidis, A. (2020). *Covid-19 and the implications of its ontologically violent messages*. iHuman, University of Sheffield. https://sheffield.ac.uk/ihuman/disability-and-covid-19-global-impacts/covid-19-and-implications-its-ontologically-violent-messages

Kudlick, C., & Luby, E. M. (2019). Access as activism: Bringing the museum to the people. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 58–68). Routledge.

Kuppers, P. (1998). Vanishing in your face: Embodiment and representation in lesbian dance performance. *Journal of Lesbian Studies, 2*(2-3), 47–63.

Kuppers, P. (1999). Moving in the cityscape: Performance and the embodied experience of the flâneur. *New Theatre Quarterly, 15*(4), 308-317.

Kuppers, P. (2000). Accessible education: Aesthetics, bodies and disability. *Research in Dance Education, 1*(2), 119–131.

Kuppers, P. (2001a). Fatties on stage: Feminist performances. J. E. Braziel & K. LeBesco (Ed.), *Bodies out of bounds: Fatness and transgression* içinde (s. 277-291). University of California Press.

Kuppers, P. (2001b). Deconstructing images: Performing disability. *Contemporary Theatre Review, 11*(3-4), 25-40.

Kuppers, P. (2003). *Disability And Contemporary Performance: Bodies On The Edge*. Routledge.

Kuppers, P. (2004). Visions of anatomy: Exhibitions and dense bodies. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, *15*(3), 123-156.

Kuppers, P. (2005). Bodies, hysteria, pain: Staging the invisible. C. Sandahl ve P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 147-162). University of Michigan Press.

Kuppers, P. (2006). Art therapy. G. L. Albrecht (Ed.), *Encyclopedia of disability* içinde (Cilt 1, s. 116-119). Sage Publications.

Kuppers, P. (2006). Dance. G. L. Albrecht (Ed.), *Encyclopedia of disability* içinde (Cilt 1, s. 343–346). Sage Publications.

Kuppers, P. (2007). Performing Determinism: Disability Culture Poetry. *Text and Performance Quarterly*, 27(2), 89–106. https://doi.org/10.1080/10462930701251066

Kuppers, P. (2007). *The Scar of Visibility: Medical Performances and Contemporary Art*. University of Minnesota Press.

Kuppers, P. (2007). *Community performance: An introduction*. Routledge.

Kuppers, P., & Robertson, G. (Ed.). (2007). *The community performance reader*. Routledge.

Kuppers, P. (2011). *Disability Culture And Community Performance: Find A Strange And Twisted Shape*. Palgrave Macmillan.

Kuppers, P. (2014). *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*. Palgrave Macmillan.

Kuppers, P. (2017). *Theatre And Disability*. Bloomsbury Publishing.

Kuppers, P. (Der.). (2019). *Disability, arts, and culture: Methods and approaches*. Intellect Books.

Kuppers, P. (2019). Swimming with the Salamander: A community eco-performance project. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 277–297). Intellect.

Kuppers, P. (2019). ADAPT in space! Science fiction and disability: Storying interdependence. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 276–280) içinde. Routledge.

Kuppers, P. (2022). *Eco Soma: Pain And Joy in Speculative Performance Encounters*. University of Minnesota Press.

Kurnaz, M. Ö. (2020). *Bir Toplumsal Hareket Ve Kimlik Olarak Türkiye'de Sakatlık: Kocaeli Örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Küçükaslan, B. (2011, 8 Eylül). *"Sakat" Politiktir!*. Bianet. http://bianet.org/bianet/toplum/132569-sakat-politiktir

La Biennale di Venezia. (2024, February 15). *Biennale Teatro 2024: Golden Lion for Lifetime Achievement to Back to Back Theatre.*

Ledesma, E. (2019). The blind gaze: Visual impairment and haptic filmmaking in João Júlio Antunes' O jogo/The Game (2010). İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 55–75). Intellect.

Lajoie, C. (2022). The problems of access: A crip rejoinder via the phenomenology of spatial belonging. *Journal of the American Philosophical Association*, *8*(2), 318–337. https://doi.org/10.1017/apa.2021.6

Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. MIT Press.

Lamp, S., & Cleigh, W. C. (2011). A heritage of ableist rhetoric in American feminism from the eugenics period. K. Q. Hall (Ed.), *Feminist disability studies* içinde (s. 175–189). Indiana University Press.

Langdon Down Museum. (2015, November 5). *Memories of Normansfield 1982 to 1985.* https://langdondownmuseum.org.uk/2015/11/05/memories-of-normansfield-1982-to-1985/

Lazard, C. (2019). *Accessibility in the arts: A promise and a practice*. https://promiseandpractice.art/

Leder, D. (1990). *The absent body*. University of Chicago Press.

Lee, B., Rentschler, R., & Park, S.-E. (2023). Connect2Abilities: Staging virtual intercultural collaboration during COVID-19. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 45-58). Routledge.

Lee, J., Goh, S., Lionetto, S. M., Tay, J., & Fox, A. (2019). Moving beyond the art-as-service paradigm: The evolution of arts and disability in Singapore. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 100–113) içinde. Routledge.

Lee, S. ve McMullin, K. (2020, 6 Şubat). *Curating access: A vital cultural aesthetic* [Konferans sunumu]. Interrogating Access serisi, OBORO ve Spectrum Productions, Montréal, QC, Kanada. http://www.oboro.net/en/activity/curating-access-vital-cultural-aesthetics

Lees+Associates. (2023, 20 Temmuz). *Looking back: Woodlands Memorial in New Westminster, B.C.*https://elac.ca/looking-back-woodlands-memorial-in-new-westminster-b-c/

LeFrançois, B. A., Menzies, R., & Reaume, G. (Eds.). (2013). *Mad Matters: A Critical Reader İn Canadian Mad Studies*. Canadian Scholars' Press.

Legislation.gov.uk. (1995). *Disability Discrimination Act 1995*. https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1995/50/contents

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (Çev. K. Jürs-Munby). Routledge.

Lehrer, R. (1999). *Tekki Lomnicki* [Resim]. Riva Lehrer Art. https://www.rivalehrerart.com/gallery/circle-stories/tekki-lomnicki

Lehrer, R. (2000). Circle stories: A collaborative project. *Feminist Studies*, *26*(2), 380–390. https://doi.org/10.2307/3178540

Lehrer, R. (2006). Frida Kahlo (1907–1954). G. L. Albrecht (Ed.), *Encyclopedia of disability* içinde (Cilt 2, s. 709-710). Sage Publications.

Lehrer, R. (2006). Surgery. G. L. Albrecht (Ed.), *Encyclopedia of disability* içinde (Cilt 4, s. 1530–1532). Sage Publications.

Lehrer, R., & Zutautas, S. (2006). *Humans being: Disability in contemporary art* [Sergi kataloğu]. Chicago Cultural Center.

Lehrer, R. (2007). *Nomy Lamm*. Riva Lehrer Art. https://www.rivalehrerart.com/gallery/totems-and-familars/nomy-lamm

Lehrer, R. (2007). *Totems And Familiars* [Portre serisi]. Chicago.

Lehrer, R. (2019). Presence and absence: The paradox of disability in portraiture. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 185–202). Routledge.

Lehrer, R. (2020). *Golem Girl: A Memoir*. One World.

Lehrer, R. (t.y.). *Alice Sheppard* [Karışık teknik kolaj]. The Risk Pictures. https://www.rivalehrerart.com/gallery/the-risk-pictures/alice-sheppard-1

Lehrer, R. (t.y.). *Liz Carr* [Portre].

Leigh, A. (2022). Manet's syphilis: Masculinity, debility, and adaptation in the 1880s. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 140-156). Routledge.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance And The Politics Of Movement*. Routledge.

Lerner, G. (1986). *The Creation Of Patriarchy*. Oxford University Press.

Levete, G. (1982). *No handicap to dance: creative improvisation for people with And without disabilities.* Souvenir Press.

Levy, F. J. (1988). *Dance/Movement Therapy.* A Healing Art. AAHPERD Publications.

Lewis, V. A. (1998). The Dramaturgy Of Disability. *Michigan Quarterly Review*, 37(3), 525.

Lewis, V. A. (2000). The dramaturgy of disability. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 93-108). University of Michigan Press.

Lewis, A. J. (2023). On still reading like a depressed transsexual. M. Mills & R. Sanchez (Ed.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (s. 122–132). New York University Press.

Lewis, T. A. (2022). *Working definition of ableism—January 2022 update*. Talila A. Lewis Blog.

Liegghio, M. (2025). Contending with the “adult gaze” in Mad Studies: Participatory research methods led by psychiatrized children and youth. *Disability Studies Quarterly, 45*(1).

Lin, Y.-Y. (t.y.). *Re: collections ／ 再次·回顧.* https://www.yoyolin.com/recollections

Linares-Roake, J., Van Patter, L., Rice, C., Cudworth, E., & Breen, A. (2026). Cripping multispecies care: Explorations of disability, ableism, and speciesism in multispecies homes. *Disability Studies Quarterly, 45*(2).

Lindfors, B. (1996). Ethnological show business: Footlighting the dark continent. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 207-218). New York University Press.

Lindgren, K., Cachia, A. ve George, K. C. (2014). Growing rhizomatically: Disability studies, the art gallery and the consortium. *Disability Studies Quarterly*, *34*(2). https://doi.org/10.18061/dsq.v34i2.4250

Lindsay, C. (1996). Bodybuilding: A postmodern freak show. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 356-367). New York University Press.

Lim, S. (2019). At the intersection of Deaf and Asian American performativity in Los Angeles: Deaf West Theatre's and East West Players' adaptations of Pippin. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches*(s. 37–53). Intellect.

Lingsom, S. (2012). Public space and impairment: An introspective case study of disabling and enabling experiences. *Scandinavian Journal of Disability Research*, *14*(4), 327–339.

Linton, S. (1998). *Claiming Disability: Knowledge And Identity*. New York University Press.

Lisa Simpson Inclusive Dance. (t.y.). *About us*. Erişim tarihi 14 Haziran 2026, https://simpsonboard.co.uk/1296-2/

Lisney, E. (2016). *Review of Assisted Suicide: The Musical.* Disability Arts Online. https://disabilityarts.online

Lo, C. (2013). *The development of touch art in Hong Kong*. Centre for Community Cultural Development. https://aaa.org.hk/en/collections/shortlists/disability-arts

Lobb, A. (2024). *Better Off Dead? Review: Liz Carr Takes On Assisted Dying.* The Guardian. https://www.theguardian.com

Lobel, B., & Thom, J. (2019). On the fringe of the Fringe: Artmaking, access, rights, and community. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 243–250) içinde. Routledge.

Lockyer, S. (2019). 'It's really scared of disability': Disabled comedians' perspectives of the British television comedy industry. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 199–215). Intellect.

Loeffler-Gladstone, N. (2024). *Kayla Hamilton On Disability As Method And Access As Artistry.* Dance Magazine. https://dancemagazine.com/kayla-hamilton/

Loeffler-Gladstone, N. (2024,). *Mouthwater: A Disabled Dance Festival Launches İn Seattle.* Dance Magazine. https://dancemagazine.com/mouthwater-disabled-dance-festival/ (erişim: 26 Aralık 2025)

Lomnicki, T. (t.y.). *About Tekki*. https://tekkilomnicki.com/about-tekki.php

Long, C., & Conibere, N. (2018). What we can do with choreography, and what choreography can do with us. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference*(s. 195–212). Intellect.

Longman, M. C. (2024). Precarious life: Disability aesthetics in the art of Jean-Michel Basquiat. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2), 98–110.

Longmore, P. K., & Umansky, L. (Ed.). (2001). *The new disability history: American perspectives*. NYU Press.

Longmore, P. K. (2003). *Why I Burned My Book And Other Essays On Disability*. Temple University Press.

Lorde, A. (1980). *The cancer journals*. Spinsters Ink.

Love London Love Culture (2020). *NEWS: Amici Dance Theatre Company To Celebrate 40th Anniversary With Youtube Livestream Series.* https://lovelondonloveculture.com/2020/05/05/news-amici-dance-theatre-company-to-celebrate-40th-anniversary-with-youtube-livestream-series/

Lubet, A. (2019). Economies of scales (and chords): Disability studies and adaptive music. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 310–322) içinde. Routledge.

Lyric Hammersmith Theatre. (2026). *Amici Dance Theatre Company (Spring Term 2026 classes)*. https://lyric.co.uk/classes/amici-dance-theatre-company-spring-term-2026/

Lynch, B. (2019). I'm gonna do something: Moving beyond talk in the museum. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 115–126). Routledge.

Lyons, S., & Bosworth, K. (2019). Museums in the climate emergency. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 174–185). Routledge.

Mandell, J. (2020, 9 Ocak). Under the Radar: The shadow whose prey the hunter becomes. A play by and about the disabled. *New York Theater*.

Manke, K. (2024). *Can An Aquifer Be Injured? Scholar Brings Disability Lens To Ecological Repair*. University of California Berkeley. https://vcresearch.berkeley.edu/news/can-aquifer-be-injured-scholar-brings-disability-lens-ecological-repair

Manderson, L., & Peake, S. (2005). Men in motion: Disability and the performance of masculinity. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 230-242). University of Michigan Press.

Mann, S. (2021). *Can humans being machines make machines be human? Arts*, 10(4), 72. https://doi.org/10.3390/arts10040072

Manning, E. (2013). Toward A Leaky Sense Of Self. In D. O'Sullivan (Ed.), *The Dark Precursor: Deleuze And Artistic Research* (s. 117–140). Leuven University Press. https://www.degruyter.com/document/doi/10.26530/OAPEN_425981/html

Marano, V., Matter, C. & Valterio, L. (2024). Bodily matter and complex embodiment in the art of Donald Rodney. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2), 111–128.

Marno, A. (2017). The disabled veteran of World War I in the mirror of contemporary art: The reception of Otto Dix's painting *The Cripples* (1920) in Yael Bartana's film *Degenerate Art Lives* (2010). İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 119–131). Routledge.

Marno, A. (2022). Facially disfigured veterans of World War I in present-day art: An art historical analysis against the background of medical history. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 157-171). Routledge.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.

Mauxion, C. (2024). Histoires de regards. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2).

Mavituna, İ. (2023, 26 Ocak). *Erişilebilir Sanat Festivali: Unlimited Forum Türkiye'de* [Radyo programı]. Açık Radyo – Açık Dergi. https://apacikradyo.com.tr/acik-dergi/erisilebilir-sanat-festivali-unlimited-forum-turkiyede

Mazique, N. (2020). *Disabled Queer Witches at The End Of This World*. South Seattle Emerald. https://southseattleemerald.org/arts-culture/2020/03/23/disabled-queer-witches-at-the-end-of-this-world

Mazique, N. [NEVE Mazique]. (2023). *THOSE HORSES?* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0Wcz6Vo85Qo

Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture, 15*(1), 11–40. https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11

Mbembe, A. (2019). Necropolitics (S. Corcoran, Trans.). Duke University Press.

McCaffrey, T. (2019). Institution, care, and emancipation in contemporary theatre involving actors with intellectual disabilities. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 189–202) içinde. Routledge.

McCaffrey, T. (2024). Who cares? Exposing the critical paradox of care in/and the international travel of learning-disabled theatre. C. Czymoch, K. Maguire-Rosier ve Y. Schmidt (Ed.), *How does disability performance travel? Access, art, and internationalization* içinde. Routledge.

McCarthy, M. (2024, July 30). *Blazing Her Own Trail: Kayla Hamilton Establishes Circle O*. Dance Informa. https://www.danceinforma.com/2024/07/30/blazing-her-own-trail-kayla-hamilton-establishes-circle-o/

McCluskey, K., St Guillaume, L., & Da Silva, D. (2022). Ability and disability in the pictorial vitae of Beata Fina in fifteenth-century San Gimignano. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 94-114). Routledge.

McDonald, D. (2019). Visual narratives: Contemplating the storied images of disability and disablement. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 36–47) içinde. Routledge.

McGrath, E. (2018). *Dancing İdentity: The Journey From Freak To Hero And Beyond*. In S. Whatley et al. (Eds.), Dance, disability and law: InVisible difference (s. 213–231). Intellect.

McGreevy, M. (2019, 27 Şubat). *Cripping the arts: Three-day symposium highlights the transformative power of disability arts*. Toronto Metropolitan University. https://www.torontomu.ca/news-events/news/2019/02/cripping-the-arts-three-day-symposium/

McKay, G. (2009). *'Crippled With Nerves': Popular Music And Polio, With Particular Reference To Ian Dury*. Popular Music, 28(3), 341–365.

Mckeown, S. (t.y.). *Motion Disabled: December 3 - International*. Simon Mckeown. https://www.simon-mckeown.com adresinden elde edildi.

McMurchy, G. (2015). Kickstart's experience of the 2010 Cultural Olympiad: Canadian disability arts milestone or missed opportunity? *Canadian Theatre Review, 164*, 54–59.

McNamara, J. (2019). Spectacular defiance. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 104–114). Routledge.

McRuer, R. (2002). Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 88-99). Modern Language Association of America.

McRuer, R. (2006). *Crip Theory: Cultural Signs Of Queerness And Disability*. New York University Press.

McRuer, R. (2018). *Crip times: Disability, globalization, and resistance*. New York University Press.

McRuer, R. (2023). Crip world-making. M. Mills ve R. Sanchez (Ed.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (ss. 273-281). New York University Press.

Meany, H. (2024). *Unspeakable Conversations Review*. Exeunt Magazine. https://exeuntmagazine.com

Media Sanctuary. (2024). *Wheelchair Procession: Petra Kuppers*. https://www.mediasanctuary.org/event/wheelchair-procession-petra-kuppers/

Meekosha, H., & Shuttleworth, R. (2009). What's so 'critical' about critical disability studies?. *Australian Journal of Human Rights*, *15*(1), 47–75.

Mellemsether, H. (2010). A museum for all? The Norwegian Museum of Deaf History and Culture. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 257–268). Routledge.

Mellon Foundation. (2022). *Ford And Mellon Foundations Announce 2022 Disability Futures Fellows*. https://www.mellon.org/news/disability-futures-fellows-2022

Menzies, R. (2019). *Voices from a buried past: Recovering dis/ability histories*. Simon Fraser University.

Meriç Fermanoğlu, Ö. (2019). Çevrimiçi Hariciler: Türkiye'de Dijital Engelli Aktivizmi Üzerine Bir Araştırma. *Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 56, 119-152.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Çev.). Routledge.

Meyer, R. (2002). *Outlaw Representation: Censorship And Homosexuality İn Twentieth-Century American Art*. Oxford University Press.

Mid-America Arts Alliance. (2024). *Vital signs: From patient to power* [Sergi bülteni ve tanıtım dosyası]. ExhibitsUSA.

Milbern, S. (2019). *On the Ancestral Plane: Crip Hand-Me-Downs and the Legacy of Our Dead*. Disability Visibility Project.

Miller, S. R. (2022). Disability and poverty at the Brancacci Chapel. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 37-53). Routledge.

Millett, A., (2008) *"Zola Award Honorable Mention: Sculpting Body Ideals: Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability"*, Disability Studies Quarterly 28(3). doi: https://doi.org/10.18061/dsq.v28i3.122

Millett-Gallant, A. (2010). *The disabled body in contemporary art*. Palgrave Macmillan.

Millett-Gallant, A. (2013). Visualizing disability in the globe of the art world. L. J. Davis (Ed.), *The disability studies reader* içinde (4th bs., s. 415-429). Routledge.

Millett-Gallant, A. (2017). Artists and muses: "Peter's World" and other photographs by Susan Harbage Page. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 12–28). Routledge.

Millett-Gallant, A., Howie, E. (Der.). (2017). *Disability and art history*. Routledge.

Millett-Gallant, A. (2019). Crip aesthetics in the work of Persimmon Blackbridge. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 218–226) içinde. Routledge.

Millett-Gallant, A. (2024). *The disabled body in contemporary art* (2. bs.). Palgrave Macmillan.

Millett-Gallant, A., & Howie, E. (Der.). (2022). *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century*. Routledge.

Mills, M., & Alexander, N. (2023). Scores: Carolyn Lazard's crip minimalism. *Film Quarterly, 76*(2), 39–47.

Mills, M., & Sanchez, R. (Der.). (2023). *Crip authorship: Disability as method*. New York University Press.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. (2024, 9 Mayıs). *Farklı Bedenlerle Dans* [Video]. YouTube.

Minamimura, C. (2018). *Scored in Silence: Audience feedback at the Brighton Digital Festival 2018* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/294195469

Mingus, M. (2011, 5 Mayıs). *Access Intimacy: The Missing Link*. Leaving Evidence. https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/

Mingus, M. (2011, 12 Şubat). Changing the framework: Disability justice. *Leaving Evidence*. https://leavingevidence.wordpress.com/2011/02/12/changing-the-framework-disability-justice/

Mingus, M. (2017). Access intimacy, interdependence, and disability justice. *Leaving Evidence*. https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/Minich, J. A. (2016). Enabling Whom? Critical Disability Studies Now. *Lateral,* 5(1). https://doi.org/10.25158/L5.1.9

Misener, L., Bodin, K., & Quinn, N. (2019). Paralympics, para-sport bodies, and legacies of media representation. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 74–86) içinde. Routledge.

MIT Docubase. (t.y.). *Notes on Blindness*. https://docubase.mit.edu/project/notes-on-blindness/

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (Yönetmenler). (1996). *Vital signs: Crip culture talks back* [Belgesel]. Brace Yourselves Productions.

Mitchell, D., & Snyder, S.L. (1998). Talking About Talking Back: Afterthoughts on the Making of the Disability Documentary Vital Signs: Crip Culture Talks Back. *Michigan Quarterly Review*. *37*(2), 316-336.

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2014). *Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse*. University of Michigan Press. (Orijinal basım tarihi 2000).

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2015). *The biopolitics of disability: Neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*. University of Michigan Press.

Mitchell, D. T., Antebi, S., & Snyder, S. L. (Ed.). (2019). *The matter of disability: Materiality, biopolitics, crip affect*.

Mohn, E. (2024). History Of The Disability Rights Movement. *EBSCO Research Starters*.

Montalti, C. (2022). Lisa Bufano And Aimee Mullins: Disability And The Aesthetic Of Non-Human-Like Prostheses. *Debates in Aesthetics*, 17(2), 15–36. https://debatesinaesthetics.org/wp-content/uploads/2022/03/DiA-VOL-17-NO-2-MONTALTI.pdf

Montalti, C. (2025). Epistemology From Disability, Epistemology Of Disability. Humana.*Mente Journal of Philosophical Studies*, 18(47), 102–131.

Moscicki, O. (2023). Imagining a ‘gothic disability’: Literary genre, political theory, and living disabled in Riva Lehrer’s portraiture. *Disability & Society*, *38*(10), 1805–1825.

Moore, F. (1999, 29 Ağustos). *Dying Is Sexy Interview* [Video]. (Röportajı yapan: Paul Couillard). Internet Archive. https://archive.org/details/dyingissexy-interview-paulc-082999

Moore, F. (2011). *Art of a Shaman*. Inter-Relations. https://archive.org/details/frank-moore-art-of-a-shaman

Mosse, G. L. (1996). *The Image Of Man: The Creation Of Modern Masculinity*. Oxford University Press.

Motchan, B. (2025, October 6). *Joan Lipkin Brings ‘As One’ To St. Louis Opera Stage For A Bold Debut*. St. Louis Jewish Light. https://stljewishlight.org/arts-entertainment/jewish-plays-and-musicals/joan-lipkin-as-one-st-louis-opera/

Motley, E. (2021). *Anarchivic Relief: A Practice-As-Research Choreographic Object*. https://www.elisabethmotley.com/projects/brain-body-book

Motley, E. (2024). Crip Aesthetics and a Choreographic Method of Leakiness. *Dance Chronicle*, 47(1), 55–76. https://doi.org/10.1080/01472526.2023.2279514

Motley, E. (t.y.). *Attend* [Project description]. Retrieved from https://www.elisabethmotley.com/projects/leaky

Motley, E. (t.y.). *Colored Shadow (Score For An Embodied Psychosis)*. Retrieved from https://www.elisabethmotley.com/projects/score-for-an-embodied-psychosis

Mount Saint Vincent University [MSVU]. (2017, 5 Eylül). *New art exhibition explores aging and age-related disability*. MSVU Media Centre. https://www.msvu.ca/new-art-exhibition-explores-aging-and-age-related-disability/

Movement Research. (2023). *Choreographing Care: Politics of Relationality in Dance Making (Interview)*. https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/choreographing-care-politics-of-relationality-in-dance-making/

Movement Research. (t.y.). *Crip Movement Lab / Kayla Hamilton* [Workshop description]. https://movementresearch.org/workshops/2619/ (Erişim: 27 Aralık 2025)

Movement Research. (t.y.). *Elisabeth Motley* [People page]. https://movementresearch.org/people/elisabeth-motley/

Movement Research. (t.y.). *Iele Paloumpis Profile*. https://movementresearch.org/people/iele-paloumpis-2/

Murray, E. M., & Jacobs, S. H. (2010). Revealing moments: Representations of disability and sexuality. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (s. 155–167). Routledge.

Museum of American Poetics. (t.y.). *The demotics of American Sign Language poetry: Peter Cook and the Flying Words Project*. Poetspath. http://www.poetspath.com/homepage/interviews/roark.htm

Museum of Contemporary Art Chicago. (2018). *Claire Cunningham & Jess Curtis: The Way You Look (at me) Tonight.*

Museum of Contemporary Art Chicago. (2022, May 5). *Kinetic Light, Wired* [Program page]. Museum of Contemporary Art Chicago. https://mcachicago.org/calendar/2022/05/wired

Museum of Modern Art. (2010). *Media And Performance Art*. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/terms/media-and-performance-art

Mutza, A. (2020). Dandies, vamps, and rockers: Sex and disability in the paintings of Aurie Ramirez. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 170-182). Routledge.

Nakajima, N. (2019). Disabling ability in dance: Intercultural dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 257–276). Intellect.

Nash, M. C. (2005). Beyond therapy: "Performance" work with people who have profound & multiple disabilities. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 190-201). University of Michigan Press.

Nash, S. (2022, July 22). *Disability And Equity İn The Arts: A Conversation With Alice Sheppard And Laurel Lawson Of Kinetic Light*. National Endowment for the Arts. https://www.arts.gov/stories/blog/2022/disability-and-equity-arts-conversation-alice-sheppard-and-laurel-lawson-kinetic-light

National Arts Council Singapore. (2020). *Annex B: Information on speakers at Arts & Disability Forum 2020 (Caroline Bowditch)*. https://www.nac.gov.sg/what-we-do/supporting-the-arts/arts-and-disability-forum-2020

National Disability Arts Collection & Archive. (NDACA) (t.y.). *Liz Carr*. https://the-ndaca.org/the-people/liz-carr/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y). *DA21 Disability arts conference at Holton Lee*. https://the-ndaca.org/the-story/the-ndaca-timeline/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y). *Degenerate: International festival of disability art in Edinburgh*. https://the-ndaca.org/the-story/the-ndaca-timeline/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y). *Dada-South is set up to develop the careers of disabled artists*. https://the-ndaca.org/the-story/the-ndaca-timeline/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y). *Here and Now is launched in the South East*. https://the-ndaca.org/the-story/the-ndaca-timeline/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y). *Arts Council announce funding cuts to NDAF and LDAF*. https://the-ndaca.org/the-story/the-ndaca-timeline/

National Disability Arts Collection & Archive. (NDACA) (t.y.). *The Stories*. Retrieved January 2, 2026, from https://the-ndaca.org/the-story/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y.). *Shape Arts: Organization Profile.* https://thendaca.org/the-story/shape-arts/

National Disability Arts Collection and Archive (NDACA). (t.y.). *Allan Sutherland Chronology*.

National Disability Arts Collection and Archive. (NDACA) (t.y). *The Workhouse Disability Arts Cabaret Flyer*.

National Disability Arts Collection and Archive. (NDACA) (t.y.). *The NDACA Timeline*.

National Disability Arts Collection and Archive. (NDACA). (2018). *The story of the National Disability Arts Collection and Archive*.

National Endowment for the Arts. (NDACA) (2020, 30 Ekim). *Inside AXIS Dance Company: A Conversation with the Company* [Blog yazısı]. https://www.arts.gov/stories/blog/2020/inside-axis-dance-company-conversation-company

Nussbaum, M. C. (2006). *Frontiers of justice: Disability, nationality, species membership*. Harvard University Press.

Nelson, J. L. (2002). Reading the written body: Sign language and the seventeenth-century English subject. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann &

R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 116-130). Modern Language Association of America.

Newman, S. (2022). Hephaestus represented: A mêtis-based inquiry. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 11-23). Routledge.

Newman, S. (2022). Valdivia statuettes and hybridity in the Americas of 3500–2500 BCE: An Indigenous critical disability perspective. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 7-25). Routledge.

New Dance Alliance. (2018). *2018 Performance Mix Festival Artist Roster: Christopher Unpezverde Núñez*. https://newdancealliance.org/performance-mix-festival/past/2018-performance-mix-festival/artist-roster/christopher-unpezverde-nunez/

New Dance Alliance. (t.y.). *Kayla Hamilton – Black Artists Space To Create Residency* (artist profile). https://newdancealliance.org/residencies-satellite-rehearsal-space/black-artists-space-to-create/kayla-hamilton/

NewsTimes. (2017, 18 Ekim). *Axis Dance Timeline: Breaking Barriers, Claiming Ground.* https://www.newstimes.com/home/article/Axis-Dance-timeline-breaking-barriers-claiming-12288865.php

NIAD Art Center. (t.y.). *What we do*. https://niadart.org/pages/what-we-do

Nicole Gluckstern. (2024). *How Audio Description Sets The Stage For More Accessible Theater.* Reasons To Be Cheerful. https://reasonstobecheerful.world/gravity-access-audio-descriptions-performing-arts/

Niğbolu, S. (2025). Sağlamcılığın Panzehiri. *Sanat Dünyamız*, (207), 8-21.

Nishida, A. (2018). Critical disability praxis. K. Ellis, R. Garland-Thomson, M. Kent, & R. Robertson (Ed.), *Manifestos for the future of critical disability studies* içinde (s. 239–247). Routledge.

Novelab. (t.y.). *Notes on Blindness*. https://novelab.io/project/notes-on-blindness/

NOWNESS. (2021, 10 Aralık). *Bill Shannon: Dancing with Crutches* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pwxrZJqKKiU

Núñez, C. U. (2022). *An Embodied Manifesto*. Danspace Project. https://danspaceproject.org/2022/04/14/christopher-unpezverde-nunez/

OBORO. (2020). *Curating access: Vital cultural aesthetics* [Etkinlik sayfası ve transkript]. OBORO: A Centre Dedicated to Production and Presentation

of Art. http://www.oboro.net/en/activity/curating-access-vital-cultural-aesthetics

O'Bryan, K. (2020). *Queer Disability Studies*. The Cambridge Companion to Queer Studies (Bölüm 6). Cambridge University Press.

O'Dell, K. (1998). *Contract with the skin: Masochism, performance art, and the 1970s*. University of Minnesota Press.

O'Dwyer, P. A. (2020). *Az'ın Öz Gücü*. Sanattan Yansımalar. https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/pinar-aydin-o-dwyer/azin-oz-gucu/2252/

OIPO. (t.y.). *Disability arts and culture*. Burton Blatt Institute, Syracuse University. https://bbi.syr.edu/projects/oipo/resources/disability-arts/

Oliver, M. (1983). *Social Work With Disabled People*. Palgrave.

Oliver, M. (1990). *The Politics Of Disablement*. Macmillan Education.

Oliver, K. (2020). Service dogs: Between animal studies and disability studies. S. Jenkins, K. Struthers Montford, & C. Taylor (Ed.), *Disability and animality: Crip perspectives in critical animal studies* içinde (s. 101–114). Routledge.

O'Neil, K. (2019). Reimagined story. *Canadian Journal of Disability Studies, 8*(4), 11-17. https://doi.org/10.15353/cjds.v8i4.536

One Dance UK. (2024). *Wolfgang Stange, 1947–2024: Choreographer, Founder And Director Of Amici Dance Theatre Company*. https://www.onedanceuk.org/news/wolfgang-stange-1947-2024-choreographer-founder-and-director-of-amici-dance-theatre-company

Ong-Dean, C. (2009). *Distinguishing disability: Parents, privilege, and special education*. University of Chicago Press.

Osteen, M. (2022). Grow your brain! Contemporary art on the autism spectrum. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 417-435). Routledge.

Ostman, R. E. (1996). Photography and persuasion: Farm Security Administration photographs of circus and carnival sideshows, 1935-1942. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 121-136). New York University Press.

Ott, K. (2010). Collective bodies: What museums do for disability studies. R. Sandell, J. Dodd, & R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* içinde (s. 269-279). Routledge.

Özel, M. K. (2024). *52. Venedik Tiyatro Bienali'nden İzlenimler 1: Back to Back Tiyatrosu'ndan Food Court*. Tiyatro Dergisi.

https://tiyatrodergisi.com.tr/52-venedik-tiyatro-bienalinden-izlenimler-1-back-to-back-tiyatrosundan-food-court/

Özer, N. (2024). *Yüzünde Farklı Olmanın Sosyolojik Açıdan Değerlendirilmesi: David Le Breton'un Yüz Teorisi Kapsamında Niteliksel Bir Çalışma* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Beykent Üniversitesi.

Özgür, F. (2025). *Sanat Tarihi Ve Çağdaş Sanatta Engellilik Olgusu - I. Reviste*.

Özil, H. (2023). *Sakatlığı Bedenselleştirmek: Sakatlık Deneyimleri Üzerine Fenomenolojik Bir Araştırma* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Özpınar, C. (2010). *1970 İle 2010 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Pagnes, A. (2025). *On Performance And Disability*. The Drama Review, 69(?), https://www.cambridge.org/core/journals/the-drama-review/article/on-performance-and-disability

Papalia, C. (2017). *An Accessibility Manifesto For The Arts*. Canadian Art, Kış. https://canadianart.ca/essays/access-revived/

Papalia, C. (2020). For a new accessibility. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 34-47). Routledge.

Papalia, C. (2023). Open access: Accessibility as a temporary, collectively held space. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 267-277). Routledge.

Paralympic.org. (2011). *Artistic Director Appointed For London 2012 Paralympic Games Opening Ceremony*. International Paralympic Committee.

Parry, J. (2015). *All About Amici And Its Director Wolfgang Stange*. DanceTabs. https://dancetabs.com/2015/08/all-about-amici-and-its-director-wolfgang-stange/

Parry, J. (2020). *Amici Dance Theatre's 40th Anniversary During Lock-Down*. DanceTabs. https://dancetabs.com/2020/06/amici-dance-theatres-40th-anniversary-during-lock-down/

Pascal, J. (2001, Eylül 26). *Hilde Holger Obituary*. The Guardian. https://www.theguardian.com/news/2001/sep/26/guardianobituaries1

Paterson, K., & Hughes, B. (1999). Disability studies and phenomenology: The carnal politics of everyday life. *Disability & Society*, *14*(5), 597–610. https://doi.org/10.1080/09687599925966

Patsavas, A. (2014). Recovering A Cripistemology Of Pain: Leaky Bodies, Connective Tissue, And Feeling Discourse. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 8(2), 203-218.

Patsavas, A. ve Danylevich, T. (2022). Introduction: Crip pandemic life: A tapestry. *Lateral, 11*(2). https://doi.org/10.25158/L11.2.5

Patsavas, A., Danylevich, T., Fink, M., Hamraie, A., Khúc, M., Yi, S., & Outlaw, C. (2022). Crip pandemic conversation: Textures, tools, and recipes. *Lateral, 11*(2). https://doi.org/10.25158/L11.2.6

Patsavas, A., Tan, P., & Egermann, E. (2022). My Mind Is Going To A Lot Of Places: A Conversation On Archiving, Pain, Social Movements And Crip Evidence. E. Egermann (Ed.), *Crip Magazine* #5 (s. 17-24). 17. İstanbul Bienali / İKSV.

PBS (All Arts). (2022, July 27). *If Cities Could Dance: Kinetic Light* (S1 E4) [Video/page]. https://www.pbs.org/video/kinetic-light-r9mfug/

PBS. (2024). *Applause: Mary Verdi-Fletcher and Dancing Wheels* [Video sayfası]. Public Broadcasting Service.

Peers, D. (2012). Patients, Athletes, Freaks: Paralympism And The Reproduction Of Disability. *Journal of Sport and Social Issues*, 36(3), 295–316. https://doi.org/10.1177/0193723512441204

Penketh, C. & Waite, L. (2016). Lessons in critical avoidance: Disability studies and special educational needs. D. Bolt & C. Penketh (Ed.), *Disability, avoidance and the academy: Challenging resistance* içinde. Routledge.

Penketh, C., James, A., Wade, S. ve Nutter, R. (2020). DaDaFest Ensemble: Leadership, voice, and collaboration in the arts. A. Wexler ve J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* (s. 76–86) içinde. Routledge.

Penketh, C. (2023). *A History Of Disability And Art Education.* Routledge.

Peters, G. (2024). Crip class. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Peterson, S. (1996). Freaking feminism: *The Life and Loves of a She-Devil* and *Nights at the Circus* as narrative freak shows. In R. Garland-Thomson (Ed.),*Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 291-301). New York University Press.

Petersen, J., & Matuschka. (2004). Interview with Matuschka: Breast cancer, art, sexuality and activism. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, *17*(4), 493–516.

Petersen, A. R. (2017). *Migration into Art: Transcultural İdentities And Art-Making in A Globalised World.* Manchester University Press.

Perring, G. (2005). The facilitation of learning-disabled arts: A cultural perspective. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion:*

Disability and performance içinde (s. 175-189). University of Michigan Press.

Phamaly Theatre Company. (t.y.). Our history. Erişim: Ocak 2, 2026, https://phamaly.org/about/our-history/

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics Of Performance*. Routledge.

Phiri, V. (2010). 'See no evil'. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (ss. 53–63). Routledge.

Piepzna-Samarasinha, L. L. (2018). *Care Work: Dreaming Disability Justice*. Arsenal Pulp Press.

Piepzna-Samarasinha, L. L. (2022). *The Future Is Disabled: Prophecies, Love Notes And Mourning Songs.* Arsenal Pulp Press.

PillowVoices. (2021). *Access Vs. Artistry: Audio Description For Dance At Jacob's Pillow* [Podcast transcript]. Jacob's Pillow Dance Festival. https://pillowvoices.org/episodes/audio-descripton-for-dance-at-jacobs-pillow/transcript

Pina Bausch Fellowship for Dance and Choreography. (2020). Pina Bausch Fellowship 2020 Press Kit [PDF]. Pina Bausch Fellowship. https://fellowship.pinabausch.org/download/fellowship/PBF_Fellowship_2020_Press_Kit_ENG.pdf (erişim: 26 Aralık 2025)

Pointon, A. (2006). Disability and the arts: The Path To Cultural Inclusion. *In Cultural Trends* (Vol. 15, No. 2-3).

Polat, Ç. S. (2009), *Engelliliğin Atasözü ve Deyimlere Yansımasının Sosyolojik Analizi.* https://engelliler.gen.tr/content/engelliligin-atasozu-ve-deyimlere-yansimasinin-sosyolojik-analizi-60/

Pollock, G. (2008). Modernlik ve kadınlığın mekânları. A. Antmen (Ed.), *Sanat ve cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri* içinde (s. 195-236). İletişim Yayınları.

The Polyphony. (2023, 9 Kasım). *DisCrit in the medical humanities*. https://thepolyphony.org/2023/11/09/discrit-in-the-medical-humanities/

Poore, C. (2000). "But Roosevelt could walk": Envisioning disability in Germany and the United States. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 63-91). University of Michigan Press.

Potter, M. (2023, March 11). *Scored in Silence*. https://michellepotter.org/reviews/scored-in-silence-chisato-minamimura/

Poyraz, B. (2024, 1 Mart). *Kalbi Atan Bir Kuş Tüyü.* Unlimited Publications. https://www.unlimitedrag.com/post/kalbi-atan-bir-kus-tuyu

Preece, B. (2019). Environments, ecologies, and climates of crises: Engaging disability arts and cultures as creative wilderness. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 281–294) içinde. Routledge.

Preston, J. (2017). *The fantasy of disability: Images of loss in popular culture*. Routledge.

Price, M. (2011). *Mad At School: Rhetorics Of Mental Disability And Academic Life*. University of Michigan Press.

Price, M. (2015). The Bodymind Problem And The Possibilities Of Pain. *Hypatia,* 30(1), 268–284. https://doi.org/10.1111/hypa.12127

Price, M. (2024). *Crip Spacetime: Access, Failure, And Accountability in Academic Life*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/jj.14638157

Project LETS. (t.y.). *Disability justice*. https://projectlets.org/disability-justice

Project Onward. (2024). *About our history and neurodiverse artists*.

Puar, J. K. (2017). *The right to maim: Debility, capacity, disability*. Duke University Press.

Pullin, G. (2009). *Design meets disability*. MIT Press.

Quayson, A. (2007). *Aesthetic nervousness: Disability and the crisis of representation*. Columbia University Press.

Queen, K. (2024). The exhaustion of pretense and the illusions of care. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Queer Prophesies. (2013). *Queer Prophesies* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=N748hwlYxRw

Quinlan, M. M. (2009*). Narrating Lives And Raising Consciousness Through Dance: The Performance Of (Dis)Ability At Dancing Wheels* (Doktora Tezi, Ohio University). OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=ohiou1240589389&disposition=inline

Raabe, T. (2008). *Who's who: Defining the faces of the arts movement*. Artspark.

Ralph, L. (2023). Injury, recovery, and representation in Shikaakwa. M. Y. Chen, A. Kafer, E. Kim, & J. A. Minich (Ed.), *Crip genealogies* içinde (s. 142-152). Duke University Press.

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. The Distribution of the Sensible. New York/London: Continuum.

Raunig, G. (2007). Art and revolution: Transversal activism in the long twentieth century (A. Derieg, çeviri.). Semiotext(e).

Ray, S. J., & Sibara, J. (Ed.). (2017). *Disability Studies And The Environmental Humanities: Toward An Eco-Crip Theory.* University of Nebraska Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1p6jht5

Rebelo, M. (2024, 3 Eylül). This unique gallery is devoted to disability art. *Broadview Magazine*. https://broadview.org/tangled-art-gallery/

Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating* (L. R. Lippard, Önsöz). Thames & Hudson.

Realwheels Theatre. (t.y.). Mission & history. Erişim: Ocak 2, 2026, https://realwheels.ca/mission-history/

Reason, M. (2019). Ways of watching: Five aesthetics of learning disability theatre. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 163–175) içinde. Routledge.

Reed, S. (2024). *changeABLE cohesion: Dance and disability in post-war Sri Lanka* [Makale PDF]. Bucknell University Digital Commons. https://digitalcommons.bucknell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3298&context=fac_journ

Reeve, D. (2008). *Negotiating disability in everyday life: The experience of psycho-emotional disablism* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Lancaster University.

Reiss, B. (2008). *Theaters of madness: Insane asylums and nineteenth-century American culture*. University of Chicago Press.

Restless Dance Theatre. (t.y.).*Our History*. https://restlessdance.org/our-history/

Reynolds, D. (2007). *Rhythmic Subjects: Uses Of Energy İn The Dances Of Mary Wigman, Martha Graham, And Merce Cunningham*. Dance Books.

Reynolds, J. M. (2017). Merleau-Ponty, world-creating blindness, and the phenomenology of non-normate bodies. *Chiasmi International*, *19*, 419–436.

Rice, N. E. (2024, October 16). Disability studies. Encyclopedia Britannica. britannica.com

Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 5*(4), 631–660.

Richardson, J., & Richardson, J. E. (2020). Bill Shannon: The politics of dancing. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 146-156). Routledge.

Rieger, J., & Strickfaden, M. (2019). Dis/ordered assemblages of disability in museums. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 48–61) içinde. Routledge.

Rieger, J., Hadley, B., Barron, S., Boulton, S., & Parker, C. (2023). Codesigning access: A new approach to cultures of inclusion in museums and galleries. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 183-195). Routledge.

Rieser, R. (2017, 2 Kasım). *Disability and art*. The Alliance for Inclusive Education. https://www.allfie.org.uk/resources/inclusion-now/inclusion-now-48/disability-and-art/

Roberts, L. (2019). *ASOS Partners With İnclusive Dance Company Candoco.* TheIndustry.fashion. https://www.theindustry.fashion/asos-partners-with-inclusive-dance-company-candoco/

Rockhill, G. (2020). Foucault, Genealogy, Counter-History. *Theory & Event*, 23(1), 85–119. Johns Hopkins University Press.

Roets, G., & Braidotti, R. (2012). Nomadology and subjectivity: Deleuze, Guattari and critical disability studies. D. Goodley, B. Hughes, & L. Davis (Ed.), *Disability and social theory: New developments and directions* içinde (s. 161–178). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137023001_10

Rodegher, S. L., & Freeman, S. V. (2019). Advocacy and activism: A framework for sustainability science in museums. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 337–347). Routledge.

Rogers, E. L. (2023). Virtual ethnography. M. Mills, R. Sanchez (Der.), *Crip Authorship: Disability As Method* (s. 93-98). New York University Press.

Rosenstein Werb, S., & Hartman Squire, T. (2010). Transforming practice: Disability perspectives and the museum. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum*(s. 213–227). Routledge.

Roulstone, A., Thomas, C., & Balderston, S. (2012). *Disability, Hate Crime And Violence.* Routledge.

Roy, S. (2008, Ekim 21). *Step-By-Step Guide To Dance: DV8 Physical Theatre.* The Guardian.

Rubalcava, H. N. (2022). Bodies of difference: Disability and otherness in the twelfth-century Japanese *Yamai no sōshi*. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 59-74). Routledge.

Russo, M. J. (1995). *The Female Grotesque: Risk, Excess, And Modernity*. Routledge.

Sakat Muhabbet. (2024, 12 Haziran). *Sakat Tiyatro. Açık Radyo – Sakat Muhabbet*. https://apacikradyo.com.tr/sakat-muhabbet/sakat-tiyatro

Sakat Muhabbet. (2025, 4 Aralık). *Farklı Bedenlerle Dans [*Radyo programı]. Sakat Muhabbet. Apaçık Radyo.

Saks, E. R. (2002). *Refusing care: Forced treatment and the rights of the mentally ill*. University of Chicago Press.

Salderay, B. (2010). Engelli Bireylerin Yapmış Olduğu Görsel Sanatlar Çalışmalarının Engelli Birey Aileleri Ve Engelli Bireylerle Çalışan Eğitimciler Tarafından Değerlendirilmesi. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi,* 12(1), 219-229.

Samav Cantürk, D. (2017). *Evde Engelli Bakım Ücreti Hizmetlerinin Sosyal Modeli Gerçekeştirmedeki Rolü* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.

Samav Cantürk, D. (2017). Ötelenmiş Hayatlar Engelliye Bakan Kadın Olmak. *Toplum ve Demokrasi*, 11(24), 127-139.

Samuels, E., & Freeman, E. (2021). Introduction: Crip temporalities. *The South Atlantic Quarterly, 120*(1), 245-254.

Samuels, E. (2002). Critical divides: Judith Butler's body theory and the question of disability. *NWSA Journal*, *14*(3), 58–77.

Samuels, E. (2011). Critical divides: Judith Butler's body theory and the question of disability. K. Q. Hall (Ed.), *Feminist disability studies* içinde (s. 48–66). Indiana University Press.

Samuels, E. (2017). Six Ways Of Looking At Crip Time. *Disability Studies Quarterly*, 37(3). https://doi.org/10.18061/dsq.v37i3.5824

Samuels, E. (2023). Twenty-seven ways of looking at crip autotheory. M. Mills ve R. Sanchez (Ed.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (ss. 179-191). New York University Press.

Sanborn, C. (2022). Destierro and Desengaño: The disabled body in Golden Age Spanish portraiture. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 73-86). Routledge.

San Francisco Chronicle. (2021). Marc Brew To Leave AXIS Dance Company After 2021 Season. https://datebook.sfchronicle.com/dance/marc-brew-to-leave-axis-dance-company-after-2021-season

San Francisco Museum of Modern Art. (2023, 23 Ekim). *SFMOMA and Creative Growth Art Center announce unprecedented partnership in celebration of Creative Growth's 50th anniversary*.

Sandahl, C. (2000). Bob Flanagan: Taking It Like A Man. *Journal Of Dramatic Theory And Criticism*, 14(2), 17–34.

Sandahl, C. (2001). Performing metaphors: AIDS, disability, and technology. *Contemporary Theatre Review*, *11*(3-4), 49–60.

Sandahl, C. (2002). Considering disability: Disability phenomenology's role in revolutionizing theatrical space. *Journal of Dramatic Theory and Criticism, 16*(2), 17–32.

Sandahl, C. (2003). Queering The Crip Or Cripping The Queer? Intersections Of Queer And Crip Identities in Solo Autobiographical Performance. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 9(1-2), 25–56. https://doi.org/10.1215/10642684-9-1-2-25

Sandell, R. (2002). Museums And The Combating Of Social Inequality: Roles, Responsibilities, Resistance. R. Sandell (Ed.), *Museums, Society, Inequality* (s. 3-24). Routledge.

Sandahl, C. (2004). Black man, blind man: Disability identity politics and performance. *Theatre Journal, 56*(4), 579-602.

Sandahl, C. (2005a). The tyranny of neutral: Disability and actor training. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 255–268). University of Michigan Press.

Sandahl, C. (2005b). From the Streets to the Stage: Disability and the Performing Arts. C. Sandahl, P. Auslander (Ed.), Bodies in Commotion: *Disability and Performance* (s. 13-29). University of Michigan Press.

Sandahl, C. (2006). Disability arts. G. L. Albrecht (Ed.), *Encyclopedia of disability* içinde (Cilt 1, s. 405-406). Sage Publications.

Sandahl, C. (2008). Why Disability Identity Matters: From Dramaturgy To Casting in John Belluso's Pyretown. *Text and Performance Quarterly*, 28(1–2), 225–241.

Sandahl, C. (2018). Disability Art And Culture: A Model For Imaginative Ways To Integrate The Community. *Alter – European Journal of Disability Research*, 12(2), 79–93. https://doi.org/10.1016/j.alter.2018.04.004

Sandahl, C. (2020). The phenomenological turn in disability arts: Crip time and disability aesthetics. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 125-132). Routledge.

Sandahl, C., & Auslander, P. (2005). Introduction: Disability studies in commotion with performance studies. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 1-12). University of Michigan Press.

Sandahl, C., & Auslander, P. (Der.). (2005). *Bodies in commotion: Disability and performance*. University of Michigan Press.

Sandell, R., & Dodd, J. (2010). Activist practice. İçinde R. Sandell, J. Dodd ve R. Garland-Thomson (Ed.), *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum* (ss. 3–22). Routledge.

Sandell, R., Dodd, J., & Garland-Thomson, R. (Der.). (2010). *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum*. Routledge.

Sanjoy Roy. (2021). *Candoco: Set and Reset/Reset, Last Shelter*. https://sanjoyroy.net/2021/10/candoco-trisha-brown-jeanine-durning/

Sati, S. (Ed.). (2024). *Retrieving the crip outsider: Representations of disability in literature and culture*. Bloomsbury India.

Sayın, Z. (2002). *İmgenin Pornografisi.* Metis Yayınları.

Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.

Schalk, S. (2016). Reevaluating the supercrip. Journal of Literary & Cultural Disability Studies, 10(1), 71–86. https://doi.org/10.3828/jlcds.2016.5

Schalk, S. (2017). Critical Disability Studies As Methodology. *Lateral*, 6(1). https://doi.org/10.25158/L6.1.13

Schalk, S. (2018). *Bodyminds reimagined: (Dis)ability, race, and gender in Black women's speculative fiction*. Duke University Press.

Schalk, S., & Kim, J. B. (2020). Integrating race, transforming feminist disability studies. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 46*(1), 31–55.

Schalk, S. (2024). Pleasure is the goal: On becoming a pleasure artist. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Schechter, F. (2016, 29 Nisan). Accessible and Tangled Art Gallery means it. *NOW Toronto*. https://nowtoronto.com/art-and-books/art/accessible-and-tangled-art-gallery-means-it/

Sherwood, K. (2020). Out of the blue: Art, disability, and yelling. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 213-224). Routledge.

Schillace, B. (2020, April 30). Disability, visibility and the COVID-19 crisis. *Medical Humanities*. (Podcast interview with Alice Wong).

Schmidt, T. (2013). Acting, Disabled: Back To Back Theatre And The Politics Of Appearance. *Postdramatic Theatre And The Political: International Perspectives On Contemporary Performance* (s. 189-207). Bloomsbury Methuen Drama.

Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. Routledge.

Schwarzschild, E. L. (1996). Death-defying/defining spectacles: Charles Willson Peale as early American freak showman. In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (s. 82-96). New York University Press.

Scully, J. L. (2018). From "she would say that, wouldn't she?" to "does she take sugar?" epistemic injustice and disability. *IJFAB: International Journal of Feminist Approaches to Bioethics*, *11*(1), 106–124. https://doi.org/10.3138/ijfab.11.1.106

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.

Serafini, P., & Garrard, C. (2019). Fossil fuel sponsorship and the contested museum: Agency, accountability and arts activism. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 69–79). Routledge.

Serlin, D. (2006). Disabling the flâneur. *Journal of Visual Culture, 5*(2), 193–208.

Shakespeare, T. (2006). *Disability Rights And Wrongs*. Routledge.

Shakespeare, T. (2014). *Disability Rights And Wrongs Revisited*. Routledge.

Shannon, B. (2017). *2017 What is What*. http://www.whatiswhat.com/content/2017-whatiswhat

Shape Arts. (2015). *Art of the lived experiment*. https://www.shapearts.org.uk/news/art-of-the-lived-experiment-michigan

Shape Arts. (2016, March 3). *Defining each decade: 2016*.

Shape Arts. (2019, June 10). *Reflections on the Disability Arts Movement*.

Shape Arts. (2020). *The Future is Loading*. Shape Open 2020. https://www.shapearts.org.uk/the-future-is-loading-home

Shape Arts. (t.y.). *Our history*. https://www.shapearts.org.uk/listing/category/our-history

Sherwin, S. (1992). *No longer patient: Feminist ethics and health care*. Temple University Press.

Sheppard, A. (2019). Staging Accessibility: Kinetic Light And The Aesthetics Of Access. *TDR/The Drama Review*, 63(4).

Sherr Klein, B. (t.y.). *The founding of kickstART: Disability arts and culture*. Kickstart Disability Arts & Culture.

Shew, A. (2020). Ableism, technoableism, and future AI. *IEEE Technology and Society Magazine, 39*(1), 40-85.

Shew, A. (2023). *Against technoableism: Rethinking who needs improvement*. W. W. Norton & Company.

Shildrick, M. (1997). *Leaky Bodies And Boundaries: Feminism, Postmodernism, And (Bio)Ethics.* Routledge.

Shildrick, M. (2002). *Embodying the monster: Encounters with the vulnerable self*. Sage.

Shildrick, M. (2009). *Dangerous discourses of disability, subjectivity and sexuality*. Palgrave Macmillan.

Shildrick, M. (2012). Critical disability studies: Rethinking the conventions for the age of postmodernity. N. Watson, A. Roulstone, & C. Thomas (Ed.), *Routledge handbook of disability studies* içinde (s. 30-41). Routledge.

Shildrick, M. (2022). *Visceral prostheses: Somatechnics and posthuman embodiment*. Bloomsbury Academic.

Siebers, T. (2000). My withered limb. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 21-30). University of Michigan Press.

Siebers, T. (2002). Tender organs, narcissism, and identity politics. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann, & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 40–55). Modern Language Association of America.

Siebers, T. (2006). Disability aesthetics. *Journal for Cultural and Religious Theory*, *7*(2), 63-73.

Siebers, T. (2008). *Disability Theory*. University of Michigan Press.

Siebers, T. (2010). *Disability Aesthetics*. University of Michigan Press.

Siebers, T. (2013). Disability in theory: From social constructionism to the new realism of the body. L. J. Davis (Ed.), *The disability studies reader* içinde (4. bs., s. 278–297). Routledge

Siebers, T. (2021). Disability And The Theory Of Complex Embodiment. L. J. Davis (Ed.), *The Disability Studies Reader* (6. ed., s. 33–52). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003082583-5

Signature. (2025). *Mark of a Woman: Chisato Minamimura*. https://www.signature.org.uk/mark-of-a-woman-chisato-minamimura/

Silva, C. F., & Howe, P. D. (2012). The (in)Validity Of Supercrip Representation Of Paralympic Athletes. *Journal of Sport and Social Issues*, 36(2), 174–194. https://doi.org/10.1177/0193723511433865

Singh, S. (2020). Disability ethics in the coronavirus crisis. *Journal of Family Medicine and Primary Care, 9*(5), 2167-2171. https://doi.org/10.4103/jfmpc.jfmpc_588_20

Sins Invalid. (t.y.). *In Memoriam*. Erişim tarihi: 2 Ocak 2026. https://sinsinvalid.org/in-memoriam

Sins Invalid. (t.y.). *We Love Like Barnacles: Crip Lives in Climate Chaos*. Sins Invalid. Retrieved January 2, 2026, from https://sinsinprocess.squarespace.com/we-love-like-barnacles

Sins Invalid. (t.y.). *In Memory And Power: Patty Berne*. https://sinsinvalid.org/in-memoriam/

Sins Invalid. (2009). *Maria R. Palacios in Sins Invalid 2009* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TDr9xh4HbEY

Sins Invalid. (2013). *Sins Invalid: An Unshamed Claim to Beauty in the Face of Invisibility* [Belgesel Film]. New Day Films. https://www.newday.com/film/sins-invalid

Sins Invalid: *Ten Principles Of Disability Justice*. (2015). Sins Invalid Blog. https://www.sinsinvalid.org/blog/10-principles-of-disability-justice

Sins Invalid. (2019). *Skin, Tooth, and Bone: The Basis of Movement is Our People: A Disability Justice Primer* [PDF]. https://static1.squarespace.com/static/58d3f955d2b857698e8dfff2/t/5c9930b508522954e2d3059a/1553543364713/Disability%2BJustice%2BPrimer.pdf?utm_source=chatgpt.com

Sins Invalid. (2024). *About Sins Invalid*. https://sinsinvalid.org/about-sins/ Erişim tarihi: 2 Ocak 2026

Skånes Dansteater. (t.y.). *Europe Beyond Access*. Erişim tarihi: 19 Haziran 2026, https://www.skanesdansteater.se/en/europe-beyond-access

Smilges, J. L. (2022). *Queer silence: On disability and rhetorical absence*. University of Minnesota Press.

Smilges, J. L. (2023). *Crip negativity*. University of Minnesota Press.

Smith, G. (2020). Chronic Illness As Critique: Crip Aesthetics Across The Atlantic. *Art Monthly*, (433), 11-15.

Smith, O. (2005). Shifting Apollo's frame: Challenging the body aesthetic in theater dance. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 73-85). University of Michigan Press.

Smith, J. (2018). Jolee Smith on Bodies in TRanslation. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. http://www.racar-racar.com/jolee-smith-on-bodies-in-translation.html

Smithsonian American Art Museum. (t.y.). *Judith Scott.* https://americanart.si.edu/artist/judith-scott-31169

Snider, S. (2020). Intimacy and illness: Visually representing lesbian sexuality and disability in Tee Corinne's *Scars, Stoma, Ostomy Bag, Portocath: Picturing Cancer in Our Lives*. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 133-145). Routledge.

Snyder, S. L., Brueggemann, B. J., & Garland-Thomson, R. (Eds.). (2002). *Disability studies: Enabling the humanities*. Modern Language Association of America.

Snyder, S. L. (2002). Infinities of the absurd: Blindness and the absurd. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 258-272). Modern Language Association of America.

Soldatic, K., & Grech, S. (2014). Transnationalising disability studies: Rights, justice and impairment. *Disability Studies Quarterly, 34*(2). https://doi.org/10.18061/dsq.v34i2.4249

Soldatic, K., & Grech, S. (2014). Transnationalising disability studies: Rights, justice and impairment. *Disability Studies Quarterly*, 34(2). https://doi.org/10.18061/dsq.v34i2.4249

Sonsherée Giles & Rodney Bell. (t.y.). *Sonsherée Giles and Rodney Bell – So You Think You Can Dance* [Web sayfası]. http://sonsheree.com/sonsherée-giles-and-rodney-bell-so-you-think-you-can-dance (Erişim: 26 Aralık 2025)

Southbank Centre. (t.y.). *Chisato Minamimura (bio).* https://www.southbankcentre.co.uk/bio/chisato-minamimura/

Spivak, G. C. (1987). In other worlds: Essays in cultural politics. Methuen.

Stabler, B. (2024). Hospital, asylum, prison, gallery: Debility and aesthetic infrastructure. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 49*(2), 58–68.

Stafford, W. (2000). Sayings of the blind. In S. Crutchfield & M. Epstein (Eds.), *Points of contact: Disability, art, and culture* (s. 59). University of Michigan Press.

Stafford, L. (2017). Disrupting ableism in social work pedagogy with Maurice Merleau-Ponty and critical disability theory. C. Cocker & T. Hafford-Letchfield (Ed.), *Rethinking anti-discriminatory and anti-oppressive theories for social work practice* içinde (s. 359–373). Palgrave Macmillan.

Stanford Live. (t.y.). *AXIS Dance Company and Dr. Catie Cuan: Kinematic/Kinesthetic* [Etkinlik sayfası]. https://live.stanford.edu/events/24-25season/bing-concert-hall/axis-dance-company-catie-cuan/

Stange, M. (2015, 9 Kasım). *'Patient No More' show in Berkeley documents a historic disability rights protest*. Berkeleyside.

Stelarc. (1991). Prosthetics, Robotics And Remote Existence: Post-Evolutionary Strategies. *Leonardo*, 24(5), 591-595.

Stephens, L., Ruddick, S., & McKeever, P. (2015). Disability and Deleuze: An exploration of becoming and embodiment in children's everyday environments. *Body & Society*, *21*(2), 194–220. https://doi.org/10.1177/1357034X14541155

Sterne, J. (2021). *Diminished faculties: A political phenomenology of impairment*. Duke University Press.

Stone, R. R. (2017). Nothing is missing: Spiritual elevation of a visually impaired Moche shaman. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 47–59). Routledge.

Stopgap Dance Company. (2019). *Internationally acclaimed disabled dancer David Toole from Leeds awarded OBE*. https://www.stopgapdance.com/news/internationally-acclaimed-disabled-dancer-david-toole-from-leeds-awarded-obe/

Stopgap Dance Company. (t.y.). *History.* Erişim: 2 Ocak, 2026, https://www.stopgapdance.com/about/history/

Stronach, I., & Lewis, S. (2005). The 'Thalidomide!' Musical: The political economy of the freak show. *Disability & Society*, 20(4).

Strukus, W. (2011). Physically integrated performance and kinesthetic empathy. Journal of Dramatic Theory and Criticism. https://journals.ku.edu/jdtc/article/download/4405/4133/0

Sunera Foundation. (t.y.). *The foundation*. https://sunerafoundation.com/thefoundation

Sutherland, A. (2005). *Chronology of the disability arts movement*. In Disability arts in London archives.

Sutherland, A. (2008). *Chronicle Of A Deaf Forebear*. Disability Arts Online. https://disabilityarts.online/magazine/opinion/chronicle-of-a-deaf-forebear/

Sutherland, A. (2017). *Allan Sutherland Chronology*. National Disability Arts Collection and Archive. https://the-ndaca.org/wp-content/uploads/2020/01/Allan-Sutherland-Chronology.pdf

Sünbüloğlu, N. Y. (Ed.). (2013). *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(Lik)Ler.* İletişim Yayınları.

Swain, J., & French, S. (2000). Towards an Affirmation Model of Disability. *Disability & Society*, 15(4), 569–582. https://doi.org/10.1080/09687590050058189

Swan, J. (2002). Disabilities, bodies, voices. S. L. Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 283-295). Modern Language Association of America.

Sward, B. (2023). "My practice is staying alive": Critique and care in the sculptures of Emily Barker. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 244-255). Routledge.

Swindell, C. (2023). Considering Amanda Coogan's performance art as an accessible practice. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 256-266). Routledge.

Sydney Opera House Trust. (2006). *Annual Report 2006 (Year Ended 30 June 2006)* [Annual report]. NSW Parliament. https://www.parliament.nsw.gov.au/tp/files/29973/SOH%20annualReport2006.pdf

Sylvestre, L. (2023). Generative forms of experiential access. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 74-86). Routledge.

Şahin, D. (2015). Zihinsel Engelli Bireylerde Görsel Sanatlar Eğitiminin Önemi. *Sanat Eğitimi Dergisi* (sed), 3(2), 25-37.

Şen, M. (t.y.). Disability, empowerment, and art: On hospital aesthetics with Amanda Cachia. *Synapsis: A Health Humanities Journal*.

Şengül, S. (2023). *Kayıp Bedenler Kayıp Ruhlar: Erken Yirminci Yüzyıl Türk Romanında Engelli Erkekler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi].

Şiriner Önver, M. (2018). *Sakatlık Ve Kentsel Mekân*. IJOPEC Publication Limited.

Takemoto, T. (2009). Love İs Still Possible İn This Junky World: Conversation With Sheree Rose About Her Life With Bob Flanagan. *Women & Performance: A Journal Of Feminist Theory*, 19(1). https://doi.org/10.1080/07407700902859963

Tan, P., Patsavas, A., Egermann, E. (2022). *Zihnim Yerinde Durmuyor (My Mind İs Going To A Lot Of Places).* E. Egermann (Ed.), Crip Magazine #5 içinde. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV).

Tangled Art + Disability. (2016). *Cripping The Arts* [Event page]. https://tangledarts.org/whats-on/cripping-the-arts/

Tangled Art + Disability. (2019). *Cripping the arts access guide* [Etkinlik erişim rehberi]. Toronto: Harbourfront Centre. http://tangledarts.org/wp-content/uploads/2019/01/cta-access-guide-spreads-digital.pdf

Tangled Art + Disability. (2019). *Cripping the arts 2019 program* [Sempozyum program kitapçığı]. Toronto: Harbourfront Centre.

Tangled Art + Disability. (2022). *Crip Ecologies: Vulnerable Bodies İn A Toxic Landscape*. https://tangledarts.org/whats-on/crip-ecologies/

Tangled Art + Disability. (t.y.). *Our History.* Retrieved January 2, 2026, from https://tangledarts.org/about-us/our-history/

Tangled Art + Disability. (t.y.). *About Us*. https://tangledarts.org/about-us/

Tangled Art + Disability. (2016). *Tangled Art + Disability 2015-2016 annual report*. Toronto.

Tate. (2016). *Archives And Living Archives At Tate: After An Archival İmpulse*. Tate Research. https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/archives-living-archives-at-tate-after-an-archival-impulse

Tate. (2020). *Collecting, Archiving And Sharing Performance And Performative Practices*. Tate Research. https://www.tate.org.uk/about-us/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11smz1k

Taylor, S. (2017). *Beasts of burden: Animal and disability liberation*. The New Press.

Tekin, A. C. (2024). Türkiye'de Öjenizm Ve Halk Sağlığı: Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Toplumsal Dönüşüm. *Türkiye Araştırmaları Dergisi* (TÜRKAD), 1(2), 75-90.

Tellin' Tales Theatre. (2025). *Tekki Lomnicki.* https://tellintales.org/tekki-lomnicki-2-2/

Temizer, M. (2025). Engellilikte Sanatın Dönüştürücü Rolü: Toplumsal Katılım Ve Sağlık Üzerine Sosyolojik Bir Analiz. *Türkiye Biyoetik Dergisi*, 12(4), 198-213.

That Uppity Theatre Company. (t.y.). *The DisAbility Project*. Erişim: 2, Ocak 2026. https://heart-centered-mbs.wixsite.com/uppityco/the-disability-project

Thayer, J., & Pagan, E. (2023). Accommodating and enabling anxiety disorders and agoraphobia in digital access systems for cultural heritage. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 159-169). Routledge.

The Arc. (2025). *Why And How To Celebrate Disability Pride Month*.

The Down Beats. (2000). *Too many chromosomes to drive a car* [Performans/şarkı]. Interact Center for the Visual and Performing Arts. https://daaa.webflow.io/timeline

The Guardian. (2001). *Hilde Holger Obituary*. https://www.theguardian.com/news/2001/sep/26/guardianobituaries1

The Guardian. (2005). *Beauty Unseen, Unsung: Alison Lapper Tells Her Astonishing Story*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/sep/03/art1

The Guardian. (2010, 30 Kasım). *Dadafest celebrates 10th anniversary*. The Guardian. https://www.theguardian.com/society/gallery/2010/nov/30/dadafest-disability-arts-festival

The Guardian. (2021). *Candoco Dance Company Review – It All Just Works, Beautifully.* https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/18/candoco-dance-company-review-sadlers-wells-london

The Guardian. (2022). *From Homeless And Busking To The Main Stage: Rodney Bell's Wheelchair Dance Tours Australia.* https://www.theguardian.com/stage/2022/aug/12/from-homeless-and-busking-to-the-main-stage-rodney-bells-wheelchair-dance-tours-australia

The Guardian. (2022). *Everybody Move! The Trailblazing Dancers Of Candoco – In Pictures*. https://www.theguardian.com/stage/gallery/2022/mar/08/everybody-move-the-trailblazing-dancers-of-candoco-in-pictures

The Guardian. (2024). *Venice Biennale: Regional Australian Theatre Company Wins Prestigious Golden Lion.*

The Guardian. (2025). *Over And Over (And Over Again) Review – Behold The Human Disco Ball!* https://www.theguardian.com/stage/2025/jul/03/over-and-over-and-over-again-review-sadlers-wells-east-london

The Inquirer. (2022). *AXIS Dance Company Highlights The Talents Of Performers With And Without Disabilities* [Haber]. https://www.inquirer.com/arts/axis-dance-company-disabled-rowan-university-performance-20220218.html

The Lowry. (2025). *Chisato Minamimura Presents Mark Of A Woman*. https://thelowry.com/chisato-minamimura-presents-mark-of-a-woman-tpbc

The Place. (t.y.). *Celeste Dandeker Arnold OBE*. https://theplace.org.uk/profile/celeste-dandeker

The Stage. (2024). *An Accident / A Life Review – Marc Brew And Sidi Larbi Cherkaoui's Powerful Collaboration*. https://www.thestage.co.uk/reviews/marc-brew-sidi-larbi-cherkaoui-an-accident-a-life-review-sadlers-wells-east-london

This Is Live Art. (t.y.). *Caroline Bowditch: Biography And Works*. https://daru.org.au/conference-speaker/caroline-bowditch/

Thomas, C. (1999). Female forms: *Experiencing And Understanding Disability*. Open University Press.

Thrower, T. H. (2015). *Re-Imagining Disability: Performance Art And The Artists' Perspectives* (Doktora tezi). University of Illinois at Chicago.

Titchkosky, T. (2005). Looking blind: A revelation of culture's eye. C. Sandahl & P. Auslander (Ed.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde (s. 219-229). University of Michigan Press.

Titchkosky, T. (2011). *The Question Of Access: Disability, Space, Meaning.* University of Toronto Press.

Toadvine, T. (2025). Maurice Merleau-Ponty. E. N. Zalta ve U. Nodelman (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* içinde (Fall 2025 ed.). Stanford University. https://plato.stanford.edu/archives/fall2025/entries/merleau-ponty/

Todd, B. (2014, 30 Ağustos). *Interview - Unlimited's Senior Producer Jo Verrent introduces the commissions programme*. Disability Arts Online. https://disabilityarts.online/magazine/interviews/unlimiteds-senior-producer-jo-verrent-introduces-the-commissions-programme/

Tokmak, D. (t.y.). *Biography*. Stixsteps. https://www.stixsteps.de/Bio.html

Tomlinson, R. (1982). *Disability, Theatre And Education*. Souvenir Press.

Tonkin, M. (2022). Lessons in survival: The de-funding of Restless Dance Theatre. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*, 2022(2), 159–174.https://doi.org/10.14361/zkmm-2022-0207

Torres, W. (2018). Not now but right now: Creating advocates and scholars. K. Ellis, R. Garland-Thomson, M. Kent, & R. Robertson (Ed.), *Manifestos for the future of critical disability studies* içinde (s. 28–37). Routledge.

Total Theatre. (2014). *Caroline Bowditch: Falling in Love with Frida*. https://totaltheatre.org.uk/caroline-bowditch-falling-in-love-with-frida/

Touch Compass Appoints Award-Winning Performance Artist As Interim Artistic Director (2020, 4 Mayıs). Danz. https://danz.org.nz/touch%20compass%20appoints%20award-winning%20performance%20artist%20as%20interim%20artistic%20director

Touch Compass Dance Trust. (2020). *Announcing The Appointment Of Our New Interim Artistic Director.* https://www.touchcompass.org.nz/announcing-the-appointment-of-our-new-interim-artistic-director/

Touch Compass Dance Trust. (2021). *Pelenakeke Brown, Interim Artistic Director, To Continue Artistic Journey.* https://www.touchcompass.org.nz/pelenakeke-brown-interim-artistic-director-to-continue-artistic-journey?utm_source=chatgpt.com

Touch Compass. (t.y.). *About.* https://www.touchcompass.org.nz/about/ (Erişim: 26 Aralık 2025)

Trial and Error. (t.y.). *Museum of Austerity*. https://www.trialanderror.studio/museum-of-austerity

Triple Canopy. (2018). *To Those Mad, Sick, Crip Selves*. https://www.canopycanopycanopy.com/contents/to-those-mad-sick-crip-selves

Tuğan, N. H. (2014). *Türk Sinemasında Hastalık Ve Beden Temsilleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.

Tūhuatahi Tui Adams and Paul Meredith. *Ngāti Maniapoto,* Te Ara – the Encyclopedia of New Zealand, https://teara.govt.nz/en/ngati-maniapoto (Erişim 30 Aralık 2025).

Tuna, T. (2019). *Farklı Bedenlerle Dans* [Performans fotoğrafı]. Erişiyorsam Varım, Koç Üniversitesi. Facebook. https://www.facebook.com/photo?fbid=2651965514874746

Turtle Key Arts. (t.y.). *Amici Dance Theatre Company*. https://www.turtlekeyarts.org.uk/amici-dance-theatre-company

Turner, O., Crudgington, B., Waldock, J., & Rawling, K. (2020). *Panel Abstract – Archival Imaginarium*. 3rd Annual Congress, Northern Network for Medical Humanities Research, University of Sheffield.

Turuncu TV. (2021). *İçimdeki Ben – Kalpten Dansa / Wheelchair Dance Project* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qbMvw_ZzcCE

Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği [TOFD]. (t.y.). *Değirmenin Emeği* [Performans fotoğrafı]. https://tofd.org.tr/projeler/degirmen-emegi/

Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği [TOFD]. (t.y.). *Karanlığın Rengi: Beyaz* [Tanıtım afişleri]. https://tofd.org.tr/projeler/karanligin-rengi-beyaz/

Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği [TOFD]. (t.y.). *Rüya Ve Maskeler Dans Gösterisi* [Performans fotoğrafı]. https://tofd.org.tr/projeler/ruya-ve-maskeler-dans-gosterisi/

Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği. (TOFD) (t.y.). *TOFD Sanat*. Türkiye Omurilik Felçlileri Derneği. https://tofd.org.tr/tofd-sanat/

U.S. Department of Justice. (t.y.). *Introduction To The Americans With Disabilities Act*. ADA.gov. https://www.ada.gov/topics/intro-to-ada/

UCLA Newsroom. (2013). *AXIS Dance Company performs as part of UCLA Disability Awareness Week.* https://newsroom.ucla.edu/stories/axis-dance-company-performs-as-248709

UK Government. (1995). *Disability Discrimination Act 1995*. The National Archives. https://www.legislation.gov.uk/id/ukpga/1995/50

UKDHM. (2025). *Alison Lapper: Artist And Public Figure*. United Kingdom Disability History Month. https://ukdhm.org/alison-lapper/

UNCSA (University of North Carolina School of the Arts). (2024). *Kinetic Light – Kenan Institute / Art Restart* [Webpage] https://www.uncsa.edu/kenan/art-restart/kinetic-light-restart.aspx

United Nations. (2006). *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*. United Nations.

United States Artists (2024). *Kay Ulanday Barrett.* United States Artists. https://www.unitedstatesartists.org/artists/kay-ulanday-barrett

United States Artists (2024). *Leroy F. Moore Jr*. *United States Artists*. https://www.unitedstatesartists.org/artists/leroy-f-moore-jr

United States Artists. (2025). *Antoine Hunter, Purple Fire Crow.* https://www.unitedstatesartists.org/artists/antoine-hunter-purple-fire-crowcom

United States Artists. (t.y.). *Yo-Yo Lin*. https://www.unitedstatesartists.org/artists/yo-yo-lin/ (Erişim: 26 Aralık 2025)

University of Bristol. (t.y.). *DV8 archive. University of Bristol Theatre Collection*. https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/dv8-archive/

University of California, Berkeley. (2024). *Disability Rights Movement Highlights*. Berkeley Life.

University of Illinois Chicago. (t.y.). *Bodies of Work*. https://bow.ahs.uic.edu/

University of Massachusetts President's Office. (t.y.). *Disability Pride.*

University of Minnesota Press. (t.y.). *Deaf Gain: Raising The Stakes For Human Diversity*. https://www.upress.umn.edu/9781452942049/deaf-gain/

Unlimited. (2020). *9. Arada Festivali: Kel Ama Kıllı*. Unlimited Rag. https://www.unlimitedrag.com/post/9-arada-festivali-kel-ama-killi

Unlimited. (t.y). *Our Work*. https://weareunlimited.org.uk/our-work/

Unlimited. (t.y.). *Our History*. https://weareunlimited.org.uk/our-work/our-history/

UPIAS. (1976). *Fundamental Principles Of Disability*. Union of the Physically Impaired Against Segregation.

Urban Jazz Dance Company. (t.y.). *The Company*.https://www.realurbanjazzdance.com/the-company.html

Uzan, S. (2019). *2000 Sonrası Türk Filmlerinde İdealleştirilmiş Beden Temsilleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.

Üstel Arı, B. B. (2020). Güncel Sanatta Beden Ve Acı. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 4(2), 7-18.

Vasilev, Y. (2019). *Disability İn Performance: Between Emancipation And Exploitation*. Contemporary Art Stavanger. Disability-in-performance-between-emancipation-and-exploitation

Vehmas, S., & Watson, N. (2014). Moral wrongs, disadvantages, and disability: A critique of critical disability studies. *Disability & Society*, *29*(4), 638–650. https://doi.org/10.1080/09687599.2013.831751

Verrent, J. (2012, 5 Eylül). *Paralympics 2012: Pushing the arts, as well as athletes, to new limits*. The Guardian. https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2012/sep/05/paralympics-unlimited-festival-southbank-centre

Vimal C., A. (2019). Performing disability: Representation and power in ‘Classical’ Indian dance. B. Hadley & D. McDonald (Ed.), *The Routledge handbook of disability arts, culture, and media* (s. 336–346) içinde. Routledge.

Virdi, J. (2020). *Hearing happiness: Deafness cures in history*. University of Chicago Press.

Visvanathan, S. (1997). *A Carnival for Science: Essays on Science, Technology and Development.* Oxford University Press.

Vlachou, M. (2019). Dividing issues and mission-driven activism: Museum responses to migration policies and the refugee crisis. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 47–57). Routledge.

Von Blum, P. (2019, October 4). *Reclaiming Difference*. Truthdig. https://www.truthdig.com/articles/reclaiming-difference/

Wade, C. M. (1994). *Disability Culture Rap* [Şiir Metni]. University of Washington Course Readings. https://courses.washington.edu/intro2ds/Readings/Wade_Disability_Culture_Rap.pdf

Wade, C. M. (Yazar) & Smith, J. (Yönetmen). (2019). *Disability Culture Rap* [Video]. (Yükleyen: Voices Together). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-KnJwUMTP8s

Waelde, C. (2018). Interruption 8: 10 June 2015: Mainstream and marginal: Have we progressed in the last decade plus? İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference* (s. 337–340). Intellect.

Wajid, S., & Minott, R. (2019). Detoxing and decolonising museums. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 25–35). Routledge.

Walden, R. A. (2023). A primer on working with disabled group members: For feminist/activist groups and organizations. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 293-298). Routledge.

Walker Art Center. (2020). *Program Notes: Kinetic Light “Descent”.* https://walkerart.org/magazine/program-notes-kinetic-light-descent

Wallace, L. V. (2022). The role of dwarfs in Tang postmortem elite life. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 24-36). Routledge.

Wallace, I. (2026, Mayıs 22). *P.T. Barnum*. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/P-T-Barnum

Waltz, M. (2011). *Alternative And Activist Media*. Edinburgh University Press.

Waring, L. (2013). *Horizontal Or Vertical?* Art UK.

Watermeyer, B. (2009). Claiming loss in disability. *Disability & Society*, *24*(1), 91–102. https://doi.org/10.1080/09687590802535717

Watermeyer, B. (2014). Disability and loss: The psychological commodification of identity. *Psychol. J.*, *11*, 99–107. Watershed. (2019). *Scored in Silence – Documenting Deaf Perspectives*. https://www.watershed.co.uk/studio/events/2019/09/27/scored-silence-documenting-deaf-perspectives

Watershed. (2019). *Edinburgh Showcase 2019: "Scored in Silence"* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fkaiTihi3nI

Watkin, J. (2023). Building communities online: #DisabilityTwitter and digital mobility. C. Czymoch, K. Maguire-Rosier ve Y. Schmidt (Ed.), *How does disability performance travel? Access, art, and internationalization* içinde (Bölüm 10). Routledge.

Watlington, E. (2021). Cripping Choreography. Art in America. https://www.artnews.com/art-in-america/features/disability-dance-1234586026/

Watson, K. (2022). "Building the world of tomorrow": Disability, eugenics, and sculpture at the 1939 New York World's Fair. A. Millett-Gallant & E. Howie (Ed.), *Disability and art history from antiquity to the twenty-first century* içinde (s. 187-203). Routledge.

Watson, K. (2017). Difference and disability in the photography of Margaret Bourke-White. İçinde A. Millett-Gallant ve E. Howie (Ed.), *Disability and art history* (s. 82–98). Routledge.

Watson, K. (t.y.). *Disability in art history*. Art History Teaching Resources. https://arthistoryteachingresources.org/lessons/disability-in-art-history/

Watson, K., & Hiles, T. W. (Der.). (2022). *The Routledge companion to art and disability*. Routledge.

Weatherspoon Art Museum. (2024). *Crip* | Artists engage with disability*. UNC Greensboro. https://weatherspoonart.org/exhibition-crip-artists-engage-with-disability/ adresinden elde edildi.

Weheliye, A. G. (2014). *Habeas viscus: Racializing assemblages, biopolitics, and Black feminist theories of embodiment*. Duke University Press.

Weiss, G. (2015). The normal, the natural, and the normative: A Merleau-Pontian legacy to feminist theory, critical race theory, and disability studies. *Continental Philosophy Review*, *48*(1), 77–93. https://doi.org/10.1007/s11007-014-9316-y

Wellcome Collection. (2023). *BSL-Led Tour Of Being Human Exhibition With Performance Artist Chisato Minamimura* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SCuTIz69VRk

Wellington, S. (2021). *Integrated Dance And Remote Access*. Pantograph Punch. https://pantograph-punch.com/posts/integrated-dance-remote-access

Wendell, S. (1996). *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections On Disability*. Routledge.

Wernick, L. J. (2023). Crip participatory action research (CPAR). M. Mills & R. Sanchez (Der.), *Crip authorship: Disability as method* içinde (s. 101-110). New York University Press.

WestminsterResearch. (t.y.). *Outside In*. https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/portfolio/v5yyw/outside-in

Wexler, A. (2009). *Art and disability: The social and political struggles facing education*. Palgrave Macmillan.

Wexler, A. (2020). Lee Godie: An accidental postmodernist outsider. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 159-169). Routledge.

Wharton, R. (2024). *Full Radius Dance's New "Saint" Was A Moral Tale With Depth, Polish*. ArtsATL. https://www.artsatl.org/review-full-radius-dances-new-saint-was-a-moral-tale-with-depth-polish/

Whatley, S. (2007). Dance And Disability: The Dancer, The Viewer And The Presumption Of Difference. *Research in Dance Education*, 8(1), 5–18. https://doi.org/10.1080/14647890701272639

Whatley, S. (2023). *Dance, Disability, and Keeping "In Time" on Strictly*. In Out of Time? (s. 61-78). Routledge. https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/103709658/Whatley2023AAM.pdf

Whatley, S. (2018). Interruption 9: 29 June 2015: Mainstream or marginal? Still on the edge… Disabled dance? İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference*(s. 341–344). Intellect.

Whatley, S., Waelde, C., Harmon, S., Brown, A., Wood, K., Marsh, K., & Pavis, M. (2018). Introduction. İçinde S. Whatley, C. Waelde, S. Harmon, A. Brown, K. Wood ve H. Blades (Ed.), *Dance, disability and law: InVisible difference*(s. 1–10). Intellect.

Whatley, S., Waelde, C., Harmon, S., Brown, A., Wood, K., & Blades, H. (Eds.). (2018). *Dance, Disability And Law: Invisible Difference*. Intellect.

Wheelchair Dance Project. (t.y.). *Çocuklara Dansla Farkındalık* [Afiş]. Facebook. https://www.facebook.com/photo?fbid=1183302083890067&set=a.517172087169740

Wheelchair Dance Project. (t.y.). *Performans Fotoğrafı* [Fotoğraf]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1156886763198266&set=a.517172090503073

White, J. (2017). *Towards A Relational Aesthetic in Disability Art: Interdependence And Crip Futurity.* Knots: An Undergraduate Journal of Disability Studies, 3. https://jps.library.utoronto.ca/index.php/knots/article/view/29201/21766

Wickens, J. D. J. & Kim, S. G. (2024). Cripping conservation of cultural heritage. *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 49(2).

Wiederholt, E. (2019). *Marc Brew: "I claim it: I am a disabled man".* Stance on Dance.

Wiederholt, E. (2020). *Bill Shannon: "Space, light, time, and the human condition"*. Stance on Dance. https://stanceondance.com/2020/06/15/bill-shannon-dance-disability/

Wilde, A. (2019). Troubling images? The re-presentation of disabled womanhood: Britain's Missing Top Model. İçinde P. Kuppers (Ed.), *Disability, arts, and culture: Methods and approaches* (s. 95-115). Intellect.

Wilder Research. (2022). *Interact Center for the Visual and Performing Arts: Evaluation and replication framework*. Paul Amis Foundation; Amherst H. Wilder Foundation. https://www.wilder.org/wilder_research/interact-center-for-the-visual-and-performing-arts-evaluation-and-replication-framework/

Wilkerson, A. (2011). Disability, sex radicalism, and political agency. K. Q. Hall (Ed.), *Feminist disability studies* içinde (s. 193–217). Indiana University Press.

Williams, G. (2014). *Disability, The Dancer And The Dance With Specific Reference To Three Choreographers: Caroline Bowditch, Marc Brew And Claire Cunningham* (Doktora Tezi, Coventry University).

Williams, S. (2014). *The Choreography Of Difference: Disability, Aesthetics, And Contemporary Dance.* Routledge.

Wilson-Beattie, R. (2024). Queer crip love with a whip. A. Wong (Ed.), *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire* içinde. Vintage Books.

Wilson, J. C., & Lewiecki-Wilson, C. (2002). Constructing a third space: Disability studies, the teaching of English, and institutional transformation. S. L.

Snyder, B. J. Brueggemann & R. Garland-Thomson (Ed.), *Disability studies: Enabling the humanities* içinde (s. 296-307). Modern Language Association of America.

Winship, L. (2024). *Songs Of The Wayfarer Review – A Likeable Hike Through Life And Theatre.* The Guardian.

White, N., & Stirling, A. (2023). Human threads: Altered states. A. Cachia (Ed.), *Curating access: Disability art activism and creative accommodation* içinde (s. 121-132). Routledge.

Williams, A. E. (2022). Eternal youth: Fascism, eugenics, and the ideal body at Rockefeller Center's Palazzo d'Italia. K. Watson & T. W. Hiles (Ed.), *The Routledge companion to art and disability* içinde (s. 242-263). Routledge.

WKYC. (2021). *Boss Ladies of CLE: Mary Verdi-Fletcher* [Haber]. WKYC Studios.

Wobbly Dance. (t.y.). *Bios*. https://www.wobblydance.com/bios

Wolff, C. C. (2025). Aesthetics of access in contemporary poetry. *Poetry in the digital age: An interdisciplinary handbook* içinde (ss. 491–502). De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783111704548-028

Wong, A. (2015, 13 Temmuz). *Q&A with Cathy Kudlick and Fran Osborne, part one*. Disability Visibility Project. https://disabilityvisibilityproject.com/

Wong, A. (Ed.). (2018). *Resistance And Hope: Essays By Disabled People*. Disability Visibility Project.

Wong, A. (2020, 9 Aralık). Q&A with Riva Lehrer. *Disability Visibility Project*. https://disabilityvisibilityproject.com/2020/12/09/qa-with-riva-lehrer/

Wong, A. (2020). *Disability Visibility: First-Person Stories From The Twenty-First Century*. Vintage.

Wong, A. (Ed.). (2024). *Disability intimacy: Essays on love, care, and desire*. Vintage Books.

Wray, L. (2019). Taking a position: Challenging the anti-authorial turn in art curating. İçinde R. R. Janes ve R. Sandell (Ed.), *Museum activism* (s. 315–325). Routledge.

Yabalak, H. (2020). Sanatta Hastalığın Çirkinlik İmgesine Dönüşmesi. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 6(39), 2740-2755.

Yaralı Akkaya, A. (2018). *Otherization in Language: Descriptions Of Disability in Turkish Proverbs And Idioms*. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 2(1), 89–98. https://izlik.org/JA92BK86GH

Yardımcı, S. (2012). *Sakatlık Çalışmalarında Queer Ufku: Türkiye'de Bu Etkileşimin Zorluğu Ve Olası İmkânları Üzerine.* C. Çakırlar ve S. Delice (Ed.), Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet (s. 223-247). Metis Yayınları.

Yardımcı, S. (2015). *Sakatlığın Tarihsel İnşası*. K. Çayır, M. Soran ve M. Ergün (Ed.), Engellilik ve ayrımcılık: Eğitimciler için temel metinler ve örnek dersler içinde (s. 19-30). Karekök Yayınları.

Yardımcı, S. (2022). *Normalliğin İnşası: Sakatlık Çalışmalarından Ne Öğrenebiliriz?* E. Egermann (Ed.), Crip Magazine #5 içinde (s. 37-39). 17. İstanbul Bienali / İKSV.

Yardley, W. (2013). *Cheryl Marie Wade, a Performer Who Refused to Hide, Dies at 65*. The New York Times.

Yaron, G., Meershoek, A., Widdershoven, G., & Slatman, J. (2018). Recognizing difference: In/visibility in the everyday life of individuals with facial limb absence. *Disability & Society*, *33*(5), 743-762. https://doi.org/10.1080/09687599.2018.1454300

Yavuz, F. (2023). *Türk Romanında Engelliler (1923-1938)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Manisa Celal Bayar Üniversitesi.

Yelçe, N. Z. (2020). *Engellilik Tarihi Araştırmalarına Genel Bir Bakış*. A. R. Aydın, İ. Keskin, N. Z. Yelçe (Der.), Engellilik tarihi yazıları içinde (s. 3-21). İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Yergeau, M. R. (2018). *Authoring Autism: On Rhetoric And Neurological Queerness.* Duke University Press.

Yergeau, M. R. (2023). Composing perseveration / perseverative composing. In M. Mills & R. Sanchez (Eds.), *Crip authorship: Disability as method* (pp. 38–47). New York University Press.

Yi, C. S. (2020). *Crip Couture* [Doktora tezi, University of Illinois at Chicago].

Yıldız, E. (2012). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçılar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Yıldız, M. B. (2021). *John Grey'in "Kuklanın Ruhu" Kitabı Kapsamında Modern Öznenin Eleştirisi Üzerinden Bir Metafor Olarak Kukla Kavramını Temel Alan Bir Sergi Önerisi* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik eser metni]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Yılmaz, E. (2020). *2000 Sonrası Türkiye'de Engelli Hareketi.* A. R. Aydın, İ. Keskin & N. Z. Yelçe (Der.), Engellilik tarihi yazıları (s. 441-458). İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

Yılmaz, V. (2011). *The Political Economy Of Disability in Turkey: Disability And Social Policy Reform in Turkey.* LAP Lambert Academic.

Yılmaz, V. (2020). An Examination Of Disability And Employment Policy İn Turkey Through The Perspectives Of Disability Non-Governmental Organisations And Policy-Makers. *Disability & Society,* 35(5), 760-782.

Yiğit, E., Yırtmaç, B. (2025). Resimde yaşlananlar. *Sanat Dünyamız*, (207), 28-33.

Yohanna, D. (2013). Deinstitutionalization Of People With Mental Illness: Causes And Consequences. *AMA Journal of Ethics*, 15(10), 886–891.

Yoshida, K. K. (1993). Reshaping Of Self: A Pendular Reconstruction Of Self And Identity Among Adults With Traumatic Spinal Cord Injury. *Sociology of Health & Illness*, 15(2), 217–245. https://doi.org/10.1111/1467-9566.ep11346888

Young Amici. (t.y.). *What We Do*. https://www.youngamici.org.uk/index.php/whatwedo

Young, S. (2014). *I'm Not Your İnspiration, Thank You Very Much*. TEDxSydney. https://www.youtube.com/watch?v=8K9Gg164Bsw

Yo-Yo Lin. (2021). *The Walls Of My Room Are Curved – Full Performance* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/386372202

Yuan, D. D. (1996). The celebrity freak: Michael Jackson's "grotesque glory." In R. Garland-Thomson (Ed.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body* (pp. 368-384). New York University Press.

Z Space. (t.y.). *The Radical Impact Tour* [Etkinlik sayfası]. https://www.zspace.org/radicalimpact

Zakaria, N. N. (2020). Barriers to social inclusion with the Egyptian museums; new approach towards disability. Curator: The Museum Journal, 63(1), 115–130.

Ziff, T. (Yönetmen). (2017). *Witkin & Witkin* [Film]. 212 Berlin.

Zou, C. (2020). Post-traumatic stress poetics in socially engaged art: Healing as praxis. A. Wexler & J. Derby (Ed.), *Contemporary art and disability studies* içinde (s. 87-98). Routledge.

EK 1 ERİŞİLEBİLİR ÖZET

Bu tez ne hakkındadır?

Bu tez engellilik, sakatlık ve sanat hakkındadır.

Tez, engelli ve sakat sanatçıların ürettiği sanata odaklanır.

Bu sanat türü çoğu zaman sakat sanat ya da engellilik sanatı olarak adlandırılır.

Bu tezde üç sözcük birlikte kullanılır:

Sakat.

Engelli.

Engellenen.

Çünkü herkes kendisi için aynı sözcüğü kullanmaz.

Bazı kişiler kendilerini sakat olarak tanımlar.

Bazı kişiler engelli demeyi tercih eder.

Bazı kişiler ise engellenen sözcüğünü kullanır.

Bu sözcükler birbirinin aynısı değildir.

Ama hepsi engellilik deneyimini anlamak için önemlidir.

Kullandığımız kelimeler önemlidir.

Çünkü kelimeler insanları nasıl gördüğümüzü gösterir.

Bu tezde sakat sözcüğü özellikle önemlidir.

Çünkü sakat sözcüğü burada yalnızca bedensel ya da zihinsel bir farkı anlatmaz.

Aynı zamanda politik bir bakış açısını anlatır.

Sakat sözcüğü, normal kabul edilen beden ve zihin anlayışını sorgulamak için kullanılır.

Bu tez şu soruyu sorar:

Engelli ve sakat sanatçılar Türkiye sanat tarihinde neden yeterince görünür değildir?

Bu tez neyi amaçlar?

Bu tezin amacı, engelli ve sakat sanatçıların sanatını daha görünür kılmaktır.

Dünyanın birçok yerinde sakat sanat daha fazla tanınmaktadır.

Sakat sanatçılar sergiler açmaktadır.

Performanslar yapmaktadır.

Dans ve sahne sanatlarında üretim yapmaktadır.

Küratörler, araştırmacılar ve sanat kurumları bu alana daha fazla ilgi göstermektedir.

Ama Türkiye'de sanat tarihi yazımında bu konu hâlâ sınırlıdır.

Engelli ve sakat sanatçılar çoğu zaman sanat tarihinin dışında kalmıştır.

Bazen terapiyle ilişkilendirilmiştir.

Bazen yardımseverlik söylemi içinde ele alınmıştır.

Bazen de yalnızca kapsayıcılık örneği olarak gösterilmiştir.

Bu tez bu durumu sorgular.

Bu tez şunu göstermek ister:

Engelli ve sakat sanatçılar yalnızca yardıma ihtiyaç duyan kişiler değildir.

Yalnızca temsil edilen kişiler değildir.

Yalnızca ilham veren kişiler değildir.

Onlar sanat üreten kişilerdir.

Bilgi üreten kişilerdir.

Sanat tarihini değiştirebilecek kişilerdir.

Bu tez hangi yöntemi kullanır?

Bu tez engellilik deneyiminden yola çıkar.

Bu önemlidir.

Çünkü engellilik yalnızca dışarıdan incelenecek bir konu değildir.

Engellilik aynı zamanda bir bilgi kaynağıdır.

Engelli ve sakat kişiler kendi deneyimlerinden bilgi üretir.

Bu tezde bu bilgiye sakat bilgi denir.

Daha akademik bir ifadeyle buna kripistemoloji denir.

Kripistemoloji, sakat deneyimden doğan bilgi anlamına gelir.

Bu bilgi, toplumun normal kabul ettiği şeyleri sorgular.

Örneğin şu soruları sorar:

Neden bazı bedenler normal kabul edilir?

Neden bazı bedenler eksik görülür?

Neden bazı zihinler daha değerli sayılır?

Neden bazı insanlar sanat kurumlarına kolayca girebilir?

Neden bazı insanlar sürekli engellerle karşılaşır?

Neden bazı sanat biçimleri daha ciddi kabul edilir?

Neden bazı üretimler terapi gibi görülür?

Sakat bilgi bu soruları sormaktan vazgeçmez.

Bu yüzden bazen rahatsız edici olabilir.

Çünkü alışılmış düşünceleri sorgular.

Bu tez, sakat bilgiyi değerli görür.

Çünkü engelli kişiler yalnızca araştırmanın konusu değildir.

Onlar düşünen kişilerdir.

Üreten kişilerdir.

Yorumlayan kişilerdir.

Sanatın ne olduğunu yeniden düşündüren kişilerdir.

Sakatlamak ne demektir?

Bu tezde sakatlamak, bir şeyi bozmak anlamında kullanılmaz.

Sakatlamak, normal kabul edilen düşünceleri sorgulamak anlamına gelir.

Sanat tarihini sakatlamak şu anlama gelir:

Sanat tarihinin kimleri gördüğünü sormak.

Kimleri dışarıda bıraktığını sormak.

Hangi bedenleri güzel saydığını sormak.

Hangi bedenleri eksik saydığını sormak.

Hangi sanatçıları ciddi kabul ettiğini sormak.

Hangi sanatçıları terapi, yardım ya da hobi alanına ittiğini sormak.

Bu tez, sanat tarihinin sağlamcı bakışını sorgular.

Sanat tarihinin daha erişilebilir, daha adil ve daha çoğul düşünülmesini önerir.

Bu tez hangi sorunları inceler?

Bu tez bazı temel sorunları inceler.

Bunlardan biri sağlamcılıktır.

Sağlamcılık, engelli olmayan bedeni ve zihni normal kabul eden düşüncedir.

Bu düşünceye göre bazı bedenler daha değerli görülür.

Bazı bedenler ise eksik, kusurlu ya da düzeltilmesi gereken bedenler olarak görülür.

Bu tez sağlamcılığı eleştirir.

Bir diğer önemli kavram sağaltmacılıktır.

Sağaltmacılık, engelli kişileri sürekli iyileştirilmesi gereken kişiler olarak görür.

Bu anlayış sanatta da görülebilir.

Engelli kişiler bazen sanatçı olarak değil, terapi alan kişiler olarak değerlendirilir.

Bazen sanat, engelli kişileri engelli olmayan kişilere benzetmenin yolu gibi sunulur.

Bu tez bu anlayışa karşı çıkar.

Çünkü engelli sanatçıların değeri iyileşmekle ölçülemez.

Engelli sanatçılar kendi deneyimleriyle sanat üretir.

Bu deneyimler eksik değildir.

Sanat için önemli bir kaynaktır.

Sanat ve temsil

Bu tez, engelli bedenlerin sanatta nasıl gösterildiğini inceler.

Bazı sanat eserlerinde engelli bedenler acı üzerinden gösterilir.

Bazen eksiklik üzerinden gösterilir.

Bazen yardıma muhtaçlık üzerinden gösterilir.

Bazen de kahramanlık ya da ilham anlatısı içinde sunulur.

Bu temsil biçimleri sorunludur.

Çünkü engelli kişileri çoğu zaman pasif gösterir.

Onların düşüncelerini geri plana iter.

Emeklerini görünmez hâle getirir.

Yaratıcılıklarının anlaşılmasını zorlaştırır.

Bu tez şunu savunur:

Engelli sanatçılar başkalarına benzemek zorunda değildir.

Engelli sanatçılar yalnızca temsil edilen kişiler değildir.

Onlar temsil biçimlerini değiştiren kişilerdir.

Kendi deneyimlerini anlatırlar.

Aynı zamanda toplumun engelliliği nasıl ürettiğini gösterirler.

Sakat sanat ne yapar?

Sakat sanat, engelli kişiyi sorun olarak görmez.

Asıl sorun, insanların engellenmesidir.

Asıl sorun, bazı bedenlerin ve zihinlerin değersiz görülmesidir.

Asıl sorun, kurumların herkese göre kurulmamış olmasıdır.

Sakat sanat şu sorularla ilgilenir:

Engellenmek nasıl bir deneyimdir?

Engelli kişi dünyayı nasıl algılar?

Farklı bedenler nasıl hareket eder?

Farklı zihinler nasıl düşünür?

Ağrı, yorgunluk, bakım ve bağımlılık sanatın parçası olabilir mi?

Erişim yalnızca teknik bir düzenleme midir?

Yoksa sanatın biçimini değiştiren yaratıcı bir ilke midir?

Sakat sanat bu soruların peşinden gider.

Çünkü engellilik yalnızca kişisel bir durum değildir.

Bir deneyimdir.

Bir kültürdür.

Bir bilgi kaynağıdır.

Sanat için yeni yollar açan bir kaynaktır.

Sakat sanat, farklı bedenlerin ve zihinlerin sanata yeni yollar açtığını gösterir.

Bu yollar dansta görülebilir.

Performansta görülebilir.

Görsel sanatta görülebilir.

Yazıda görülebilir.

Küratörlükte görülebilir.

Kamusal alanda görülebilir.

Bu tez hangi alanlara bakar?

Bu tez önce engellilik çalışmaları, eleştirel engellilik çalışmaları, sakat kuram, sakat kültür ve sakat sanat tartışmalarını ele alır.

Sonra dünyadaki önemli sakat sanat ve engellilik sanatı örneklerine bakar.

Bu örnekler içinde dans, performans, tiyatro, görsel sanat, kamusal sanat, küratörlük ve erişim odaklı sanat pratikleri vardır.

Tez daha sonra Türkiye bağlamına yönelir.

Türkiye'de engellilik politikalarının ve engelli sanat pratiklerinin nasıl geliştiğini inceler.

Türkiye'deki kapsayıcı sanat projelerine, dans ve performans örneklerine, erişilebilirlik girişimlerine ve sakat sanat ihtimallerine bakar.

Bu tez özellikle dans ve performansa geniş yer verir.

Çünkü sahne, engelli bedenlerin görünür olduğu güçlü bir alandır.

Toplum çoğu zaman engelli bedenleri görmezden gelir.

Ama sahnedeki bir bedeni görmezden gelmek daha zordur.

Sahne, bakışın değiştiği bir yerdir.

Sahne, bedenin bilgi ürettiği bir yerdir.

Sahne, engelli sanatçının kendi bedenini kendi koşullarıyla ortaya koyduğu bir yerdir.

Bu nedenle dans ve performans bu tez için önemlidir.

Bu tez neden kişisel bir sakat şecere kurar?

Bu tez yalnızca dışarıdan bakan bir araştırma değildir.

Yazar, kendi otistik konumundan da düşünür.

Bu kişisel bilgi, çalışmanın dışında bırakılmaz.

Çünkü beden, duygu, yorgunluk, dışarıda bırakılma, yalnızlık, öfke ve tanınma arzusu da bilgi üretiminin parçasıdır.

Bu nedenle tez kişisel bir sakat şecere kurar.

Şecere, burada akrabalık hattı anlamına gelir.

Bu akrabalık biyolojik değildir.

Sanatsal, politik ve duygusal bir akrabalıktır.

Bu tez, farklı zamanlarda ve farklı yerlerde üreten sakat sanatçıları yan yana düşünür.

Bu sanatçılar birbirine doğrudan bağlı olmayabilir.

Ama hepsi sanat tarihinin sağlamcı kurallarını sorgular.

Hepsi farklı bedenlerin ve zihinlerin sanat için ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Bu şecere, konuşulmamış ve dağınık bırakılmış sakat üretimleri bir araya getirmeye çalışır.

Böylece bir arşiv oluşturur.

Bu arşiv eksiksiz değildir.

Ama önemli bir başlangıçtır.

Türkiye bağlamında ne tartışılır?

Tez, Türkiye’de engelli ve sakat öznelerin sanat tarihinde yeterince yer bulamadığını savunur.

Türkiye’de bazı önemli girişimler vardır.

Dans toplulukları vardır.

Performans örnekleri vardır.

Erişilebilirlik çalışmaları vardır.

Kapsayıcı sanat projeleri vardır.

Ama bu alan dağınıktır.

Birçok örnek düzenli biçimde arşivlenmemiştir.

Bazı üretimler sosyal medya paylaşımlarında, kısa haberlerde, afişlerde ya da geçici dijital izlerde kalmıştır.

Bu durum tesadüf değildir.

Bu durum, Türkiye’de sakat sanatın kurumsal olarak yeterince desteklenmediğini gösterir.

Bu tez bu dağınık izleri ciddiye alır.

Çünkü bu izler de bilgi taşır.

Bu izler, sakat sanatın Türkiye'de nasıl var olmaya çalıştığını gösterir.

Bu tezin temel eleştirisi nedir?

Bu tez, engelli ve sakat öznelerin çoğu zaman sanatın eşit öznesi olarak görülmediğini savunur.

Engelli kişiler bazen terapi nesnesi gibi görülür.

Bazen başkalarına ilham veren kişiler olarak sunulur.

Bazen duygusal rahatlama sağlayan kişiler gibi konumlandırılır.

Bazen de yalnızca kapsayıcılık göstergesi olarak kullanılır.

Bu tez bu yaklaşımları eleştirir.

Çünkü bu yaklaşımlar sakat sanatçıların emeğini geri plana iter.

Onların bilgisini yeterince ciddiye almaz.

Yaratıcılıklarını dar bir çerçeveye sıkıştırır.

Sanatsal yöntemlerinin önemini azaltır.

Bu tez, sakat sanatçıların yalnızca dahil edilmesi gerektiğini söylemez.

Daha fazlasını söyler.

Sanat tarihi, sanat kurumları ve sanat eğitimi değişmelidir.

Engelli ve sakat özneler yalnızca görünür olmamalıdır.

Karar veren kişiler arasında da yer almalıdır.

Küratörlükte yer almalıdır.

Eleştiride yer almalıdır.

Arşiv oluşturmada yer almalıdır.

Sanat eğitiminde yer almalıdır.

Bu tez neyi görünür kılmak ister?

Bu tez sakat sanatçıların emeğini görünür kılmak ister.

Onların deneyimlerini önemser.

Bilgi üretimlerini ciddiye alır.

Sanatsal yöntemlerini tartışır.

Bu tez şunu söyler:

Sakat sanatçılar yalnızca sanat yapan kişiler değildir.

Onlar aynı zamanda bilgi üreten kişilerdir.

Sanat tarihini dönüştürebilecek kişilerdir.

Sanatın ne olduğunu yeniden düşündürebilecek kişilerdir.

Erişimin ne olduğunu yeniden tanımlayabilecek kişilerdir.

Beden, zaman, bakım, hareket ve bakış hakkında yeni sorular sorabilecek kişilerdir.

Bu tez neden önemlidir?

Bu tez sanat tarihi için önemlidir.

Çünkü sanat tarihinin kimleri dışarıda bıraktığını sorar.

Sanat eğitimi için önemlidir.

Çünkü engelli öğrencilerin ve sanatçıların nasıl konumlandırıldığını tartışır.

Sergi hazırlama pratikleri için önemlidir.

Çünkü sergilerin kimler için erişilebilir olduğunu sorgular.

Performans ve dans çalışmaları için önemlidir.

Çünkü hareketin ve sahnenin hangi bedenlere göre düşünüldüğünü sorar.

Türkiye sanat tarihi için önemlidir.

Çünkü Türkiye’de sakat sanat üzerine daha fazla düşünmek gerektiğini gösterir.

Bu tez şunu savunur:

Engellilik sanatta yalnızca bir konu değildir.

Engellilik aynı zamanda bir yöntemdir.

Bir bakış açısıdır.

Bir bilgi üretme biçimidir.

Sanat için güçlü bir yaratıcılık kaynağıdır.

Ayrıca insanları bir araya getiren bir dayanışma kaynağıdır.

Sonuç olarak bu tez ne söyler?

Bu tez, sakat bedenlerin ve zihinlerin sanat tarihinin kenarında kalmaması gerektiğini söyler.

Sakat sanatçıların deneyimleri sanat tarihi için önemlidir.

Sakat sanatçıların bilgisi sanat kurumları için önemlidir.

Sakat sanatçıların üretimleri sanat eğitimi için önemlidir.

Bu tez, sanat tarihine şu soruyu yöneltir:

Sanat tarihi hangi bedenleri gördü?

Hangi bedenleri görmezden geldi?

Hangi bedenleri sanatçı olarak kabul etti?

Hangi bedenleri terapi, yardım ya da ilham alanına itti?

Bu sorular kolay değildir.

Ama önemlidir.

Çünkü daha adil bir sanat tarihi bu sorularla başlayabilir.

Bu tez, Türkiye’de sakat sanat için böyle bir başlangıç yapmayı amaçlar.

EK2 ORJİNALLİK FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ **SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-DR-21
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	04.01.2023
	FRM-DR-21 **Doktora Tezi Orijinallik Raporu** *PhD Thesis Dissertation Originality Report*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 21/08/2026

Tez Başlığı (Türkçe): Sanat Tarihini Sakatlamak: Crip Estetik/Sanat
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:.....

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 773 sayfalık kısmına ilişkin, 21/08/2026. tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'dır.

Uygulanan filtrelemeler**:

1. ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. ☒ Kaynakça hariç
3. ☒ Alıntılar hariç
4. ☐ Alıntılar dâhil
5. ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ahu Defne Mostowfi Asmaz

Öğrenci Bilgileri			
	Ad-Soyad	Ahu Defne Mostowfi Asmaz	
	Öğrenci No	N19147951	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi	
	Programı	Sanat Tarihi	
	Statüsü	**Doktora** ☒	**Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr** ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman

*Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.
**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-DR-21
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	04.01.2023
	FRM-DR-21 **Doktora Tezi Orijinallik Raporu** *PhD Thesis Dissertation Originality Report*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HISTORY OF ART

Date: 21/08/2026

Thesis Title (In English): Cripping Art History: Crip Aesthetics/Art

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 21/08/2026 for the total of 773 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 4 %.

Filtering options applied**:

1. ☒ Approval and Decleration sections excluded
2. ☒ References cited excluded
3. ☒ Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☒ Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Ahu Defne Mostowfi Asmaz

Student Information					
	Name-Surname	Ahu Defne Mostowfi Asmaz			
	Student Number	N19147951			
	Department	History of Art			
	Programme	History of Art			
	Status	**PhD**	☒	**Combined MA/MSc-PhD**	☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Assoc. Prof. Zeynep Yasa Yaman

**As mentioned in the second part [article (4)/3]of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 3 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ **SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-DR-12
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	22.11.2023
	FRM-DR-12 **Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu** *Ethics Board Form for PhD Thesis*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 21/08/2026

Tez Başlığı: Sanat Tarihini Sakatlamak: Crip Estetik/Sanat
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:……

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ahu Defne Mostowfi Asmaz

Öğrenci Bilgileri			
	Ad-Soyad	Ahu Defne Mostowfi Asmaz	
	Öğrenci No	N19147951	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi	
	Programı	Sanat Tarihi	
	Statüsü	**Doktora** ☒	**Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr** ☐

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ **SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-DR-12
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	22.11.2023
	FRM-DR-12 **Doktora Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu** *Ethics Board Form for PhD Thesis*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HISTORY OF ART

Date: 21/08/2026

ThesisTitle (In English): Cripping Art History: Crip Aesthetics/Art

My thesis work with the title given above:

1. Does not perform experimentation on people or animals.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
5. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infrigement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Ahu Defne Mostowfi Asmaz

Student Information					
	Name-Surname	Ahu Defne Mostowfi Asmaz			
	Student Number	N19147951			
	Department	History of Art			
	Programme	History of Art			
	Status	**PhD**	☒	**Combined MA/MSc-PhD**	☐

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Assoc. Prof. Zeynep Yasa Yaman