

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**BEDENİNİ SANAT NESNESİ OLARAK KULLANAN KADIN SANATÇILARIN
SOSYOLOJİK AÇIDAN İRDELENMESİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Düriye KOZLU

İstanbul, 2008

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

BEDENİNİ SANAT NESNESİ OLARAK KULLANAN KADIN SANATÇILARIN
SOSYOLOJİK AÇIDAN İRDELENMESİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Düriye KOZLU

Yrd.Doç. Devabil KARA

İstanbul, 2008

**T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ**

TUTANAK (SY – 1)

Tarihi: 06.11.2008

Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programı öğrencilerinden 20090565 no.' lu Düriye KOZLU 'nun, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 34. maddesine göre hazırlayarak Enstitüye verdiği "**BEDENİNİ SANAT NESNESİ OLARAK KULLANAN KADIN SANATÇILARIN SOSYOLOJİK AÇIDAN İRDELENMESİ**" adlı tezini , Enstitü Yönetim Kurulunun 21.10.2008 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 34. maddesi gereğince ...100... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

A) Sanatta Yeterlik öğrencisi Düriye KOZLU 'nun tez savunmasında ...başarılı... olduğu ...yabancı... ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Yrd.Doç.Devabil KARA
DANIŞMAN

Yrd.Doç.Hakan ONUR
ÜYE

Yrd.Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ
ÜYE

Prof.Cevat DEMİR
ÜYE

Yrd.Doç.Zafer MINTAŞ
ÜYE

Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Irfan OKAN
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Kerim KILIÇARSLAN
YEDEK ÜYE

MADDE 34. :

a) Sanatta Yeterlik çalışmasını sonuçlandırabilmek için Kamu Personeli Yabancı Dil Bilgisi Seviye Tespit Sınavı'nda (KPDS) yüz üzerinden en az elli puan veya Üniversitelerarası Dil Sınavı'ndan (ÜDS) yüz üzerinden en az elli almış olmak gerekir. Yabancı uyruklular ile ana dili girmesi gereken yabancı dille aynı olan adaylar, diğer yabancı dillerden veya Türkçe'den sınava tabi tutulurlar. Bunların sınavı Üniversite Yönetim Kurulunca en az biri o dilin öğretim üyesi olmak üzere oluşturulacak üç kişilik bir jüri tarafından yapılır.

Belirtilen merkezi yabancı dil yeterlilik sınavlarından başarısız olan sanatta yeterlik adayı, isterse, harcını ödemek suretiyle M.Ü. Yabancı Diller Bölümü yabancı dil hazırlık programına öğrenci olarak kaydedilir. Bu program süresi en çok bir takvim yılı olup, bu süre sonunda belirtilen merkezi yabancı dil yeterlik sınavlarından başarılı olamayan öğrencilerin Enstitü ile ilişkileri kesilir. Devam şartının yerine getirildiği belgelenmek şartıyla, bu programda geçirilen süre öğrenim süresine dahil edilmez.

b) Tez hazırlayan öğrenci elde ettiği sonuçları, sergi veya proje hazırlayan öğrenci ise çalışmasını açıklayan ve belgeleyen bir metni ilgili kurul tarafından kabul edilen kurallara uygun biçimde yazmak ve ayrıca tezini / sergisini / projesini jüri önünde sözlü olarak savunmak zorundadır.

c) Jüri, ilgili anasanat dalı başkanlığının önerisi ve yönetim kurulunun onayı ile atanır. Jüri, üçü öğrencinin Tez / Sergi / Proje İzleme Komitesi'nde yer alan öğretim üyeleri ve en az biri başka bir yükseköğretim kurumunun aynı veya yakın anasanat dalında görevli öğretim üyesi olmak üzere beş kişiden oluşur.

d) Jüri üyeleri, söz konusu tezin veya metnin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi sinava alır. Sınav, sanatta yeterlik çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 75, en çok 120 dakikadır.

e) Sınavın tamamlanmasından sonra jüri, dinleyicilere kapalı olarak, tez veya sergi, proje, gösteri, resital, konser, temsil hakkında salt çoğunlukla "kabul", "red" veya "düzeltme" karar verir. Bu karar, ilgili anasanat dalı başkanlığınca sınavı izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Sanatta yeterlik çalışması reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Sanatta Yeterlik çalışması hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini/sergisini/projesini aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu sınav sonunda da sanatta yeterlik çalışması kabul edilmeeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neşlihan POLAT
Enstitü Sekreteri



ÖNSÖZ

“Bedenini Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Açıdan İrdelenmesi” tezimin başlangıcından sonlanışına kadar olan süreç, heyecanla araştırdığım, çalıştığım bir dönem olmuştur. Bana pek çok şey kattığına inandığım bu sürecin, şimdi geriye dönüp baktığımda oldukça yüzeysel olan bilgilerimin benim açımdan derlenip toparlandığına, hayata bakışımın daha derinleştiğine ve bu alanda üretilen sanat yapıtlarını çok boyutlu algılamama neden olduğuna belirtmekte fayda var.

Bu noktada sunduğu öneriler, gösterdiği kaynaklar, yaptığı uyarılar ve motive edici yaklaşımı için tez danışmanlığımı yürüten Sayın Yrd. Doç. Devabil Kara'ya teşekkür etmeyi borç biliyorum.

Bu arada tez izleme sınavlarımda tezimle ilgili olarak getirdikleri yorumları, eleştirileri ve önerileri için jüri üyelerim Sayın Yrd. Doç. Hakan Onur'a ve Sayın Yrd. Doç. Şeyma Üstüner Uzunöz'e çok teşekkür ediyorum.

Eğitimim esnasında gittiğim Provinciale Hogeschool Limburg Üniversitesi'nde, bulunduğum süre içinde tezimle yakından ilgilenen, pek çok araştırma kaynağı sunan, Marina Abramovic'le yazışma olanağını sağlayan Prof. Jean Nicolaï'ya çok teşekkür ediyorum.

Son olarak desteklerini hep yanımda hissettiğim aileme, bu süreçte her türlü sıkıntıyı benimle paylaşan Didem Özışık'a, motive edici yaklaşımları için adını saymadığım pek çok arkadaşşıma ve hocalarıma ne kadar teşekkür etsem azdır.

Düriye KOZLU

İstanbul, 2008

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
SUMMARY.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. SOSYOLOJİK AÇIDAN KADIN.....	3
1.1. Modernizm ve Kadın.....	6
1.2. Kamusal Alanda Kadın.....	8
1.3. Feminist Hareket İçinde Kadın.....	11
1.4. Postmodernizm ve Kadın.....	26
1.5. Postfeminist Hareket İçinde Kadın.....	29
1.5.1. Lacan Bağlamında.....	40
2- SANAT BAĞLAMINDA ÖZNE, NESNE ve BEDEN İLİŞKİSİ.....	42
2.1. Modernizmde Kadın Bedeni.....	42
2.1.1. Tüketilen Kadın Bedeni.....	44
2.1.1.1. Moda, Reklam ve Gösteri Sahnesinde Kadın Bedeni.....	46
2.1.2. Arzu'nun Nesnesi Olarak Kadın Bedeni.....	51
3. KADIN BEDENİNİN SANAT NESNESİ OLARAK SUNUMU.....	55
3.1. Kimliğin Değişimi: Orlan.....	59
3.2. Yeniden Üretimi: Francesca Woodman, Ulrike Rosenbach, Cindy Sherman.....	63

3.3. Derinin Gösterimi: Adrian Piper, Lorna Simpson, Berni Searle.....	69
3.4. Bedene Eklemlenmesi: Rebacca Horn, Hannah Wilke, Patty Chang.....	76
3.5. Bedenden Uzaklaşma/Koparma (Boyutu): Shigeko Kubota, Yoko Ono, Carolee Schneeman.....	90
3.6. Bedenin Sınırlarının Zorlanması: Marina Abramoviç, Gina Pane, Ana Mendieta, Janine Antoni.....	98
3.7. Cinsel Kimliğin Eleştirilmesi: Lynda Benglis, Valie Export, Elke Krystufek, Shirin Neshat, Mona Hatoum, Tierney Gearon, Tracey Emin, Jenny Saville, Sam Taylor Wood, Regina José Galindo, Kim Sooja, Jayne Parker, Teresa Murak, Canan Şenol, Şükran Moral, Nezaket Ekici.....	114
SONUÇ.....	155
KAYNAKÇA.....	158
RESİM LİSTESİ.....	171
KISALTMALAR.....	179

ÖZET

Sosyal yapıların sürekli değişen formlarının algılanışı ve bu yapılar içinde çeşitli grupların bu değişim için yaptıkları katkılar şüphesiz tartışılmaz. Kadınlarda bu gruplardan biri olarak bu yaptıklarıyla önemli role sahiptir. Yaptıkları eylemler, geliştirdikleri düşünceler ile toplumsal farkların ortadan kaldırılması ya da en aza indirilmesi için önemli adımlar atmışlardır. Kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olabilmek için giriştikleri bu hareket çeşitli gruplara da örnek olmuştur.

Amerika'da başlayan feminist hareket zamanla Avrupa'ya yayılmış ve feminist hareket de farklılıkların içinde çoğalarak yeni tanımlara ulaşmıştır. 1960'lı yılların diğer hareketleri içinde feministlerin sesi oldukça güçlüdür. Bu dönem içinde elde edilmeye çalışılan pek çok hak için eylemler yapılır, sloganlar atılır. İşte bu noktada bazı kadın sanatçıların gerçekleştirdikleri performanslar bedenini kullandığı ilk sanat çalışmalarıdır. Erkek sanatçıların "Body Art" için ürettikleri kadınları cesaretlendiren noktadadır.

Kadınların toplumsal yapıda erkekten sonra gelmesi mitolojiye, dinsel olgulara, dilin yapısına, psikanalize... dayandırılabilir. Özellikle "oedipus kompleksi" kadınların kendilerini oluşturamamalarının nedeni olarak gösterilir. Buna bağlı olarak bazı kadın düşünürler kadınların kendini oluşturamamasındaki en önemli engelin dil olduğunu savunurlar. Çünkü dil ile oluşturulan söz ve yazıda kadın söylemez, anlatmaz. Hatta erkekler kadının nasıl olması gerektiğini dille oluşturur. Kadının söze ve yazıya katılmadığı her an ise onun tarih yazımına da katılmadığını göstermektedir. Kadın dille oluşturulan ikili kavramları hayatının her alanında hisseder.

Toplumsal cinsiyet ayrımı ise kadının yaşamının her noktasında vardır. Doğal yapısının ona verdiği annelik kadının görevleri arasında önemli bir noktadadır. Annelik beraber kadın ailenin doğal bakıcısı olarak görülmekte, eve ait olan görev ve sorumluluklar ona bırakılmaktadır. İş yaşamında da erkek,

kadın ayrımını yaşamakta ve düşük ücretle çalışmaktadır. Bu arada kadınların bedenlerinin seyirlik nesne olarak görülmesi nedeniyle tüketim odakları kadınlara yönelir. Kadınlardan daha güzel, ince, bakımlı olması... gibi şeyler istenerek kadın bedeni üzerinde iktidar oluşturulmaya çalışılır.

Kadın sanatçılar 1960'lardan sonra bedenlerini sanat nesnesi olarak kullanmaktan çekinmeyerek büyük bir adım atarlar. Bugüne kadar sanat tarihinde kadın bedeni erkek için sunulandı. Bu anlayışı sarsan kadınlar kendi bedenlerini kullanarak, bedenlerinin kendilerine ait olduğunu gösterirler. Aynı zamanda yaptıklarıyla hem sanata hem de yaşama dair sorunlara değinirler.

SUMMARY

The perception on the continuously changing shape of social structures as well as the contribution to such changes by various social groups within these structures is, with no doubt, indisputable. As part of the said groups and courtesy of their contribution, women too play a principal role as they have made major steps to eliminate or minimize social differences by means of taking actions and developing opinions. Such movement as initiated by women in order to achieve equal rights with men has also become an example for a variety of groups.

Launched in America, the feminist movement has become widespread throughout Europe with time, gaining new descriptions as it increased within diversities. Among further movements of the 60's, the voice of feminists is quite prevailing. During this era, actions were taken and slogans shouted in the effort of standing up for many rights that were tried to be achieved. Right at this point, performances by a few female artists were to be the first artworks in which the body was featured. Women have been encouraged by the results of "Body Art" performed by male artists.

The neglected position of women in the society compared to men can be based on mythology, religious factors, linguistics, psychoanalysis, etc. "Oedipus Complex" in particular is claimed to be the reason for the failure of women in expressing themselves. Consequently, some female philosophers argue that language is the most important barrier for feminine self-expression since women are shunned in verbal and written literature. Moreover, it is the males who use language to dictate the form a woman is supposed to have. Each and every moment in which the woman does not partake in verbal and written expression is also a sign of her non-participation in written history development. The woman perceives the binary concepts resulting from language in every stage of her life.

On the other hand, social gender discrimination exists in the overall female life. Maternity as the result of her natural anatomy has an important place among her duties. In her maternal role, the woman is considered as the default caretaker of the family while duties and responsibilities concerning the home are assigned to her. The same male-female discrimination also applies to her business life where she is employed for a less salary. Consumption is focused on women as the female body is perceived as a visual object. There is a constant attempt of ruling over the female body by placing demands on women for beauty, fitness, being presentable, etc.

During the post 60's, female artists put a considerable step by not hesitating to use their body as an artistic object. Throughout the history of arts until now, the female body has been presented to the male audience. Devastating this perception, women own up their bodies by using it while at the same time, their performance refers to issues in both arts and life.

GİRİŞ

Kadının toplumsal alandaki yerine baktığımızda, ilk başta cinsel farklılığından dolayı -ve buna bağlı olarak- negatif bir ayırım içinde bırakıldığı bilinmektedir. Modernizmin mükemmel, akılcı, erkeklerle eşit olan kadın tanımına tarihte hiçbir zaman ulaşamamıştır. Kadının kamusal alana inmesiyle birlikte karşılaştığı sorunların şekli değişmiş; hatta bu sorunlarda artış olmuştur. Birinci Bölüm, kadınların sosyal yapıdaki rollerine, modernizmin ve postmodernizmin tanımları bağlamından yola çıkılarak geliştirilen kadın algılayışına, farklı feminizm anlayışlarına ve kadının psikanalitik açıdan kimlik oluşumuna değinmektedir.

Birinci Bölüm'de, feminist hareket yaygınlaşırken, kadın sanatçıların ne gibi katkılarda bulduklarına değinilmiştir. Ancak bu alanda pek çok kadın sanatçının katkısı olmasına rağmen seçilen örnekler daha çok nesnenin mekânda kullanılmasıyla enstalasyon yapan sanatçılardandır. Çünkü beden sanatı mekânla ilişkilidir. Aynı zamanda bedenin kendisi de bir mekândır. Ayrıca seçilen sanatçıların, yaptıklarıyla, bedene ve diğer bir yandan da kadınlarla ilgili olana değindikleri gözlenmiştir.

Postmodernizmin bireyselliği öne çıkaran yaklaşımı, eklektik yapısı ve postfeminist anlayışı sanat alanından seçilen birkaç örnekle desteklenmiştir. Bu önemli sürecin bedenle olan ilişkisi ise sanatçıların üretimlerinden destek alınarak, çalışmanın son bölümünde ele alınmıştır.

İkinci Bölüm, ekonomik yapıların, endüstrinin, teknolojinin etkisinde değişen yaşam modelleri içinde kadının arzu nesnesi olma durumuna; moda, reklam ve görsel medyaya hizmet eden kadın bedeninin nasıl nesne olarak gösterildiğine işaret etmektedir. Bu bölümde kadının, arzu nesnesi olarak, cinselliğinin nasıl anlatıldığına ve günümüz dünyasında bunun, nasıl modellendiğine işaret

edilmektedir. Bunların sorun edilmesinin nedeni, sanatçıların kendilerine bu noktaları referans almalarıdır.

Çalışmanın ağırlık noktası Üçüncü Bölüm'dür. Sosyolojik bağlamda sunum gerçekleştirilmeye çalışılırken; yöntem olarak sosyolojik terim, kavram ve anlayışların, toplumsal yapıların ve yaşanan değişimlerin göstergelerinin sanatçıların yapıtları içinde aktarılması seçilmiştir. Sanatçıların çalışmaları açıklanırken değindikleri sosyal, evrensel, öz yaşam öykülerine ait olanlar sosyoloji ile bağ kurularak aktarılmaya çalışılmaktadır. İçine düşülmesi çok kolay olan bu ince ayırmada çalışma; kavramların, dizgelerin ve tarihin didaktikliğine düşülmeden, yapılması gereken amacından uzaklaşmadan ve sanatla olan bağlantısı koparılmamaya çalışılarak oluşturulmuştur. Çalışmanın temelini oluşturan bu bölümde ise kadın sanatçıların üretimleri çeşitli görsellerle desteklenerek açıklanmıştır. Bölüm başlangıcında erkek sanatçıların bedenlerini kullandıkları çalışmalara ayrıntıya girilmeden değinilerek kısa bir karşılaştırma örneği oluşturulmaya çalışılmıştır. Kadın sanatçıların çeşitli disiplinlerde üretmeleri sebebiyle, bedenini kullanmayı süreç haline getiren sanatçıların seçilmesi hedeflenmiştir. Bu alanda sanat yapıtları üreten olabildiğince çok isme yer vermeye çalışılmıştır.

Tez araştırması ve gelişimi sırasında olabildiğince çok kaynakça taraması yapılmış, okunmuştur. Türkiye'deki ve yurt dışındaki yerel, üniversite ve müze kütüphanelerinde araştırmalar yapılmıştır. Bu arada özellikle yabancı kaynaklardan, kataloglardan; sanatçıların, müzelerin, sanat galerilerinin ve dergilerin web-sitelerinden, çeşitli online linklerden yararlanılmıştır.

1. SOSYOLOJİK AÇIDAN KADIN

19. yy.ın romantizmi yerini, 20. yy. modernizmine bırakırken demokrasinin, kentleşmenin, endüstriyel devrimin ivme kazandığı, hızlı bir biçimde değiştiği bir dönemi de başlatmıştır. Pek çok yapının değişiminin hazırlandığı bu dönem insan hakları ve buna bağlı olarak da kadın haklarının da konuşulmaya başlandığı dönemdir.

Minna Cauer, 1895-1919 arası çıkarttığı Kadın Hakları Dergisi'nde, bu yüzyılda da kadınların sorunlarının çözülmeden geçtiğine dikkati çeker. ABD'de 20. yy.da sürdürülen feminist hareketler ve teknolojik gelişmeler ise kadının toplumsal hayatın içine katılmasında önemli rol oynar. 1960'lı yıllara kadar Avrupa bunlardan etkilenir ve bu model yapısını benimser. 1960'lı yıllardan sonra Avrupa'da kendisine ait feminist görüşler ve kavramlar oluşturmaya başlar. 1914 yılında ABD'de kurulan "Domestic Science Movement" (Ev İdaresi Bilimi Hareketi) ev işlerinin ücretli ve profesyonel bir şekilde yapılması gerektiğine dair bir yaklaşım izler. Teknolojinin gelişmesiyle ev işlerini hafife indiren elektronik ürünlerin yapılması, kadın üzerindeki yükü bir nebze hafifletir ve bu sayede kadın, sosyal yaşama daha fazla zaman ayırmaya başlar. Avrupa'da okur-yazarlık eğitimine önem verilmeye başlanması; sağlık ve hijyen konularında da önemli gelişmeler yaşanmasına, daha sağlıklı ve bilinçli kadınların yetişmesine ve bununla birlikte kadınların daha uzun yaşamasına etkendir. Kırsal alanlardan kente kayılmasıyla birlikte iş gücünün dağılımında da dengeler değişmeye başlar. Kırsal bölgelerden gelerek işçi olarak çalışmaya başlayan kadınlar ekonomik özgürlüklerini elde ettikçe kimliklerini algılayışları da değişir ve kadın hareketleri içinde işçi kadınlar önemli roller edinir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ise toplumsal değişimlerin ortaya çıktığı bir dönemi oluşturur. Kadınlar da bu savaşta etkin olarak yer alırlar. 20. yy.ın başında kadın hareketleri İngiltere'de yükselir. İngiliz kadınları haklarını elde edebilmek için büyük bir savaş içine girmişlerdi. Oy hakkı için savaş veren bu kadınlar İngiliz

Hükümetince militan olarak suçlanırlar. İngiliz kadınları bu mücadelenin sonucu pek çok haklarını elde etmiş olarak 20. yy.a girerler. Bu dönemde İngiliz kadınlarının yanı sıra Alman kadın işçileri de on saatlik mesai için grev yapmışlardır. Böylelikle İngiltere’de ve Almanya’da kadınlar politik açıdan da güçlenmeye başlamış ve bu durum bazı çevreleri rahatsız etmiştir. 1904 yılında Kadın Oy Hakkı Birliği pek çok ülkenin resmi ve gönüllü kadın katılımcılarıyla kurulur. Bu birlik kadınların oy hakkıyla birlikte diğer sorunlarının çözümü için de uğraşmıştır. Bir grup kadın işçinin 1858’te gerçekleştirdiği grev, kadınlar gününün çıkış tarihi olarak kabul edilir ve Şubat 1909’da ilk defa Kuzey Amerika’da “Kadınlar Günü” adında kutlanır. Clara Zetkin’in önerisiyle 1911 yılından beri Almanya’da, 1912 yılında da Fransa, Hollanda ve İsveç’te Mart ayının ilk haftası “Uluslararası Kadınlar Günü” olarak kutlanmaya başlanır. İngiltere’yi emperyalist bir ülke konumuna sokan Kraliçe Victoria’nın 1901 yılında ölmesiyle Victoria Dönemi biter ve feministler rahatça eylem yapabilecekleri bir döneme girerler. Birinci Dünya Savaşı, kadınları ülkeleri için her alanda kendilerinden fedakârlık yapacakları bir sürecin içine sokmuştur. Savaş sürecinde ve sonrasında savaş sanayinde çalışan kadınların sayısında artış olur. Pek çok alanda çalışan kadın için düşük ücret verilir, kötü davranışlar sergilenir ve sendika içinde örgütlenmeleri sağlanmaz. Bu savaşla birlikte kadın doktor, avukat ve teknik eleman sayısında artış olur. İkinci Dünya Savaşı ise; Avrupa ülkelerindeki faşist eylemler nedeniyle öteki olarak adlandırılan pek çok grup için acı, sürgün ve ölüm yılları olarak tarihe kazınır. Bu arada ilginç gelişmeler yaşanır. Hitler’e hayran olan kadınlar ve kızların sayısı çoğalır; hatta Hitler’in gençliği çevresinde Genç Kızlar Birliği adı altında bir grup bile oluşturulur. Savaş sonrasında ise kadınlar okul, sendika, iş yeri vb. alanlarda idari kadrolarda yer almaya başlamışlardır. 1930’larda Fransız kadınları modernleşmeyle birlikte kendilerini yenilemeye başlar. Kimliğin değişimi ve bireyselleşme de buna etkindir. Kızlar geleneksel yapıya karşı daha radikal tavırlar benimsemeye başlarlar. Kadınların bu radikal tavırları her alanda kendini gösterir. Yüksek eğitime katılımın artmasıyla kadınlar bilim, sanat ve

edebiyat alanlarında da kendilerini göstermeye başlamışlardır. Marie Cruie 1903 yılında fizik dalında Nobel Ödülü'nü eşiyle birlikte almasıyla kendini bilime adar. 1906 yılında da Bertha Sudner barış için yazdığı romanıyla Nobel Barış Ödülü'nü alır. Kadınlar bundan sonrada Nobel Ödülü'nün çeşitli dallarında ödüller almaya devam ederler. 1932'de Amilia Putnam-Earhart, Atlantik'i geçen ilk kadın pilot olur. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Crowford, Katharine Hepburn, Bette Davis, Barbara Stonwyck, Audrey Hepburn, Ingrid Bergman, Gina Lollbrigido, Elizabeth Taylor, Sophia Loren gibi oyuncular ise hem filmleri hem de yaşam biçimleriyle ünlenirler. 1953'te Ingeborg Bachmann, "Ertelenmiş Zamanlar" adlı şiir kitabıyla Grup 47 ödülünü; Simone de Beauvoir da "Parisli Mandarinler" adlı romanıyla 1954'te Prix Goncourt ödülünü alır. İngiltere'de Elisabeth II. Kraliçe olur ve 50 yıl boyunca tahtta kalmayı başaran bir kadın olarak tarih sayfalarında yerini alır. Güney Afrikalı Nadine Gordiner'in ırkçılık üzerine yazdığı romanı yayınlanır yayınlanmaz toplattırılır. Londra'da 1958'de kadınlar atom silahlarının geliştirilmesine karşı yürüyüşler yaparlar. Kadınların bedenleri üzerinde yürütülen hamilelik, kürtaj ve çocuk sayısı politikalarına 1960'lı yıllarda tepkiler verilir.¹

1960'lı yıllar ve sonrası kadınlar için yeni yapılanmaların kapısının aralandığı yıllardır. Kadınlar ve öteki olarak adlandırılan gruplar daha insanca haklar elde edebilmek için eylemler yaparlar. Bazı olumsuz koşulların devam etmesine rağmen her zaman için gelecek daha iyi koşulların oluşabileceği umudunu vermektedir.

¹ Süleyha Kadioğlu, **20. Yüzyıl ve Kadın Batı Ülkelerinde Kadın Hareketleri**, İstanbul, Gri Yayınevi, 2005 (1. basım), s. 8-368

1.1. Modernizm ve Kadın

Modernizm sürecinin başında kadın, sosyal yapının içinde tecrit edilmiştir. Kadının, eskiden beri eş ve anne olarak düşünölen yapısı, bu dönem için de değışmemiştir. Sanayi Devrimi'yle birlikte erkek dışarıda, makine kullanımının başında, gücün ve aklın yanında yer alırken, kadın toplumdandan daha uzaklaşarak ev içinde ailesi için varlığını oluşturmaya devam etmiştir. "Makineleşmiş fabrikalar ve ev ekonomisinin çöküşü ile birlikte işin kamusal dünyası evin özel dünyasından daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrılmıştır. Bu gibi eğilimler, akılcılığı kamusal alanla, akıl dışılığı ve ahlakı özel alanla ve kadınla özdeşleştiren aydınlanma düşüncesini desteklemiştir."² Kadına iş alanında ihtiyaç duyulmaya başlanmasıyla birlikte kadın, ev işlerindeki rolünü ve anneliğini koruması şartı ile yavaş yavaş çalışma hayatında yer edinmeye başlar. Ancak burada da yine kadınlara özgü işler diye adlandırılan ve düşük ücretle yapılan işlerle ilgilendir. Kadının eğitim görememesi de onun için iş yaşamında büyük bir engeldir.

Francis Bacon, bilginin araştırılmasında, korunmasında ve geliştirilmesinde gerçek bilgelere ihtiyaç duyulduğuna dair ütopyasını yazar. Bu gerçek bilgiler toplumun günlük yaşamından uzak durmalı ve bu yaşamın iktidarı olmalıdırlar. Beyaz ırktan ve erkeklerden oluşan bu gerçek bilgiler seçkin bir topluluk meydana getirmelidir. Aydınlanma düşüncesinin, akla ve uygarlığa yaklaşım anlayışını, Bacon düşünceleriyle bu şekilde belirtmiştir ve kadının adı bu düşüncenin içinde geçmemektir.³

² Dilek İmançer, "Feminizm ve Yeni Yönelimler", **Doğu-Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Yıl:5, Sayı:19, Ankara, Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, 2002 (1. basım), s. 153

³ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Türkçesi: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 1999 (2. basım), s. 27

Kadının birey olarak kabul görmesi, varlığını kanıtlaması, cinsel farklılığının önüne geçememiştir. Cinsel farklılığı onun hayata hep bir eksiyle ya da daha geriden başlamasına, katılmasına nedendir. Erkek bilgiye, erdeme, tekniğe başından beri sahiptir. Kadın ise bilgi edinmez, sadece yaşar ve düşünceye yaşayarak ulaşır. Kant, bilgiye ulaşmaya çalışan kadın için “Sakal sahibi olmayı istese daha iyi olur, çünkü edinmeye uğraştığı derinlik havasını bu şekilde daha iyi ifade edebilir.”⁴ der.

Modernizmin kadınının görünüşü, Baudelaire için makyaj ve makyajla birlikte oluşandır. Arzu için elde bulunan varlık üzerinde her türlü değişim, cüretkârca yapılmalıdır. Doğal olanın bozulması ve üzerinde oynanacak yeni bir oluşumun gerçekleştirilmesi istenmektedir. Makyajla yapayın yapılması ve yüzü geçersiz kılmak. “Baudelaire’in sözünü ettiği «insanoğlunun ilahi bir varlığa benzemesine yol açan soyut bütünlük», «doğaüstü ve aşırı» olan bu hayat, her tür ifadeyi geçersiz kılan şu yalın ve yapay çizginin bir sonucudur. Yapaylık özneyi kendi varlığı içinde yabancılaştırır; onu, gizemli bir biçimde bozar. Kadınlar, aynalarının karşısına geçtiklerinde yaşadıkları bu görüntü değişikliğini iyi bilirler; kendilerini ortadan kaldırmadan makyaj yapamazlar ve makyaj yapınca, anlamdan yoksun bir varlığın görünümünü elde ederler.”⁵

Modernizmin kadınına, akıllı ve bireysel olmanın yanı sıra güzellik, gençlik ve dinç olmak verilmiştir. Kadınlara ise bunları nasıl ve ne şekilde uygulaması gerektiğine karar vermek kalmıştır. Bu düşüncelerin ve pratiklerin onu hem nesne hem de özne olma arasında bıraktığı görülmektedir.

⁴ Genevieve Lloyd, **Erkek Akıl**, Türkçesi: Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996 (1. basım), s. 102

⁵ Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, Türkçesi: Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005 (2. basım), s. 114

1.2. Kamusal Alanda Kadın

Kadının kamu içinde kendine yer edinmesi toplumsal yapının ilk kuruluşundan bu yana neredeyse sınırlandırılmış; kendisini sosyal yapıda ifade etmemesi için her türlü engel karşısına çıkarılmıştır. Toplumsal yapıda kadına ait alan ailesidir; erkek dışarıyla olan bağı kurarken ve ev için gerekli olanı sağlarken, kadın -ilk başta biyolojik yapısından dolayı- çocuğun bakımı, büyümesi, onun için sağlanması gereken sağlıklı ortam sebebiyle ev içinde kalmıştır. Kadın, ailenin özel-mahrem alanı, erkek ise kamusal alanı olarak gösterilmiştir. Evin dışında yapılan çoğu iş erkeklerle ilişkilendirilmiştir. Kadın sokakta alışveriş yapmak, çocuğunu gezdirmek gibi yine aile için yapılması gerekenleri yapar.

Kadınlar için yapılan düzenlemeler ve kadınların kendi çabaları zamanla onu yaşamın, sokağın, emeğin içine çekmiştir. Kadınlar zamanla iş gücünü dışarıda da kullanmaya başlamıştır. İlk başta yarım günlük ya da düşük ücretli, düşük statülü işlerde çalışmışlardır. Bu işler hem kocalar hem de toplum tarafından onaylanır. Çünkü kadın hâlâ evin ücretsiz çocuk-yaşlı bakıcısı, temizlikçisi, aşçısı olma konumunu sürdürmektedir ve onlara göre kadının tüm gün dışarıda çalışması aile kurumunun çöküşünü hazırlayacaktır.

“Engels kapitalist düzende kadınların özel alanda ev işleriyle sınırlı tutuldukları ve üretici çalışmadan dışlandıkları sürece toplumsal bağlamda erkeklerle eşit olmalarının mümkün olmadığını söylemektedir. Ona göre: “Kadınların kurtuluşu ancak kadınla üretime, geniş toplumsal ölçekte katıldıkları ve ev içindeki görevleri yalnızca iyice önemsiz hale geldiği zaman mümkün olur. Ve bu da ancak, yalnızca kadınların üretime geniş çapta katılmalarına izin vermekle kalmayıp bunu kesinlikle gerektiren ve ayrıca özel ev işlerini de daha kamusal bir sanayiye dönüştürmeye çabalayan modern geniş çaplı sanayinin bir sonucu olarak mümkün hale gelmiştir.” Engels’in kadınların gelecekteki kurtuluşuna ilişkin tasarımı; toplumsal olarak örgütlenmiş üretimde ekonomik kurtuluşa kavuşma ev işiyle sınırlı

olmaktan kurtuluş ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığından da kurtuluş olarak özetlenebilir.”⁶

Kadının eğitim kurumlarından uzun yıllar yararlanamaması, onun her alanda toplumdaki soyutlanmasında önemli bir faktördür. Çünkü bilgi, uzmanlık ve beceri gerektiren meslekler için kadının ilk önce eğitim alması gerekmektedir. Kadın, erkek hegemonyasında olan pek çok meslek için bilgisizliği, güçsüzlüğü ya da cinsiyeti nedeniyle uzun zaman dışlanmıştır. Kadının kamusal alanda kendine yer edinebilmesi için kutsal aile kurumunu sarsacak adımlar atması gerekmektedir.

Özellikle kadınların yurttaşlık haklarını kazanmaları, onların erkeklerle kanun önünde eşit haklara sahip olmalarına neden olmuştur. Tabii ki bu eşit haklar, uzun yıllar temel kavramlar için geçerlidir; çünkü patriyarkal yapının ne kâğıt üzerinde ne de yaşamda o kadar kolay kırılabileceğini düşünmek yanlış olur. Örneğin yüzyıllarca kadının kendisi miras gibi düşünülmüştür. Baba mirasını (kızını) törenle yeni sahibine kocaya bırakmaktadır. Kadının hiçbir şey üzerinde söz söyleme yetkisi yokken, bu yıkılmış, kadının da babasından ve kocasından miras alabileceği kanunu getirilmiştir.

“...Kadınlar yurttaş olduklarında bile erkeklerle aynı biçimde yurttaş değildiler; kadınların kamusal varoluşlarıyla erkeklerinki arasında hep bir asimetri vardır. ...Kamusal alanın modern biçimde yapılaşmasında toplumsal cinsiyet oluşturu bir unsurdur: Yurttaşlık hak, mülkiyet, cinsiyet-yüklü ilişki biçimleri olarak oluşmuştur. Modern özel/kamusal ikiliği patriarkayı bir kalıntı olarak değil, yeni biçimiyle oluşturu bir unsur olarak içerir.”⁷

Özel olanın ve kamusal olanın nerede başladığı ve bittiği, bazen özel alan olarak görülen problemlerin devletin yasaları, yargısı tarafından çözülüp

⁶ Dilek İmançer, a.g.m., s. 155

⁷ Gülnur Acar-Savran, **Beden Emek Tarih**, İstanbul, Kanat Kitap, 2004 (1. basım), s.113

çözölemeyeceği ya da devletin müdahalesinin özel alanı yok sayması anlamına gelip gelmeyeceği gibi sorular, feminizmin tartıştığı diğer konulardır. Yani neyin özel neyin kamusal olduğu sınırırđır. Çeşitli teorisyenler bu arada durumu göreceleştirmiş ve politikleştirmişlerdir.

Kadının kamusal alana çıkması, özel sorunlarını kamusal sorunlar haline getirmesinden daha çok kadının kamusal bir özneye dönüşmesi, kendini sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda ortaya koyması, tartışması ve dönüşürmesi biçiminde anlaşılması gerektiği görüşü, 1970'li yılların feminizminin kendine benimsediği anlayışlardır.

Kamusalın ya da kamusal alanın uzun yıllar “ev içi-ev dışı” olan tanımı Habermas'ın görüşlerinin yaygınlık kazanması ve feminist söylem içinde de tartışılmasına yol açar. Kamusal alan kendine özgü ve daha net biçimde tanımlanmaya başlar.

“...Bu ikinci anlam, “kamuoyu”, kamusal özne ve sivil toplum kavramlarıyla bağlantılı bir biçimde ve ahenilik, özerklik, eşitlik gibi koşulları varsayan bir bağlamda tanımlanıyor. Bu bağlamda kamusalılık, resmi/merkezi politika kanallarının dışında kalan ama yer yer siyasal partileri de kapsayacak biçimde, gönüllü birlikteliklerin politikaya müdahale alanı ve biçimi olarak algılanıyor. Habermas'ın “iletişimsel eylem” kavramıyla sıkı bağları süren ve zaman içinde, “söylemsel pratik”, tartışma ve bu anlamda “görünür olma” boyutlarıyla da tamamlanan bir ilişki ve faaliyet biçimi tanımı bu. Bununla bağlantılı olarak, feminizm açısından kadınların “kamusal alana çıkmalarının taşıdığı önemden kadınların politik özne haline gelmelerini mümkün kılacak kamusalılık biçimleri ve kamusal ilişkilere doğru bir kayma vardır.”⁸

⁸ Gülnur Acar-Savran, a.g.k., s. 133-134

1.3. Feminist Hareket İçinde Kadın

Kısa bir tanımla feminizm; kadının toplumdaki ikincil konumunu anlamaya, onu değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışan düşünce ve eylem bütünlüğüdür.

Kadın üzerindeki her türlü baskının ortadan kaldırılarak, eşit biçimde yaşam koşullarının sağlanması için başlayan hareket zamanla toplumsal cinsiyet rollerine değinen ve kadın lehine pozitif ayrımcılığa giden uç noktalarıyla değişimler yaşamıştır.

Kendi içinde de değişen-dönüşen bu hareket aynı zamanda toplum içinde cinsel anlamda “öteki” diye adlandırılan gruplar açısından olumlu adımlar atılmasında öncülük etmiştir.

Patriyarkal sistemin katı kuralları sarsılmış ve ataerkil yapı her geçen gün değiştirilen yapısıyla daha olumlu yönde değişimler göstermiştir. Amaç ataerkil yapının ve ideolojinin yok edilmesidir.

Feminist hareketin başlangıç noktası olarak Mary Wollstonecraft'ın 1789 yılında yayımlanan *Kadın Haklarının Savunusu* adlı kitabı gösterilebilir. Feminizm içinde süreçle beraber pek çok yaklaşım oluşmuştur. Bunlar arasında sosyalist feministler, radikal feministler, liberal feministler, yapısalcı feministler, lezbiyen feministler, üçüncü dünya feministleri gibi birçok yaklaşım sayılabilir.

“Özgürlük taraftarlığı” olarak tanımlanan Liberal feminizm; zihnin bedenden daha üstün olduğunu, insanı diğer canlılardan ayıranın zihinsel kapasitesi olduğunu ve zihinsel kapasite açısından kadın-erkek eşitliğini savunur.

Kadını duygusal, uysal, bakıcı, koruyucu, eğlendirici, bedeniyle ön plana çıkma gibi; erkeği de zekâ, mantık, cesaret, sakin, rasyonel olma gibi tanımlarla ortaya

koyarken meslekleri de erkek kadın olarak doktor/hemşire, patron/sekreter, pilot/hostes gibi ayıran ikilemlere kaşı dururlar. “...Liberal feminizmin günümüzdeki mücadele konusunu ise “*gender justice*” yani “toplumsal cinsiyet adaleti” oluşturmaktadır. Kısaca “Kadınlar da erkekler kadar cinsel eşitlik ve özgürlüğe sahip olmalıdır.” görüşünü savunmaktadırlar.”⁹

Marksist feministlerde kadın ve iş ilişkileri üzerinde çalışmışlardır. Kadının ev içinde yaptığı işlerin gerçek ücretli/üretken iş olarak görülmeyp değersizleştirilmesine, aile kurumunun kapitalizmle ilişkisine ve kadınların düşük ücretli ve niteliksiz görülen işlerde çalıştırılma konularına değinmişlerdir.

1968 yılında öğrenci olayları, Vietnam Savaşı karşıtı protestolar, çevreci protestolar gibi, Batı dünyasında radikal ve tepkisel hareketler ortaya çıkmıştır. “...kadının evlilikle hem anneliğe hem de cinsel köleliğe zorlandığına inanılmaktadır; ve patriyarkal kurumlardan olan evlilikten kurtulmak kadının kurtuluşu için temel şarttır.”¹⁰

Radikal feministler kadınların bedenleri üzerinde cinsel kölelik, taciz, tecavüz, pornografi az ya da çok çocuk doğurma gibi kurulan erkek egemenliğine karşı durmaları yönünde politika izlemişlerdir.

“Kişisel olan siyasaldır.” sloganı da yine Radikal feministler tarafından kullanılmıştır ve kadınların kendilerine ait hayatı kendilerinin kurması gerektiği iletilmektedir.

Sosyalist feministlerde kadınların emeğinin erkekler tarafından sömürülmesine karşı durmuşlardır. Sosyalist feministler sınıf ayrımcılığı, ırkçılık ve cinsiyetçiliği; yani patriyarkal ve kapitalist sistem tarafından oluşturulmuş bu yapıyı

⁹ Zekiye Demir, **Modern ve Postmodern Feminizm**, İstanbul, İz Yayıncılık,1997, s. 49

¹⁰ Zekiye Demir, a.g.k., s. 68

eleştirmişler ve bu konularla ilgili olarak kadın söylemini etkileyen düşünceler ve görüşler ortaya atmışlardır.

Simone de Beauvoir'a göre; kadın, tarihin oluşumuna katılmamıştır, tarihi yapan erkektir. Kadının ikincil konuma itilmesinden dolayı kadın erkeğe atfedilen akıl ve aşkınlık düzeyinde olamamıştır ve kendisine biçilen yapma kimlikle sadece biyolojik düzeydeki olayların içinde kalmıştır.

Kadına biyolojik farklardan dolayı verilen roller feministlerin ağırlıklı olarak eleştirdikleri noktadır. Sınıf ve cinsiyet alanındaki bilinçlenme ve mücadele, kadının bu iki yapıyı değiştirmek için çabaladığı ana alanlardır. "...Radikal feministlere göre, kadının özgürleşmesi klasist Marksist kuram çerçevesinden yapılacak mücadeleyle gerçekleşmeyecektir. Tarihin dışında kalmışlık savına bir de toplumsal konumunu tanımlayan ön yargılar eklendiğinde, toplum bilimsel gelenek içinde, 'kadın, dışavurumcu kişiliği ve fiziksel güçsüzlüğüyle' ikincil bir toplumsal konuma yerleşmiş olur."¹¹ "Bu yapı içinde de Beauvoir'a göre; 'erkek kendini, kendi (self) ve kadını öteki (other) olarak tanımlar."¹²

Dinsel üst yapı da kadının kendisine olumlu bakmasını engelleyen pek çok öğretilerle doludur. Kadının kendini anlaması ve tanınması büyük bir tehlike olarak görülür. Özellikle bedenini ve cinselliğini keşfetmesi neredeyse yasaklanmış ve bu yaşantıların öğrenilmesi yine ataerkil yapıyı destekleyecek biçimde baba ve kocaya verilen sahip olma kavramıyla şekillenmiştir. Bu anlamda kadının her şeyini adadığı erkek bir Tanrı gibi gösterilmektedir.

Feminist sanat da kadının sosyal yapıda ikincil olarak rol almasını, kadının ve kadın bedeninin sanatta temsiliyle, kadın sanatçıların eserleriyle sanatta yer almaları/alamamaları gibi eleştiriler ortaya koyar.

¹¹ Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998 (1. basım), s. 47

¹² Emre Işık, a.g.k., s. 51

Bununla birlikte feminist sanat, kadın sanat hareketlerinden esinlenerek oluşmuştur. 1960'ların başı olan ilk dönemde kadınlar eşit haklar için mücadele etmişlerdir. Feminist sanatçılarda soyut sanat gibi modernist formlardan yararlanarak eşit haklar için çaba göstermişlerdir. 1960'ların sonu olan ikinci dönem siyasal ve sosyal eşitliğe inanan ilk dalgadan daha radikaldir. Bu hareket erkeğin kadından farkları üzerindeki ısrarlı tavra yönelir. Bu arada feminist sanatçılar erkeklerle ilgili soyut gibi modernist formlardan hareket ederek, değeri düşük el sanatları ve kadınlarla ilgili dekorasyonu yeniden kullanırlar. Sıkıcı, basmakalıp olana karşı koyarlar ve kadınların pozitif imajlarını gösterirler. 1970'lerin ortası olan üçüncü dönemde ise hem eşitlik elde etmeye çalışan birinci dalgaya, hem de ikinci dalganın açığa çıkarttığı ayrımcılığa vurgu yaparak her iki dönemi içeren şüpheli bir tavır izler. Bu hareket patriyarkal toplum içinde kadınların pozisyonlarını eleştirerek olması gerekenin basit bir üstünlük olmadığına vurgu yapar. Bu arada feminist sanatçılar erkeklerden ayrı olarak, birbirine benzeyen kitle kültürü ve yüksek sanat içinde kadınların ütopyik imajlarını eleştirirler. Bu dönemler tam anlamıyla arka arkaya olmaz; bir arada var olur, çelişir ve tekrarlanırlar. Feminist sanat bir boşlukta üretilmez ve kolaylıkla ayırt edilebilir. Tanınmamış kadın sanatçılar hem ünlü erkek sanatçıların egemen olarak kullandığı ayrıcalıklı formları ele alır, hem de marjinal formlar geliştirirler. Böylece feminist sanatta da minimalizm tarafından önü açılan izleyenin algılama koşullarının değişimi ayrıntılı biçimde gözden geçirilir. Minimalizmin varsayımları, bütün izleyenler, bütün bedenler, idrakle ve psikolojiyle ilgili bütün her şey sorgulanır. Feminist sanat, Kavramsal Sanat'ta görselliğin eleştirisinin başlamasını inceler; aynı zamanda Kavramcılarının tarafsız, şeffaf ve mantıklı varsayımlarını eleştirir. Diğer taraftan; bu, ayrı ayrı nitelendirilen ve politize edilen feminist gerçeğin; Beden, Performans ve Enstelasyon sanatına dönüştürülmesidir.¹³

¹³ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, **Art Since 1900 modernism, antimodernism, postmodernism**, Singapore, Thames&Hudson Ltd., First

Art 364b semineri için Linda Nochlin'in değindiği konular, feminist sanatında kendine sorun edindiği temel alanları göstermektedir.

"25 Kasım 1969,

Art 364b semineri için konumu değiştiriyorum:

19. ve 20. Yüzyıllarda Kadınların İmajı

Bu yılki derslerim süresince kadınların problemiyle çok fazla ilgilenir oldum, bunun oldukça ilginç ve yenilikçi seminer başlığı olabileceğini düşündüm. Sanat tarihi araştırması genellikle farklı alanların dâhil edilmesiyle oluşabilir. Bu dokunulmamış alana öncülük edebilecek, alanların arasında ve alanları içeren bir çalışma olabilir.

- 1. 19. yy. sanatında kadınlar melek ve şeytan olarak gösterilir,*
 - 2. Çıplaklık kavramı 19. yy. ve 20. yy. tarihlerinden beri özellikle vurgulanır, (anatomi; kadın çıplaklığıyla ne gösterilir ne de gösterilmez.)*
 - 3. Pornografi ve Seksüel betimleme,*
 - 4. Kostümlerin sosyal işaretleri,*
 - 5. Sosyal gerçeklikler ve artistik mitler, (fabrikada çalışan kadınlar ve Salon Sergileri'nde Venüs'ün Doğuşu gibi)*
 - 6. Kadınların reklam imajı,*
 - 7. Fahişelik teması,*
 - 8. Kutsal aile ve aile hayatının mutluluğu, keyfi (19. yy.da kentsoylu sanatın değerinin bağlantı noktası olarak dünyevi ailenin tasviri)*
 - 9. Alt sınıfa ait kadınların sosyal bilinçliliklerinin temsili (hemen hemen her zaman sanatta alt sınıfa ait olan yüksek sınıfa tercih edilir.),*
 - 10. Modern sanatta Freudyen mitoloji; Picasso ve sürrealizm,*
 - 11. Matisse ve kadınların harem kavramı,*
 - 12. Sanatçı olarak kadınlar,*
 - 13. Sanatta ve edebiyatta Vampir Kadın (sosyal, psikolojik ve ekonomik faktörlerle ilişkili)*
 - 14. Pre-Raphaelite resimlerinde kadınlar ve Viktoryan edebiyat.*
- Bu alanın çoğuna ve daha fazlasına asla dokunulmadı. Bu çalışma tarih, sosyoloji, psikoloji, edebiyat gibi alanları içerebilir.*

Linda Nochlin Pommer"¹⁴

Published, 2004, s. 570, (k.ç.)

¹⁴ Linda Nochlin, "Starting From Scratch the Beginnings of Feminist Theory", **The Power of Feminist Art The American Movement of the 1970s History and Impact**, Editor: Norma Broude - Mary D. Garrard, Japan, Publisher: Harry N Abrams, 1994, s. 132, (k.ç.)

Feminist hareketin sanatta yansımalarının ilk görüldüğü yer Amerika'dır. 1970 yılında Kaliforniya'da Fresno State College'in bazı öğretmenlerinin ve öğrencilerinin oluşturdukları Feminist Sanat programı, 1971 yılında Kaliforniya Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ndeki programın başlamasına etkendir. Judy Chicago Kaliforniya'da Miriam Schapiro ile birlikte çalışırken; 1973'te Arlene Raven ve Shelia De Brettville ile Los Angeles'ta halk katılımlı Feminist Sanat Bölümünü oluştururlar.

Judy Chicago, feminizmin sanat alanında yansımada büyük çabalar göstermiştir. Akşam Yemeği Partisi (1974-79), Doğum Projesi (1980-85) onun pek çok gönüllü ve sanatçı katılımıyla gerçekleştirdiği önemli projeleridir.

Akşam Yemeği Partisi, Chicago'nun Batı kültüründe önemli olduğunu düşündüğü 39 kadınla birlikte 99 kadına saygının göstergesi olarak yapılmıştır. Üçgen bir masada 39 kadının her biri için ayrı hazırlanmış yerler, kadeh ve peçetenin özel olarak tasarlandığı bir yemek ziyafetidir. Her bir kenara on üç kişi düşecek şekilde düzenlenen masada üçlü komünyon imgesi yaratılmıştır. Ayrıca masanın üzerindeki fayansta pek çok kadının ismi yazılıdır. Çalışmanın önemi; pek çok katılımcının ortak çalışması olmasından ve genelde kadınlara mal edilen, süsleme sanatı olarak görülen seramik boyamanın tabaklara uygulanması ve bu şekilde kadınsılığın sunulmasından kaynaklanmaktadır.

"...Düzenlemeye ayrıca, Kutsal Kitab'ın Yaradılış bölümünün yeniden yazımını sunan, beş bölümden oluşan, resimlendirilmiş bir el yazması eşlik ediyordu; yaratıcı Tanrı değil bir Tanrıça'ydı, Mahşer Günü ise dünyanın iyileştiği ve feminist değerleri kabul ettiği gün olarak tanımlanıyordu. [...] "Sanatın yalnızca toplumsal bir araç olduğuna inanmıyorum. Sanata sanat olarak inanıyorum. Sanat toplumsal değişim için kullanılabilir ya da toplumsal ve siyasal koşulların değişiminin bir parçası olarak kullanılabilir, ama bu son bulduktan sonra da sanat güzel imgeler olarak varlığını sürdürecektir." diye belirtmektedir, Judy Chicago."¹⁵

¹⁵Edward Lucie-Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Türkçesi: Ebru Kılıç-Begüm Kovulmaz-Osman Akinhay, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72, 2004, s. 324

1970'lerde kadın sanatçılar; cinsiyet, ırk, etnik sorunları ve dişilik deneyimlerini ele almanın feminist sanatı oluşturduğunu söylüyorlardı. Sanat tarihi içinde kadın sanatçıların yer alabilmesi için feminist bir yaklaşım içinde çaba harcadılar. Çünkü sanat tarihi içinde kadın sanatçılar olsa bile bunlara kaynaklarda yer verilmemektedir.

“Judy Chicago şöyle söyler: “...Asırlar boyunca kadınlar sanatkâr olabilmek için, gereken eğitimi alamadılar. Bazı ülkelerde bu halen böyledir. Fakat, dünyada kadınlara sanatkâr olabilmek için olanak sağlayan ülkelerde bile kadınlar önce erkekleri ve onların sanatını taklit etmekte, kendi formlarını yavaş yavaş keşfedip zaman içinde ortaya koymaktadırlar. Ancak o zaman, kadın olarak kendi deneyimlerinin de sanatın önemli bir temasını oluşturabileceğini fark etmektedirler, bu feminist sanatın başlangıcı olmaktadır. Tema ve perspektif sanata birlikte feminist bir karakter kazandırır.”¹⁶

1960'ların başında iş ve diğer sosyal alanlarla birlikte sanat dünyasındaki erkek egemenliği inkâr edilemez. Kadınlar için erkek egemenliğinde süre giden satıcılar ve küratörlerin erkek sanatçıyı tercih etme anlayışını yıkmaları uzun zaman alır. Kadınlar sık sık müzelerin büyük gösterilerinden ve sergilerinden uzak tutulmuştur.

1959/1960'ta New York Modern Müzesi'nde kavramsal sanatı haber veren “On Altı Amerikan Sanatçı” adlı bir sergi yapıldı. 1950'lerin soyut ekspresyonist hareketinden sanatçılar ve yeni dalganın önde gelenleri sergilendi. Louise Nevelson'da sergide yer alan tek kadın sanatçıydı. Feministler tarafından takdir edilmesine karşın o şunları söylemiştir: “Yaratıcı konsept cinsiyet değildir, belki doğallığın içindeki dişiliktir.”¹⁷ Onun açıklamasıyla birlikte yaptığının feminizmle ilgisi olmadığı açıktır. Feminist sanat; dişiliğe özgü sosyal yapıda maruz kalınan ve sosyal patriarkalda politik görüş olarak tanımlanandır.

¹⁶ <http://listweb.bilkent.edu.tr/kadin/2000/May/0039.html>

¹⁷ Feminism in Art, “Feminism Within The Art World”, <http://www.bristol.ac.uk/Depts/History/Sixties/Feminism/art.htm>, (k.ç.)

1970 yılında Sanat Emekçileri Koalisyonu içinde; Devrimci Kadın Sanatçıları Birliği, kadınların bu koalisyonda yeterince temsil edilmediğini belirterek, 1971'te Whitney Müzesi'ne karşı imza kampanyası başlatmıştır. O yılki sergide 143 sanatçıdan sadece 8'i kadındır. Müze, eylemler sonucu bu sayıyı yükseltmiştir.

Leslie Labowitz ve Suzanne Lacey gibi sanatçılar da "In Mourning and in Rage" adlı performanslarını 1977'de Los Angeles Belediye Binasında gerçekleştirmişler, burada cinsellikten dolayı işlenen cinayet kurbanlarını ve bunlarla ilgili basının suistimal eden tavrını göstermeye çalışmışlardır.

Guerrilla Girls, poster kampanyaları ile ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı sanat alanında yüzlerini goril maskeleriyle gizleyen bir grup kadın sanatçıdan oluşur. Sanat tarihinde, sanat alanında ve medyada çıplak kadın imgesinin çok fazla kullanılmasına rağmen müzelerde, galerilerde kadın sanatçıların işlerinin aynı çoklukta sergilenmediğine dikkat çekmek için eylemler yapar ve posterlerinde sloganlar kullanırlar. Bunlardan bazıları aşağıdaki gibidir:

*"Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir? Modern sanat içinde olan sanatçıların % 3'ü kadın, fakat eserlerdeki çıplakların % 83'ü kadın."*¹⁸

Guerrilla Girls

¹⁸ <http://www.guerrillagirls.com/posters/index.sht>, (k.ç.)

Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları

*Başarının baskısı olmadan çalışmak
Gösterilerde erkeklerle bulunmak zorunda olmamak
Senin serbest sanatçı işlerinde sanat dünyasından kaçışa sahip
olmak
Kariyerinin sekseninden sonra yükseleceğini bilmek
Hangi tür sanat yaparsan yap, feminist olarak nitelendirileceğinden
emin olmak
Memuriyet kafasıyla öğretme pozisyonuna saplanıp kalmamak
Kendi fikirlerinin başkalarının eserlerinde yaşadığını görmek
Kariyer ve annelik arasında seçim yapma imkânına sahip olmak
O büyük sigarlarda boğulmak veya İtalyan elbiselerinin içinde
boyanmak
(makyaj yapmak) zorunda kalmamak
Eşinin seni, daha genç biri için başından atmasından sonra çalışmak
için daha fazla zamana sahip olmak
Sanat tarihinin revize edilmiş uyarlamalarına dâhil olmak
Dâhi olarak tanımlanmanın sıkıntısına katlanmak zorunda kalmamak
Kendi resmini sanat dergilerinde goril kostümü giymiş olarak bulmak*

*Guerilla Girls*¹⁹

Kadınlar geleneksel dikiş dikmek, örgü örmek, yorgan yapmak gibi el işleriyle ilişkilendirilmişlerdir. Sanatta da evle ilgili işlerde gösterilmişlerdir. Miriam Schapiro da kadınların içinde bulunduğu bu durumu gören ve bu noktaya işaret eden sanatçılardandır. Schapiro tekstil ürünlerini kullanır. Örneğin yorganlar, düğmeler ve dikiş dikmek, sanat tarihinde kadınların özelliği olarak vurgulanan noktaları ele alır, çalışmalarını “femmes” olarak adlandırır. 1960’ların sonu ve 1970’lerin başındaki kadın sanatçılar ortak bir biçimde kadına ait deneyimleri vurgularlar. Schapiro; “Müthiş renklerle büyük bir tuvali düzenliyor ve birbiriyle uyumlu bir şekilde ilişkilendiriyor, bezlerle ve yorgan bloklarıyla doldurarak bu

¹⁹ <http://www.guerrillagirls.com/posters/index.sht>

şekilde ev kadınının alçaltılmış bilinçliğini yükseltebileceğimi hissediyorum.”
der.²⁰

Louise Bourgeois, yaşamı ve sanatıyla birlikte sanat dünyasının sessiz ama güçlü eserler üreten, değerinin sanat dünyası tarafından geç verildiği bir sanatçıdır. Yaşantısında olanlardan yola çıkarak kendi iç dünyasıyla örtüşürdüğü yapıtlarına bakıldığında, mitoloji ve sanat tarihinden önemli eserlerle bağlantı kurulabilir.

Louise Bourgeois'in asistanı Jerry Goroway onun yaşamının önemli olaylarını şöyle aktarır: “Louise'in erken dönem yaşantısının altı anahtar olayı; birincisi, çocukların dadısı olan Sadie'nin Louise'nin babasıyla aynı evde yaşarken on yıl süren birlikteliği. İkincisi, 1932'de annesinin ölümüdür. Üçüncüsü Robert Goldmater'la 1938'te olan evliliği, dördüncüsü New York'a yerleşmeleri. Ve sonuncusu 1940'ta Michel'e evlat edinme ve onu takip eden süreçte aynı yıl Jean-Louis'in doğumu.”²¹

Fransız asıllı olması ve orada büyüüp, okumasına rağmen kendini Amerikalı bir sanatçı olarak görür. Annesinin ve kocasının kaybı onun unutamadığı anlardır. Bellek ve anılar onun için çok önemlidir, kendini geçmişin kontrolünde hisseder ve bunun onun oluşumunu sağladığını düşünür. Öteki onun için oldukça önemlidir; ben, benim, bana ait gibi birinci tekil şahsa ait sözcelerden hoşlanmadığını, düzenlenen konferanslarda yaptığı konuşmaların da aslında kendisi hakkında olmadığını, onu dinleyenler ve izleyenler hakkında olduğunu belirtir. Satre'ın “Öteki insanlar cehennemdir.” sözüne karşılık, Bourgeois ise “Benim için onlarsız olmak cehennemdir, cehennem onların yokluğudur.” der. Örneğin kendisine ait özel realistik fotoğrafının olmadığını, bunu ise kendisiyle ilgilenmek yerine ötekiyle ilgilendiği biçiminde açıklar. Fotoğraf çekmek ve

²⁰ Feminism in Art, “Feminism Within The Art World”,
<http://www.bristol.ac.uk/Depts/History/Sixties/Feminism/art.htm>, (k.ç.)

²¹ Paulo Herkenhoff, **Louise Bourgeois**, Survey by Robert Stor, Hong Kong, Phadion Press Limited, First Published, 2003, s. 8-25, (k.ç.)

çektirmek onun nefret ettiği olayların başında gelir. Hatırlamak için fotoğraflara ihtiyaç olmadığını, fotoğrafların unutmaya ve bağışlamaya izin veren görseller olduğunu belirtir. En beğendiği ve çekildiği zaman olaylar yaratan fotoğrafı, Robbert Mapplethorpe'un *Filette* (1968) fotoğrafıdır.²²



Resim 1: Filette, Robbert Mapplethorpe, 1968



Resim 2: Maman, Louise Bourgeois, 1999

Maskülen yapıya ait olan nesneyle çekilen bu fotoğrafta, Louise Bourgeois kendine güvenen ve alaycı bir tebessümle koltuğunun altında tuttuğu bu nesneyle erkek egemen yapıyı adeta bozguna uğratar, onları rahatsız eder.

Louise Bourgeois çizimlerinde, enstalasyonlarında dönen, bükülen, eğilen formları kullanır.

Loise Bourgeois, çalışmasını rahatça ifade edebilmek için hem teknik hem de mecazi olarak eğilmenin, bükülmenin, sarmalanmanın, kıvrılmanın ve dönen biçimlerin dinamiklerini kullanır. Kavis meydana getiren formların pozitif enerjisi ve bükülmeler, Bourgeois'in heykelinin biçimsel incelemesinden çok, organik

²² Paulo Herkenhoff, a.g.k., s. 8-25

eğretilmeyi çağırıştırır. Ayrıca kullanılan araçların bükülmesi ve dönmesindeki kinaye, sanatçının kişisel hatıralarını ve psikolojik durumunu açıklar.²³

Magdalena Abakanowicz, Polonya ve Rusya asıllı aristokrat bir ailenin çocuğudur ve ailesiyle Polonya'da savaş sonrası Sovyet Devrimi'nin baskısı altında ve egemenliğinde yaşamıştır. Polonya, politikası değişken bir ülkedir ve iktidardaki hükümet genelde kararsız bir yönetim biçimi izler. Bu durumun yansıması olarak da Abakanowicz, küçük stüdyosunda, adeta köşelere kaçarak en iyi üretimlerini gerçekleştirir, kendi ayakları üzerinde durabilecek her türlü malzemeyle devasa çalışmalar yapar. Onun sanatı saygınlığın ve cesaretin problemlerini gösterir. Polonya büyüdüğü yerdir, entelektüellerin ve sanatçıların varoluşu için, Polonya kültürü için, bir saygınlık direnmesi olarak Abakanowicz politikadaki kişisel yakınlığını gizler. Magdalena Abakanowicz, uzun sanat yaşamında pek çok konu ile ilgilenir. Kalabalığın düşüncesi aklında pek çok yansıma oluşturur. Abakanowicz şunları dile getirir: "Kalabalık içinde derin düşüncelere dalarım, kendimi kumsalda dağılan kum zerreleri gibi hissedirim. Hareketin, kokuların, bakışın anonimliği arasında, havanın ortak emiliminde, derinin altında, insan vücudunun titreşimlerinde tükenirim."²⁴ Figürlerinin tamamlanmamış popülasyonu büyük halk meydanlarını doldurması için yeterlidir. Bu çalışmaları yüzün üzerindedir. Çalışmaları dünyanın çeşitli yerlerinde müze, galeri, halk ve özel koleksiyonlarda yer almalarına rağmen asla birlikte görülmemişlerdir. Doku için pürüklü, yumuşak ve esnek nesnelere kullanmaya başlar. İlk önce "Abakans" (1966-75) çalışmasını gerçekleştirir. Bunlar üç boyutlu, çeşitli ipliklerden dokunmuş asılı yapılarıdır. Michael Brenson, bunların sadece nesne olmadığını, alan olarak da değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. "Embriyoloji" adlı çalışması ise, değişik boyutlarda patates şeklindeki yaklaşık sekiz yüz yumuşak form dizininden oluşur. Kademeli olarak

²³ Marina Warner, "Nine Turns Around the Spindle: The Turbine Towers of Louise Bourgeois", **Louise Bourgeois Catalogue**, Great Britain, Tate Gallery Publishing Ltd., 2000, s.18, (k.ç.)

²⁴ Artur Starewicz, "About Magdalena Abakanowicz", <http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php>, (k.ç.)

nesneler sertleşir fakat dayanıksız malzemeler kullanarak kırılğan yapıyı devam ettirir. Bunların içlerini kolay yanan kâğıtla ya da çuvalla kaplar. Bunlar oturan ya da ayakta duran figürler, sırtlar, eller, başlardır. Abakanowicz, belirsiz imajlarla birlikte pek çok anlam yaratır. Bazıları gizlenir, bazıları da diğerleriyle kombine edilir. Bu çalışmalarındaki her şey izleyenin kendisini bulması içindir.²⁵



Resim 3: Abakan Red,
Magdalena Abakanowicz, 1969



Resim 4: Crowd, Magdalena Abakanowicz, 1988

Kiki Smith, ilk olarak 1980'lerin sonunda yaptığı insan bedeninin çizimleri ve heykelleriyle uluslararası alanda dikkat çeker. Çalışmalarında tahrik edici bir yaklaşım sergilerken, imajlarında sık sık insanın kırılğanlığını gösterir. Kiki Smith, çağdaş sanatta nesneyi kullanarak desteklediği çalışmalarıyla üretimine yeni değerler kazandırır. Buna ek olarak son yıllardaki çalışmalarında izlediği yol sürekli değişimdir. 1990'ların başından beri insan bedeni onun çalışmalarının merkezidir. Sanatçı çalışmalarında hayvanların dünyasını, manzaraları, yıldızları, gezegenleri yani çevremizin fenomenini gösterir. Kiki

²⁵ Artur Starewicz, "About Magdalena Abakanowicz",
<http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php>

Smith, şiiresel formlarını bunları anlatmak için kullanır ve bize çağımızın kâbuslarını ve rüyalarını anlatır.²⁶

Sınırsızlık özellikle çalışmalarının tematik odak noktasını oluşturur. 1980'lerin ortalarında insan bedenini özellikle kadın bedenini şaşkırtıcı bir biçimde kullanması, onun uluslararası alanda kabul görmesine etkindir. Sanatı beden sanatı olarak etiketlenir. Heykellerinde açık bir biçimde bedende hangi düzenlemeye gidildiğini izleyenlere sunar. Kiki Smith'in ilgilendiği ise; çekici, parlak sayfalarda yer verilmeyen ve genellikle bastırılan bedensel fenomenlerdir. Onun ilgisi doğrudan birbirine uyumlu olmayan ve birleştirilemeyen bedensel sıvılar ve organlardır. Örneğin kalp acıyı çağırıştıran bir yapıya benzeyebilir; fakat karaciğer, böbrek, safra, salya, sperm gibi organ ve salgılar ise başka olgularla ilişkilendirilmezler. Onun tematik yaklaşımı sanatsal motiflerden daha derindir, izleyeni tahrik ve şok eder. Kiki Smith; "Bedeni bir nesne olarak seçtiğimi düşünüyorum, bilinçsiz değil, çünkü bu kendi deneyimlerimizden bildiğimiz hereksin paylaştığı bir formdur." diye belirtir.²⁷

Çalışmalarında kullandığı beden; cisimleştirilmiş hayvanlar, eve ait objeler ve mecazlı öyküler; klasik mitoloji ve halk hikâyelerinden yola çıkılarak yapılmıştır. Smith'in enstalasyonlarının ve heykellerinin çoğunda yaşam, ölüm ve diriliş temel konulardır. "Lying with the Wolf", "Wearing the Skin", ve "Rapture" gibi son dönem çalışmalarının pek çoğunda St. Genevieve'in yaşamı yol göstericidir.²⁸

Sanatçının yakın arkadaşı Claudia Gould bir röportaj sırasında, Kiki Smith'in kürtaaj konusunda, kadının seçim özgürlüğünden yana olduğunu ve kadınların

²⁶ Carl Haenlein, **Kiki Smith- All Creatures Great And Small Catalogue**, Germany, Kestner Gesellschaft, First Scalo Edition, 1999, s. 7, (k.ç.)

²⁷ Carsten Ahrens, "Kiki Smith's Artistic Worlds", **Kiki Smith- All Creatures Great And Small Catalogue**, Editor: Carl Haenlein, Almanya, Kestner Gesellschaft, First Scalo Edition, 1999, s. 11, (k.ç.)

²⁸ Art:21, Kiki Smith Biography, <http://www.pbs.org/art21/artists/smith/index.html>, (k.ç.)

bedenini ilgilendiren bu konuda kendi verdikleri kararlarının en doğrusu olduğunu düşündüğünü söylemiştir.²⁹



Resim 5: Tale, Kiki Smith, 1992



Resim 6: Kiki Smith, Lilith, 1994

“Smith’in bedenin iç ve dış bölgelerini araştırması ve sinir, sindirim ve boşaltım-üreme sistemlerini, deriyi, bedendeki açıklıkları, bedensel sıvıları inceleyiş biçimi, kafaya ayrıcalık atfeden ve bedenin daha altta kalan katmanlarını aşığılayan, bedene dair kentsoylu sıradüzenini reddeden bir beden simgeciliğini içermekte. Son yapıtlarının büyük bir bölümü bedenin dışarıya atmaya yönelik işlevleri –dışkılamak, işemek, boşalmak, kusmak ve kanamak- üzerine odaklanmakta ve kendi deyimiyle “benliğini-tanıma gerekliliğinin öğrenç kaybı, etin, cinselliğin, sıvının kaybı” ile açık bir ilişkiye girmekte. Smith kendi heykellerini daha genel bir tanım içinde, nesnel, anatomik-klinik bakışın eleştirisi olarak algılıyor. Bu eleştiri içinde şu söyleniyor:

Zihin/beden ikiliği... Yüksek dozdaki baskıyı haklı çıkarmak üzere... Toplumda zarar verici sonuçlara yol açtı... Bu ayrım içinde zekânın fiziksel olandan daha önemli olduğunu söylüyoruz. Ve fiziksel olandan nefret ediyoruz.”³⁰

Onun sanatı; kadının, erkek sanatçılar tarafından geleneksel bir anlayışta ve erotik biçimde sunulmasına karşıdır. Sosyal konularda bir metafor olarak saklanan kadının iç sistemlerini açığa çıkartır.

²⁹ Carsten Ahrens, a.g.m., s. 33

³⁰ Simon Taylor, “Fobik Nesne: Güncel Sanatta Öğrendirme”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi-2**, Yayına Hazırlayan: Vasıf Kortun, Baskı: A4 Ofset, 1999, s. 11-12

Yaşadıkları dönemde yaptıklarıyla kadınların ikinci planda oluşunu eleştiren, kendi yaşam öyküleriyle kadınların yaşadıklarına değinen bu sanatçılar ve burada yer almayan pek çok sanatçı, hem sanat için hem de kadın devrimi için öncü isimlerdir. Sorunun sadece kendi yaşadıkları olmadığını, bu sorunların ya da buna benzerlerinin pek çok kadının hayatında olduğunu bilirler. Bazılarının yapıtları insanı derinden sarsar ve kendinden sonra gelenler için öncü bir kaynak, bir değer olarak yerini alır.

1.4. Postmodernizm ve Kadın

Postmodern feminizm, 20. yy. felsefesi içinde ve postmodern yapının teori ve pratikleriyle biçimlenir. Postmodernizm felsefe ve teori alanında olduğu kadar kültürel ve siyasal alanda da etkili olmuştur. Post-yapısalcı felsefe ve psikanaliz anlayışıyla birlikte feminist yaklaşımları birleştirerek, moderniteden destek alan feminist anlayışına karşı eleştiriler gerçekleştirirler. Postmodern feminizm, Mary Joe Frug'un feminizm ve postmodernizmin birleşiminden oluşan "*A Postmodern Feminist Legal Manifesto*"suyla kendine yasal bir dayanak oluşturur.

"Postmodernist düşünce, toplumsal yapıları gözden kaçırarak yalnızca iktidarın bireyler tarafından nasıl deneyimlenip uygulandığına odaklanma eğilimindedir."³¹ Postmodernizm, feminizm aydınlanma düşüncesine ve onun ürettiği teorilere karşıyken; feminizm ise bunun tam tersi bir biçimde modernizm ile bağlantılı bir biçimde var olmuştur. Feminizmin modernizmle yoğrulması nedeniyle postmodernizmle ilişkilendirilemez. Ancak bazı feministler

³¹ Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006 (2. basım), s.70

postmodern yapıda bir feminizm oluşturulması için çalışmışlardır. İki yaklaşımda aydınlanma düşüncesine ve onun oluşturduğu hiyerarşik yapıya karşı çıkmaktadır. “Feminizm aydınlanma felsefesine ve bu felsefenin erkek cinsiyeti temeline dayanmasına karşı çıkmaktadır. Postmodernizm ise bütünüyle aydınlanmayı reddetmektedir. Feminizm kadın cinsiyetine verilen değeri yükseltirken, postmodernizm erkek ve kadın cinsiyeti ayrımını reddetmektedir.”³²

Postmodern feministler, modernizmin erkek - kadın eşitliği savunusunda kadının ikincil konumdan kurtulamadığını belirtmişlerdir. Postmodern feminist yaklaşım ise kadın ve erkek arasında ikilik yaratmayacak söylemler ortaya koymaya çalışmıştır. Postmodern feministler kadın merkezli bir anlayışla, siyasal, politik, kültürel ve toplumsal yapıyı eleştirmişler ve kadın yanlı yaklaşımlar oluşturmuşlardır. Modernizmin kadın erkek savunusu içinde ataerkil yapının pratikte korunan yönünü eleştirmişlerdir. Postmodern feminizm tek tip anlayışta kadınların eşitliği savunusunu yapmaz. Postmodern feminizme göre değişik anlayışlar içinde kadınların savunusu yapılmalıdır. Yaşanılan çağda kadınların tek tip sorunu yoktur ve bu nedenle genelleştirilmiş söylemlere karşıdırlar. Yani ırk, sınıf, cinsiyet, etnik köken gibi farklılıklar postmodern feminizmin yaklaşımı içinde değerlendirilir. Bu yaklaşımda bireysel farklılıklar ve tekil yapı korunarak, kadınlara ait sorunlar çözülmelidir. Örneğin lezbiyen kadın, beyaz ya da zenci kadın, göçmen kadın gibi tekil farklılıklar gözetilir. Kadınlara ait evrensel doğruların olmadığını, etnik ve yerel farklılıkların dikkate alınması gerektiğini savunurlar.³³

“Modernizmin üst-kuram ve üst-anlatılarının toplumsal cinsiyet, sınıf ve kültürden kaynaklanan can alıcı farklılıklarının üzerini örtüp görmezden geldiği, liberal eşitlik kavramlarının ve “insan hakları”na ilişkin evrensel söylemlerin kadınları, siyahları, diğer marjinal ve

³² Murat Yüksel, Feminist Hukuk Kuramı ve Feminist Düşünce Teorileri (Doktora Tezi), İstanbul Marmara Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001, s.111

³³ Murat Yüksel, a.g.t., s.113

güçsüz toplulukları tam olarak hesaba katmadığı çok açık. Postmodernist düşüncenin 1960'larda yer alan çeşitli radikal toplumsal hareketlere bu denli çekici gelmesinin önemli bir nedeni de zaten burada yatıyor. Postmodernizmin radikal yanı genellikle, eril bir nitelik taşıyan aynılık ve hiyerarşi kavramlarının feminist eleştirisiyle ilişkilendirilir; çünkü postmodernist epistemoloji, heterojenliğe değer verir ve tekçi "erkek" ve "kadın" kavramlarına karşı güçlü bir sorgulamayı temsil eder.”³⁴

Postmodern feminizm, esas farklılığın kabulüdür. Çoklu doğrular, çoklu roller, çoklu gerçekler onun odaklandığı alanın parçalarıdır. Kadının doğallığının reddedildiği asıl nokta onun yalnızca kadın olmasıdır. Özcülüğün ve çoklu doğruların reddinden dolayı; post-yapısalcı feminizm, feminizmde farklılığa yardımcı olmak için felsefeyi sunar.³⁵

“Özellikle toplumsal eleştiri konusunda postmodernizm fazlasıyla spekülative bir görünüm sunarken, feministler özellikle toplumsal eleştiri konusunda ısrarcıdırlar. Öte yandan postmodernistler özcülük ve temeldencilik konusunda hassas bir dikkate sahip olurlarken, feministler buna düşme eğilimi gösterirler. Her iki yönelimin, feminizm ve postmodernizm bu tür farklarını silmeye ya da ortadan kaldırmaya yönelik girişimler de söz konusudur ki, bunları postmodern feminizm olarak reddetmek uygun görünmektedir. Postmodern feminizmler özcü ve temeldenci olmayan bir feminizm yönünde konumlanmakta ısrarcıdırlar.”³⁶

Denebilir ki, postmodern feministler kadın kimliğini oluşturamaz ve bu nedenle politik yapıdan uzaktırlar. Aydınlanma düşüncesi erkek iktidarına dayanır ve postfeministler ataerkil yapının ortadan kalkması gerektiğini savunurlar. Ancak postfeministler erkekle ilgili yapının ortadan kalkması sonucu yerini kadınlıkla ilgili değerlerin almasından yana değildir. Onlara göre eşitliğe; cinsiyet, sınıf, ırk, etnik köken gibi değerlere bakılmalıdır.

³⁴ Fatmagül Berktaş, a.g.k., s.69

³⁵ Postmodern Feminism in 3 pages,

<http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~gilliamgibbs/writings/pmf.html>, (k.ç)

³⁶ http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern_feminizm

Postmodern feministlere göre kadın-erkek eşitliği için kadın-erkek karşıtlığından, evrenselcilikten hatta tarihten bile vazgeçilebilir. Çünkü bugüne kadar oluşturulan her türlü gösterge eşitlik için ortadan kaldırılmalıdır.³⁷

“Butler şöyle yazar: “Cinsiyetin doğa karşısındaki durumuyla toplumsal cinsiyetin kültür karşısındaki durumu aynı değildir; toplumsal cinsiyet aynı zamanda ‘cinsiyetli doğa’nın ya da bir ‘doğal cinsiyetin söylemsellik öncesi’ olarak, kültüre öncel olarak, kültürün üzerinde edimde bulunduğu politik açıdan yansız bir yüzey olarak üretildiği ve kurulduğu söylemsel/kültürel araçtır.” Butler’a göre, önceden cinsiyetli olan beden miti, verili olgu konusundaki epistemolojik mitin muadilidir: Nasıl verili olgu ancak bir söylemsel çerçeve içerisinde saptanabilirse, bir bedeni “cinselleştiren” ve bu bedenin cinsel arzusuna yönelim kazandıran da, hazır mamül toplumsal cinsiyet kodlarıdır.”³⁸

1.5. Postfeminist Hareket İçinde Kadın

Postmodern feminizmin oluşmasına katkıda bulunan özellikle felsefe alanından çıkışlı, dil ve dil ile kadın arasındaki bağı eleştiren, çözümleyen pek çok düşünür bulunmaktadır. Düşünürler dil yoluyla erkek egemenliğinin hâlâ korunduğuna ve toplumsal sistemin hâlâ bu şekilde oluşturulduğuna değinmektedirler. Özellikle kadınlarla ve erkeklerle ilgili sıfatların kullanımına, dildeki kullanımlarla kadın yapısının oluşturulmaya çalışıldığına, kadını ilgilendiren konularda ise kadının görüş bildirmemesi yönünde bir çizginin olduğuna dikkat çekmektedirler. Dil ile söylem ve kültür yapısını bozmak ve bunlar üzerine yeni önermeler getirmek, siyasal ve toplumsal eleştiri oluşturmak postmodern feminist görüşte olan düşünürlerin temel amaçlarıdır.

³⁷ Murat Yüksel, a.g.t., s. 113

³⁸ Şeyla Benhabib, **Modernizm, Evrensellik ve Birey**, Türkçesi: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999 (1. basım), s. 288

Dilin yapısından ve psikanalizden yola çıkarak H el ene Cixous, Luce Irigaray ve Julie Kristeva, yapısalcılık ve post-yapısal d üş ncede feminizmin kendi sorunsalının gelişmesinde ve değişmesinde önemli olan isimlerdendir. Dil, cinsellik, öznellik, arzu, simgeler, söylemler ve eril dünyanın eleştirilmesi odaklandıkları alanlardır.

Heidegger, Lacan ve Jacques Derrida'dan etkilenen H el ene Cixous, kadın ve erkek arasında oluşturulan karşıtlıklardan yola çıkarak "dişil ses-dişil" yazı önerisini oluşturur. Ona göre hiyerarşinin ortadan kaldırılması ve ataerkil düzenle mücadele ancak dişil yazın ile olabilir. Batı geleneğinin oluşturduğu akıl/kalp, doğa/kültür, konuşma/yazı gibi karşıtlara Irigaray ve Kristeva gibi yaklaşarak olumlu bakmaz.

Cixous, kadının dişil konumunu anlatan yazının oluşturulmasından bahseder. Yazma ediminin kadının konuşma karakterine benzediğini ve konuşmada sınırları zorlayan kadının yazın alanında da kendine bir uzam oluşturması gerektiğini, dil ve beden arasında kurulan ilişkinin dişilik ve yazın arasında da kurulabileceğini ve kadının bedeniyle olan ilişkisinin kültürel olarak önceden oluşturulduğunu söyler. Dişilik,  znellik, dilin bedenselliği ve öteki olma gibi konular metinlerinde sıklıkla değindiği alanlardır. Yahudi ve kadın olarak yaşadığı  ifte dışlanmaya, kadınların yaşadıkları baskıyı göstermeleri açısından politik-psikanaliz (*Psychoanalyse et Politique*) grubunun yanında yer alarak karşı durmuştur. Feminist  evreye, iktidarı ve ataerkil yapıyı kullanarak kendilerine çıkar sağlamaya çalıştıkları gerekçesiyle karşıdır.³⁹

"Ama temelde dişil yazının indirgenebilir bir tanımı söz konusu olamaz Cixous'a göre, yalnızca şu söylenbilir: Dişil yazı fazlasıyla sese benzer ya da sese yakındır. Yani, konuşma etkinliğine benzemesi, dişil yazının karakteristiğidir. Sese kadınlara özgü müzikten ileri gelir, "sevginin ilk nesnesinden gelen müzik". Burada ses ya da konuşma, bilinçdışına yakınlığı noktasında önemsenir. Bir topluluğun karşısında konuşan kadını dinleyin (acıyla sesini yitirmemişse eğer). "Konuşmaz",

³⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9l%C3%A9ne_Cixous

titreyen bedenini ileri atar; kendini bırakıverir, uçar; bütün benliği sesine geçer ve konuşmasının “mantığı”nı bedeniyle ayakta tutar. Bedeni yalan söylemez. Kendisini soyar. Aslında, kadın düşünmekte olduğu şeyi bedensel olarak maddeye dönüştürür; onu bedeniyle imler. Bir anlamda, söylemekte olduğu şeyi kaydeder. Çünkü güdülerinden konuşmadaki denetimsiz ve coşkulu rolü esirgemez. Konuşması, “kuramsal” ya da siyasi olduğunda bile, asla basit, çizgisel veya “nesneleşmiş”, genel nitelikli değildir; öyküsünü tarihe dönüştürür. Kadınların konuşmasında, yazılarında olduğu gibi asla yankısını yitirmeyen bir kez bedenimizi sardığında, derinden ve fark etmeksizin bize dokunduğunda bizi duygulandırma gücü olan şey şarkıdır: Her kadında canlı olan sevginin ilk nesnesinden gelen ilk müzik. Sesle bu ayrıcalıklı ilişki nereden gelir? Hiçbir kadının, erkek gibi güdülere karşı koymak için o kadar çok savunma istif etmemesinden. Kadınlar çevrelerine duvarlar örmezler, zevklerden erkekler kadar “bilgece” vazgeçmezler. Her ne kadar fallik gizemleştirme genellikle iyi ilişkileri bozmuşsa da, bir kadın asla “anne”den uzak değildir (model olma işlevi dışındaki yönleri kastediyorum: Adsızlık ve iyiliklerin kaynağı olarak “anne”). O içinde her zaman o iyi anne sütünden hiç olmazsa bir parça vardır. Beyaz mürekkeple yazar kadın.”⁴⁰

Irigaray’ın da kadına, cinselliğe, ötekine ve fallus öğretisine yaklaşımı dil ve psikanaliz çıkışıdır. Lacan’ın öğrencisi olmuştur. Oluşturulan özne teorilerinin erkekler için olduğunu, kadının ise bunu bilmeden kendisiyle oluşturması gereken bağı oluşturmadığına değinir.

Dilde kadının temsil edilmemesinden erkek öznenin sorumlu olduğunu belirtir. Psikanaliz açıdan ise kız çocuğunun kendini keşfetmesi, fallusu tanıyan çocuğunkinden daha erkendir. Ancak psikanalizin teorileri bu gelişmeyi özne ve benin gelişmesi teorileriyle görmezden gelerek onu bastırır. Irigaray’a göre, kadınlar, anneleriyle, sevgi, sahiplenme, cinsler eşitliği biçiminde ilişkilerini yeniden keşfettiklerinde egemen yapıya karşı duracaklardır.⁴¹

“Egemen kültür özdeşlik, mantıksallık ve rasyonellik projeleri bakımından simgesel olarak tamamen erildir ve kadın bu simgeselleştirmede bir yokluk, bir eksiklik ve hatta

⁴⁰ <http://mutlaktoz.wordpress.com/helene-cixous/>

⁴¹ <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1756>

simgeselleştirilemeyen bir kalıntı olarak işlem görür. Irigaray, bu bağlamda anne-kız ilişkilerini simgeselleşmemiş ilişkiler olarak ele alır ve buna kadınlık rollerinin üretilmesinin kaynağı olarak bir hayli önem verir. Örneğin Irigaray kadınların, içlerinde kendilerini yitirecekleri ilişkilere girmeye eğilimli oldukları yönündeki saptamayı kabul eder, ancak bağlamını değiştirir. Bunun nedeni simgeselleştirilmemiş anne-kız ilişkisiyle ilgilidir. Irigaray'a göre kadınlar yeni bir dil'e sahip olmak zorundadırlar. "Kadın gibi konuşmak" ile "kadın olarak konuşmak" arasında kesin bir ayırım yapan Irigaray, bunlardan ikincisini hem bir psikolojik konumlanış hem de toplumsal bir konumlanışı işaret ettiğini belirtir. Buna göre "kadın gibi konuşmak"sa anlamın anlaşılmazlığına ve çoğulluğuna, doğruluk ve bilginin kontrol edilemezliğine, perspektif çoğulluğuna açık olmak anlamına gelmektedir. Kadın gibi konuşmak, bu durumda biyolojik anlamda kadın ya da erkek olmakla ilgili değildir artık; "kadın olarak konuşan" kadın gerçekte eril bir konum içinde konuşmakta olduğu gibi, "kadın gibi konuşan" bir erkek dışıl bir konumdan konuşuyor olmaktadır. Nietzsche, Hegel, Immanuel Levinas, Jacques Derrida gibi düşünürlerin dışıl kimliklere sahip oldukları örnek olarak belirtilir. "Kadın özne" yeni bir toplumsal, siyasal, dilsel kuruluş ya da kurgu ile gerçekleşecektir."⁴²

"...Bir kadının kendini kelimenin tam anlamında cinsel alana hapsedilmiş bulmasına benzer bir şekilde, dışıl gramer türü de öznel bir ifade olarak yok edildi ve kadınlara ilişkin sözcük dağarcığı, kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyici sözcüklerden oluşturuldu. Bu yüzden kadın olarak konuşma ve işitilmede kadınlar ataerkil düzen tarafından dışlandı ve yok sayıldı. Bu yüzden, hem kadın olup hem de tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir."⁴³ Irigaray; "Son yıllarda kadınların kazandıkları hakların büyük bir bölümü, onların erkek postuna bürünmelerine izin veren haklardır." der.⁴⁴ Kadınlar için kendilerine ait duygularını anlamak, kendileri için oluşturulmuş her türlü baskıdan, anlayıştan, değerden kurtulmak kendilerine ait kültürleri oluşturacaktır. Eşitliğin, farklılığın, hukukun tarafsızlığının kadınlar için ayrılık yapılarak sağlanabileceği, zaten var olan

⁴² <http://mutlaktoz.wordpress.com/luce-irigaray/>

⁴³ Luce Irigaray, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Türkçesi: Sabri Büyükdüvenci-Nilgün Tatal, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2006 (1.basım), s.18

⁴⁴ <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1756>

erkek egemen sistemde kadının erkek üzerinden eşitlenmeye çalışıldığı, bunun ise kadının kendi kimliğinde oluşturulması gerektiği, gerçek hukuk sistemi ve farklılıklar açısından olması gerekenin bu olduğu Irigaray için önemlidir.

Juliea Kristeva, dilbilim, göstergebilim ve psikanaliz alanında yaptığı çalışmalarıyla eleştirel felsefenin ve yapısal ve post-yapısal teorinin önemli isimlerindendir. Roland Barthes, Michel Foucault, Philippe Sollers gibi önemli isimlerin yer aldığı Tel Quel Avangard edebiyat dergisinde önemli yazıları yayınlanmıştır. Halen Umberto Eco ve Tzveton Tederov'la yazınsal Göstergebilim Kürsüsü'nü paylaşmaktadır ve Uluslararası Göstergebilim Birliği'nin yönetim başkanıdır.

Kristeva'nın beden, kadın, anne, çocuk gibi yaklaşımları şöyle özetlenebilir.

- “ 1. Beden fikrinin insani bilimler söylemlerine taşınması gerekliliğini belirtmiş;*
- 2. Öznelliğin oluşumunda anneliğe ilişkin olan ile pre-oidipal olanın anlam ve önemini vurgulamış;*
- 3. Abjection (dışlama) kavramını baskı ve ayrımcılığı açıklamak için kullanmıştır.”⁴⁵*

Kristeva, Batı feminizmini üç kuşak olarak inceler. Birinci kuşak 1968 öncesidir ve bu feministler erkeklerle sosyal açıdan ve hukuk alanında eşit haklara sahip olma, aynı zamanda paylaşma arzusundadırlar. Cinsel farklılığın vurgulandığı, kadının ev işleri ve annelikle özdeşleştiği yapıya karşıdırlar. Erkeklerle aynı koşullar altında yaşamak istemektedirler. Kristeva, buradaki cins farklılığından daha çok aynı cinsin farklılıklarına yönelinmesi gerektiğini belirtir. Bu farklılığı temsil edecek alan ise dildir. Kristeva'ya göre biyolojik farklılıktan önce farklılığın dille anlatılması önemlidir. İkinci kuşak (1970'ler) bu farklılığı görürler ve özdeşleşme yerine bu farklılıktan yola çıkarak kendilerine yeni bir söylem

⁴⁵ Hülya Durudoğan, “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Derleyen: Zeynep Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007 (1.basım), s. 51-52

oluşturmaya başlarlar. Semboller, psikanaliz ve kastrasyon eksikliği üzerine dilden yola çıkarak yeni düşünceler üretirler. Dil üzerindeki cinsiyet ayrımcılığı ve erkek egemen yapıyı görüp, bu alana ilişkin eleştiriler geliştirirler. Kristeva, ikinci kuşağı, kadın ve kadın gücü fikirlerini saplantılı hale getirmeleri, anneliği ve çocuk doğurmayı görev gibi göstermeleri açısından eleştirir. Kristeva'ya göre; bu şekilde kadın yeniden genel bir tanım içine sokulmakta, her kadının kendine ait olması gereken özneliği, farklılığı ve özerkliği yitirilmektedir. Kristeva'ya göre; üçüncü kuşak feministler her kadının tek, öznel, özerk ve farklı olduğunu savunmalıdır. Kristeva, kadınların çoğul olarak konuşmasından çok, tekil farklılıklarını ortaya koyan konuşmalar yapmaları gerektiğini belirtir. Biz yerine ben söylemi olmasından bahseder.⁴⁶

Bati'nın akıl-beden ve kültür-doğa karşıtlığını oluşturmasıyla zıtlıklar ve zıt terimler oluşmuştur. Kristeva, bu zıtlıkları eleştirdiği, gösterdiği ve anlamlandırdığı için önemlidir. Kristeva, semiyotik ve dilbilim üzerinden yola çıkarak bedenini, kadın bedeninin, erkeğin ve çocuğun psikanaliz açıdan çözümlemesini yapar. Çocuğun gelişim evresini, anneye olan ilişkisini ve annenin toplum içindeki rolünü sembol ve dil düzeyinde inceler. Oluşturduğu semiyotik yaklaşımlar ise annenin bedeniyle ilgilidir.

"Kristeva annenin çocukla olan ilişkisini bir işlev olarak nitelendirmek suretiyle çocuğun ihtiyaçlarının giderilmesini hem sevgi hem de arzudan ayırır ve bu açıdan hem Freud'dan hem Lacan'dan farklı bir bakış açısı önerir. Bir kadın ve bir anne olarak kadın esas itibarıyla sosyal ilişkiler içinde yaşayan bir konuşan bedendir. Kadınlık anneliğe ve annelik kadınlığa indirgenemez. Annelik bir işlevdir. İnsanın gelişiminde çok önemli yer tutan bir işlev, ama sadece bir işlev. Ve belli bir ölçüde annelik işlevi bir erkek tarafından da yürütülebilir. Bu konuda Kristeva'nın Freud ve Lacan'dan ayrıldığı nokta şudur: Freud ve Lacan için her iki cinsteki çocuk için ilk sevgi nesnesi annedir. Anne bir kadındır, zira penisi yoktur. Esasında penisi olmadığı için de "eksik erkektir", yani kadın adında erkekten bağımsız bir varlık yoktur. Bunun bütün kaynağı da kastrasyon ve Oidipus kompleksidir. Kız çocuğunun ruhsal olarak sağlıklı bir varlığa dönüşmesi için penis arzusunu tatmin

⁴⁶ Hülya Durudoğan, a.g.m., s.58-59-60-61

etmeye en çok yaklaşacağı noktaya ulaşması, yani kendisinin anne olması gerekir. Yani Freud ve Lacan için kadın olmak ve annelik birden fazla noktada kesişirler. Kristeva'daki gibi, annelik bir işleve dönüştürülüp "kadın" ve "biyolojik anne" kategorilerinden ayrıldığı zaman erkek-merkezci görüşün temel yapı taşlarından birisi hasar görmüş oluyor."⁴⁷

Kristeva'nın "abjection" kavramı ise kadınlar ve kadın bedeni üzerinde olan baskıları göstermek için geliştirdiği bir kavramdır. Ataerkil sistemde özne olabilmek için annenin bedenini reddetmek gerekir. Ancak Kristeva'ya göre bedenin reddi, kadınlığın, dişiliğin ve anneliğin reddi olacaktır. Bu durumda anne ve kız çocuk ilişkisine yeniden bakmak gerekecektir. Çünkü kız çocuğun anneyi reddetmesi, kadınlığını reddetmesi anlamına gelmektedir. Bu da ataerkil yapının kadına uyguladığı baskının ve kadını aşağı, ikincil olarak görmesinin nedenlerindedir.

Postmodernizm, modernizmin geleneksel birleştiriciliğini kıran bir terim olarak kullanılır. Başlangıçtan itibaren sanatta, feminizmin varsayılan pek çok inancının temelini oluşturanı açığa çıkartmaya kendini adanmıştır. Öncü sanatı tanımlar, modernizm ile birlikte diyalektikte birbirine karışır ve dominant kültürel formlar son zamanlarda yazılan pek çok eleştirel yazının öznesini oluşturur. Postmodernizm; temsillerin varoluşu üzerinde oldukça ağır biçimde ilgi çekmekten daha çok, yeni stiller yaratmaya ve onu sık sık popüler kültür ya da kitle iletişim araçlarının görüntüleriyle ortaya çıkartmaya, çeşitli yollarla üretilen imajlarla desteklenmiş cinsel ve kültürel farklılıklara odaklanır. Kadınların medya için üretilen imajları, basmakalıp eleştiri pratiklerinin ortaya çıkmasının nedeni olarak gösterilebilir. 1970'lerin sonuna doğru ve 1980'lerde, artan sanatçı sayısı, patriyarkal buyruklar, kadın ve erkeğin dil yapısındaki ayrımı, ataerkil düzende

⁴⁷ Hülya Durudoğan, a.g.m., s. 65

öteki olarak adlandırılma, imajların kültürel yönden kodlanmaları feminizmi etkileyenlerdir.⁴⁸

Post-feminizmin sanatta ifadesi nedir? Dan Cameron, post-feminizm ve feminizm terimlerinin arasında saydam bir alan olduğunu belirtir. 1970'ler, sanat dünyasının yükselen metalaşmanın görüldüğü ve global temel düzen için kapital dünyanın düzenlendiği, ilerleyen teknoloji aracılığıyla bilginin yayıldığı yıllardır. 1980'ler, yapısalcılık ve sosyal egemenlik terimlerinde sosyal modellerin kullanıldığı ve gösterildiği dönemdir. Kadınlar tarafından bu dönemlerde üretilen her türlü kavram açıkça kullanılır. Merak edilen Cameron'ın sanatta feminist terimden söz etmesi ve niçin "post" terimini feminizm için sunduğudur. O, radikalleştirme terimini diğer feminist örneklerini kapsayacak biçimde kültür alanı içinde gösterir. Cameron, aynı zamanda feminizmi dikkate almaz. Kadın sanatçıların çalışmalarında, erkekler tarafından yapılan avangard eleştirinin arta kalanlarını gördüğünü belirtir. Cameron'a göre; "Pop Sanat"ı takip eden erkek sanatçılardan Jeff Koons, Peter Halley ve Philip Taaffe kadınlara kaynak olacaktır.⁴⁹

Son yıllarda görsel sanat alanı da feminist teoriden ve onun bilgi pratiğinden yola çıkarak, hem erkekliğe hem de dişiliğe ait cinselliğin sunumuna değinir. Erkek sanatçılardan Mike Glier, Eric Bogosian, Richard Prince sosyal konularda çalışmalar yaparken, kadınlarda geç kalmış kadınlığın yeniden yapılandırma sürecini ele almışlardır. Kadın bedeninin sunulmadığına inanırlar. Kadınlara ait bütün temsilleri reddederek, bunları yeniden üretirler. Ancak eleştirilerini kültürel imajlar ve temsiller üzerinden yola çıkarak gerçekleştirirler ve kadın cinselliğini yeniden kurarlar. Temsilin kadınlar hakkında söylediğiyle ilgilenmek yerine

⁴⁸ Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, Singapore, Thames&Hudson, Fourth Edition, 2007, s. 380, 382, (k.ç.)

⁴⁹ Amelia Jones, "Post-feminism": A Remasculinization of Culture? (1990)", **Feminism-Art Theory An Anthology 1968-2000**, Editor: Hilary Robinson, Great Britain, Blackwell Publishers Ltd., 2001,s. 501, 503, (k.ç.)

temsilin kadınlar için yaptıklarıyla ilgilenirler. Örneğin; erkek bakışının nesnesi olarak kadının değiştirilemez pozisyonu... Benjamin Bucloch, çağdaş sanatta altı kadın sanatçının çalışmalarını ele alır. Bu sanatçılar; Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Martha Rosler'dır. Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman (1978-79)* çalışmasını dönemin popüler televizyon serilerinden yola çıkarak oluşturur, bu kayıt kitle kültürüyle yapılan basit bir sunum değildir. Bu kadınların imajlarının kitle kültürüyle sunulmasıdır. Örneğin Birnbaum, atletlerin ve performansçıların mükemmel fiziksel görüntülerinin soğurulmasını, tüketilmesini sunar. Wonder Woman, fallik annenin mükemmel düzenlenişidir. Foucault'nun dışlama ve marjinalizasyonla Batı stratejilerini tartışması, Derrida'nın penis merkezliliğini görevlendirmesi, Deleuze ve Guattari'nin 'organsız bedenleri'; feminist bakış açısını destekleyen noktalardır. Post-yapısalcı teoriler ve postmodernist pratikler arasında kalan bu eğilim, kadınlarla ilişkilendirildiği zaman ve farklı teknikleri kullanarak yeni anlamlar oluşturur. Sherman'ın fotoğrafları kendi içinde ayna-maske olarak ele alınabilirken, izleyici kendini erkek arzusuna geri yansıtır. Kadın, durağan kimlikli olarak erkek arzusu için yeniden düzenlenir. Fotoğraflarında her zaman kendi portresini kullanmaz, izleyenin aynı kişi olduğunu farz etmesine rağmen, kullandığı anlamın içinde sanatçı artık kendisi değildir. Barbara Kruger, 1950'li yıllara ait dişi büstlerinin imajları üzerine "Your gaze hits the side of my face" gibi cümleler yazarak kolajlar oluşturur. Kruger, çalışmalarında erkeksilik ya da kadınsılık temsillerini kendine özgü cinsiyet algısıyla yeniden düzenler. Erkeklik ve dişiliğin durağan kimlikler olmadığını gösterir ve özneyi değiştirmek için dile ait değişebilen (I/You) temsillerini kullanır.⁵⁰ Barbara Kruger, "Your comfort is my silence" ya da "Your every wish is our command" vb. sözleriyle oluşturduğu 1981'deki imajlarında patriyarkin sorgulanmasını işaret ederek, analist erkek düşüncenin üstünlüğünü entelektüel

⁵⁰ Craig Owens, "Discourse of Others: Feminist and Postmodernism (1983)", **Art and Feminism**, Editor: Helena Reckitt, Peggy Phelan, Hong Kong, Phadion Press Ltd., 2001, First Edition, s. 236-237, (k.ç.)

biçimde doğrular. İmajın bütünlüğünü ifade etmek için modernizmin iddiasını, sanatçı orijinalliğini, düzenlenen genelleştirilmiş eleştirileri sık sık yorumlar.⁵¹



Resim 7: Untitled, Barbara Kruger, 1981



Resim 8: After Walker Evans, Sherrie Levine, 1981



Resim 9: After Edward Weston, Sherrie Levine, 1981

Sherrie Levine, imajları alıp kendine mal eder. Walker Ewan'ın kırsalın zavallılığını ve daha fazlasını yansıttığı fotoğraflarını, Edward Weston'ın oğlu Neil'i Grek torsları gibi fotoğrafladığı pozlarını ve Rodchenko, Mondrian gibi sanatçıların eserlerini fotoğraflamakta ve altlarına imza atmaktadır. Sherrie Levine, yaratıcı deha olarak gösterilen erkek mitlerinin gururunu kıran sanatçıdır. Levine, baba otoritesine karşı olmayı önerir. Levine, Öteki'nin imajlarını (kadınlar, çocuklar, zavallılar, deliler gibi) kendine mal eder. Çalışmalarıyla kendine mal ettiklerini kamulaştırır.

Douglas Krimp, Levine hakkında şunları yazar:

“Yakın tarihli bir sergide, Levine çıplak bir gencin altı fotoğrafını sergilemişti. Edward Weston'ın genç oğlu Neil'in fotoğraflarından oluşan ünlü bir dizisinin yeniden fotoğrafı çekilmiş biçimleriydi bunlar; Levine söz konusu çalışmaya Witkin Galerisi'nin yayımladığı bir posterden ulaşmıştı. Telif yasasına göre, imgeler Weston'a ya da şimdi Weston'ın varislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles'e de verebiliriz, çünkü eğer sahip olabildiğimiz şey

⁵¹ Amelia Jones, a.g.m., s. 503

imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir; bu durumda da kamunun malı olacaklardır. Levine'in belirttiğine göre, fotoğraflarını bir arkadaşına gösterdiğinde, arkadaşı bunların onda yalnızca asıllarını görme isteği uyandırdığını söylemiş. "Elbette," demiş Levine, "asılları da insanda küçük çocuğu görme isteği uyandırıyor, ama çocuğu gördüğünde, sanatı unut artık." Bu temsilin başlattığı arzu, o küçük çocukla kapanmaz, o çocuk bu arzuyu hiçbir biçimde tatmin edemez. Temsilin yarattığı arzu, asla tatmin edilemediği ölçüde, asıl hep ertelendiği ölçüde vardır. Ve temsil, zaten her zaman dünyada temsil olarak var olduğu için gerçekleşir."⁵²

Kadınlar yeni öznelciliği teklif ederken, bu kadınların cinsellik ve cinselliğe karşı işaretlerini siler. 1980'lerin sanatı cömert/cinsiyetsiz yanıyla tüm insanların affedileceği doktrininin öznesinin parçası olarak vardır. Kadınlar; dâhil edilen işaretlere dikkat etmeli, tüm insanların cinsiyetsiz affedileceği doktrin projesine ya da postmodernist eleştiri içinde sınıflandırılmış feminizme ve erkeksiliğin ayartmalarına karşı durmalıdır.⁵³

Görsel sanatlarda temel farkların derece derece bozulması görülür: orijinal/kopya, gerçek/hayal, fonksiyonel/süs. Her bir terim onun görünen içeriğinin karşıtıdır. Feminizmin varlığı onun farklılığın üzerinde ısrarla durması ve güçleri yeniden ele almasıdır.

⁵² Douglas Krimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2002

⁵³ Amelia Jones, a.g.m., s. 504

1.5.1. Lacan Bağlamında

Kadın yoktur.

Lacan

Bedenin kimliğini kazanmasında cinselliğin, cinsel keşfin önemli bir yeri vardır. Psikanaliz ise bu keşfin çözümlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Cinsel kimliğin yapılandırılma süreci denilebilecek bu duruma; Freud anatomik yapının psikik sonuçları olarak, Lacan ise cinselliği oluşturan öznenin toplumda kendine yer edinmesi olarak bakar.

Freud'un Oedipus Kompleksi ve Lacan'ın Ayna Evresi kuramı; bedenin psikanaliz açıdan ele alınarak toplumsal yapıya nasıl yerleştirildiğini ve hem beden hem de cinsel ve cinsiyet kimliğinin nasıl şekillendiğini ortaya koyan temel kavramlardır.

Freud'un Oedipus Kompleksi kuramı kadınlar için "penis kıskançlığı", erkekler için ise "kastasyon anksiyetisi" üzerine kuruludur. Anatomik farklılıklar ve diğerinin yoksunluğu; yani cinselliğin tam olmayışıdır. Freud'a göre cinsellik bilinç dışının cinselliğidir; özne için psikoseksüel bir durumdur.

"Freud'a göre penis arzusu, kadını kadın yapan şeydir. Başka bir deyişle, erkeğin karşıtı ya da tamamlayıcısı olarak kadın yoktur. Kadın esasında "eksik erkek"ten başka bir şey değildir. Esas olan penisi olandır, yani erkektir ve kadın "penis arzusu" yoluyla var olur. Bu esasında bir var olma sorunudur, zira kadın hiçbir zaman penise sahip olamayacağı için, hiçbir zaman tam manada var olamaz. Çocuk sahibi olmak bile bu durumu tam olarak değiştirmez. Ama esas olarak kadın (her anlamda) eksiktir ve bu eksikliğin etkisini ömür boyu taşır."⁵⁴

⁵⁴ Hülya Durudoğan, a.g.m., s.54

Lacan kuramında, dilin insanoğlunun kastrasyona maruz bıraktığını, konuşmanın ve dilin sınırlayıcı olduğunu, bedenın bölünmüş bir özne olduğunu, bedenın bu şekilde tatminden yoksun bırakıldığını ve bu durumun her iki cinsi de etkilediğini belirtir. Bu biçimde dilin birleştirici ve bölen özelliğine sahip olan öznenin yabancılaştığına değinir. “...Lacan, 1950’lerin başında, cinslere dair ilk kuramında Freud’u izleyerek cinslerin ayırt edilmesini sağlayan bir işaret olarak fallusa odaklanmış; erkeğin ona *sahip olmayı*, kadının da *o olmayı istediğini* düşünmüştür.”⁵⁵

*“Lacan’a göre genel bir kategori olarak 'kadın'dan bahsedemeyiz. Böyle bir kategori yoktur. Kadın simgesel düzende ifade edilemeyen ve ayna evresinin sonucu olarak üretilen eksiklikten başka bir şey değildir. Kadın erkeğin annesiyle yeniden bütün olma, sevilme ve istenme duygularının yarattığı bir arzu; bir "a objesi"dir. Başka bir deyişle kadın bir fantezi, bir hayaldir: hiçbir zaman tatmin edilmesi mümkün olmayan bir arzuyu besleyen hayal.”*⁵⁶

*“Lacan’a göre kadın, dil dünyasına, sembolik dünyaya girememektedir. Çünkü dilin edinilmesi esnasında fallustan, farklılığın tanınması yoluyla ise dili kuran sembolden yoksun olduğunu öğrenir. Onun dille ilişkisi, olumsuz bir ilişki, bir yoksunluktur. Dolayısıyla kadın, ataerkil yapılarda, öteki (muamma, gizem) olarak yer alır ve bu nedenle de (erkek) dilin dışında görülür.”*⁵⁷

Lacan’ın kadının simgesel düzende yer alamamasının nedenini bu şekilde açıklar. Bu kadının olmadığı anlamına gelmez; ancak erkek için yapılan tanımlamalara da sahip değildir. Lacan, “Kadın yoktur.” diyerek görüşünü yansıtmıştır.

⁵⁵ Elizabeth Wright, Lacan ve Postfeminizm, Türkçesi: Ebru Kılıç, İstanbul, Everest Yayınları, 2002 (2. basım), s. 24

⁵⁶ Hülya Durudoğan, a.g.m., s. 57

⁵⁷ Elizabeth Wilson, “Görünmez Flaneur”, Türkçesi: Aksu Bora, Filiz Çulha, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380>

2- SANAT BAĞLAMINDA ÖZNE, NESNE ve BEDEN İLİŞKİSİ

2.1. Modernizmde Kadın Bedeni

Beden, yaşamımızı idame ettirmekte kullandığımız bir araçtan öte, pek çok olgunun oluştuğu hem özel hem de kamusal bir yapıdır. Kişiseldir; çünkü dünyayı onunla algılarız, üretimimizi onunla yaparız, şekilleniriz, şekillendiririz, kendimize ait duygularımızı, belleğimizi, dokunuşlarımızı, izleri onda taşıyoruz. Kamusaldır; çünkü beden toplumsal söylemler, felsefe, tarih, tıp gibi alanlar tarafından oluşturulmaktadır. Hem kişisel olan hem de toplumsal olan birbirini tetiklemektedir.

Bütün bunlar beden yapısıyla birlikte bedene ait tarihi oluşturur. Onu; mekân, söylem, kurum ve zaman içinde kültürel, dinsel, ideolojik açıdan şekillendirirler. Kuşkusuz bu şekillendirmede beden cinsiyet açısından da ayrıştırılır. Bedene yüklenen çirkin-güzel, genç-yaşlı, doğum-ölüm, acı-haz gibi kavramlar toplumsal açıdan bedenleri ayrıştırır. Çoğu toplumda ve dinsel ya da mistik söylemde bedenlere yüklenen söylemler, anlamlar, değerler vardır. Zamanla toplumsal, kültürel değerlerin değişimiyle birlikte bunların da değiştiğini görülmektedir. Ancak bütün bu değişimlere karşı direnç gösteren yapılarında hâlâ yaşamaya devam ettiği bilinmektedir. Özellikle kadın bedeni üzerinde oluşturulan söylemlerin çok zor değiştiği ortadadır. Örneğin; hâlâ Afrika'nın bazı kabilelerinde kadınlar sünnet edilmektedir, Arap ülkelerinde zina yapan kadın taşlanarak (recm) öldürülmektedir ve yakın zamanlara kadar Hindistan'da ve Nepal'de dul kalan kadın, kocasının ölüsüyle birlikte diri diri (sati) yakılmaktaydı. Kadının tecavüze uğraması olayında da, kadının eve ait bir mal gibi görülmesinden dolayı, tecavüz, aileye, sülaleye yapılmış gibi görülür; ceza, hiç suçu olmayan kadına biçilerek, kadın öldürülür, kadının namusuyla birlikte ailenin namusunun da temizlenmiş olur. Yani kadın hem acıyı hem de cezayı

çekendir. Toplumsal yapı ve geliştirilen kültürel değerler ya da dinsel dogmalar, kadının bedeninin kendisinden önce ailesine ve topluma ait olduğunu göstermektedir.

Modern toplumun bedene bakış açısı daha akla bilime dayanan, sağlıklı, dinç ve güzel olma üzerine kurulu bir anlayıştır. Bu dönemde de kadın bedeni de kutsal ve dini söylemin dışında, hem nesne hem de özne konumuna geçtiği yeni bir söylem içine girmiştir. Bu dönemde kadın, haz nesnesi olduğu için güzel olmalıdır; diyet, spor, makyaj, estetik gibi müdahaleler onun dış görünüşünde olan değişimdir. Bir diğer nokta ise kadının bedenine ait olan kutsal ve dinsel değerlerin, çoğu zaman cinsellikle örtüşen söylemlerin rasyonel biçimde değişmesidir. Kürtaj, doğum kontrol yöntemleri ve bekâret ile ilgili kadın bedenine ait yeni söylemler oluşturulmuştur. Bu yeni söylemlerle kadın bedeni yeni yaptırımların altına girmiştir.

Bedenler yine ataerkil sistem için varlığını sürdürmeye devam ederken yeni bir sistem çarkının içinde de yer almaya başlamıştır. Bedenin daha güzel ve ince hatlara sahip olması için, pek çok ürün ve alan, kadının tüketmesi amacıyla ona sunulmaktadır. Kapitalist sistemin ürettiği beden söylemine ve isteklerine karşı ise kadınlar sessiz kalmakta, kendileri için oluşturulan yapıyı bir kurban gibi kabul etmektedirler. Kadınlar, modernizmin onlar için oluşturduğu bu yeni sistem içinde de tam anlamıyla bireysel olamamakta, kişiliklerini ortaya koyamamakta ve yaşam içinde yapmaları, üretmeleri ve eyleme dökmeleri gerekenleri tam anlamıyla gerçekleştirememektedirler. Ancak bu yapıda kadınları toplumsal yapı içinde bu sistem parçalarını kullanırken daha öznel biçimde düşünmek gerekmektedir. Çünkü bu söylemlerden bazılarını kadınlar toplum yapısı içinde kendine yer edinmek ve var olan statülerini daha iyi koşullara getirebilmek için kullanmaktadırlar.

Güzelliğin, genç görünmenin, dinamik, sportif olmanın daha iyi olanaklar için avantaj olduğunu gören kadınlar, bunları kendileri lehinde kullanmaktadırlar ve

güzel, genç, dinamik kalabilmek için cerrahiden, aşırı diyet ve spordan yana bir tutum sergilerler. Genç kızları ve kadınları da bu yöne çekmeye çalışan pek çok ürün reklamı ve programı hayatın her alanına sızmıştır.

2.1.1. Tüketilen Kadın Bedeni

Kadın, güzellik ve cinsellik kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki daha karmaşık yapıların açılmasında üstlendiği rol itibariyle, kadının sadece dışı formunun ötesinde, sosyal yapıdaki göstergeler üzerinde ne kadar etkili olduğunu da açıklamaktadır. Hem estetik hem de erotik olan söylem kadın bedenini; atletik yapı ise erkeğin bedeninin nasıl olması gerektiğini tanımlayan gösterge yapılarına bürünmüştür: “Uzun boy, geniş omuz, keskin bakış, güçlü kaslar vb. eril modelin; ince bel, düzgün bacaklar, büyük göğüsler, dolgun dudaklar vb. ise dişil modelin gösterenleridir. Bu modellerin oluşturulması, hatların korunması saplantısı tüketim toplumunun herkese yüklediği temel bir görev haline gelmiştir.

“Cinsellik kadındır, çünkü cinsellik Doğadır.”⁵⁸ Kadın tarihte kötü olan cinsellikle bir tutulur. Bu yaklaşımla kadın ahlaki/cinsel mahkûmiyete çaptırılır. Kadın ve beden baskı altına alınması, sömürülmesi, cinsel tanım altında olur. Buna; toplumsal alanda oluşan ilk kölelik yapısıdır, diyebiliriz. Dinin ve tarihsel süreç içindeki toplumsal yapıların, kadını ve bedenini nasıl şekillendirdiği ve tahakküm altına aldığı görülmektedir.

⁵⁸ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Türkçesi: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004 (2.basım), s. 175

Kadın ve bedeninin özgürleşmesi ise; kadın ne kadar özgürleşirse, bedeni de o kadar özgürleşir biçiminde gerçekleşmiştir. “Aslında görünüşte özgürleşen bedenle karıştırılan görünüşte özgürleşen kadındır. Beden, gençler ve özgürleşmek; modern demokratik toplumun layt-motifini oluşturan tüm kategoriler gibi kadınlar için de şu söylenebilir: Kadınların, bedeninin, gençlerin ve diğer kategorilerin adına “özgürleştikleri” her şey, –cinsel özgürlük, erotizm, oyun, vb.- kendini “*himaye*” değerleri sistemi olarak kurar. Hem tüketim hem de toplumsal *sürgün* davranışlarını yönlendiren “sorumluz” değerler; gerçek ekonomik toplumsal sorumluluğun yolunu tıkayan namusun yüceltilmesi, aşırılığı.”⁵⁹ “Tüketmek üzere kadınlara Kadın, gençlere Gençler verilir ve bu biçimsel ve narsistik özgürleşmede gerçek özgürleşme başarıyla önlenir.”⁶⁰

“Dişil, bir cinsiyet olarak kurulduğunda, hatta bu, özellikle, onun üstündeki baskıyı ortaya koymak için yapıldığında ironi de ortadan kalkar. Aydınlanma’daki insancılığın ebedi aldatmacası da budur: Köle cinsiyetini, köle ırklarını, köle sınıflarını kendi köleliklerinin bağlamından kurtarmayı hedeflemek. Dişilin, tümüyle ayrı bir cinsiyet haline gelmesini istemek! Bu öylesine büyük bir saçmalık ki, ne cinsiyet ve ne de iktidar bağlamında doğrulanabilir.”⁶¹

⁵⁹ Jean Baudrillard, a.g.k., s. 175-176

⁶⁰ Jean Baudrillard, a.g.k., s. 176

⁶¹ Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, Türkçesi: Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005 (2.basım), s. 27

2.1.1.Moda, Reklam ve Gösteri Sahnesinde Kadın Bedeni

Moda ve reklam kültür oluşumları içinde oldukça önemli yere sahiptir. Çünkü bu iki oluşum bir gösteri sahnesi olan hayatı şekillendirmiş, değiştirmiştir. Reklam, moda, sinema ve internet dünyasının adım adım değişimiyle, günümüzün sanal dünyası gerçeğin yerine geçerek gerçekten de öte bir duruma doğru gitmektedir.

Tüketim odaklarında kadının ve kadın bedeninin nasıl kullanıldığı, bu kullanım içerisinde sosyal ve kültürel olguların ne şekilde etkilendiği ve bu olgularında tüketimi hangi biçimde etkilediği başlangıç soruları olabilir.

Sosyal ve kültürel olguların tüketim dünyasını nasıl etkilediği sorusundan başlandığı zaman; reklam, moda, daha geniş biçimiyle medya dünyasının görsel imajları içinde kadının sunumu, gösterilmesi sosyo-kültürel yapının oluşumundan bu yana olduğu gibi genel anlayış içinde gerçekleşir: Kadın, erkeğin gözüyle şekillendirilir, kadın erkek için oluşturulur.

Tersi düşünüldüğü zaman ise medyanın görsel imajları sosyal yapının değer atfetme biçimlerini değiştirmiştir. Kişi daha güzel, ince, şık, zarif, atletik, olursa sosyal yapıda daha değerli, daha çok görünen, daha çok kazanan olacaktır. Sosyal bir paranoyaya bürünen kendini gösterme sorunu kişilerin –bu kadın ya da erkek farketmez- kendini olmadıkları kişi olarak sunma sorununa dönüşmektedir.

Asıl soruya, bu yapıda kadın ve kadın bedeninin nasıl kullanıldığına gelinecek olursa, hemen hemen tüm medya imajlarında, her türlü reklamda konuyla ilişkili olsun olmasın kadın ve kadın bedeni kullanılmaktadır.

Tüketime sunulan ürünün hitap ettiği kesimle birlikte kadının bu alanda edindiği durumda değişmektedir. Bir ürün reklamında kadın bedeninin kullanılması alakasız kalsa bile güzelliği, çıplaklığı, seksapeliyesi ile kadın bir poz nesnesi olarak gösterilmektedir.

Ailenin tüketimine ilişkin reklamlarda da kadın ön plandadır. Bütün temizlik ürünlerinde, gıda reklamlarının çoğunluğunda kadın başrolüdür ve adeta yapılan reklamlarda gösterilen kadın rolleri 'Hayatta da bu iş kadınların görevidir.' sloganını taşımaktadır.

Halime Yücel Altınal "Lüks Tüketim Ürünü Reklamlarında Kadın İmgesi" adlı makalesinde kadınların reklam sektöründeki imgelerine değinmiştir. Kadın imgesini dış görünüş, karşı cinsle ilişkilerle ve toplumsal ilişkiler bağlamında değerlendirmiştir ve şunları belirtmektedir:

"Lüks tüketim ürünü reklamlarında dişi modeli edilgenlik, narsizm ve duygusallık üzerine kurulmuştur. Kadın bir tüketim nesnesine dönüştürülürken, erkek akılcı, etkin bir varlık olarak sunulur. Bu reklamlarda kadının temel eylemi, kullandığı ürünler aracılığıyla bir erkeğin beğenisini kazanmak ve romantik bir ilişki yaşamaktır. Böylece kadın kendisini erkeğin gözüyle görmeye yönlendirilir. Ele aldığımız reklamlarda dış görünüş temel iletişim aracı gibi belirir. Bu nedenle yaşlılık, doğal karşılanamayacak, sağaltılması gereken bir hastalık gibi sunulur. Lüksün evreni, güç ilişkilerinin ve egemenliğin derinden etkilediği, toplumdur. Erkek dışa ve toplum yaşamına dönük, kadın mahremliğe ve eve dönük olarak görülür. Lüks tüketim ürünü reklamları daha çok varlıklı, bağımsız sayılabilecek kadına yönelik tasarlanırsa da sunduğu kadın imgesi bunun oldukça uzağında kalmaktadır."⁶²

Özellikle televizyon ve reklam dünyasında kadın hep mutludur. Klişeleşmiş roller ataerkil yapının devamına eşlik edecek biçimde devam eder. Baba işinde çalışır, anne evin işleriyle ilgilenir. Erkek iş dünyasının güçlü ismi olurken,

⁶² Halime Yücel Altınal, "Lüks Tüketim Ürünü Reklamlarında Kadın İmgesi", **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma**, 2. Cilt, Yeditepe Üniversitesi, 2004

kadının kendisini ailesine adayan pozisyonu reklamlarda gösterilmeye devam eder. Reklamlar için seçilen kadınlar olabildiğince tüketim idealinde olması gereken kadın imajında sunulur. Bu şekilde cinsiyet ayrımı insanların akıllarında şekillendirilmiş olur.

“Bedenimi, her biri farklı bir bozukluğa iyi gelecek şekilde hazırlanmış binlerce kremle krelemeliyim; onu yağlamalı, ovmalı, pudralamalı, traş etmeli, ağda yapmalı, tüyleri almalı, kokusunu gidermeli, tam doğru fondötenle kapatmalı, çok sıkı bir dietle her taraftan küçültmeliyim ya da sikonla şişirmeliyim.”⁶³ Beden sadece bir anatomi değildir, aynı zamanda estetik bir yanı da vardır. Eski çağlardan bu yana beden güzelleştirilerek, ritüelleştirilerek, maskelenerek, gülünçleştirilerek, heykeli yapılarak, resmi çizilerek sunulur, gösterilir. Beden güzelleştirilerek, süslenerek; tanrıya, krala, ölümlere ya da yaşayanlara sunulur. Bu bir biçimde baştan çıkarmanın başlangıcıdır. Kilise ise insan üzerindeki gerçekleşen bu değişimleri kınamakla kalmamıştır, örneğin makyaj yapmayı şeytanca bir hareket olarak göstermiştir. Kadının yüzüne, bedenine yapay şeyler sürerek ve takarak kendini cinsel nesneye dönüştürmesi ayıplanmaktadır. Kilise, bedende yapılan değişiklikler için Tanrı'ya rakip olduğunu ve O'nun yarattığının inkâr edildiğini söylemektedir. Charles Baudelaire'in modern kadın hakkında söyledikleri ise şöyledir:

“Kadın, sihirli ve doğaüstü görünmeye özen gösterirken tamamen haklıdır, hatta bir tür görevi yerine getirmektedir; onun şaşırtıcı, büyüleyici olması gerekir; bir ilah olduğuna göre, kendisine tapınılması için süslenmek zorundadır. Bu nedenle gönülleri daha çok fethetmek, zihinleri şaşırtmak için doğanın üstüne çıkmasını sağlayacak araçları tüm sanatlardan devşirip kullanmak zorundadır. Eğer başarı kesin, etki her zaman konulmaz ise altında yatan mahareti ve hileyi herkesin bilmesi hiçbir önem taşımaz. Filozof sanatçı, kadınların tüm zamanlarda kırılğan güzelliklerini sağlamlaştırmak ve –deyiş yerindeyse– tanrısallaştırmak için başvurdukları yöntemleri bu değerlendirmemelerle kolaylıkla meşrulaştırabilir. Bu yöntemleri

⁶³ Josephine Donovan, **Feminist Teori Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri**, Türkçesi: Aksu Bora- Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007 (4. basım), s. 261

saymaya kalksak sonu gelmez; ama çağımızın çok kaba bir ifadeyle makyaj adını verdiği olguyla sınırlı kalacak olursak, basit filozofların ahmakça aforoz ettikleri pudra kullanımının, cildi doğanın hakaret edercesine serpiştirdiği lekelerden kurtarmaya ve cilt rengiyle dokusunda soyut bir birlik yaratmaya yaradığını görmeyen kalmış mıdır? Bu birliğin, dansçı giysisi gibi, insanı hemen heykele, yani insanı üstün ve tanrısal bir varlığa yaklaştırdığını görmemek mümkün müdür? Gözü çevreleyen yapay siyaha ve yanağın üst kısmını öne çıkaran kırmızıya gelince, bunların kullanımı da aynı ilkedен, doğayı aşma ihtiyacından kaynaklanmakla birlikte, tamamen zıt bir ihtiyacı karşılamaktadır. Kırmızı ve siyah hayatı, doğa-üstü ve ölçüsüz bir hayatı temsi ederler; o siyah çerçeve bakışı daha derin ve ayrıksı kılar, göze sonsuzluğa açılan pencere görünümünü daha kesin bir biçimde kazandırır. Elmacık kemiğini tutuşturan kırmızı, gözbebeğinin berraklığını iyice vurgular ve güzel bir kadın yüzüne bir rahibenin gizemli tutkusunu ekler.⁶⁴

Şimdi ise bedene yapılan her türlü kalıcı ve geçici müdahalede (estetik ameliyatlar, makyaj, takı, giyim vb.) ekonomi dünyasının ve iktidarın yönlendirmeleri görülmektedir. Olunması gereken modeller sunularak ekonomi ve iktidarın güçlenmesi sağlanmaktadır. Daha pürüzsüz cilt için bir sürü krem; daha genç olmak için bir dizi operasyon; daha şık olmak için mankenler, aktörler, şarkıcılar, futbolcular ve onların hayat biçimleri medya aracılığıyla sunulmakta ve kişilere onlar gibi olmaları, yaşamaları gerektiği gösterilmektedir. Böylece kazanan ekonomi dünyası olacak, sorgulamayan ve düşünmeyen bir toplum üzerinde de iktidar kendi varlığını koruyacaktır.

“Dünyanın kapitalist tüccarları ve onlar için çalışanlar, değişimden asla yorulmayacaklardır. Kadınların bedenlerinin bir kısmı açılmalı, sonra örtülmeli, sonra yine açılmalı; ama kâr yarışı hep sürmelidir. Satılacak pek çok meta vardır. Ve ne mutlu ki, kadın bedeninin büyük kısmı, bu çağdaş seksologların yaratıcılığının deneme tahtasıdır. Oysa son moda giysilerin peşinde sefilane koşturan, giysi ve makyajda modayı günü gününe izlemeye çabalayan zavallı kadınlar, kadınlıktan çıkarak birer nesneye, hatta nesne parçacıklarına dönüştüklerini bir türlü fark edemezler. Tam insanlar olmaktan uzaklaşmış, kapitalist erkek egemen toplumun baskıları altında

⁶⁴ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Türkçesi: Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004 (3. basım), s. 241-242

*nesnelere, bir külot, bir çift eldiven, bir bilezik, bir göğüs, bir kalça ya da –en iyi durumda- bir vajina ve rahme (rahim) dönüşmüşlerdir.*⁶⁵

Moda dünyası ise hızına yetişilemeyecek biçimde değişmektedir. Olması gereken şekillenme sunulur ve insanların o şekle bürünmesi istenir. Moda aynı zamanda hangi sınıfa, ırka, cinsiyete ait olduğunun en büyük gösterenlerinden biridir. “Her moda bir zamanlar meşru bir biçimde hoş ve çekici olmuştur.”⁶⁶ Moda, Simmel’e göre sınıf ayrımcılığının ya da sınıf ayrışmasının ürünüdür, bundan dolayı moda bir yandan aynı sınıfın üyesi olanların birlikteliğini gösterirken, diğer yandan bu yolla sınıf döngüsünün tek biçimciliğini temsil eder ve bu ayrıca öteki grupların dışlanması da demektir.⁶⁷

Kadınlar için değişen ve herkesten standart olmasını isteyen moda endüstrisi her türlü aşamasında erkekler için çalışır. Bu alan için yapılan defilelerde ve dergiler için poz verme biçimleriyle erkeklere hizmet eden bir sektöre dönüşür. Cinselliğin sunulduğu ve erotik alana doğru kayılmaya başlanan bu alanda erkeklerle kadınlar eşit değildir.

Her türlü görüntü ve imajda, toplumsal ve dinsel öğretilerde kadın bedeni kadının kendi varlığının dışında biçimlendirilir ve kontrol altında tutulur. Aslında kadına sunulan kadının kimliği, bütünlüğü için değildir. Toplum ve iktidar tarafından istenilen ona sunulmaktadır. Böylece kadın kendi hâkimiyeti dışında olan kurumların isteklerini kendi bedeninde gerçekleştirerek, bir nevi onu daima başkaları tarafından tüketilen nesneye dönüştürür.

⁶⁵ Hüseyin Kızılkaya, **Anasoyluluktan Günümüze Kadın**, İzmir, İzmir İlyâ Yayınevi, 2005 (1.basım), s. 205

⁶⁶ Charles Baudelaire, a.g.k., s. 241

⁶⁷ Emre Işık, a.g.k., s. 28

2.1.2. Arzu'nun Nesnesi Olarak Kadın Bedeni

Bedenin sadece aklın vücut bulduğu yer olarak tanımlanması, toplum ve kültür yapısının şekillenmesinde ne kadar önemli olduğunu yok saymak olur. Foucault, iktidarın bedenleri nasıl yönettiğini, cinselliği nasıl şekillendirdiğini ciltler dolusu kitaplarında anlatır. Kültürün bedene bakışını Berger'in "Görme Biçimleri"nde; "Ayna Evresi"nden yola çıkan Lacan'da ise bakış kavramını bulabiliriz. Bu noktada özellikle bakıştan yola çıkarak kadın bedenine nasıl bakıldığı, arzu ve hazzın bakışla nasıl örtüştüğü ele alınacaktır.

Foucault, bedenin arzulanmasında sadece toplumsal yapının ve kültürün etkili olmadığını, bununla birlikte bedenin arzu, cinsellik, haz gibi değerlerde kendi varlığını ortaya koyduğunu belirtir.

"Bugün insanın erotik ve cinsel ritüelleri, fantezileri, mitleri ve ideallerinin çokkathılığı ve çeşitliliği hakkında sahip olduğumuz malumat göz önüne alındığında (eski Yunan kültürünün homoerotizminden eski Hint sevişme sanatının (kamasutran) yarı büyüsel ve cömert erotizmine, eski İslam kültürlerinin ayrıntılı kur yapma ve baştan çıkarma ritüellerinden Batı demokrasilerinde belli bir bedel karşılığında herhangi bir meta gibi elde edilebilecek bir meta olarak anlaşılan bariz ve yavan cinselliğin şaşaaasına dek tüm bu çeşitlilik göz önüne alındığında), cinselliğin toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiği önerisini tartışmak deliliktir. Oysa insan tekinin arzusunun izlediği yönünün şekillendirilmesi "beden"nin, "gövde"nin, "etin belleği"nin hayati bir rol oynadığı karmaşık bir süreçtir. Kültür her şeyi "inşa" etmez –insan bedeni her şeyin eylemlilik ve toplumsallaşma yoluyla üzerine kazındığı bir tabularasa (boş levha, kâğıt –çn.) değildir. Beden, dışarıdan kendisine gelen etkileri dünya karşısında biriktirdiği kendi varlık kipi uyarınca işlemde geçiren, yönlendiren ve saptıran, kendi eğilimleri ve "alışkanlıklar"ı olan aktif bir kanaldır."⁶⁸

⁶⁸ Şeyla Benhabib, a.g.k., s. 288-289

“...Arzunun toplumsal örüntüsü, ortak bir yasaklama ve tahrik etme sistemidir. ...Kültürümüzde iki örgütlenme ilkesi çok açık. Arzu nesnelere genellikle kadınlık ve erkeklik ikiliği ve karşıtlığıyla tanımlanır ve cinsel pratik de, temelde çift ilişkilerinde örgütlenir.”⁶⁹

Kadın, erkek için oluşturulmuş özel bir alana doğar. Kadının toplumsal kişiliğinin oluşması sürecinde bu çok önemli faktör onu biçimlendirir. Kadın, bunu benliğinin parçalanması pahasına yaşar. Gözleyen ve gözlenen kişilikleri onun kimliğini oluşturan öğelerdir. Kadın kendi imgesiyle yaşamayı öğrenmek zorundadır. “Erkekler *davrandıkları* gibi, kadınlar ise *göründükleri* gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüştür.”⁷⁰

Arzu ve hazzı tetikleyen en önemli eylem bakmak ve bunun devamı olan seyretmektir. Bakmanın ve seyretmenin de görsel bir alana ait olduğu düşünülürse kadın bedeninin de bu görselliğin içinde nasıl oluşturulduğu görülebilir. Görsel kültür içinde kadın bedeninin sunumu, arzu nesnesine dönüşmesi özellikle Avrupa sanatında kendini gösterir. Afrika ve Amerikan yerlilerinin ve Doğu kültürünün iki cinsin cinselliğini gösteren eserlerinde, kadın da erkek gibi etkindir. Avrupa sanatında ise kadın edilgen konumdadır.

Avrupa resimlerinde gördüğümüz nü’ler o dönemdeki izleyenleri rahatsız da etse; bu imgelerle başbaşa kalmak izleyen için biliçaltının ve toplumsal yapıdaki cinsiyet rolünün doyurulmasıdır. Richard Leppert, Kenneth Clark’ın, çıplak ve soyunuk olma arasındaki farkı şöyle anlattığını aktarır: “Soyunukluk, diyordu

⁶⁹ R.W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Türkçesi: Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998 (1.basım), s. 157

⁷⁰ John Berger, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1995 (6. basım),s. 47

Clark, elbisesiz olma durumunun adıdır; çıplaklık ise, birincisinden farklı olarak, bir sanatsal temsil kategorisidir. Clark'a göre birincisi çoğu insanın elbisesizken duyduğu "bir tür mahcubiyeti ima eder"; ikincisi ise "aydın gelenekte hiçbir rahatsız edicilik taşımaz. Çıplaklığın zihnimizde uyandırdığı imge, der-top olmuş savunmasız bir beden imgesi değil, rahat, kendinden emin ve hoşnut bir beden imgesidir: Yeniden biçimlendirilen beden."⁷¹ Günümüzün görsel imajlarında da bu durumu yakalayabiliriz. Kadın hâlâ dergilerde, reklamlarda, billboardlarda, internette, kliplerde, sinemada vb. erkek bakışı için sunulur.

Laura Mulvey göre sinemada gösterilen kadının iki tür işlevi vardır. Senaryoda ve seyirciler için erotik nesne olma durumu. Elizabeth Wright, feminizm ve psikanaliz açıdan seyretme hakkında Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı makalesinden yola çıkarak şunları yazar:

"...Mulvey, bakışın cinsel farklılıkların keşfiyle ilişkili olduğunu, kadının penis eksikliğini tartışıyordu. Hollywood sinemasında 1930'lardan 1950'lere dek, göz kamaştıran çeşitli kadın imgeleri bu eksikliğı kapatmaya soyunmuştu; böylece kadın, imgesel fallusun bir muadili haline geliyordu; erkek izleyicilerin fetişist arzularını kışkırtıyor ve tatmin ediyordu. Mulvey'nin formüle ettiği gibi, bu, erkeğı bakışın etkin sahibi, kadını ise onun edilgen nesnesi haline getiriyordu. İzleyici erkek yönetmenin tuttuğı kamerayla özdeşleşirken, aynı zamanda erkek bakışıyla özdeşleşiyordu. Bu yüzden kaçınılmaz bir biçimde filme eril bir konumda ekleniyordu. Bu analizin dikkat çekici sonuçlarından biri, Mulvey'nin hazzı negatif bir terim, izleyicinin baskıcı bir cinsel sistemle çarpışmasının izi olarak kuramsallaştırmasıydı. Bu makalenin ortaya çıkışıyla birlikte, film feminizmin mükemmel silahlarından biri haline geldi, öyle ki "feminizm ve psikanaliz, Mulvey'nin film kuramını ve onun 'patriyarkal düzende toplumsal bilinçdışı'nı ortaya sermeye çalışan 'etkin izleyiciliğı' keşfini yorumlayarak özümsemenin araçları haline geldi."⁷²

⁷¹ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002 (1.basım), s. 273

⁷² Elizabeth Wright, .a.g.k., s. 51-52

Lacan'a göre göz bir haz organıdır. Bu izleme dürtüsü, kurulan fanteziler ve ötekinin arzusunun çatışmasıyla gerçekleşir. Lacan'ın görüşünden yola çıkarak sinema perdesi ayna olarak kavranır. Lacan, ekrandaki imgeyi öznenin belirlediği savının karşısında durur ve gösterenin ürettiğinin kesin olmayacağını savunur.

Beden; sadece kişinin kendisinin kullanımı için sunulan olmaktan ve ben olarak bedene anlamlar vermekten öte, beden toplumsal yapıyı alandır. Örneğin erkeklik ya da kadınlık olarak toplumsal yapıda oluşan alınır. Beden toplumsal pratik içinde dönüştürülür. Cinsel toplumsal ilişkiler aynı zamanda duygusal bağlamda gerçekleşen ilişkilerdir. "Cinsellik, oynanır ya da idare edilir, ama ifade edilmez".⁷³

⁷³ R.W. Connell, a.g.k., s. 156

3. KADIN BEDENİNİN SANAT NESNESİ OLARAK SUNULMASI

Beden, çağdaş ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından bir sanat dili olarak kullanılır. Çeşitli kültürlerden ve entelektüel çevrelerden gelen sanatçılar, farklı sanat tekniklerini kullanarak güncel olanı ve eğilimi temsil ederler. Yapılan sanat kesin özellikleriyle bütün manifestoları içinde barındırır. Yapıtlar kaybedilen kişisel kimliği, gerçeklik duyusuna saldırışı, duyguların kontrolünü, hem insanların hem de şeylerin üzerinde bağımlılık yapan romantik isyanları içerir.⁷⁴

Bedenin sanat nesnesine dönüştüğünün göstergesi olarak Yves Klein'in canlı fırça olarak model Jacqueline'i kendi çalışmaları için kullanması sayılabilir. 23 Şubat 1960'da kendi evinde bir izleyici kitlesinin önünde düzenlediği ilk gösteride gerçekleştirilen eylem ve sonuçları herkes tarafından beğenildi. Bir sonraki gösteri, Restany'nin heyecanla bağırdığı "Mavi Dönem'in İnsan Ölçümleri" sözünden yola çıkılarak adlandırıldı. Kâğıt ve bez üzerine doğrudan uygulanan bu çalışmalar oldukça taze ve etkiliydi. Sanatçı, yapıma sırasında aradan çekilmişti.

"...Yves Klein 1960'ta, üzerinde bir takım elbise ve kravatla bir binanın penceresinden bir Paris caddesine atlamıştı. Tıpkı Malevich'in 1917'de kendisini "Uzay Başkanı" ilan etmesi ve yeni nesnesiz resimlerini kozmik uzayın bir benzeri olarak sunması gibi. Klein uzaya bedensel uçuşun, bütün edimlerin en devrimcisi olduğunu düşünüyordu. Bütün evrenin kendi sahnesi olduğu kanısındaydı. "Bugün," diye yazıyordu Klein, "uzayı resmeden herkes fiili olarak uzaya giderek resim yapmalıdır, ama oraya herhangi bir aldatmacayla değil... Kendi imkânlarıyla gitmelidir: Kısacası, yerden yükselebilmek yetisi olmalıdır." Tiyatro mudur bu – yoksa gerçek mi? Fotoğraf örneğinde, Klein ikinci kattan atlamış, ama arkadaşlarının açtığı bir çadır bezine düşmüştü (Daha sonra fotoğraf üzerinde oynanmış ve çadır bezi fotoğraftan çıkarılmıştı). Ne var ki, başka durumlarda,

⁷⁴ Lea Vergine, "The Body as Language", **Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas**, Editor: Charles Harrison-Paul Wood, United Kingdom, Blackwell Publishing, First Published, 2003, s. 906, (k.ç.)

*Klein, benzeri atlayışları herhangi bir koruma olmaksızın gerçekleştirmiştir.*⁷⁵

Viyana'da düzenlediği bir dizi kanlı gösteriyle adını duyuran Avusturya'lı sanatçı Hermann Nitsch; yaptığı bu şiddet gösterileriyle modern insana bir arınma sağlamayı amaçlar. Nitsch, II. Dünya Savaşı'nda büyüyen sanatçılardandır. Bu dönemin acısını, şiddetini ve korkusunu yaşayan Nitsch varoluşa ve modernliğe, uygarlığa yaptıklarıyla dikkat çeker. Kurduğu Gizemli Alem Tiyatrosu'nda gerçekleştirdiği eylemlerle Nitsch; insanın kutsal saydığı tabuların yıkılmasını, korkuları ve acılarıyla yüzleşmesini, demokrasi, vatan sevgisi adına insanların birbirlerini öldürmesini canlandırmıştır. Bu eylemler sırasında kurban rolünde insan gösterilmeye çalışılsa da bu kanlı gösterilerin asıl kurbanları hayvanlar olmuştur. Bu ikilem aslında her insanın içinde taşıdığı yaşam ve ölüme de gönderme olarak düşünülebilir.

Chris Burden da bedensel dayanıklılığı kendine hedeflemiştir. Günümüz dünyasının insanı her şeyi kolay yaşamayı, acı çekmemeyi, rahatlığı yaşamak istemektedir. Burden da bunun tam tersi bir anlayış içinde fiziksel ve psikolojik dayanıklılığı tercih etmiştir. Transfixed (Mıhlanmış, 1974) adlı çalışmasında kendini Volkswagen'in arka tamponuna çivilemiştir. Shoot'ta (1971) da arkadaşına kendisini sol omzundan vurdurtmuştur. Böyle yapmakla vurulmayı deneyimlemek istediğini belirtir. Kendisine sorulan bir soruya "... Başka ne olabilir? Tiyatro değil... Vurulmak gerçekten olmuş bir şey... Yirmi iki gün boyunca yatakta yatmak... Bunda yapmacıklık ya da olmamışı olmuş gibi göstermek yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu... Şimdi neyle karışılacağımı

⁷⁵ Suzi Gablik, "Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı:75, İstanbul, YKY, Bahar 2000, s. 211

biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmamın anlamı yok.” yanıtı vermiştir.⁷⁶

Yine Avusturyalı Mike Parr da Leg Spiral adlı çalışmasında, bacağına barut fitili sarıp ateşe verir. Böylece kişisel yaşamına ait olanı performans sanatı adına bir araç olarak kullanır. Bir başka Avusturyalı sanatçı Stelarc da bedenine taktığı kancalar ile kendini asarak kendine siber bir beden yaratır. “Üçüncü eller”, “lazer gözler” ve “asılma deneyimleri” onun siber mekânla ilişki kurmasını sağlar. “...Stelarc, kendisini harekete geçiren temel itinin, bedenini aşılabilir ve atıl olduğuna duyduğu inanç olduğunu söylüyor. [...] Amacının “bir düşünceyi, onun dolaysız deneyimiyle ifade etmek” olduğunu belirten Stelarc, bunun yolunu, siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak bağlanmakta, bedenini siber sistemlerle uzatmakta görüyor.”⁷⁷

Vita Acconci, Trademarks (Ticari Markalar) adlı çalışmasında vücudunda ulaşabildiği her yeri ısırır, sonra buralara matbaa mürekkebi dökerek çeşitli yüzeylere ısırık baskısı yapar. Bir başka çalışmasında da kibritle göğsündeki kılları yakmıştır. Acconci, yaptıklarıyla kamusal ve özel olaylar arasında, gerçek ve estetik duygular arasında ayırım yapmakta ve izleyenler üzerinde kaygı yaratmaya çalışmıştır.

Dennis Oppenheim da İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonun’da, Kaliforniya sahillerinde bedeni üzerine çeşitli nesnelere koyarak saatlerce güneşlenir ve bedeninde yanık izleri oluşturur.

Kadın sanatçılarda erkek sanatçıların yaptıklarından etkilenmişlerdir. Ancak onların kendilerine edindikleri sorunlar erkek sanatçılarıinkiyle benzerlikler taşısa da farklılıkları da içinde barındırmaktadır. Kadınlar ürettikleriyle toplumsal

⁷⁶ Suzi Gablik, a.g.m., s.211

⁷⁷ Özgür Uçkan, “68-98 Kaotik Retorik”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:67, YKY, İstanbul, 1998, s. 201

yapıdaki eşitsizliklere, kurallara, cinsiyet farklılığına, ırkçılığa karşı dikkati çekerken, diğer bir taraftan da kadının bedeninin temsil biçimlerine karşı bir duruş sergilemişlerdir. Ancak bu noktada içine düştükleri ikilem kadın bedeninin temsillerine karşı eleştiri yaparken yine bedeni kullanmalarındır. “Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır.”⁷⁸

“...Catherine Francblin gibi kadın eleştirmenler, kadınların Beden sanatına, olumsuz yaklaşıyor. Eleştirmen, *Art Press*'te yayımlanan ilginç bir makalesinde, bu sanatı infantilizme geri dönüş ve kişinin kendi kimliğini annesinden veya nesneyi öznedenden ayıramaması olarak görüyor. Bu sanatçıları *'primitif oto-erotik hazları yeniden etkinleştirmek*'le suçluyor ve şöyle devam ediyor; *'Sanat alanında çoğu kadının ortaya koyduğu şey... kadının bir nesne olarak algılanmasına karşı çıkışı dile getirmenin aksine; arzu uyandıran nesnenin tam da o kadının kendi bedeni olmasına yol açıyor.*”⁷⁹

⁷⁸ Amelia Jones, “Bedeni Sanatı: Özneyi Sahnelemek”, **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Editör: Ahu Antmen, Türkçesi: Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008 (1. basım), s. 304

⁷⁹ Lucy R. Rippard, “Yeniden Doğumun Sancıları ve Sevinci: Kadınların Beden Sanatı [1976]”, **Art And Feminism**, Editor: Helena Reckitt, Survey: Peggy Phelan, Türkçesi: Ceren Yalçın, Hong Kong, Phadion Press Limited, First Publish: 2001, s. 214-216

3.1. Kimliğin Değişimi: Orlan

Vücudumun yarılıp açıldığını gözlemleyebilirim, acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim; yeni bir bakış evresi.

Sevgilim kalbini görebiliyorum ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik biçimlerle hiçbir ilgisi yok.

-Hayatım, dalağımı seviyorum, karaciğerini seviyorum, pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğimin beni heyecanlandırıyor.⁸⁰

Orlan

Orlan'ın gerçekleştirdiği performanslar alışıldık güzellik kavramının karşısında yer alacak biçimdedir. Batı kültürünün erkek egemen toplumunun kadını şekillendiren ve onların güzellik kültürlerini eleştiren biçimde kendi sanatını gerçekleştirir. Bu sanat anlayışı Orlan'ın bedeni üzerinde değişimler yoluyla gerçekleşir. Orlan, bedeni üzerinde bir dizi operasyon gerçekleştirir. Orlan'ın gerçekleştirdiği performanslarda; her şey önceden plan yapılır, her türlü önlem alınır, her bir performans bir sonraki düşünülerek oluşturulur. Orlan; performansları sırasında bedeni üzerinde deneyimler yaşayan pek çok sanatçının aksine, bedene mazoşist bir biçimde yaklaşmaz ve acıyı anestezi uygulayarak, ilaçlar kullanarak azaltmaya ve durdurmaya çalışır. Bedeni onun sanatını gerçekleştirdiği mekândır, ameliyathaneler de stüdyosudur. Bu öyle bir sanat eseridir ki, her yerde onunladır. Ancak onun düşünceleriyle, izniyle değişen bir sanat eseri ve sanat mekânıdır. Zaman içinde değişen bir gerçekliktir.

⁸⁰ 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İKSŞ, İstanbul, 1997, s.166

Orlan, yapılan ameliyatlarda sırasında psikanalist Eugenie Lemonie Luccioni'nin Larobe'undan şu dizeleri okur: "Deri ihtiyaç duymaktır... Hayatta insan yalnızca başka birinin derisine sahip olur... İnsan ilişkilerinde mutlaka kötü bir etkileşim vardır; çünkü kişi başka birinin sahip olduğuna hiçbir zaman sahip olamaz. Benliğimin derisine asla sahip olmadım. Bu kuralın istisnası yoktur. Çünkü ben neye sahip olursam olayım, aslında ben değilim."⁸¹

1990 yılında Newcastle'da düzenlenen Edge Festivali'nde "İmaj/Yeni İmaj..." (Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu) adlı performansı serisine başlamıştır. İzleyenler önünde yüzü üzerindeki değişiklikleri gerçekleştirir. Alışıldık yüz cerrahisinin aksine, bilinen güzeli aramayan Orlan; yüzüne olabildiğince iri bir yanak, alnına boynuz diye adlandırılan çıkıntılar ve büyük bir burun yaptırır. Bunlar, her biri değişik zamanlarda gerçekleştirilen değişimlerdir.



Resim 10: 7. Plastik Cerrahi Operasyonu'ndan görüntüler, Orlan 1993

⁸¹ Rachel Armstrong, "Etsel Sanat :Orlan", Türkçesi: Özgür, İstanbul, **art-ist güncel Sanat Seçkisi-1**, Haziran 1999, Baskı: A4 Ofset, s. 42

Bu sadece yüzün ya da kişinin değişimi değildir; aynı zamanda kimliğinde değişimdir. Lacan'ın ayna evresine karşı çıkan bir durumdur, ilk karşılaşmanın yıkılmasıdır, her değişiklikte ayna karşısında yeni kimliğin çökertilmesidir.

Kubilay Akman'ın alıntı yaptığı Barbara Rose, "Orlan: Is It Art: Orlan and the Tansgressive Act" adlı makalesinde; Orlan'ın bir performansı hakkında şunları belirtir:

"Orlan'ın bu sanatsal üretimi, Antik Yunan'dan bir hikâyenin, Zeuxis'in farklı kadınların en güzel parçalarını alarak, ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bunları bir araya getirmesinin bir parodisi gibidir. Burası şifrenin kırıldığı merkezi noktadır. Orlan benzer şekilde, Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçer. Cerrahların yardımıyla ve bilgisayar kullanarak; Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirir. Ameliyathaneler bu yapıtların ilgili detaylarının büyütülmüş kopyalarıyla dekore edilir. Orlan'ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçmesi rastlantısal değildir, aksine her bir seçim belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanır: Diana'yı kavgacı, maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcılık yönleri açısından Orlan'a benzerliğinden dolayı onun Orlan'ın mitosunun bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa, ise androjinliğinden dolayı bu karışıma katıldı – efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor; belki de Leonardo'nun kendisini."⁸²

Orlan, sadece bedeni, teni değiştirmekle kalmaz. Özellikle yüz üzerinde değişiklik yapılamayacak bir tabudur ve bu tabu sadece ten ve yüzey üzerindeki değiştirilemezliği anlatmamaktadır. Bunun altında kimliğin değiştirilemezliği yatmaktadır. İşte Orlan bu noktayı her çalışmasında biraz daha eğerek,

⁸² Aktaran: Kubilay Akman, "Orlan: Kırılğan Ten", **Cogito**, İstanbul, YKY, Sayı:44-45, 2006, s. 176-177

bükerek, kırarak yeni bir yere getirir. Orlan'ın bu değişikliklerle yarattığı, yeni kimlikleri deneyimlemeye çalışmasıdır.

“...Kathy Davis'in de belirttiği gibi, Orlan'ın projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. O, ırk ve cinsiyet sınırlarını aşar, “transseksüel kadın hareketinden yana bir kadın”dır. Ne var ki, Davis'e göre, gerçekleştirilen bu cerrahi dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonları değildirler. Sürekli bir akış, tende ve vücudun organsızlaşması (Deleuze, Artaud) sürecinde bir yolculuk söz konusudur. Bu projeyi, kimlik üzerine postmodern feminist kurama bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı üzerine postmodern bir seremoni olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü geri kazandırmanın yoludur ve Orlan'ın projesi, feminist ütopyanın inşa edildiği “ada”nın, bedenin kendisine dönüştüğü bir örnek olarak görülebilir.”⁸³

Walter Benjamin çıkışlı söylenilecek olursa; bedeni, yüzü üzerinde gerçekleştirdiği her yeni operasyonda yaptığı değişikliğe ya bir parça ekleyerek ya da çıkartarak yeniden üretir. Sanat nesnesi olan bedenini üzerinde değişiklikler yaparak çoğaltır.

Birbirine eklemleyerek gerçekleştirdiği bu operasyonları videoya kaydeder, fotoğraflar, operasyon sırasında vücudundan çıkan parçaları sergiler. Sanatını devam ettirebilmek içinde bu videoları, fotoğrafları ve beden parçalarını satar.

⁸³ Kubilay Akman, a.g.m., s.175-176

3.2. Yeniden Üretimi: Francesca Woodman, Ulrike Rosenbach, Cindy Sherman

Sanatçıların yeniden üretim olarak hem tekniği hem de kavram ve anlam boyutunu kendilerine yöntem olarak seçtikleri gözlemlenebilir. Bu noktada tekniğin girmesiyle sanat yapıtının aurasının değişimine, sanatçıların yaşamdaki değerlerden aldıklarına ve diğer sanat dallarından veya sanatçıların yapıtlarından alıntılardıklarına değinilebilir.

Francesca Woodman, 1981'de henüz 22 yaşındayken East Village'de trajik bir şekilde kendini camdan atarak intihar eder. Bu kısa yaşamında 500'den fazla fotoğraf çeker. Woodman; Sembolizm, Barok, Sürrealizm ve Fütürizm'den etkilenmiştir. Tensel hissi ve ara sıra da şiddeti kendi portrelerinde yansıtmaya çalışmıştır. Kendi portresinin fotoğrafıyla, psikolojik ve politik potansiyelini ortaya koyması açısından; bazı şeyleri, 1980'lerin önemli sanatçısı Cindy Sherman'dan daha önce hissettiği ve kavradığı söylenebilir. Woodman; insanlara, nasıl boşluğu anlatacağı ve nasıl üç boyutlu dünyayı fotoğrafın iki boyutuyla uzlaştırabileceğiyle ilgilenir. O, duvar kağıdıyla duvar arasında kalışını, zeminle birleşmesini ya da camın arkasına gizlenişini yansıtır. Kendi bedeninin incinebilirliği ve kırılabilirliğiyle birlikte, kullandığı nesnelere onun için sürekli bir zıtlık oluşturur. Woodman'ın bedeni; fotoğrafını çekmeyi tercih ettiği eldivenler, yılanbalıkları, çarşaf, aynalar, şömineler ve çiçeklerle birbirine karışarak sanatı için anlamlı bir araç haline gelir. Woodman'ın çalışmaları; ergenlik ve erişkinliğin arasında kalan güvenilmez an ile varlığın ölümle buluşma anını gösteren sihir gibidirler.⁸⁴

Fancesca Woodman, Rhode Island School of Design 'da öğrenci iken; pencere çerçevelerinin altında saklanmış, soyulmuş duvar kâğıtlarının arkasında, harap,

⁸⁴ <http://www.photonet.org.uk/index.php?pxid=171>

kırık dökük evin içinde kaybolmuş bedeninin fotoğraflarından oluşan bir seri yapar. Bedeninin hareketlerini flulaştırarak, eksiklik duygusunu ve ömrün kısalığına vurgu yapar. Woodman'ın bedeni, binaların yapısı içinde karışarak kaybolur. Woodman, kendisinin fizikselliğini izleyenden uzaklaştırır. Özenli, biçimde ışığı ve mekânı yakalamaya çalışarak; kayboluşunun sahnelendiği bu atmosfer içinde, kendi arayışını ve kişisel mahremiyetini gösterir. Kendi bedeni üzerinde oluşturduğu saydam görüntülerle; gelip geçiciliği anlattığı "Angel" serisini oluşturur. Bu fotoğraflar; metafiziksel varlığı, görünmezliğin portresini, yaşamın duygusunu sunmaktan öte kişinin kaydı gibidir. Fotoğraflar üzerinden parçalanmış olan kodlarda; sanatçının ya da kadının imajları okunur. Onun imajları, hem kişisel olanı hem de olmayanı, genel ve özel varoluşun durumunu sunar.⁸⁵



Resim 11: Untitled, Francesca Woodman, 1979



Resim 12: From House Series, Francesca Woodman, 1976

"Untitled" fotoğrafında, sanatçının iskeleti üzerine balık iskeleti getirilerek, sanatçının vücudu ve duvar üzerindeki özellikler arasında bir bağlantı oluşturulmuştur. Bu imajların serisiyle, Woodman'ın 1975-76 yıllarında Rhode Island'ta yaptığı ilk serisi arasında bağlantı kurulmaktadır. Burada da son

⁸⁵ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s.43,44

çalışmalarında olduğu gibi sanatçının bedeniyle arka plan ayırt edilemez. Sık sık hareketle flulaşan sanatçının bedeni; binanın kırılmış, bölünmüş yapısının içine karışır, onunla birleşir.⁸⁶

Ulrike Rosenbach, *“Don’t Believe I Am an Amazon”* performansında bir Rönesans resmi olan ‘1453-40 Madonna of the Rose Bower’ isimli Shephan Lochner’ın resminin siyah – beyaz röprodüksiyonuyla hedefi kaplar ve ona 15 atış yapar. Hedefin merkezine kareden bir hol kesilir ve buraya yerleştirilen kamera Rosenbach’ın ok atışlarını kaydeder. Sonradan video olarak gösterilen bu performansta; kamera tarafından kaydedilen görüntüler ile Madonna’nın imajı üst üste bindirilmiştir. Sanatçının hem kendine hem de Madonna’ya bu okları atabilmesi için sanatçının yüzü Madonna’nın yüzü üzerine getirilerek okların atış yönü tersine çevrilir. Böylece sanatçı hem kurban hem de işkenceci olarak görünmüş olur. Bu durum, toplum içindeki birçok kadınsı rolleri işaret edecek biçimde gösterilmiştir.



Resim 13: Don't Believe I Am an Amazon, Ulrike Rosenbach, 1975

⁸⁶ Helena Reckitt , **Art and Feminism**, Hong Kong, Phadion Press Ltd., First Edition, 2001, s.109, (k.ç.)

Cindy Sherman, kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarıyla tanınır. Bu yaklaşım ona zamanla ün getirir. Yapıtlarını postmodern ve feminist yaklaşımlar destekler. “İlk işlerinde, kadınlara verilen klişeleşmiş rolleri, toplumun bir aynası olan filmlerde görüldüğü gibi incelemiştir. Daha sonra, sırasıyla erkek dergileri, çocuk masalları ve moda dünyası onun araştırmalarından nasiplerini aldılar.”⁸⁷

“İsimsiz Film Kareleri (1977-80)” onun tanınmasını sağlayan portfolyosudur. “İsimsiz Film Kareleri”nde 50’li yıllardaki filmlerde olan bilindik kadın görüntülerini yer alır. Scherman, peruklar, makyaj ve kıyafetlerle kendini değiştirerek farklı mekânlarda kullanır. Burada kadının ona biçilen cinsel ve toplumsal rollerini tartışmaktadır. Bu görüntülerde Scherman; kararsız, endişeli kadın rollerini ve değişen kimliklerini göstermektedir. Bu durum onun feministlerden destek almasına nedendir. 1980’den sonra playboy fotoğraflarından alıntılacağı pozları, dergilerin orta kapakları için tasarlanmış biçimde yatay olarak sunar. Bunlar mekânın kaybolduğu, kadının arzu nesnesi olarak gösterildiği tahrik edici pozlarıdır. 1985’ten sonra ortaya koyduğu masal fotoğrafları onun çalışmalarının dönüm noktasını oluşturur. Bu sefer Scherman masallardaki kadın kahramanların çirkin cadı, büyücü... gibi rollerini yapay aksesuarlar, peruklar kullanarak, teatral bir yapı içinde sunar. Bu korkunç kadınların aynı zamanda güçlü olduklarına bir göndermedir.⁸⁸

“Untitled Film Stills”, Cindy Sherman’ın çeşitli filmlerin klişe sahnelerinden aldığı ve bu sahnelere kendisini yerleştirerek oluşturduğu bir dizi fotoğraf serisidir. Bu serinin üç numaralı karesinde Sherman bir lavabonun önünde durmaktadır. “Lavabonun yanında bir bulaşık sepeti, bir Ivory marka bulaşık deterjanı, hemen hemen boş bir meyve suyu şisesi ve Morton’s marka ağzı açık bir tuz kutusu vardır. Kadın, fırfırlı bir mutfak önlüğü ve seksi bir bluz giymiştir. Görünmeyen birine, muhtemelen bir erkeğe, sol omzunun üzerinden ıslak dudaklarla baştan

⁸⁷ Nazif Topçuoğlu, “Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetimsel Tavrı Üzerine Notlar”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.171

⁸⁸ Nazif Topçuoğlu, a.g.m., s.171-172

çıkarcı bir şekilde bakmaktadır. Sol eliyle tezgaha dayanmış olduğu için omzu tahrik edici şekilde yükselmiş, göğüslerinin hatları belirginleşmiştir. Burada, kadın “vamp” olarak “fotoğraflanmak için kendini cinsellik içeren bir muziplikle sunar. Ama etrafındaki sıradan nesnelere bu tanımla çelişir ve onun bir "Hausfrau"* olduğunu ilan eder.”⁸⁹

Sherman'ın çalışmalarında vurguladığı nokta, kadının toplumsal yapıdaki rolünün fotoğrafik görüntüde yer alması kadar bu fotoğraf karelerine kimlerin bakışıyla bakıldığıdır. Sherman, bunu arzu edilen kadın (bakan tarafından/erkek tarafından) bakış açısını ters yüz ederek okur. Burada ona bakılmasını, güzelliğinin tescillenmesini ve bu şekilde bedeninin nesnelleşmesini isteyen kadındır. Sherman, bunu poz nesnesi olma ve fotoğraflanma arzusuyla örtüştürerek yapar.



Resim 14: Untitled Film Stills, Cindy Sherman, 1977-80



Resim 15: History Portraits, Cindy Sherman 1988-90

“*History Portraits*” (1988,90) çalışmasında bilindik eski kalıp portrelerden yola çıkarak, piktoryal sembollerle oynayarak ve onların biçimlerini bozarak,

⁸⁹ Kaja Silverman, **Görünür Dünyanın Eşiği**, Türkçesi: Aylin Onocak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006 (1. basım), s.304

*Ev Kadını

değiştirerek, alt üst ederek yeni bir düzenleme yapar. Seks konuları çevresinde üretir ve gerçekliği illüzyonist tekniklerle sunar. Fakat bunlar gerçekte idealleştirilmiş portre resimleridir. “Sex Pictures” (1992) çalışmasında ise Sherman daha açık bir şekilde önceden ele aldığı ve gösterdiği erotik fetişizmi ve kadın bedeninin kültürel niteliklerini kendine konu edinir. Sherman’ın yaratıklarının kendileri için doğal olmadıklarını iddia eder. Onlar, teatralin ucuz taklidinin ustalığı yardımıyla birlikte sunulur. Örneğin yapay beden parçalarını birleştirme, yara izlerini gösterme ve renklendirmeyi abartarak sunması gibi.⁹⁰

“Horror Pictures (1994)”la birlikte sanatçının bedeni fotoğraflarından kaybolur. Sadece son dönemde yaptığı “Mask Pictures (1995)” adlı serisinde insan tekrar gösterilir. Onun son dönemdeki projelerinin amacı, 1997’deki “Office Killer” dehşet filmindeki gibi, film tarihinin bakış açısıyla kadınların sosyal pozisyonlarını göstermektir.⁹¹

Donald Kuspit’e göre; Sherman’ın çalışmaları bir feminist olarak kadınlığa ait rollerin çeşitli yapı çözümü olarak değerlendirilir. Kadınlığın düzenlenmiş yoksunluğu ya da her şey için aynılık, istikrarsızlığa rağmen kadınların erkeklerden daha güçlü olduğunu göstermesi... Fakat bu oldukça ataerkil doğruların sunumudur. Sherman, bu sıfatla kendi koşullarını parçalamayı gösterir. Fotoğraflarda gösterilen figürlerin ve yüzlerin çoğunun cinsiyetinin belirsizliği yanında, onların çoğunda erkek figürünün olabileceği ya da erkeğin orada bulunduğunu gösterir.⁹²

Seçtiği film karelerine kendi imajlarını yerleştirmesi bir tür alıntılama değildir. Ayrıca bu seçtiği film karelerinde kadının temsili önemli rol oynar; çünkü kadın bakış alanının içine yerleştirilirken, kendini cinsel kimliğiyle bakan kişiye teslim etmektedir ya da bakan kişi kendini o temsilin içinde bulmaktadır. Sherman,

⁹⁰ Uta Grosenick, **Women Artists**, Italy, Taschen, 2003, s.173, (k.ç.)

⁹¹ Burkhard Riemschneider-Uta Grosenick, **Art Now**, Italy, Taschen, 2001, s.150, (k.ç.)

⁹² Amelia Jones, a.g.m.,s. 503

toplum yapısı içinden çekip çıkarttığı kadına bakış ve kadının temsili okumalarını ters yüz ederek, izleyeni zor sorularla baş başa bırakmıştır. Sherman'ın değindiği bu nokta aslında erkeklerin kendilerinin hakim olduğu alana sıkı bir göndermedir ve Sherman bu sayede kadınların gücünü gösterir.

3.3. Derinin Gösterimi: Adrian Piper, Lorna Simpson, Berni Searle

*Kadın nerede?
Etkinlik/Edilginlik
Güneş/Ay
Kültür/Doğa
Gündüz/Gece
Baba/Anne*

*Baş/Kalp
Anlaşılabilir/hissedilebilir
Lagos/Pathos
Biçim, dışbükey, adım, ileri, meni, ilerleme.
Madde, içbükey, zemin-adımların alındığı, beklediği-
ve çöplük.
Erkek/ Kadın
...Düşünce her zaman karşıtı aracılığıyla çalışmıştır... Gündüzüne
Karşı gece- her zaman fantezi olmuş olan. Beyazına karşı siyah....*

Hélène Cixous

Hélène Cixous'nun ikili kavramlarda da belirttiği gibi karşıtlıklar kadının patriyarkal sistem içindeki yerini belirleyen göstergelerdir. Bu göstergeler sistemi içinde kadın, erkek için Yaratılış'taki gibi "ek"i olarak kalmıştır. Kadın, bu yapıda erkeği yerinden eden, kendi farkını ortaya koyamayan ve erkeğin bir kusuru olarak gösterilmiştir.

Kadın nasıl erkek üzerinden tanımlanmaya çalışılıyorsa, zenci kadın da Batı'nın gözüyle "beyaz erkek" üzerinden oluşturulur. Bu yaklaşımdan çıkarak, Victor Burgin şunlara değinir:

““Beyazın” dikkatimizi renge yönlendiren garip bir özelliği vardır ve aynı hareket içinde kendini önceden renk olarak tayin eder. Bunun kanıtı olarak, “renkli insanlar” ifadesinden daha öteye bakmaya ihtiyacımız yoktur. “Beyaz olmayan” anlamına geldiğini çok iyi biliriz. Beyaz rengin, spektrumdaki bütün renklerin, eşit miktarda birleştirildiklerinde, sınıflandırıldıklarında tabii oldukları daha yüksek güç olduğunu da bir o kadar iyi biliriz: Beyaz, ışığın toplam bütünselliğiyle siyah, ışığın tamamen yokluğudur.”⁹³

Aydınlatıcı ve yansıtan özelliğiyle beyaz, Batı toplumlarını; ışıkla beslenen, onu emen, soğuran siyahlık ise Afrika toplumlarını gösterir. Siyah (yokluğun varlığı) beyaz için her zaman bir tehdit unsurudur. Gustave Eichtal ve Ismayl Urbain'in ise şu tezi savunurlar:

“Siyah bana insan familyasındaki dişil ırk olarak görünürken beyaz ırk erildir. Siyah, tıpkı kadın gibi, politik ve bilimsel yeteneklerden yoksundur; asla büyük bir ülke yaratamadı, astronot, matematikçi ya da doğa bilimi uzmanı olamadı, endüstriyel mekanik biliminde hiçbir şey yapamadı. Ama diğer taraftan, gönül niteliklerinin, duyguların ve içsel erdemlerin en üst derecesine sahiptir, evin erkeğidir. Kadın gibi o da süsü, dansı ve şarkıyı tutkuyla sever; onun yerli şiiirinden gördüğüm birkaç örnek, hoş idillerdir.”⁹⁴

Batı, Afrika'ya doğayı ve dişiliği atfetmişti. Zenci kadına bu anlayışla bakıldığında; siyah kadın Batı'nın onun için yazdığı doğayı ve dişiliği, beyaz ırkın kadınından daha öte bir durumda yaşar. Batı'ya göre Afrika (siyah) ve bununla birlikte zenci kadın şehvet düşkünüdür, tutkularının ve arzularının uysallaştırılması gerekmektedir.

⁹³ Francette Pacteau, **Güzellik Semptomu**, Türkçesi: Banu Erol, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005 (1.basım), s.150

⁹⁴ Francette Pacteau, a.g.k., s.152

Bati'nın siyah kadına bakışına en güzel örnek 1800 yılların başında Londra'da halka açık çırılçıplak sergilenen, Afrikalı Saartjie Baartman gösterilebilir. Bedeninin izlenmesi için Avrupa'da dolaştırılan ve "Hottentot Venüsü" olarak tanınmaya başlayan Baartman, beş yıl sonra Paris'te ölür. Ölümüyle birlikte bütün bedeni parçalanır. İzleyenleri etkileyen bedeninin yapısı; cam kavanozlar içinde parça parça sergilenir. Bunların arasında en dikkat çekenini ise cinsel organı olur. Bazı Afrika kabilelerinde cinsel organın elle sündürülmüş dudakları güzelliğin göstergesiydi ve Saartjie Baartman'ın cinsel organı da bu özelliğiyle dikkat çekiyordu. "İlkel" cinsel organı ilkelerin cinselliğini ve o dönemde bütün siyahların farklı doğaya sahip olduğu inancını göstermesi açısından önemliydi. Beyazlar tarafından sadece Hottentot Venüsü sergilenmemiş, Afrika'dan getirilen başka siyah kadınlarda çırılçıplak teşhir edilmiştir.

Felsefe alanında doktora sahip olan Adrian Piper'ın "*Food For the Spirit*" (1971) adlı çalışması, siyah – beyaz on dört tane kendi portresinin yer aldığı ve Piper'ın Immanuel Kant'ın Critique of Pure Reason adlı yapıtından ezbere okuduğu pasajların ses kaydından oluşmaktadır. Bu edimsel dokümanında sanatçı Kantçı düşünceyle birlikte obsesifleşir, oruç tutar, yoga pratikleri yapar ve kendini yaşamdan izole eder. Aynı zamanda sanatçı, fiziksel dünyayla teması kaybetmekten korkar. Piper, bedeni rahatlatmanın yollarını araştırır. Bu çalışmada özel olan ile otobiyografiye ait olan deneyler sunulur. Ötekinin varlığının nasıl tanınacağı sorunu politik açıdan sınanır. İmajların her birinde Piper, göz alıcı biçimde çıplak olarak ayaktadır ya da kısmen giyinmiştir. Aynanın önünde elinde kamerasını tutar. İzleyicilere ve kendisine doğrudan eşzamanlı olarak uzun uzun bakar. Karanlık; düşük kontrastlı imajlar tarafından sezdirilir. Piper'ın fotoğraflarının bazılarında görüş hemen hemen gözden kaybolur. Bu onun kişisel araştırmalarına ve 'Olympia Maid' adlı yapıtın, geri

planında drapenin içinde kaybolacak biçimde yapılmış, bütün ötekilere benzeyen 'önemsiz Zenci' genç hizmetçi kıza referanstır.⁹⁵

Tuttuğu kamerayla, Piper kendi imajını kontrol eder ve kendi varlığını doğrular. Piper'in, kendi araştırmasının tekrarı ile Kant'ın tartışmalarını birleştirdiği ezberden okumasıyla; temsil edilen özneye kendi yerini belirler. Loraine O'Grady "Olympia's Maid" adlı makalesinde şunlara değinir: "...Adrian Piper'in "Food for the Spirit" adlı çalışması katalitik (çözücü, dağıtıcı) hareket için öznel siyah çıplaklığa iyi bir örnek olabilir ve eğer hiyerarşik ikiliği bozmak için açıkça belirtmek gerekirse; şimdi görünen paradigma gönüllü bakmayı, geçmiş utançlara ve bozulmuş/sakatlanmış bedene erişmeyi yeniden ele alır." O'Grady'nin "hiyerarşik ikilik" ile 'kadın' tanımının problematiğine atıfta bulunarak bunu normalleştirir; çünkü 1970'lerin feminizm söylemi beyazları içerir. Feminizm; beyaz kadınlar için ileriye doğru muhteşem bir gelişme göstermesine rağmen, diğer renkteki kadınların farklı ihtiyaçlarını ve durumlarını çoğunlukla kavrayamamıştır. Kadınları içeren tanımları geliştirmek amacı ile rengin tanımlamasının hâlâ kadınlar için gerekli olduğunu belirtir.⁹⁶ Uzun zaman fark edilmeyen; oldukça yavaş ve zor işleyen bu süreç içinde, rengin rolü kadınların yaşam deneyimlerini anlaşılır kılmalarında ve iyileştirmelerinde önemlidir. Bu ilişki içinde Piper'ın "Food for the Spirit" çalışması; kendi içinde tanımlamalara katkı sağlayıcı bir anlayışı içerir. Bu durum, sonunda kadınlar için daha fazla tanımlamanın oluşturulmasına öncülük edecektir.

⁹⁵ Audrey Nicoll, "In/Visible Truths *The Photographic Work of Clara Gutsche, Adrian Piper and Allyson Clay*",
[www.msvhttp://www.msvuart.ca/index.php?menid=06/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4](http://www.msvuart.ca/index.php?menid=06/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4)uart.ca/..
/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4, (k.ç.)

⁹⁶ Audrey Nicoll, "In/Visible Truths *The Photographic Work of Clara Gutsche, Adrian Piper and Allyson Clay*",
[www.msvhttp://www.msvuart.ca/index.php?menid=06/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4](http://www.msvuart.ca/index.php?menid=06/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4)uart.ca/..
/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4



Resim 16: Food for the Spirit, Adrian Piper, 1971



Resim 17: Guarded Conditions, Lorna Simpson, 1989

Lorna Simpson'ın sanatında dil ve anlam önemlidir. Onun çalışmaları ırkçılığa dair ilişkileri ve eğilimleri sorgular: Örneğin; siyah ve beyaz arasındaki eril ve dişil arasındaki fark gibi... Bu geleneksel karşıtlıklar oyunuyla birlikte; Batı kültüründeki Derrida'nın çalışmalarını ilişkilendirir ve farkların sistemi içinde, onların yaşam işaretleri olan kelimeler, birbiriyle uyumlu bu düşüncede yer alır.

*"Guarded Conditions"*da (1989) Simpson, kendi bedeninin parçalanmış fotoğraf imajlarını toplar. İzleyene yüzü dönüktür, arkasında kollarını dirseklerinden birleştirmiştir. Simpson, duygularından arınmış bir gövdeyi analiz eder. Bedenin altındaki "Sex attacks, skin attacks" kelimelerinin tekrarı, Simpson'un pozunun temelidir. Onun bedeni, ataklara karşı bekçi olarak yer alır. Derisinin rengi ve cinsel kimliğinin sonucu, saldırılar karşısında bedeninin bekçi olarak yer almasını ister. Sanatçı ayrılan ve bölünen bedeniyle, izleyen için bütünü görmeyi zorlaştırır. İmajın gerçek yönünü, yani saldırıları anlamayı ve korumayı güçlendirdiği görülür. Nesne olarak yer alan sanatçı; zenci kadının bedeninin, tarih içinde ayrımcı bir şekilde algılanması ve yok edilmesi görüşüne karşı koyar. İlişkilendirilmeden önce "Sex attacks, skin attacks" kelimelerinin anlamı, kendi başlarına güçlü değildir. Çalışmanın tamamı baskı altındaki siyah

kadınların haklarını ve genel olarak siyahları provoke eder. Bu çalışma fark gözetmeksizin herkese aittir. Bu sekse zorlanan ve acı çeken kadınların yaşadıkları güçlüklerle birlikte; hem sömürülen, tecavüze uğrayan kadınların bedenlerini akla getirir hem de zoraki seks ilişkileriyle birlikte onların kölelik yapılarına dikkat çeker. Kadınlar bu yapının cinsel isteklerine boyun eğler.⁹⁷

Aynı zamanda bu Derrida'ya yorumu işaret eder. Fotoğraf içindeki kelimelerin kombinasyonu tek kelimenin anlamına yönlendirilir. 'Seks' kelimesinin, diğer kelimeleri pozitif ya da negatif anlam içinde bağladığı görülebilir. Bu durumda 'seks', karanlık ve şiddet içeren aksiyon olarak görülebilir; çünkü kelime "saldırı" fiili ile birlikte cinsel birleşme anlamına gelmektedir. Kadınların arkası ve aynı zamanda işaretler olarak görülen tekrarlar, metinle doğrudan ilerleyen ilişkiler, kelimelerin anlamlarını zenginleştirir. Tekrarlayan fotoğraflar, yazılan kelimeler ve eklemeler köleliğin akla gelen bütün eziyetlerinde gösteren olarak rol oynar. Sonuçta, bu çalışmanın başlığı sadece kombine edilen bekçi ve koşullar kelimeleri ile fotoğrafların görsel dili için uygulananı göstermekle kalmaz. Bu yazının tamamı çalışmanın temelini kapsar. Ancak koşulların ne kadar tanımlanabildiğinin duyarlılığı olmaksızın; izleyen, çalışmanın ırk ayrımcılığıyla ilgisini ve seksüel işaretlerini anlamayacaktır.⁹⁸

Eleştirmen Matthew Richie, Simpson'ın çalışması için "...Simpson, yıllarını başarılı bir şekilde bedenini kullanarak; kimlik ve politikanın acı yüzüğüyle birlikte, sosyal bakışın zalimliğini göstermek için harcamıştır."⁹⁹ der.

Güney Afrika'dan Berni Searle ise kendisini, kimliğinden kaçamayan bir kadın olarak açıklar. Searle; "Kendi bedenimi gördüğümde, içinden çıkılmaz bir biçimde birbirine bağlanan cinsiyet sorunlarını görürüm, fakat o hem ırk hem de

⁹⁷ "Textualized Portraits: Derrida and the Work of Lorna Simpson", <http://www.philosophy.ucf.edu/ahartportrait3.html>, (k.ç.)

⁹⁸ "Textualized Portraits: Derrida and the Work of Lorna Simpson", <http://www.philosophy.ucf.edu/ahartportrait3.html>, (k.ç.)

⁹⁹ Tracey Warr-Amelie Jones, **The Artist's Body**, Hong Kong, Phadion Press, 2006 (2. basım) s. 154, (k.ç.)

sınıfla bağlantılıdır.” der. ¹⁰⁰ Lorna Simpson ve Pat Ward Williams, onun çalışmalarını etkileyen Amerikalı sanatçılardır. Searle'nin “Color Me” adlı çalışması, baharat ve mürekkeple birlikte lekelenmiş bedeninin video enstalasyonlarından ve büyük skalalı fotoğraflarından oluşturur. “*Snow White*” adlı videosunda, sanatçı un çisentisinin altında, un tamamen onu kaplayana kadar oturur. Sonra beyaz tozu toplar ve onu bir parça ekmek içinde yoğurur. Performans, kadınlar üzerindeki boyun eğdirmenin meditasyonu ya da Güney Afrika'da süren uzlaşmacı, barışçıl politikanın ironik yorumu olarak okunabilir. Searle; “Kullanılan bedenim ustalık isteyen şeyi yapar; çünkü o basmakalıp şeyi güçlendirir.” der. ¹⁰¹



Resim 18: Snow White, Berni Searle, 2001

Nijerya doğumlu, New York'da yaşayan küratör ve sanatçı Oguibe; “Searle, kadınlarla ilişkilendirilen sorunlarla birlikte, Güney Afrika'nın yakın tarihi hakkında ırk, renk, dil ve çok özel sorulara değinmektedir.”¹⁰² der. Oguibe; Searle'nin çalışması için güzelliğin estetiği iken, hem Afrika'nın kompleks tarihinin içine gittiğini hem de diğer bölgeleri işaret ettiğini belirtir. Oguibe

¹⁰⁰ The New Look of Feminism,
<http://www.menstuff.org/issues/byissue/feminism.html>, (k.ç.)

¹⁰¹ The New Look of Feminism,
<http://www.menstuff.org/issues/byissue/feminism.html>

¹⁰² The New Look of Feminism,
<http://www.menstuff.org/issues/byissue/feminism.html>

“white-out” olanın “*Snow White*”taki gibi temsil edildiğini, örneğin Avustralya ve Tazmanya’daki yerli azaltmanın resmi politikasına atıfta bulunduğunu açıklar. Çıplaklığın kullanılması ise; Batı izleyicilerinin pornografi ile ilişkisine, bu arada 1929’da Doğu Nijerya’da anti kolonyalist gösteriler sırasında çıplak olarak toplanan kadınların caddelerde protesto yapmalarına, bu sebeple kişi başına alınan vergi düşürülmesine göndermedir.¹⁰³

3.4. Bedene Eklemlenmesi: Rebacca Horn, Hannah Wilke, Patty Chang

Pek çok insan akıllarının içindeki hapisanede yaşıyor.

Rebecca Horn

Bedenin bir mekân olduğu, bunun üzerinde de çeşitli düzenlemeler yapılarak ve protezler takılarak yapılan eklemeler için çoğu sanatçı, bunun bedeninin bir uzantısı olduğunu söyler. Doğal ya da yapay bedeninin üzerine yerleştirilenler, eklenenler beden için bir ara yüz oluştururlar. Anlamın, kavramın bu eklemeler ve düzenlemelerle, bedenle ilişkilendirilerek sunulması pek çok toplumsal soruna ve oluşturulan kadın bedeniyle ilgili söylemlere karşı bir cevap niteliğindedir.

1970’lerin başından beri Rebecca Horn, performans, film, heykel, resim, fotoğraf, enstelasyon gibi geniş bir yelpaze içinde yapıtlarını üretmiştir. İmajlarının özünü muazzam bir şekilde kullandığı fiziksel ve teknik özellikler

¹⁰³ The New Look of Feminism,
<http://www.menstuff.org/issues/byissue/feminism.html>

oluşturur. Çalışmalarında özel alanlar olmaksızın her zaman bir sahneyi kullanır.

Horn; “1964’te yirmi yaşındaydım ve Barselona’da yaşıyordum, kiraladığım otel odalarının biriydi. Cam elyafla masksız çalışıyordum; çünkü hiç kimse bana bunun tehlikeli olacağını söylememişti ve hastalandım. Bir yıl senatoryumda kaldım. Ailem öldü. Kendimi tamamıyla izole ettim. İlk beden-heykel çalışmamı üretmeye başladığım zaman yatağa bağlı kaldığım dönemdir.” der.¹⁰⁴

Horn, gençliğinde geçirdiği akciğer enfeksiyonu nedeniyle iki yıl hastanede kalır. Bu süreç onun sanat çalışmalarında ruh-beden ikiliğini ortaya koyması ve pek çok performansı için temel olarak görülebilir. Horn, aslında bedenin zor koşullar altında zorlanabileceğini ve acıya dayanabileceğini gösterir.

Horn, 1970’li yıllarda disiplinlerarası bir anlayış benimseyen ve kendisini bu yönde geliştiren bir sanatçıdır. Hareketli bir heykel gibi bedeniyle yaptığı performanslarında, mekanik düzenlemelerinde, resimlerinde, fotoğraflarında ve filmlerinde; hem öncü bir kimliğe sahiptir, hem de duygunun ve aklın bedende, mekânda şiirsel birleşmesine sağlar.

Çalışmalarında mekânı, doğrudan ışık ve aynaların yansımalarıyla keserek tanımlar. Enstalasyonları için özel olarak bavullar, kemanlar, portatif merdivenler, kuş tüyü yelpazeler, küçük metal çekiçler, su leğenleri, spiral çizim makineleri ve büyük hunileri kullanarak kinetik heykeller yapar. Onların kavramını, maddi tanımlarında ve devamlı şekilde kendi içinde değişen mitolojik, tarihsel, edebiyat ve ruhani yapılarından yola çıkarak oluşturduğu imajlarla sağlar.

¹⁰⁴ The Bionic Woman, The Guardian 23 May 2005, <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1489933,00.html>, (k.ç.)

“Branche of Destiny” ile sunulan, onun feminist konulara ilgisidir. Uzun metal çubuğa iliştirdiği 7 bıçağın aşağı yukarı hareket ettirilerek yuvarlak fırçaların içine girip çıkması; feminist bir yaklaşımla kadınların bedeni üzerindeki tecavüz gibi seksüel ilişkilere bir dokundurmadır. Keskin bıçaklar ve fırçalar, tekrarlayan sadomazoşist bir eyleme bağlanmıştır. Horn, sanat ve bilimin paylaştığı aynı bilgileri, yani geleneksel alanı takip eder; fakat bunu farklı amaçlar içinde civa, kömür ve yumurta kabukları gibi materyalleri kullanarak kendine mal eder. Benzerlikleri ve simyayı kullanır. 1998’de Virginia Wolf’un aynı isimli romanından referansladığı ve “Orlando” diyerek adlandırdığı yapıtında, oradaki farklı bir cinsiyetmiş gibi gösterilen ana karakteri illüstire eder. Bu çalışmada, bir çift erkek ayakkabısını iri parçalar halindeki kömürlerle düzenler ve duvara elektrik verilmiş iki tane bakır yılanbaşı yerleştirir. Bu yılanbaşları aralıklı olarak birbirlerine doğru yavaşça hareket ederek buluşurlar.¹⁰⁵

Jessica Benjamin’in psikanalitik konuşmaları, dışının mekânla birlikte deneyimlediği arzunun ilişkisiyle ilgilidir. Kadının geleneksel yapıda gizli kalmış konusu, sık sık bedeni içeren kendi tekrarının sunumudur. Dişi cinselliği kendini bedensel topografya olarak gösterir. Bu anne ve bebek arasındaki alandır; fantezi ve yaratıcılığın içinde genişleyen yörüngedir. Benjamin’in söylediği gibi; “sevginin ilişkisi”, arzunun mekâna ait yöntemidir. Horn, kadınlığın geleneksel konularının dışında çalışmalar yapar. 1976’da bir iç mimari olarak gördüğü dölyatağından yola çıkarak oda hakkında şunları yazar: “Bu duvarlar odayı sevgiyle kaplar, onu dünyadan izole eder; sizin önünüzde öylece kapalı şekilde ayakta, size karışır... Odanın derinliği eşzamanlı bir şekilde açılır, üç küçük özel odaya liderlik eden küçük bir kapı vardır. Özel odalarda istediğini bulabilirsin. Bu özel odalar öyle incedir ki, sen hislerini kaybetmezsin, asla ana odadan ayrılmazsın, kaçamayacağın bir noktada bunlardan birisinde kendini

¹⁰⁵ <http://www.postmedia.net/999/hornrebecca.htm>, (k.ç.)

bulursun. ...sonra üçüncü son özel odaya girersiniz. Bu küçük son oda, mağaraya benzer.”¹⁰⁶

Rebecca Horn, 1968 ve 1972 yılları arasında yaptığı performanslar hakkında şunlara değinir: 1968 ve 1972 yılları arasındaki performanslarda katılımcı sayısı sınırlanır. Kişiler arası algı sadece küçük bir dairenin içindeki insanlar için mümkündür. Aktif performansçı ve pasif izleyen arasındaki her türlü engel kalkmalı, sadece katılımcılar olmalı. Her performansta ana bir figür vardır. Bu bütün aktiviteler için odak olan fonksiyondur. Herkesin konstrasyonu bu merkezde odak olan beden üzerinedir, bu ritüele başlamanın duygusunu oluşturur. Performansta sürecin geliştirilmesi katılımcılar için önde gelir. Kendisini sunan sanatçı için kederleri, düşünceleri bu gösterim şekline karar vermekte etkindir. Bedene yakıştırmak için yapılan giyinme aslında bir bağlantılandırma aracıdır. Giydiği zaman, kişiliğin özdeşleşme evriminin süreci başlar. Bu performans için temel faktördür.¹⁰⁷

“Performance I (1972)” ve “Performance II (1973)”de, Horn ana tema olarak kişisel etkileşimi kullanır. “1974-75 Berlin Exercises: Dreaming Underwater”da içsel monologun yolunu gösterir. Sanatçının Berlin apartmanında kurduğu şiirsel ve sürreal performansları da önceki temaları işaret eder. Performanslarının isimleri, şiirsel yorum ve gerçekçi betimlemeler arasındadır. Bu çalışmalarda Horn, uzun yapay parmaklarla odaların duvarlarına dokunur. “Feathers Dancing on Shoulders”ta ataçlanmış aynanın yansımalarını şiirsel bir hikâye içinde mekânda yansıtır ve dönüştürür. “Cutting One’s Hair with Two Scissors at Once”ta ise rahatsız eden bir oyun oynar.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Giuliana Bruno, **Rebecca Horn Guggenheim Museum**, Germany, Second Edition
Published, 1994, s. 81-82, (k.ç.)

¹⁰⁷ Carl Haenlein, **Rebecca Horn The Glimpse of Infinity**, Germany, Kestner Gesellschaft
Catalogue, First Solo Edition, 1997, s. 49, (k.ç.)

¹⁰⁸ Katharina Schmid, **Rebecca Horn Guggenheim Museum**, Germany, Second Edition
Published 1994, s. 71, (k.ç.)

Horn, “*Finger Gloves*” adlı video performansında, bedenini makine olarak kullanır ve bunu görüntülerini sunar. Sanatçının eline protezlerden oluşturulmuş bir mekanizma iliştilir. Uzun parmaklı eldivenlerle harekete başlar, etrafındaki alanı araştırır, algılar ve ona dokunur. Diğer kadınların bedenlerini parmak eldivenleriyle tarar, saçlarına dokunur ve hissi bir şekilde çıplak omuzlardan aşağı doğru hareket ettirir. Bazı protezler hayvanların algılamasındaki antenlere benzer, bu mekânı kavramanın yoludur, hissedişin bir başka biçimidir.¹⁰⁹



Resim 19: Finger Gloves,
Rebecca Horn, 1972



Resim 20: Pencil Mask, Rebecca Horn, 1972

Diğer taraftan Horn geleneksel insan görünüşünü değiştirmek için hem maskeler hem de protezler kullanır. “*Pencil Mask*”ta (1972) bandajı çeşitli kalemlerle birlikte başına sıkıca yerleştirir ve bununla çeşitli çizimler yapar. “*Cockatoo Mask*”ta ise beyaz tüylerden oluşan, yüzünü ve başını kaplayacak kalın bir maske oluşturur. Böylece kendini dünyadan mahrum eder, ötekinin bakışını engeller. Öteki, Horn’unun yüzünün ortasındaki derin yarığı açarak; dünya ile arasında nefes alıp verebileceği bir bağ oluşturmasını sağlar.

¹⁰⁹ Giuliana Bruno, a.g.m., s. 81-82

“The Feather Prison Fan” (1978) performansında ise yaşayan bir kabukla kaplanmış balerine benzer. Bu obje filmin önemli noktasında sanatçı tarafından açıklanır:

“Devekuşu tüyleri; beyaz, opak;

Bir dairenin çevresinde iki büyük yelpaze döner.

Tüyler yalnızca en uzaktakine dokunur

İki yelpaze dairesi yavaşça sualtında dizilmiş bitkilere benzer. Ansızın, şiddetli çitirtılar başlar, yelpazelerden biri açılır, yüksek olmayan siyah kutunun üzerinde ayaktaki balerin açığa çıkar, dimdiktir, bağlanmış tüy kanatları üzerindedir. Sonra yelpazeler dairesel hareketlerine yeniden başlar, ta ki kız bir kere daha yumuşak havanın içine ve kuş tüyü mabedine hapsolasiya kadar.”¹¹⁰



Resim 21: The Feathered Prison Fan, Rebecca Horn, 1978

“...Gerek şiirsel aygıtlar, gerekse kurşun kalemlerle donatılmış, miğfer gibi kafaya geçirilen donanımlar, tüylerle kaplı giysiler ve eller, özellikle erken dönemlerinde çok etkili uyarıcılarla karşılaşmış bir biyografiden kaynaklanmaktadır. Bu maskelemelerin temelinde de bir korunma gereksiniminin bulunması da olasılık dışı değildir.”¹¹¹ Timothy Baum’un Horn’la ilgili bazı düşünceleri ise şöyledir: Rebecca Horn, kuş tüyleriyle kaplanmış formlar ile ilgilenir ve iki kat uzattığı insan bedeninin yan yana konumlanmasını

¹¹⁰ Katharina Schmid, a.g.m., s.72

¹¹¹ Carl Haenlein, “Time Goes By”, Türkçesi: Ahmet Cemal, **Sanat Dünyamız**, Sayı:76, YKY, İstanbul, Yaz 2000, s.76

gösterir. İlk olarak kuş tüyleriyle bedeninin büyütülmesi ve uzantılmasının sonuçlarının ilginçliğini farklı imajlarla sunar. Çünkü geçmiş yüzyıllarda antik çağın insanları; kuş tüyü kanat tipinin her çeşidi düşünmüşler, belki de uçmayı bile denemişlerdir. Ayrıca Kızılderililer'in gösterişleri tüyleri ve Art Deco'nun leydisinin, erkeğinin ve kadının kullandığı kuş tüylerinin kullanım amaçları genellikle birbirine benzer; kendilerini ve estetik zevklerini bu sayede yükseltmek. Buradaki fikrin gizli yanı; mükemmel hafiflik ve kuş tüyü krallığının sessizliğidir.¹¹² Sanatçı kullandığı bu malzemeyle kendini geçmişle ilişkilendirmiş; onlarla ortak bir estetik zevk ve yaşam kurmaya çalışmış olabilir.

“Cutting One’s Hair with Two Scissors at Once” (1974-75) performans filminde saçlarını keser, bu acının özel deneyimidir. Başını, ilk önce Medusa'nın başı gibi kapatır; sonra güzel uzun kitleyi (bir yanda kırmızı saçta çağrıştıran fetişizmin gizli korkunç deneyimi) keser.¹¹³ Saç, kürk ya da tüylere benzer şeyler beden yüzeyini kaplayan derinin uzantısıdır. Duyusal algının dokunuş formudur. Bedensel büyümenin hem estetik hem de erotik biçimde olduğu alandır. Saç, beden duyarlı parçasıdır, derinin koruyucu uzantısı, bedenin acıyı hissettiği yeridir. Çünkü saç dokunuşun bedensel formudur ve keserken belki acının ortaya çıkışı hayal edilebilir. Horn, filminde sık sık saçına dokunur ve kucaklar.

Rebecca Horn, “*Einhorn (Unicorn)*”da; bandajların armatürü içine sarılmış bedeniyle, başının üzerinde taşıdığı ağaç sırığı bağlantılandırır ve böylece iki form birbirini destekler. Yarı çıplak olarak bu şekilde ormanda, buğday tarlasında boydan boya dolaşır gezinir. Boynuzlu atın boynuzunu anımsatan bu durum Ortaçağ'da saflığın ve temizliğin sembolüdür. Bu performans 1970'te film ismi verilerek belgelenir ve film “Performances 11” (1973) tekrarlanır.

¹¹² Katharina Schmid, a.g.m., s. 70

¹¹³ Giuliana Bruno, a.g.m., s. 91

“Onu caddede ilk gördüğümde yürüyordu – (ben – kendimin “boynuzlu at” rüyalarını görüyordum) – değişik ritmi, bir adım geleceğin önündeki...

Bütün her şey kendi hayalimin şok yansımasına benziyordu. Onun hareketlerini, esnekliğini (bütünüyle bacaklarını nasıl kullanıldığını biliyor, fakat onun yarısı: donmuş buz içinde, başından kalçasına ve ayrıca gerisi...

Gelecek haftalarda, bulunan doğru proporsiyonlar, vücudun ağırlığı ve nesnenin yüksekliği, mesafeler ve dengeler...

Bu performans günün ilk saatlerini yakalar – hâlâ nem, kuvvetli ışık – güneş herhangi bir izleyiciden daha fazla ilgi çekici...

Onun bilinci ateşli ve ürpertici biçimde heyecanlandı: hiçbir şey onun trans yolculuğunu durdurmadı.”¹¹⁴



Resim 22: Einhorn (Unicorn) / 1, Rebecca Horn, 1970

Hannah Wilke, 1960’lı yıllarda yaptığı ve kadınların özgürlük hareketleri döneminde oluşturduğu vajina ve vulva heykelleriyle tanınır. Bedenin güzelliğini, dişinin çekici yönünü, cinselliğin imalarını, bedeni üzerinden gerçekleştirdiğinde aktarır. Kadın bedeninin elinden alınan dişi söylemine, sanki Wilke yaptığı

¹¹⁴ Helena Reckitt , a.g.k., s.104, (k.ç.)

çalışmalarıyla ve seksi görüntüsüyle bir dil oluşturmaya çalışır. Bedenini her türlü toplumsal soruna işaret edecek biçimde kullanır. Günlük tüketimin nesnesi olan sakızla oluşturduğu vulva biçimdeki parçalar; yaralara, cinselliğe, silahlar erkek egemenliğine ve fallik göstergeye; son dönem rahatsızlığında kaydettiği bantlar ise, hastalıklar ve ölüm karşısında olan bitene vurgu yapan Hannah Wilke'nin belki de en önemli çalışmalarıdır.

Luccy Lippard, Wilke için; "güzel kadın ve sanatçı olarak rollerin kargaşası" diye saptamada bulunur. Fakat bu kargaşa Wilke'nin sanatının önemli görüşüdür.¹¹⁵ Wilke, ilk performanslarını gerçekleştirdiği zaman New York'lu eleştirmenler sembolik sakızdan oluşan vajina parçalarıyla ilgilenmediler, bunları sadece güzel bir beden üzerine yapıştırılan nesnelere olarak gördüler. 1980'lerin sanat dünyasında Cindy Sherman'ı bir star olarak yükseltirken; ona stratejik noktalardan benzeyen Hannah Wilke'yi görmezden gelir. Çünkü onlar; Wilke'nin bedenini, güzel kadının ve bedenin görsel kodlarının yeniden yazım süreci içinde olması gereken noktada bulunduğunu kabul etmezler.

Feminizmin, cinsel ve patriyarkal gücün politik baskıcılığına işaret eden bazı çıplak kadın imajlarından ötürü çıplaklıkla ilgili görüş farklılıkları ve problemi vardır. Sontag, "pornografik hayal gücü, psişik mutlakiyetin bir formu olarak anlaşılabilir olmamalıdır," der ve pornografik hayal gücünün anlaşılmasını önerir.¹¹⁶ Wilke'nin çalışması, kadınsılık hakkında bazı ilginç fikirler oluşturan çıplaklık ve çıplaklığın keşfi olarak kabul edilebilir. Başlangıçta kabul edilen güzel kadın bedeninin; klişe olarak gösterilmesinden bu yana, bir eşyanın pazarlanmasının maskelenmesi için iyi olan yöntemi gösterir. Wilke'nin amacı medya kültürünün görsel idealinin altını kazımasıdır.

¹¹⁵ Debra Wacks, "Naked truths: Hannah Wilke in Copenhagen - Copenhagen Contemporary Art Center", Copenhagen, Denmark, and Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_2_58/ai_55427202, (k.ç.)

¹¹⁶ "Some Thoughts on the Work of Hannah Wilke", <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>, (k.ç.)

Hannah Wilke, “*Starification Object Series SOS*” adlı fotoğraf dizisinde; izleyicilerin çiğnediği sakızları, üstsüz vücudunda kullanarak, bir nevi onlarla flört eder, daha sonra bunları toplar ve düzenler. Bu sakızlar, 1950’lerin sonlarında ortaya çıkan vulva heykellerin dudaksı biçimlerinden esinlenilerek biçimlendirilir. Aynı zamanda bu biçimler bir dişi vücudunda yapıştırılarak, tarihi izlere de göndermede bulunur.



Resim 23: S.O.S. Starification Object Series, Hannah Wilke, 1974-1982

Hannah Wilke, 1977 şunları söylemiştir: “Bir Yahudi olarak aynı zamanda şunları hatırlatmaktayım: savaş süresince damgalanmış, dağlanmış ve yanmış olabilirdim, eğer Amerika’da doğmamış olsaydım. Deriyi Kazıma... Yahudi, Zenci, Hristiyan, Müslüman... Onları dinlemenin yerine onları yargılamaktır. Onları ilkel önyargılara göre yargılamaktır. Marksizm ve Sanat, Faşist duygular, iç yaralar, oluşturulan dış durumlar.”¹¹⁷

Yine Wilke 1980’de; “Görsel önyargı dünya savaşlarına neden olmuştur. Mutasyon, düşmanlık, yabancılaşma “diğer”inin korkusuyla oluşmuştur.

¹¹⁷ Helena Reckitt, a.g.k., s.107

Kendinden nefret etmek bir kapitalist için ekonomik gerekliliktir. Totaliter dini kurallar, vücut dilinin öneminin reddine yönelik çoğunluğun isteğini kullanır. Gurur, güç ve kültürel başarıda kişinin seksüel davranışlarının memnuniyeti; bir mal veya ticari eşya olmadıkça, ekonomik ve sosyal yarar sağlamaz.” diye belirtmiştir.¹¹⁸

“What Does This Represent? What Do You Represent?” (1980) adlı çalışmasında; Wilke, kızgın bir yüzle, uzatılmış bacaklar ve doğrultulan kollarla, erkeklere sersemletecek şekilde bağırır: “Sence temsil nedir?” Sanatçı bacaklarını yayarak otururken, muhalif duygularını işin içine katar ve çıplaklığı geri plana atmaya çalışır. Jenital bölgesi imajın tam merkezine yerleştirilir. Reinhardt’ın metni zemin üzerindeki bölgeye yazılır, bu alana model tabancaları ve makineli tüfekleri içeren ‘erkek çocuklarının oyuncakları’ dağıtılmıştır. Bu kısımda cinsel kimlik üzerindeki özellikle gücün dengesini, Reinhardt’ın ironik kelime oyununu kullanarak gösterir. Bu çalışmanın bir kısmı; 1979 ve 1985 yılları arasında Wilke’nin *“So Help Me Hannah”* adlı videosuna kaydedilmiştir. Performanslarını kendi portresinin serisinden oluşturur. Erkek sanatçı ve felsefecilerden alıntılarla birlikte her bir imaj üzerine yeniden basar.¹¹⁹

¹¹⁸ Helena Reckitt, a.g.k., s.107

¹¹⁹ Helena Reckitt, a.g.k., s.127



Resim 24: What Does This Represent?
What Do You Represent?, Hannah Wilke, 1980



Resim 25: So Help Me Hannah, Hannah Wilke, 1978

Hannah Wilke'nin bu çalışması erkek egemenliğindeki temsil biçimini radikal bir şekilde sarsar. Sanat tarihinde vajinanın böyle karşıdan gösterilmesine pek sık rastlanmaz. Buradaki diğer önemli nokta ise; sanatçı, kendisini bu şekilde göstererek, erkekler için seyirlik ve haz nesnesi olmasının ötesine ulaşmıştır. Wilke, bu pozuyla erkeklerin haz ve arzu duygularından başka; sanat tarihinin erkek bakışını da rahatsız etmektedir. Bacakların ayırık olması ve vajinanın imajın tam ortasına gelecek biçimde yerleştirilmesiyle erkek iktidarını sarsan örtük bir anlamı da taşımaktadır.

"Intra Venüs" (1990-93)'de, 16 düz ekran monitörden dörtlü sistemler halinde Wilke'nin son günlerinin 30 saatlik bant kaydı gösterilir. "Intra Venüs", onun yönlendirmeleriyle on dört yılda yapılır. Bu yapıt üzücü değildir ve romantik olana karşıt olacak biçimde hayat doludur. Ölüm fetişleştirilmez. Sanatçının

bozulan güzelliği fotoğraflar, bant kayıtları yapılır. Kullanılan ses bir ekrandan diğerine atlar.¹²⁰



Resim 26: June 15, 1992/January 30, 1992 #1 from INTRA-VENUS Series, Hannah Wilke, 1992-93

Patty Chang'de sık sık bedeni ele alarak; kadınsılığın karanlık yönünü araştırır ve sosyal arzuyu inşa eder. Bu sanat formu çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. 1970'lerdeki kadın, performans sanatçılarına benzer, örneğin Marina Abramovic, Eleanor Antin ve Hannah Wilke gibi... Chang bedenini kadınların nesnelleştirilmesinin bildirisinin adresi ve onların popüler kültür ve sanat tarihinde temsil edilmesi için kullanır.

¹²⁰ "Hannah Wilke's Farewell, Death Isn't Fun",
http://www.artsjournal.com/artopia/2007/09/hannah_wilkes_farewell.html, (k.ç.)



Resim 27: Melons, Patty Chang, 1998



Resim 28: Fountain, Patty Chang, 1999

Chang'ın çalışmaları sık sık kişilikle birlikte değişir; gelip geçici ve basmakalıp popüler kadınlara saldırır. Örneğin, “*Melons*” (1998) adlı çalışmasının fotoğraflarında sanatçı, kantalop kavunlarını protez memeler olarak kullanır. Chang'ın sanatında adreslenen; tüketim ve arzunun kadınların bedeninin üzerine nasıl yazıldığıdır; fakat aynı zamanda bu, kadının kendi arzusudur. Chang, “*Fountain*” (1999) adlı çalışmasında kendi imajını içer, bu çalışmanın fotoğraf serisinde sanatçı, Yunan mitindeki Narcissus'a benzer. Sanatçı çalışmalarında, nesnelleştirilen ve egzotikleştirilen utangaç, çekingen Asya kadınlarını araştırır. “*Contortionist*”te (2000) sanatçı Çin'deki akrobatların pozundan etkilenerek omuzları üzerinde durur ve sabit bir şekilde kameraya bakar.¹²¹

¹²¹ www.guggenheimcollection.org/site/medium_work_md_Film_video_186_1.html, (k.ç.)

3.5. Bedenden Uzaklaşma/Koparma (Boyutu): Shigeko Kubota, Yoko Ono, Carolee Schneeman

Toplumsal yapıda ya da kişi kendi öznelliğini oluştururken kirliyi, pisi, düzensizi, çikintıyı bir kenara iter. Böylelikle, arınmış, temiz, kimseye zararı dokunmayan hem öznel hem de toplumsal bir bölge yaratılmaya çalışılır.

“...Ötekinin, bundan dolayı kadının bedeninin, Batı kültüründe iğrenç olmakla (abject) özdeşleştiğini vurgulayan Kristeva, iğrenç olmanın öznenin karşısındaki nesnenin bir özelliği olduğunu söyler.”¹²²

Kristeva, bedenin deliklerinden ve gözeneklerinden dışarıya atılan her şeyin temiz bedenin sonsuzluğunu gösterdiğini ve iğrenmeye neden olduğunu savunur; kaybetmeyle bedenin temizleneceğine işaret eder. Psikanalizde; anal atıkları dışarı atmanın kişinin denetleyebildiği ilk ayrılma olduğunu belirtir. Tiksitmeler, iğrenmeler genellikle insani veya hayvani çürümleri, dışkıyı ve atıkları içerir.¹²³

Kristeva; yiyecek, bedensel atıklar ve cinsel farklılık olmak üzere iğrenmeyi üç ana başlığa ayırır. En ilkel biçim olan oral iğrenmedir. Bedenin olağan yaşam döngüsünün sürmesi için gerekli olan besin aynı zamanda kişinin onun dışarı atmasıyla da bir iğrenmedir. Çocuğun annesinin sütünü kusması bebeğin anneyi reddetmesine işaretler. Yani yiyeceğin reddi, anneye birlikte anne sevgisinin reddidir. Bu şekilde çocuk anneyi bir başka deyişle ötekisini kendinden dışarı çıkarmış olur. Bu kendi varlığını oluşturmaya başlamanın ilk izleridir.

¹²² Emre Işık, a.g.k., s. 82-83

¹²³ Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Türkçesi: Nilgün Tatal, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004 (1.basım), s. 146-147

Kir, pis, çöp, bedensel sıvılar (ter, kusmuk, sidik, meni, adet kanı, dışkı...), bedensel iğrenmenin ikinci kısmını oluşturur. Bedenin içindeyken yaşamın sürdürülmesine yardımcı olanlar bedenden çıktıktan sonra kiri, pisi ve kötüyü oluştururlar. Kristeva şöyle yazar:

“Demek ki iğrenç kılan, bir kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arda, muğlak ve karışmış olandır.”¹²⁴

Kristeva, cinsel göstergelere örnek olarak da adet kanını gösterir. Adet kanına ve onunla birlikte kadın bedenine karşı duyulan tekinsiz, rahatsız eden durum, tiksinden bir başka yönüdür.

Kadının toplum içinde biyolojik özelliğinden dolayı ayrı tutulduğu bilinir. Özellikle bu döngü sırasında toplum tarafından bilinen garip ve mantık dışı inançlar olduğu bilinmektedir. Ama asıl konu sanatçıların bu cinsiyet özelliğinin kadın açısından negatif yönde gösterilmesi karşısında nasıl bir tepkide bulduklarıdır. Pek çok sanatçı cinsiyet, cinsellik ve cinsel kimlik üzerinde durmuşlardır. Özellikle Kubota ve Schneemann'ı seçme nedeni olarak ise kadına ait cinselliği ve bir gösterge olarak olsa bile dışa atılmayı gösteren performanslar üretmeleridir.

Beden kendisinde olanı dışarı atarak kendini oluştururken, kadın hem beden hem de ona ithaf edilen iğrenç olma durumu arasında kendisini oluşturmaya çalışmaktadır. Kötü, pis, atıl, iğrenç olan bedenden dışarı atılırken, kadın bedeninin belli bir döngü içinde ve belli bir süre boyunca taşıdığı bu iğrenç olma haliyle aslında toplum içinde dışlanma duygusu yaşar. Bu dış olma hali bir anlamda diğeri, öteki olma durumudur. Kadın bedeni bu döngülerinde hem özne hem de öteki olma arasındadır. Bundan kurtulmak ise erkek egemenliğindeki yapının kırılmasıyla olacaktır. Bu noktada kadın yazıya, söze,

¹²⁴ Francette Pacteau, a.g.k., s. 158

imaja katıldığı zaman ve kendi sözünü, yazısını, imajını toplum yapısına kabul ettirdiğinde, kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik giderilecektir.

Kubota resmin bir başka çeşidini kısa zaman içinde üreten kahraman Pollock vari resimleri, özellikle feminist “hareket” içinde canlandırır. Shigeko Kubota’nın “Vagina Painting” performansı, Fluxus’un performanslarında oldukça saldırgan ve ön-feminist bulunur.

4 Temmuz 1965’te, New York’ta *Sürekli Fluxus Festivali*’nde, yere biçimsiz biçimde büyük kâğıtları serer ve iç çamaşırının ağına iliştiği fırçayla kırmızı vuruşlar yaparak ilerler. Böylece kadın cinselliğine ve beden fonksiyonlarına ait ve kadın anatomisinin kodlarına göre belagatli cinsel imajlar üretir ve aksiyon resmini yeniden tanımlar. Kubota, New York’a gittikten tam bir yıl sonra Vagina Painting’i canlandırır. Bu performans; doğrudan, kadınların değişen ve büyüyen geçici döngüleriyle birlikte, yaratılışa/ön yaratılışa karşı kadının içine ait aralıksız süregelen menstrual döngüye referanstır.¹²⁵ Menstrual (aybaşı) döneminin yaratıcılığını ve elle hareketin sürecini sanatçı kasten bozar, altüst eder. Kubota’nın performansı; hem yazının ve dilin kaynağı olarak vajinayı harekete geçirir. Batı kültürünün “yoksun olmanın” (fallusun yokluğu) yeri ve dilin bozulduğu yer olarak; kadın cinsel organını belirten düşüncesini ters yüz eder.

Bu performansta, aksiyon-metin boyunca görülebilen mecazi kan; kadının önemsiz, yaratıcı, biyolojik merkezini nesnelleştirir ve somut imajlarda bunu gösterir. Böylece, bu onun sanatsal gücünün manifestosudur. Bununla ilgili olarak edebiyat teorisyeni Elaine Scarry “Acı İçinde Beden”de; “kullanılan materyal form, kendini doğrulayan formdur.”¹²⁶ diye belirtir.

¹²⁵ Kristine Stiles, “Between Water and Stone-Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts”, **The Artist’s Body**, Editor: Tracey Warr-Amelie Jones, Hong Kong, Phadion Press, Second Edition, 2006, s. 111, (k.ç.)

¹²⁶ Kristine Stiles, a.g.m., s. 111

Yves Klein'nin kadın bedenlerini resmin aracı olarak kullanması gibi; Kubota da, kendi bedenini (özellikle cinselliğini) performanslarında kullanarak, Yves Klein'ı taklit eder.

Kubota'nın "*Vagina Painting*" performansından, tarihte müz (ilham perisi) kabul edilen olarak kadının reddini cesaretlendirdiği anlaşılabilir. Bu performansta Kubota; kadını, hem güncel yaşamda hem de temsili formda cinsiyeti üretebildiği için sanatının esin kaynağı olarak yeniden düzenler. Aynı zamanda Kubota'nın olayında; kadınların bedenleri, sanatın ve yaşamın materyal sentezinin bağlantı noktası olarak öne sürülür. Performans acıdan ziyade yeniye yer verir. Kubota'nın jenerasyonundaki pek çok erkek sanatçı sanat ve yaşamda; psikolojik olmasa da performansı arzularını ifade etmek anlamında kullanır.



Resim 29: Vagina Painting, Shigeko Kubota, 1965



Resim 30: Cut Piece, Yoko Ono, 1965

Yoko Ono, "*Cut Piece*" (1964) adlı performansında sahnenin önünde durur. İzleyicileri ona yaklaşmaya ve vücudundan parça parça elbiselerini kesmeye davet eder. Ono, bu durumla izleyici ve sanat objesi arasındaki tek taraflı ilişkinin gücünü ortaya koyar. Sanat için; tarafsız ve anonim subje gibi hikâyesel

biçimde, dişi vücudunu sergileyen gerilimli bir eylemi sunar. “Cut Piece”da, aynı zamanda izleyiciyi etkin olarak zarar vermekten, hatta objeyi tahrip etmekten sorumlu olmadığını da göstermiştir.

“İnsanlar, sanatçıya ait olmayan parçaları kesmeye başladılar. Sonuçta, orada benden kalan tek bir yapı vardı. O, bendim fakat onlar hâlâ memnun değildi ve öykünün ne olduğunu bilmek istediler.”¹²⁷ diye belirtir sanatçı. Bu performansta Ono, beden üzerindeki yapıyı izleyiciler aracılığıyla parça parça kendinden ayırır; böylece izleyen de aktif olarak performansa katılır. Kişinin kendini oluşturması sadece bazı şeylerin vücuttan atılmasıyla olmaz. Ono’nun kendine ait olanı başkalarına teslim etmesi de, bir tür kendini oluşturma olarak görülebilir. Çünkü Ono; tehlikeyi, riski göze alarak yaşam algısını değişikliğe uğratmakta ve kendini bu şekilde yenilemektedir.

Yoko Ono, bazı çalışmalarında çocukluğun temalarını kullanır. “City Piece” (1961) adlı performansında boş bir bebek arabası ile şehrin sokaklarında yürür ve “Film No. 8 Woman”da (1968) ise hamilelik ve doğurmaya odaklanır. Ono’nun 1964’de yayınlanan “Grapefruit” adlı kitabında 1950’ler ve 1960’ların başında müziği, resmi, olayları, şiiri, nesnelere, filmi ve dansı hakkında yazılır. Kocasını John Lennon’ın işbirliğindeki temel formu, son yıllara kadar kullandığını kabul eder. Buradaki metinler fizyolojik performanslarına atıfta bulunur. “Pulse Piece” (1963) ve “Beat Piece” (1963), kalp ve döngüsel sisteme vurgu yapar. “Body Sound Tape Piece”ta ise insanların geliştirdiği farklı yıllardaki çeşitli duyguların sesine odaklanır. Ono’nun çoklu bedensel zevklere düşkünlüğündeki güçlü dikkati; Fluxus’la birlikte diğer kadın sanatçılar arasındaki ilişki ile izleyici-katılımcıyı da içine alan, kendi anatomilerinin kişisel hâkimiyetine, koklamanın ve dokunmanın duyularına dayanır. 1970’lerdeki feministlerin kullandığı temalara daha önce değindiği görülür. Ono; hem 1980’lerin post yapısalcılarının hem de Fransız feminist Luce Irigaray’ın

¹²⁷ Helena Reckitt, a.g.k., s.60

tartışmalarında değindikleri, kadınların seksüel bölgeleri üzerindeki dokunmanın üstünlüğünü gösteren öncü kişilerdendir.¹²⁸

Carolee Schneemann, çalışmalarının çeşidi yaygınlık gösterir. *“Interior Scroll”* (1975) performansı sanatçının en çok bilinen performansıdır. Sanatçı burada bir miktar kâğıt parçası haricinde çıplaktır. Schneemann, izleyicisine kitabı Cezanne’dan ‘She Was A Great Painter’ı okuyacağını söylemiştir. Ondan sonra sarılı kâğıt yaprağını açar ve büyük çamur darbeleriyle yüzüne ve bedenine resim yapar. Uzun bir masanın üzerine tırmanır ve metni okurken, dengede durmaya çalışır. Vajinasından tomarı yavaşça çeker ve metni okur. Bu performansını ilk kez resim sergisi için sahnelemiştir ve bu performans serisini kadın izleyiciler için gerçekleştirir. İzleyicilere “Women Here and Now” diye seslenir. “Interior Scroll”, Schneemann’ın “vulvic alan/mekân” içindeki araştırmasının doruk noktasıdır. Bunu eski kültlerde Tanrıça olarak atfedilen iri yılan formlarıyla bağlantılandırır. Sanatçı vajinasına gizlediği ve sonra da buradan çıkartıp okuduğu metni kendisinin bir parçası olarak görür. Bunun vajinanın içinden çıkarılan bir nesne olmasının ötesinde; kadının üretkenliğinin vurgulandığı alandan çıkartılması, söz ve yazıda oluşturulamayan kadını göstermesi ve kadına seslenilmesi önemli bir noktadır.

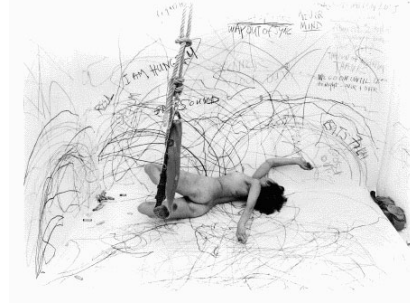
“Vajinanın pek çok yönü olduğunu düşünüyorum –bedensel, kavramsal, heykel formu, mimari referans işareti olarak, kutsal bilginin kaynağı, kendinden geçme, doğum geçiti, dönüşüm... Yarı saydam oda ki o iri yılanın dış görünüş modelidir: onun tarafından canlandırılır ve üretme gücüne sahip gizemler, hem dışı hem de erkek cinsel güçlerine atıfta bulunur. Bu ‘içteki manevi bilgi’nin kaynağı ilkel ruh benzeştirmesinin işareti ve Tanrıça’ya tapınma içinde vücudu sembolize edecektir.”¹²⁹

¹²⁸ Kristine Stiles, “Between Water and Stone Fluxus Performance: A Metaphysics Acts”, In **The Spirit of Fluxus**, Editor: Janet Jenkins, Kyoto -Japan, Walker Art Center, First Edition, Nissha Printing Co. Ltd., 1993, s.79, (k.ç.)

¹²⁹ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 144



Resim 31: Interior Scroll,
Carolee Schneemann, 1975



Resim 32: Up To And Including Her Limits,
Carolee Schneemann, 1976

Sanatçının bu önemli performansından sonra yaptıklarının kaynağının çıkışı ise farklıdır. İlk kez 1973'te New York Grand Central istasyonunda Avant-Garde Festivali'nde mal taşıyan üstü kapalı boş araçta gerçekleştirilen "*Up To And Including Her Limits*"; 1976'da sanatçı tarafından başka çalışmalarında önceden kullandığı materyaller ile super-8 filmin projeksiyonlarını da içine alan karmaşık enstalasyon/performanstır. Emniyet kayışı tarafından savrulan çıplak, duvara atılan büyük kâğıt yapraklarının üzerini karalar. Böylece bedeninin hareketi tarafından çizimler yaratılır. Schneemann, bir anlamda kalem olur. Sanatçı; performansını, 'bilinç dışını göz önüne sermek için içeriye bakışın bir çeşidi' olarak tanımlar. İzleyenler için sahnelenmiş olmaz; fakat onlar tanıklık edebilirler.

Schneemann, "*Eye Body: 36 Transformative Actions*" (1963) performansında ise; büyük paneller, kırık aynalar, camlar, ışıklar ve motorlu objeler -örneğin şemsiyeler- gibi çeşitli nesnelere oluşan bir çevre inşa eder. Bu onun bedeni için derecelendirilmiş ilişkidir.



Resim 33: Eye Body 36 Transformative Actions, Carolee Schneemann, 1963 and 1973



Resim 34: Eye Body 36 Transformative Actions, Carolee Schneemann, 1963 and 1973

Schneemann, “Boya, makine yağı, tebeşir, iplikler, plastikle kaplanırım. Görsel alan olarak bedenimi onaylarım. Sadece kendi imajımı üreten değil, aynı zamanda materyal olarak çalışmayla birlikte etkin imaj değerlerini keşfederim. ... Bedenimle çalışarak, materyallerin ilave edildiği yapının boyutlarını birleştirmek istedim...” diye belirtir.¹³⁰

Bir kadın sanatçı için çalışmasında bedenini çıplak olarak kullanması; resmin, heykelin ve mimarinin geleneksel pratiğinin oldukça radikal uzantısıdır. Fiziksel sınırların zorlanması ise; izleyeni hem düşünmeye iter, hem de kendini tehdit altında hissetmesine neden olur.

¹³⁰ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s.61

3.6. Bedenin Sınırlarının Zorlanması: Marina Abramoviç, Gina Pane, Ana Mendieta, Janine Antoni

1972’de ortak düzenlendiği söz edilen Ablutions performanslarından önce kişisel politika oluşturmak için feministler öznel kurallarla birlikte (heteroseksüel, normal, beyaz, eril) şiddetin görsellerini yeniden çalışırlar. Nitekim “Kişisel olan politiktir.” cümlesi tanınmanın yorum sözü olarak görülebilir. Kadın sanatçılar tarafından bedensel deneyimler kaçınılmayacak biçimde sosyal durumları gösterir ve bütün politik randevu ister istemez bedensel parçada olur. Şiddet ve fiziksel acı diğer sanatçılardan daha farklı rol oynar. Bu duyguyla hemen hemen her beden sanatçısının politik olarak kişisel olanı kamulaştırdığı söylenebilir.

Abramovic, resim eğitimi almasına rağmen 1970’lerde gösteri alanına yönelir. Yaşadığı yer olan Yugoslavya’nın sosyalist rejimle yönetilmesine rağmen, Batı’daki sanat olaylarından da etkilenmesi; ruh ve beden ikilemini yaşadığı sırada bir Ortodoks ayinini sanatsal olay olarak görmesi, onun bedenini kullanarak çalışmaya başlamasına etken olmuştur. Abramovic fiziksel olarak bedenine uyguladıklarıyla, acıyı yenmek için yaptığı eylemlerle; bedeni bilinçlilikten bilinçsizliğe taşıdığı süreç içinde yaşadığı anı deneyimlemek istemektedir. Gerçekleştirdiği performansların temel görüşünü şu şekilde belirtir:

“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu asla tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet’e gittiğim, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel

*zorlanma gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız, Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu.*¹³¹

Abramovic ritüel ayinleri çağrıştıran ayinleriyle beden üzerinde imgeler oluşturur. Bedeni üzerinden gerçekleştirdiği; sembolik olan Batı dilinin beden üzerinde düşünmesinden daha çok soyutlayarak, gizleyerek, sınıyarak oluşturduğu kendisidir. Gerek bir vantilatörün yaydığı havayı soluması, aşırı dozda hap alması ya da kendini yaralaması türün süreçlerinde, gerekse ani hareketlerinde, uzun yürüyüşlerinde ya da mutlak bir hareketsizlik anında, Abramoviç 'kendi bedeninde-oluş'u, öznelliğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. 'Bedenini boşaltmak', aklının 'başka bir yer ve zamanda değil, 'burada ve şimdi'de olması demektir. Gösterilerinde genellikle susması ve sadece kendini sunması bu yüzdendir."¹³²

Abramovic, 1975'te Edinburg Festivali'nde gerçekleştirdiği "Ritim 10" isimli performansında, 10 tane bıçağı beyaz bir kâğıt üzerine yerleştirir. Yanında iki ses kayıt cihazı vardır. İlk ses cihazının düğmesine basarak gösterisine başlayan sanatçı önce sol elinin tırnaklarını kırmızı oje ile boyar, sağ elindeki bıçakla ritimli bir şekilde sol elinin parmakları arasına vurmaya başlar. Bu şekilde bütün bıçakları kullanır. İlk bölüme ait ses kayıtlarını geri sarar ve dinler. Gösterinin ikinci bölümünde ise ikinci ses kayıt cihazı kayıt halindeyken Abramovic tekrar bıçaklarla parmaklarının arasına aynı ritimle vurmaya başlar, bu arada eş zamanlı olarak gösterinin ilk bölümünün kayıtlarının sesleriyle birlikte Abramovic'in ikinci bölüme ait yaralanmasına ve acısına ait sesler birbirine karışarak kaydedilir. Abramovic gösteri bittikten sonra ikinci kaydı da

¹³¹ Bojana Pejic, "Bedende-Oluş Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine", Türkçesi: Nahide Yılmaz, **Anadolu Sanat Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, Eskişehir, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 31, Sayı:13, Güz 2002, s. 156

¹³² Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006 (1.basım), s. 299

geri sararak dinler ve salondan ayrılarak performansını tamamlar. Aynı yıl içinde Roma'da yirmi bıçakla performansını yineler.

Sanatçı, gösterilerinde kullandığı tehlikeyi; "Tehlikenin tanımını zorlayan ve kurcalayan sanat benim ilgimi çekiyor. Ve dahası izleyenin gözlemi burada ve şimdi olmalı. Dikkatini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine kurulmaktır."¹³³ diye açıklıyor.

Abramovic, 1975 Kopenhag Charlonttenburg Sanat Festivali'nde gerçekleştirdiği "*Sanat Güzel Olmalı Sanatçı Güzel Olmalı*" adlı performansında; sağ elinde metal fırça, sol elinde metal tarakla saçlarını sağlı sollu tarar. Bunu yaparken "Sanat Güzel Olmalı Sanatçı Güzel Olmalı" diye tekrarlar ve makyajlı ve çırılçıplak gerçekleştirdiği, bir saat süren bu performansta kendinden geçerek kendine zarar vermesi, kendine eziyet etmesi, yüzünü yaralaması Batı kültürünün acı korkusuna karşı çıkmak içindir. Sürekli aynı kelimeleri tekrarlayarak sözün anlamını kaybettirir.

¹³³Ahmet Çakmak, "Performans Sanatının Büyükannesi Marina Abramoviç", http://www.lebriz.com/v3_lsd/lsd_Article.aspx?articleID=115§ionID=2&refSite=307&lang=TR&cust=9507



Resim 35: Art must be beautiful artist must be beautiful, Marina Abramovic, 1975

Amsterdam'da gerçekleştirdiği "Rol Değişimi" (1975), adlı performansında ise Abramovic bir fahişeye dört saatliğine yer değiştirir. Cinselliği, dişiliği, meslek gruplarını eleştirir. Abramovic yerine geçtiği fahişenin mesleğini gerçekleştiremez; çünkü bu mesleğe ait gereklilikleri, beden dilini kullanamaz ve üzerine yama gibi duran bu meslekte para da kazanamaz. Aynı şey sanatçı rolünü üstlenen fahişe içinde geçerlidir.

Abramovic, mateminin jestlerini ve Balkanlardaki sivil savaşı iyileştirmek için "Balkan Baroque" performansını 46. Venedik Bienali'nde sunar. Bu halkın tarihiyle birlikte onu kişisel ilişkiye zorlar. Abramovic, hem onun kendi

yıkıcılığını üreten içsel zıtlığını hem de daha fazla savaş trajedisini genelleştiren acıyı paylaşmak amacıyla yolculuğun metaforik ayinini canlandırır. Enstalasyonda, sanatçı ve aynı zamanda ailesi üç büyük video ekranında gösterilir. Gerçek olanla birlikte tiyatralı birbiri içinde eriterek, bilim mantığının aşırılıklarına karşı çıkar ve asi duygularla dans, eril saldırganlık ve dişi hassasiyetini yansıtır. Su ile doldurulan banyoya benzer üç bakır yapı iyileştirici ve kapsayıcı ritüelin anlamını sağlar. Mekânın merkezinde Abramovic 1500 kemikli sığır etinin büyük yığınınına oturmuştur. Beş gün süresince her gün altı saat çocukluğundan hatırladığı halk şarkılarından devamlı fragmanlar söyleyerek, etleri birer birer ovalamış ve temizlemiştir. Abramovic, bu performansı derin bir travma olarak tanımlar.¹³⁴



Resim 36: Balkan Baroque, Marina Abramovic, 1997

Abramovic için bedeni kullanmak, kişinin kendi değişimidir. Bedenin sınırlarının zorlanması aslında kişinin duygu, sezgi, akıl, mantık değişimini de beraberinde getirmektedir. İzleyicisinin de bu durumu yaşamasını, deneyimlemesini ister Abramovic; çünkü ona göre kişi ancak fiziksel deneyimle değişir.

¹³⁴ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k.,s. 112

Nesnelerle kurduğu bağ da onun için önemlidir. Nesnelerin ve yaşamın enerjisi onun işlerinin ayrılmaz parçalarından biridir. Örneğin; Brezilya'daki elmas ocağında çalışan işçilerin kullandığı sandalyeler gibi. İşçiler bu yüksek sandalyenin üzerinde oturarak suyun içinde çalışmaktadırlar. Abramovic, bu sandalyelerden birini istemiş fakat işçiler vermemiştir. Bunun üzerine Abramovic, bir ustaya bu sandalyelerden aynısını yaptırır ve eski bir tanesiyle değiştirir. Abramovic, eski olan sandalyenin yaşanmışlığı taşıdığına işaret eder. İzleyicilerin sandalye üzerinde beyaz duvara bakarak derin düşüncelere dalmaları Abramovic'in isteğidir. Sandalyenin üzerinde oturmak, yer çekimi duygusunu hissetmeye ve havada süzölmeye benzer.¹³⁵

Kendi üzerinde fiziksel deneyim gerçekleştiren ve acıyı çalışmalarında kullanan bir diğer sanatçı ise Gina Pane'dir. Gina Pane, "Autoportrait (s)" aksiyonunun ilk kısmı süresince bir buçuk saat boyunca yanan mumların üzerinde, hareketsiz bir obje gibi asılmış bir şekilde uzanır. İkinci kısımda, projelendirilmiş kadın tırnaklarının gösterildiği duvara dönerek bekler, sırtı izleyicilere dönüktür. Pane, bir jiletle kendi tırnaklarının etrafındaki deride küçük kesikler yapar. Bu performans daha sonra fotoğrafik dokümanlarıyla bir fotomontaj olarak sergilenir. 1968 ve 1978 yılları arasında Pane, sanat pratiğinin merkezine kendi vücudunu yerleştirir. Artık doğrudan katılımı olan izleyicinin önünde kendi kendini yaralar, böylelikle çalışmalarını etnik ve varoluş boyutuna taşır.

Pane şöyle der: "Bu performansla vücudumun işaretlerini radikal bir şekilde göstermek istedim ve bu kesikler etimin, vücudumun gerçek işaretleriydi..."¹³⁶

Pane göre; beden, insanlığın en kırılgan parçasıdır ve yok edilemez çekirdeğidir. Bu durum bütün sosyal sistemlerin altında, tarihin her anında sürer. Ve yara bedenin hafızası; onun kırılganlığı, acısı olur.¹³⁷

¹³⁵ Beatrix Ruf- Markus Landert, **Marina Abramovic Double Edge**, Kunstmuseum Des Kantons Thurgau, Karthaus, Ittingen, Warth, United Kingdom Catalogue, Sulgen –Triesen, Verlag Niggli AG, 1996, s. 19, 21 (k.ç.)

¹³⁶ Helena Reckitt, s. 101

“Death Control” (1974) adlı çalışmasında, iki video monitörü farklı imajları eş zamanlı olarak iletir. Gina Pane bu çalışması için şunları söyler; “İlk videobantta: Ölüm sonrası yaşamı canlandırdım. Kurtçuklarla kaplandım, etim kurtçuklar tarafından ayrılır: bedenimin eti ve kurtçuklar, iki et birlikte yaşıyor, biri diğerinden besleniyor. Bu zamanın devamlı ve aralıksız bütünlüğünde yaşamın sürecidir. Diğer videobant çocuklar tarafından deneyimlenen doğumun sonucunu gösterir. Burada çocuklar bir keki yok ederler. Böylece bu zamanın iki çeşidini yan yana bulundurur: Ölümün zamanı ve her yıl bir partiyle kutladığımız yıldönümü ki, bu ölüme yaklaştığımızın izidir. Ölüm, dayanılmaz bir olgu ve tabudur. Çünkü doğumun başlamasıyla birlikte ölümlü diyalog kurulur, böylece biz onunla artan bir farkındalıkla tanışmak zorunda kalırız.”¹³⁸

“Le Lait Chaud” (Warm Milk,1972) performansında Pane, ‘White Doesn’t Exist’ temasını gerçekleştirir. Tamamıyla beyaz giyinerek izleyenlere yüzünü dönen Pane, jilet bıçağıyla yüzünü kesmeye başlar, gömleğine kanın şiddetle akmasına izin verir. Daha sonra, Pane tenis topuyla oynayarak performansa ara verir. Kesmenin şiddetiyle birlikte oyun kontrastlık oluşturur.

Pane bu performans için; “Ansızın seyirciye yüzümü döndüm ve jilet bıçağını yüzüme yaklaştırdım. Her iki yanağımı kestiğim zaman tansiyon yukarı çıktı ve patladı. Onlar ‘Hayır, hayır, yüzüne yapma, hayır!’ diyerek bağırdılar ve çığlıklar attılar. Böylece soruna dokundum. Her türlü estetik içinde olan insan için yüz bir tabudur. İnsan estetiğinin çekirdeğidir, sadece narsistik gücü elinde bulunduran bir yerdir.” açıklamasını yapar.¹³⁹

İlk projesi “Projects of silence”tan (1970) itibaren Gina Pane’nin performanslarında risk hep vardır ve doğaldır. Stüdyosunda gerçekleştirdiği “Bleeding Climb”ta sanatçı çıplak elleri ve ayaklarıyla keskin ağızlı merdivene

¹³⁷ Helena Reckitt, s. 101

¹³⁸ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 101

¹³⁹ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 121

tırmanır. Bu sanatçı tarafından daha önce oynanan tehlikeli ve oldukça önemli rollere benzer. “Blood, Hot Milk, (1972)”, “Transfer, (1973)”, “Action Psyché, (1974)” performanslarıdır ve bunları “Case no:2 in the ring (1976)” takip eder.

Pane, yaşamın içinde kendi bedenini zarara uğratar, manevi anlamda söylenecek olursa yıkar. “*Bleeding Climb*”ta, ayaklarını basacağı kısmın jiletle oluşturulduğu metal bir ızgaraya tırmanır ve iner. Pane’nin performansları Modernist söylev içinde bedensel acı çekmenin yüceltilmişliğine işaret eder. Pane, kendi sınırlarını test eder. Pane’nin çalışmaları sosyal alan içerisinde beden eleştirel yazıttır. Bedenin kesikleri, beden üzerindeki sosyal işaretlerdir. Sanatçı, stüdyosunda yalnız başına gerçekleştirdiği performanslarını fotoğraflayarak dokümantasyonunu yapar.



Resim 37: Bleeding Climb, Gina Pane, 1970-1971



Resim 38: Action Psyché, Gina Pane, 1974

Pane, yaptığı performanslarıyla bedensel acıyı canlandırır. Aktif olarak öğrenmeyi üretir, acıyı zorlar ve kanı, idrarı, balgamı imaj olarak gösterir. Pane; dışkı, idrar, kusmuk gibi bedenin sızdıranlarını, şiddeti tekrarlayan kültürün nesnesi olarak yansıtır.

Pane, Marcel Duchamp'ın "Paysage fautifé (1946)"sini ya da "Piero Manzoni"'nin sanatçının dışkısı "Merde d'artista (1961)"sını, Andy Warhol'un oksitlenme resimlerini ve Paul McCarthy'nin kanını uydurma yara olarak göstermesini alaycı biçimde politize eder.

Yaşamdaki herkes Gina Pane'in vurguladığı amaçları canlandırır. Determinizme göre hiçbir gün bir öncekiyle özdeş değildir; insan kendini yok etme ve mahvetmeye doğru katkıda bulunmaktadır. Pane, insanları suçlamak ve doğrulamak için bunu kullanır.¹⁴⁰

Gina Pane'in; havanda dövülen, çürümüş eti yutarken televizyon izlemesi; sırayla jilette kendini yaralaması ve tenis topuyla oynaması, sütü kanla karıştırarak durmaksızın gargara yapması, ağzında camı ezmesi ya da bedeniyle cam tabakasını kırması izleyeni rahatsız eder. Yaralar, yanıklar, damarların yırtılması, biyolojik düzensizlikler, sanatçının hasarı kendini üzerinde gösterme biçimidir ve üretimi izleyici üzerinde yankı bulur. Bunu yaparak izleyiciyi huzursuz eder ve bu davranışı kavramalarına olanak tanır. Aynı zamanda kendi için yaptığı şeyin sebebini açıklar.

Gina Pane, kendine kötü davranır. Duyguları göstermek için kullandığı şiddet onun için günlük olgudur; hem erkeği hem de yaşamı inkâr etmenin yoludur. Savaş, trafik kazaları ya da sınır dışı edilme, birine inanmak gibi yaşananlar bu şiddetin gösterenleridir. Onun çürük eti yutması, köpek gibi sütü yalayarak içmesi gibi eylemleri ise performansları için oynadığı rolleri gösterir.

Acı çektiğinde, risk aldığı anda erkeklerin ilgisizliğine ve düşmanlığına karşı koyar. Burada, beden kendinin vicdanı olarak projelendirilir. Bu saf düşüncedir, entellektüel ve duyarlı analizdir. Performansların oluşum aşaması, doğru koşullar oluşturulması ve kuramsal hazırlıkların yapılması (notlar, skeçler,

¹⁴⁰ François Pluchart, "Risk as the Practice of Thought", **The Artist's Body**, Editor: Tracey Warr-Amelie Jones, Hong Kong, Phadion Press, Second Edition, 2006, s. 221, (k.ç.)

okumalar, varoluşun günlük pratikleri) ve buna ek olarak fiziksel deneyimlerin gerçekleştirilmesi (çürümüş, kıyılmış etin yutulması, uzun süre yanan mumların üzerinde durma, fiziksel gerilim, vb.) birkaç ayı bulur. Beden düşünen ve acı çeken maddeye dönüşür, düşüncenin yardımıyla kendine dönüşür.¹⁴¹

Ana Mendieta ise öteki üzerinde gerçekleşen acıdan yola çıkarak performanslarını gerçekleştirir. Mendieta'nın kendine seçtiği ötekisi ise kendi yaşamına yakın olanlardan oluşur; arkadaşları, içinden geldiği kültür ya da bulunduğu toplum referans alanlarıdır. *"Death of a Chicken"* (1972) performansında Ana Mendieta çıplak olarak ayaktadır ve kafası ezilmiş bir tavuk tutmaktadır. Tavuğu bacaklarından sıkıca bağlayarak, bedeninden uzak bir şekilde asılı tutar. Böylece tavuğun boynu onun kasık kemiğinin önünde sarkar. Tavuğun bedeni Mendieta'nın ellerinde sıçramaktadır, tavuğun ölümü, can çekişmesi doğrudan yansımaktadır. Mendieta gözlerini kapatmıştır ve kan bedenine sıçrar. Bu onun ilk performanslarından ve süper-8 filme çekilmiştir. Bunu doğrudan kan davasına gönderme olarak sunar ve Küba Santreria ritüellerinde yeniden canlandırır.

Kurban edilen tavuk ve kanın kullanımı topluluğun içine kabul işaretidir. Mendieta bedeninin kimliğiyle birlikte, kurban edilen tavuğu, sosyal kurbanın kurbanı olarak sunar. Sosyal terbiyenin başlangıcına karşı çıkmakla birlikte tabuyu, kültürel şiddeti hem kadın hem de Küba vatandaşına kasten yapılan tecavüzü ve ölüm manzaralarını sembolize eder.¹⁴²

¹⁴¹ François Pluchart, a.g.m., s. 221

¹⁴² Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s.101



Resim 39: Death of a Chicken, Ana Mendieta, 1972



Resim 40: Rape Scene, Ana Mendieta, 1973

“Rape Scene” (1973) adlı aksiyonuyla Mendieta, Iowa Üniversitesi kampüsünde tecavüze uğrayan ve maktul olan öğrenci arkadaşlarına gönderme yapar. Arkadaşlarını ve öğrenci dostlarını Iowa City Moffit Caddesi’ndeki kendi apartmanında ziyaret etmeleri için davet eder. Ziyaretçiler kapısı aralanmış karanlık odaya girerler, sanatçıyı belinden aşağısı soyulmuş ve tek ışıkla aydınlatılmış, üzerine yayılan kan lekesiyle birlikte masaya sarılmış halde bulurlar. Kırılmış tabaklar ve yere yayılan kan yan taraftadır. O, doğrudan tiyatral tablo içinde görülemeyecek olanı ve vicdanı anlamlandırır. Performansında tecavüzün özgüllüğünü sunar. Bunun aracılığıyla sessizliğin kanununu kırmayı umut eder.

Mendieta, “Body Tracks”ta (1974) ellerini ve kollarını kanla kaplar. Sonra onları başının üzerinde gerer, çömelmiş pozisyonda duvar üzerinde aşağıya çeker, bedeninin hareketinin lekeli izleri kalır. En tepede ellerinin baskısıyla birlikte belirsiz izlerle, hem kutsanan yaşamın hem de eziyet edilen bedenin kaybını, kanın aşağı doğru akışıyla yansıtmaya çalışır. “Kanın Yazısı” serisi olan aksiyon resimlerini duvar üzerinde doğrudan gerçekleştirir. Bu, onun kanla lekelenen bedeninin tekrarlarıdır. Bu performansı da Yves Klein’ın mavi antropometrelerini anımsatacak biçimdedir; göğüslerinin izi ve bedenin silüeti

birbirinden yavaşça ayrılır. Aynı zamanda yaptığı “Body Prints” olarak adlandırdığı diğer bir seride ise, kanlanmış çıplak bedenini siyah kefenle kaplar. Sonra da ortadan kaldırılmış bedeninin kırmızı baskılarını gösterir. Performanslarında kullandığı sıvının kan ya da kırmızı boya olmasının seçimi ise kişiseldir.

Mendieta'nın beden izleri yapmak için kanı kullanması bir nevi arınmadır. Kadın sanatçı olarak şöyle der: “Bunun çok güçlü, büyülü bir şey olduğunu düşünüyorum. Onu negatif bir güç olarak görmüyorum.”¹⁴³



Resim 41: Ana Mendieta, Body Tracks, 1974



Resim 42: Silueta Series, Ana Mendieta, 1976

“Untitled (from the ‘Silueta’ series,” (1976), Mendieta'nın yeryüzü sahneleri ölümü veya çözülmeyi anlattığı seri bir çalışmadır. O; anaç yeryüzünün, bedeniyle birlikte yeniden bütünleşmesi aracılığıyla yeniden doğumun gerçekleştiğini ima eder. “Ben, yeryüzü ve kadın bedeni (kendi bedenimin silüetine dayanarak) arasında diyalog kurmayı başarıyorum. Bunun doğrudan

¹⁴³ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s.63

ergenliğim süresince vatanım Küba'dan koparılmamın sonucu olduğuna inanıyorum. Rahim'den (doğa) atılmış olan hisler tarafından bunaltılmışım. Sanatım yoluyla kainat içinde kendimi prangalarla yeniden birleştirdim. Bu anaç kaynağa dönmek içindi. Benim toprağımın/bedenimin heykelleri aracılığıyla yeryüzüyle birlikte oldum. Ben toprağın uzantısı oldum ve doğa benim bedenimin uzantısı oldu. Bu yeryüzüyle birlikte, benim saplantılı bağlarımın tekrar tekrar yapılan rolü gerçekten ilkel inançların yeniden hatırlatılmasıdır.”¹⁴⁴

“[...] Silueta serisi Mendieta'nın çok güçlü kurgusu sebebiyle muhtemelen çok tekrarlandı. Hem erkek hem kadın eleştirmenler; aslında kadınlara özgü gücü ve kadın olarak sanatçı betimlemesini, Mendieta'nın çalışmalarının gücünü, sanatçıdan aldıkları fikirlerle desteklerler.

William Zimmer oldukça sade bir şekilde 1970'de; “Mendieta, değişikliğin fotoğrafını sunar, bunu toprağın üzerinde yapılandırır. Bunların toplamı sözlendirilmiş “silüetler”dir. Fakat gerçekten vajinalar dağ eteklerinde ya da yeşilliklerdedir.” diye yorumlar.

Soyut Ekspresyonistler yeryüzüyle birlikte kendi bedenlerini kimliklendirmek istemişler fakat erkek olarak buna samimiyetle yaklaşmamışlardır. Son zamanlarda pek çok eleştirmen keskin bir sesle sanatçı hakkında: “Mendieta, her şeye gücü yeten yaratıcılar olarak kadınlara seslenmektedir, tıpatıp biyolojik yeni üreticilere değil... Kadın bedenini topraktan yapılmış öz ile birlikte, kadına mahsus yaratıcı ruhu, onun egemenliğindeki verimliliği tekrar beyan eder. Kadın gücü ilkel olarak hareket ettireni oluşturur.” görüşünü ileri sürmektedir.”¹⁴⁵

Sanatçı Nancy Spero da kadının yaratıcı gücünün ebedi niteliğini Ana Mendieta'ya övgüler içinde açıklar: “Eğer onun heykellerinden birisi uzak bir gezegene gönderilseydi ya da dünyada binlerce yıl sızdırmaz biçimde

¹⁴⁴ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s.168

¹⁴⁵ Miwon Kwon, “Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta (1996)”, **The Artist's Body**, Editor: Tracey Warr-Amelie Jones, Hong Kong, Phadion Press, Second Edition, 2006, s.282, (k.ç.)

saklansaydı; o, hâlâ güçlü, mistik ve dişiye ait cinselliğin formunu, kadınların bedenini ve kaydedilmiş ruhu taşıyacaktı.¹⁴⁶

Yine hakkında; “Ana Mendieta’nın İlk Çılgılığı: Ateş, Su, Kan ve Toprak’la birlikte O’nun çevresine benzer.” Küba doğumlu sanatçı performans çalışmasının Yüce Rahibesi’dir. “Ana, toprak olur ve toprağın tanrıçası Ana olur. 1980’lere kadar, [Silueta] serisini sonlandırdığı zaman, Ana ve Tanrıça birdir.”¹⁴⁷ diye belirtilir. Sanatçının kimliklendirmesiyle birlikte doğaya ait olan kadına mahsus güç vurgulanır. Mendieta, devşirilmiş betimlemelere, ritüele, çeşitli geleneklere ve dinlere ait tanrıçaya tapınmanın sembollerini kullanır. İddia edilen güç doğrudan ötekinin, ilkel olanın gücüdür. Sayısız pek çok eleştirmen Mendieta’nın 1970’lerdeki kendi toprağında/bedeninde kadın bedeninin şematik ve ikonografik kullanımını; dişi gücün kabulü, kadın bedeni, kadınların mirası ve sözleşmesi olarak yorumlar. Tarihsel ve kültürel özellikte kadın gücü, sık sık başlangıçta var olan doğa gücünden üstün olarak yapılandırılır.

Mendieta’nın ait olduğu kimliğinin çekiciliği; üçüncü dünya kadın sanatçısı olarak, 1970’lerin feminist eğilimlerinin sağlamaştırılmış ışığı ve genel Batı modernizminin söylemi içine eklenir.

Janine Antoni de feminist bir yaklaşım içinde bedenini fiziksel olarak zorlar, kadınların cinsel kimlik olarak negatif yönde ayrı tutulmasını eleştirir. Antoni, yaptığı heykellerde ilk önce kendi bedenini araç olarak kullanır. Sanatçı dişleriyle çikolatadan ve domuz yağından küpler yontar ve kendisinin sabunla kaplanmış büstlerini aşındırır.

Janine Antoni, sanat dünyasındaki kötü kızlardan biri olarak adlandırılabilir. Performans sanatçısı Penny Arcade’nin sanat dünyası hakkındaki teorisi şöyledir: “Onlar kötü kızları istediklerini söylerler, fakat gerçekte kötü kızları

¹⁴⁶ Miwon Kwon, a.g.m., s. 282

¹⁴⁷ Miwon Kwon, a.g.m., s. 282

istememezler; çünkü siz gerçekleri söylediğiniz zaman kötüsünüzdür ve doğru söylediğinizde insanlar bundan hoşlanmaz.”¹⁴⁸ Antoni, performanslarında ve enstalasyonlarında, sanat dünyasında kullanılan feminen araçların statülerini; toplumda tüketici ve harcayan modellerin kadınsılığı yakalama uğraşlarını keşfetmek ve dişi cinselliğini göstermek için metafor olarak domuz yağı, saç boyası ve çikolata gibi malzemeleri kullanır.

Antoni, saçlarını plastik bir kovanın içindeki doğal siyaha batırarak boyar ve saçını fırça olarak kullanarak; Londra Anthony d’Offay Galerisi’nin zemininin tamamına resim yapar. Sanatçının performansı ile daire içindeki ayaktaki izleyiciler, odadan dereceli biçimde alanın dışına çıkarılır. Ellerinin ve dizlerinin üzerinde bir kadın olarak, saçlarıyla zemini süpürür, eve ait temizleyen rolünü canlandırır. Saç boyasının ticari markasından yola çıkarak “*Loving Care*” (1992) diye adlandırdığı performansta; kadının geleneksel fiziksel aktivitesine göndermede bulunur. Antoni, kadın sanatçı olarak bedeniyle yaptığı izlerde soyut ekspresyonizmin erkek egemen mirasını parodileştirir. “Sanatsal mirasımı ilişkilendirdiğimi düşünüyorum ve bunu yok etmek istiyorum: Her zaman, bu beni bir sanatçı olarak tanımlar ve beni kadın olarak dışlar.”¹⁴⁹



Resim 43: Loving Care, Janine Antoni, 1992



Resim 44: #2038, Janine Antoni, 2000

¹⁴⁸ <http://digitalconsciousness.com/artists/JanineAntoni/>, (k.ç.)

¹⁴⁹ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 66

“#2038” adlı fotoğraf çalışması da beden çalışmalarından biridir. Sanatçı, kendini ahıra kurulmuş eski büyük bir küvette gösterir. Sağ göğsünün kenarındaki suya burnunu sürten, kulağındaki #2038 etiketiyle inek kimliklendirilmiş olur. Küvet su yalağı olarak hizmet eder.¹⁵⁰ İneğin başının altındaki bir yere sabitlenmiş gözleriyle Antoni, anlatımı oldukça sakin hatta huzur verici bir anı yakalamaya çalışır. Antoni, burada insanoğlunun emzirme duygusunun kutsal anlatısını, arzu ve cinselliğin olmadığı, kadınsılığın ön plana çıkmadığı bu imajla gösterir.

“*In Touch*” (2002) çalışmasında, sanatçı uzun bir ip üzerinde sanki ufuk çizgisinde yürüyormuş gibi izlenim yaratarak yürür. Bu video performansta sanatçı uzun çalışmalar sonucu öğrenebildiği ip üzerinde denge sağlamayla hem bedenini yapılması gereken iş için fiziksel olarak yeni bir yapıya büründürür hem de bununla mantık olarak imkânsız olanı yakalamaya çalışır.



Resim 45: Touch, Janine Antoni, 2002

Bu çalışması için Antoni; “Eğer uzun bir ip üzerinde yürüyebilirim ve bu bir anlığına çöktüğüme göre bende ufka dokunabilirim. Gerçekte bu çaba hakkında konuşulabilir. ‘Touch’ diye adlandırdım çünkü bu an hakkındadır, açıkça imkânsız olan ufuk üzerinde yürümek arzulanır ve kamere sayesinde

¹⁵⁰ Nancy Princenthal, “Janine Antoni: Mother's Milk”, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_89/ai_78334701, (k.ç.)

oluşturulan başarılı bir illüzyonla bu yakalanır. Siz benim bu arzusunun yerine zorlu dengemi görebilirsiniz. Aklımıza getirilen şey ufkun bir bakıma bizim için tasarlanmış olduğu... Fakat benim için, ben onunla gerçekte var olmayan bir yer olarak ilgilenirim. Eğer biz o yere gitmeye çabalarsak, ufuk daha çok uzaklaşacaktır.” diye söyler.¹⁵¹

3.7. Cinsel Kimliğin Eleştirilmesi: Lynda Benglis, Valie Export, Elke Krystufek, Shirin Neshat, Mona Hatoum, Tierney Gearon, Tracey Emin, Jenny Saville, Sam Taylor Wood, Regina José Galindo, Kim Sooja, Jayne Parker, Teresa Murak, Canan Şenol, Şükran Moral, Nezaket Ekici

Lynda Benglis, 1960’lı yılların sonu ve 1970’li yılların başı arasında feminist devrim yılları süresince çalışmalarının anahtarı olacak işler üretir. Bunlar, işitsel ve görsel prodüksiyonlardaki kadınların temsili, izleyenin rolü ve kadın cinselliği üzerinedir.

Benglis, 1960’lı yılların ikinci yarısında resim ve heykel arasında kalan plastik yığınlarla karıştırılarak yaratılmış, parlak renkli poliüretan sabunun karıştırılmasıyla yapılmış, yere yerleştirilen ve hâlâ damlıyor, genişliyor gibi gözükten işler üretir. 1970’li yıllar boyunca Benglis, kadın kimliğini ve cinselliğini araştırır ve çalışmalarında baskın tema olarak kullanır. Kendini yansıtan videolarında, heykellerinde ilgilendiği insan formlarında, özellikle fiziksel görünüşün vurgulandığı video çalışmalarında bu konu öndedir. Fiziksel varlığını ve kendi imajını sık sık kullanır. Benglis ego ve beden arasındaki ilişkiyi

¹⁵¹ www.eidersuso.com/share/2003_09.html, (k.ç.)

sorgular; özellikle içsel ve dışsal gerçeklik arasında olana, kültürel ve antropolojik yorum üzerine odaklanarak kadın doğallığı ve kültürüne ilişkin düşüncelerle çalışmalarını ilişkilendirir.¹⁵²

Sergi davetiyeleri için Benglis farklı roller içinde kendi imajlarını kullanır. Örneğin arabasıyla poz veren bir adam gibi ya da çekici feminen roller gibi. Bunu meşhur olmayan reklamlara yerleştirir. Meşhur olmayan reklamı, ilk olarak Artforum'da sanatçının ifadesi olarak derginin ortasına koyar ve bu dergi editörünün izni olmadan bu şekilde yayınlanır. Benglis, çalışması üzerinden derginin imajıyla ilgili yazdığı makaleyi reddeder. Onun yerine, galerisinin adı altında reklam alanı için dergiye ödeme yapar. "...Galerinin isminin, çalışmasının üzerine yerleştirilmesinin ifadeyi güçlendirdiğini iddia eder. Böylece kazanç sağlayan reklamın durumuyla sanat-star sistemi ve sanatçıların kişiliğinin dış dünya ile bağı kendi kendilerini kullanma yoluyla alay edilir. Çalışmada cinsellik, mazoşizm ve feminizmle de dalga geçilmiştir. Sanat dergilerinde reklamın yerleştirilmesi bağlamında bu önemlidir."¹⁵³ Benglis, daha sonra amacının cinsellik açısından taraf olduğunu göstermek ve medya tarafından yaratılan, dikkat çekilen kimseyle alay etmek olduğunu açıklar.¹⁵⁴

¹⁵² Ida Gianelli-Marcella Beccaria, Video Art The Castello Di Rivoli Collection, Italy, Skira Edition, 2005, First Published, s. 42, (k.ç.)

¹⁵³ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 142

¹⁵⁴ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 142



Resim 46: Untitled, Lynda Benglis, 1974

Valie Export, 1960'lardaki Viyana Aksiyonistleri'nin çalışmalarından, teorileri ve şairlerinden etkilenir. Bu gruplarda yer aldığı sürece yeni medya çalışmalarını hazırlarken konstrüktivizmle ilgilenir. Fotoğraflarıyla birlikte bunu deneyimler ve bunu "genişletilmiş" sinema diye adlandırır. Genişletilmiş sinema parçaları, Export'un canlı performanslarını içerir. Böylece beden onun için önemli bir araç olur. Performanslarındaki en önemli amaçlarından biri erotizmin kadın bedeninden ayrılmasıdır. Export; "Sanatta yaratmak için kadın bedenini kullanmanın önemli olduğunu hissettim. Eğer bu çıplak olursa, çoğunlukla erkek izleyicinin buna bakışını gerçekten nasıl değiştirebileceğimi bilmiyordum. Bu pornografik olmayacaktı ya da erotik/seksüel arzuyu içermeyecekti. Böylece burada bir zıtlık oluşacaktı." diye söyler.¹⁵⁵

Kadın bedeni üzerindeki bu görüşlerini 1968'deki sokak performanslarına taşıyarak sergiler. "Touch Cinema"da çıplak göğüsleri bir kutu ile kaplanmıştır. Kutunun önünde holler vardır; böylece izleyiciler doğrudan elleriyle onlara

¹⁵⁵ "Valie Export Biography",
http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/E/VExport_bio.html, (k.ç.)

dokunabilir. İzleyicilere; “Bu kutu sinema salonudur. Bedenim ekrandır; fakat bu sinema bakmak için değildir, dokunmak içindir.” diye açıklamada bulunur.¹⁵⁶



Resim 47: Tap and Touch Cinema,
Valie Export, 1968



Resim 48: In Aktionhase: Genitalpanic,
Valie Export, 1969

Export, çalışmalarına Media Aktionism diye atıfta bulunmaya başlar. Bedenini semiyotik yol ve feminizm içinde kullanmak ister. “Erosion” adlı performansları süresince Export, kırılmış camlar üzerinde çıplak bedeniyle yuvarlanır. Böyle yaparak çıplak beden üzerinde yeni bir kod oluşturmayı ister. Export, erkekler tarafından gösterilen kadın bedenindeki erkek bakışını değiştirmeye çabalar. 1973’te “Kausalgie” performansında, erkeğin silüeti büyük balmumu plağıyla birlikte gaz alevinin içinde yanar. Export, bu silüetin ana hatları içine çıplak olarak uzanır, bedeni soğuyan balmumu içinde şekillenir. Yavaşça onun sertliğinden kendini ayırır ve sınıra doğru hareket eder. Ancak burası dikenli telle çevrilmiştir. Balmumu onun sayesinde buharlaşır. Kendini balmumu modelinden ayırır ve böylece erkeğin katılığı kavramını sembolleştirir.

¹⁵⁶“ Valie Export Biography”,
http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/E/VExport_bio.html

“Kausalgie” performansı ile Export, toplumsal kavramlardan bedenini kurtarmak ve ruhunu özgür bırakmak ister.¹⁵⁷

Fluxus hareketinin değişken tavrı, Sitüanistyonistlerin devrimi, Viyana Aksiyonizmi, medya eleştirileri, seksüel politikalar ve anarşist terörizm Export’un çalışmalarını etkilemeye devam eder. 1968’in kargaşasında doğan karşı koyucu hareket, umutsuz nihilizm ve ideolojik esin arasında bocalar. Export’un anti gösterisi, kendinin paradoksal doğrulamasını mazoşistik parçalanma yoluyla ve teşhir etmeyle gerçekleşir. Yirmi yıl önce Donna Harroway’in Cyborg Manifestosu’nda, Export’un çalışmaları sürekli başkalaşım ve başka yerdeki hareketin oluşumunda temel öznel modeli önerir. Export; benimsenmiş akıl almazlığı, iğrençliği, hayvanı ve makineyi, kişisel gösterenlerin çelişkili durumunu, kontrol edilmiş ya da kabul edilmiş olanı eleştiri kültürü ve görkemli kültür ürünleriyle yükleyerek sunar.¹⁵⁸

“*In Aktionhase:Genitalpanic*” (1969), çalışmasında pantolonunun ağını keserek, Münih’in ara sokaklarında yürür. Bedene yöneltilen röntgencilğe meydan okur. Export’un fotoğraflarında, doğa ve mimaride kadın bedeninin ilişkileri ve işaret sistemlerinin sorunsallaştırılmasından fazlası vardır.¹⁵⁹

1990’larda Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olan Elke Krystufek’in; resim, video, fotoğraf ve manken yerleştirmelerini içeren çeşitli performatif yaklaşımları, popüler kültür ile kişisel cinsel ikonografileri eriten bir anlayıştır.

¹⁵⁷ “Valie Export Biography”,

http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/E/VExport_bio.html

¹⁵⁸ Charles LaBelle, “Valie Export”,

http://www.frieze.com/issue/review/valie_export, (k.ç.)

¹⁵⁹ Alexander Alberro, “Moore College of Art and Design”, Philadelphia/Gasser&Grunert, Newyork, **Artforum International Magazine**, 2000

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_38/ai_61907738, (k.ç.)

1960'larda ve 1970'lerin ilk yılları süresince Avusturya'da beden ve performans hareketinin öncülerinden, Viyana Aksiyonistlerinden biri olan Arnulf Rainer ile birlikte Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmıştır. Krystufek, sanat ve onun değerinde olan her şeye şiddetle karşı çıkar, anti-sanat olanın yanındadır ve sosyal tabuları ihlal eden bir yönü vardır. Hayvan kurban etme ve kendini yaralama hareketleri genellikle şekilci sanata karşı ve kapitalist yapıya saldırmanın bir yolu olarak Aksiyonistler tarafından yapılmıştır.

Krystufek'in etkilendiği ve esinlendiği çalışmalar; Herman Nitsch'in "Orgies Mystery Theatre" adlı şiddet içeren töreni, Rudolf Schwarzkogler'ın kendini yok edici performansları, Günter Brus'un bedeninin özel ve halk görevleri arasındaki sınırı kırmaya yönelik hareketleri, yine Brus'un 1968'te Viyana Üniversitesi'ndeki "Sanat ve Devrim" konferansında Avusturya milli marşı eşliğinde dışkıyla kaplı bir kaba işlediği ve içtiği, sonra mastürbasyon yaptığı çalışmalarıdır. Elke Krystufek'in sanatında kendine çıkış noktası olarak gördüğü alanlar ise 1970'lerden bu yana feminist sanat pratikleri, pornografi ve fantezi, dişi cinselliği ve düzensizliktir. Seçtiği fotoğraflık görüntüler pornografi, reklam ve magazin dergilerinden alınmadır. Bu fotoğraflardaki pozlar gibi kendisi poz verir ve genellikle bunları üst üste bindirerek kullanır.¹⁶⁰

Bu hem ilgiyi çeken hem de rahatsız eden porno klişeleri gibi bakılmaya teslim edilen bedende (Kişi adeta kendisinin sömürülmesi için her türlü hakkı karşısındakine vermiş gibidir.) stratejik ekonomik ve sosyal ilişkiler, seks ve beden arasında kalan göstergeler bulunabilir.

Bu görüntüler aslında onun klişeleşmiş akıllı, uslu, terbiyeli medyada ki kadın gösterenlerine karşı olabildiğince zıttır, hatta sert bir biçimde dişi cinselliğinin temsilini ortaya koyar.

¹⁶⁰ Elizabeth Janus, "Private Functions", http://www.frieze.com/issue/article/private_functions/, (k.ç.)

Krystufek, Kunsthella Viyana’da bir grup içinde gerçekleştirdiği “*Satisfaction*” (1996) performansında önce banyo yapar, sonra mat bir zemine uzanır ve vibratörle mastürbasyon yapar. Performansla kişisel ritüelini halkın alanında canlandırır, mahremiyetinin konularını otantik ve sansasyonel biçimde ortaya koyar. İzleyiciyi kendi pozisyonu içinde dikizci olarak yüzleşmeye zorlar. Erkek sanatçı ve fotoğrafçıların sorun ettikleri geleneksel ve bir anlığına göz attıkları konuya kendi alanı içinden bakar. Krystufek, bu senaryoyu önceden hazırlanmış bir aksiyon olarak sunar. Kendi memnuniyetini, kendi kendisinin temsili aracılığıyla sahneye koyar. Gösteride bedenle birlikte kişisel mahremiyet yaratmaktan ziyade inkâr edilen bakmaya işaret edilir.



Resim 49: Satisfaction, Elke Krystufek, 1994

Onun çalışmaları feminist ideolojiyi barındırmaz. Anlayışı Cindy Sherman’a yakın olmasına rağmen ona benzemez. Sherman, bedenini daha performatif bir anlayışta kullanarak fotoğraflar; Krystufek ise bedenine ve yüzüne ait imajları metinlerle göstererek, bir kolaj halinde sunar.¹⁶¹

¹⁶¹ Graham Coulter-Smith, “Elke Krystufek: Performing Postfeminism”, <http://artintelligence.net/review/?p=59>, (k.ç.)

Krystufek, Amerikan popüler kültürüyle Viyana Aksiyonistlerinin sanat eğilimlerini, kendi ürettiği çalışmalarında birleştirir. Valie Export gibi dişi cinselliğinin erkek korkuları tarafından saflaştırılmasına karşı çıkan sanatçılardan esinlenir.

Son çalışmasında, Krystufek çocukların ergenliğe geçiş döneminin psikoseksüel gelişiminin periyodunun köklerine bakmaya işaret eder. "In the Arms of Luck" adlı sergide, resim, fotoğraf ve videodan oluşan kırktan fazla yeni işini sunar, bununla birlikte depo mankenlerine (küçük çocuk, çocuk, ergen) sanatçı tarafından tasarlanan tişörtlerle, çeşitli peruklar ve bitpazarından bulduklarını giydirir. Tişörtler üzerinde ise pop idolü Michael Jackson'ın şarkılarından aldığı "stop pressurin' me", "make me wanna scream" gibi yabancılaşmayı anımsatan basmakalıp sözleri yazar. Rineke Dijkstra, Zoe Leonard gibi sanatçıların deniz resimlerinden, manzaralarından ya da fotoğraflarından aldıklarını büyük tişörtlere imajlar şeklinde boyayarak yeniden çoğaltır ve bunları fotoğrafların, resimlerin, mankenlerin ve videoların önüne de yerleştirir.¹⁶²

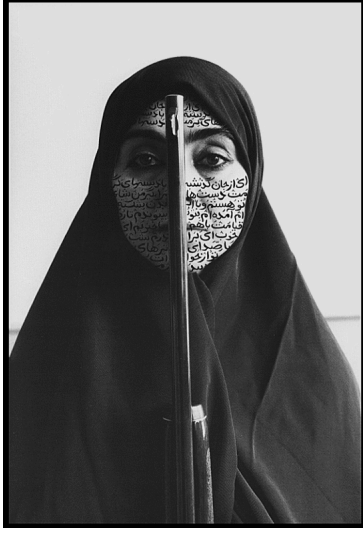
Shirin Neshat, İran Devrimi boyunca 1979-1990 yılları arasında Amerika'da sürgün yaşar. Bu dönem içinde Kaliforniya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim alır. Devrim sonunda ülkesine döndüğünde gördükleri onu bir hayli şaşırtır; çünkü İran dine dayalı bir sistem içinde yönetilmeye başlamıştır. Toplum kuralları bu dini yapı içinde yeniden şekillendirilmiştir. Özellikle kadınlar ve kadın bedeni kamusal alanda siyah çarşafın içindedir. Kadınlar üzerinde oluşturulan iktidar söylemi açık bir biçimde ortadadır. Neshat, 1993-1997 yılları arasında gördüklerinden etkilenerek "*Allah'ın Kadınları*" adlı fotoğraf serisini üretir. Neshat bu fotoğraflarda dinen gözükmemesinin sakınca olmadığı yüz, eller, ayaklar gibi yerlerin üzerine Arap harfleriyle Farsça yazılar yazar. Ayrıca bu fotoğraflarda kadınların tuttıkları silahlar yüzlerine ve

¹⁶² Elizabeth Janus, "Centre Genevois De Gravure Contemporaine", http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_38/ai_61029117, (k.ç.)

vücutlarına değer. Böylece sanatçı yazı ve silah gibi erkek egemenliğinde bulunan iki öğeyi kadınlar için radikal bir eğilim ve militan bir tavır içinde kullanır. Doğu'da İslami iktidarların çerçevelediği sınırlar altında ve içinde yaşayan kadın bedeni üzerine yazılan bu yazılar, oluşturulmaya çalışılan Müslüman kadın kimliğine göndermedir. Neshat bu fotoğraflarda izleyenin gözlerinin içine bakar. Böylelikle İslam kuralları içinde olan erkek ve kadının göz göze gelmemesi kuralı da Neshat'ın bu radikal tavrıyla sarsılır. Neshat, bu tavrıyla dine ve kurallarına karşı gelmekte, Batılı erkek izleyici için pek bir anlam taşımasa da Doğulu erkek izleyici için örtük bir anlam içinde izleyeni günaha çağırmaktadır.

“Kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları veya kadının var olmasının mümkün olduğu sosyal /kamusal alanlar tanrısal kelamın otoritesi altında şekillenir. Kelam ise yazılıdır. Kadın burada kendi iradesiyle değil Tanrı'nın buyurduğu yönde hareket edecektir. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir. Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur. Kendilerini kuşatan otoriteye karşı direnir gibi değildirlir. Zaten “Müslüman” kelimesi de “teslim olan” anlamına gelir.”¹⁶³

¹⁶³ Kubilay Akman, “Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları”,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html



Resim 50: Women of Allah, Shirin Neshat, 1993-97



Resim 51: Faceless, Shirin Neshat, 1994

Shirin Neshat, *"Faceless"*'ta (1994) İslam'a ait kadın kimliğinin imajlarını inşa ederek, birliktelik oluşturur ve basmakalıp önermeler içine gömülmüş anlamların çeşitliliğini daha rahat konuşur. Onun imajlarının üstlendiği başa çıkılması gereken mesele, izleyicinin anlam üzerinde yaptığı yorumlar ve özel görsel sembollerin statüleridir. Neshat, Arapça metinle birlikte imajlarını sıralar; kara çarşafın dışında eş olarak kendisi, elleri, oğlunun ayakları ve benzeri imajlar vardır ki bu yapılan çalışma ilk beden metni üzerine dilin ikinci yazıtıdır. Batı izleyeni için bu ikincil ithaf (yazı, yazıt), dekorasyon ve süslemenin bir çeşidi olarak değişmeden kalır, bu durumda erişilemeyen anlam oluşturulmuştur. Bu yüzden onun oku(n)ması sadece tensel ya da görsel görüntü içinde sınırlandırılmıştır. Kara çarşaf içindeki İslami dünyaya rağmen; yapılan şey yazılanın ve gizlenenin acı tarafından yankılandırılmasıdır.¹⁶⁴

Lübnanlı sanatçı Mona Hatoum'un yaratımında önemli anahtar bedendir. 1970'lerin sonunda artistik kariyerinin başlangıcında çalışmalarının kaynağı olarak saçını, tırnaklarını ve beden sınırlarını bedeniyle birlikte deneyimler.

¹⁶⁴ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k.,s. 160

1980'lerde performanslarında kendi bedenini kullanmakta radikal bir adım atar. 1980'lerin sonuyla enstalasyonlarında bedenini sadece görünen parçalarını ya da onu kullanan nesnelere ima eden üretimlere başlar.

Hatoum, ilgisinin sanatın çok önemli koordinatörü olarak gördüğü beden olduğunu açıklar. 1996'taki bir röportajında: "Ben aklın ve beden arasında çok büyük bölünmenin olmadığı bir kültürdenim. İngiltere'ye ilk geldiğimde ilk anladığım, insanlar bedenlerinden ayrılmıştı, bedenden ayrılmış akıllara benziyorlardı."¹⁶⁵ Hatoum için aklın ve beden uyumuyla insan olmanın bütünlüğü birbirleriyle bağlantılıdır. Bu nedenle sanatının fiziksel görünüşünde her zaman bunu vurgular. Sanatçı ilk dönem çalışmalarında bedeni; sosyal mücadele için mecazi bir anlamda ve insanların maruz kaldığı şiddeti gösterecek biçimde, insanın faniliğini, kırılabilirliğini ve çeşitli hastalıkların tehdidi altındaki duyarlılığını ifade etmek için kullanır.

1979-1981 yılları arasında Slade Sanat okulunda öğrenci iken feminizm ve ırkla ilgili sorunları, kültürel yabancılaşmayı ve Batı dünyası ile üçüncü dünya arasındaki ilişkilerle ilgilenerek politik bilincini geliştirir. Performanslarında bedeni sosyal şiddeti irdelenmek ve göstermek için araç olarak kullanır. Zeki, şiddetli, çekici ve iğrenç duyguların tutarsızlığıyla birlikte açık ve kesin bir şekilde saldırganlığı ve tehdidi sunar.

Hatoum'un beden anlamı üzerine önemli çalışmalarından biri "*Corps étranger*" adlı video enstalasyonudur. 1980'lerin başından itibaren, çalışmalarında gizlice izleme ve gözetlemenin birlikteliğini gösterir. Bundan çıkışla yaptığı "Deep Throat"¹⁶⁵ta ise endoskopik kamera sanatçının bedenini araştırır, beden gizli labirentlerini keşfetmek için çeşitli deliklerden aniden içeri girer. Kan kırmızısı eti, pırıldayan dokuyu ve oylukları yani sarsıcı manzarayı, yabancı bir göz olarak kamera, güzel ve ayartıcı biçimde sunar. Eğer beden

¹⁶⁵ Volker Adolps, "The Body and The World", **Mona Hotaum - Kunstmuseum**, Germany, Hatje Cantz Verlag Publishers, 2004, s. 43

ölçüyse yok edilen çekiciliği, iğrençliği, içerisi, dışarısı, yakınlığı, uzaklığı, mikrokozmosu ve makrokozmosu eş zamanlılık içinde gösterilebilir.¹⁶⁶



Resim 52: Corps étranger, Mona Hatoum, 1994

“*So Much I Want to Say*” (1983) videosunda bir adamın elleri sanatçının yüzünü kısmen kapatırken, çalışmasının başlığında kullandığı kelimeleri tekrar tekrar söyler. Çalışmalarında sık sık ona engel olan formları kullanır. “*Under Siege*” (1982) de böyledir. Sanatçı, izleyicilerin önünde kil dolu konteynırın içinde yıkılarak, düşerek ayakta kalmaya çabalar. Bu onun için hem iletişimin engeli hem de İsrail’in Beyrut kuşatmasını işaret ettiği performanslarından. “*In Them and Us... and Other Divisions* (1984)”adlı çalışmada ise, sanatçı South Hill Park’ta başını ve yüzünü kaplayan bir iş elbisesi giyer, doğru bir hat boyunca masaların ve sandalyelerin arasında, yavaşça ve acı verecek bir şekilde zeminde sürünür. Sonunda bahçe kapısına ulaşır. Burada kırmızı boyaya batırdığı fırçayla taş basamakları temizlemeye başlar, sadece daha çok kirlenmesine neden olur. Bunda ve diğer performanslarında uzun süren zaman, seyirciyi ve sanatçıyı birbirinden ayırır. “*Under Siege*” performansının yedi saat,

¹⁶⁶ Volker Adolphs, a.g.m., s. 44

1986'da Newcastle'da Laing Galerisi'ndeki "Position: Suspended" performansının bütün gün sürmesi gibi. Bu çalışmasında Hatoum'u meşgul eden şey sıkıştırılmış mağara parçası ya da inşa edilen barakadır. Bu hapisane gibi alanda ileri geri adımlar atarak yürür, asılı olan sınıflandırılmış paslı el aletlerine fırçasıyla hafifçe dokunur. Çamurla kaplanmış bedenini çalışmada kullanmadıklarıyla yavaş yavaş ovalar. Bu hapsoluşu, yoksulluğu, işsizliği ve boşa harcanan yaratıcı gücü gösterdiği; sanatçının sıra dışı olanı işgal ettiği, şehir müzesinin hâkimiyetinin ve değerinin düştüğüne gönderme yaptığı bir eserdir.¹⁶⁷



Resim 53: So Much I Want to Say, Mona Hatoum, 1983



Resim 54: The Negotiating Table, Mona Hatoum, 1983

Mona Hatoum, "The Negotiating Table" (1983) adlı performansında ise; savaşın vahşi gücünün kurbanını temsil eder biçimde iç organlarla bandajlar ve kanla kaplanmış halde ceset torbasına sarmalanmış, tek ışığın aydınlattığı bir masa üzerinde üç saat boyunca uzanır. Batı'nın film müziği, politik liderlerin barış hakkındaki konuşmaları masanın etrafındaki boş mekânı doldurur. İhlal edilen beden dokunaklılığını vurgular ve o; soğuk, kişilik dışı dünyada yaşar. Performans süresince tek hareket, ceset torbasındaki sanatçının bedeninin güç bela anlaşılabilir nefes alışverişidir. Güçlü ışığın dışında ayakta duran izleyicilerden; yıkımın çehresi içinde, politikacının retorik söylemiyle birlikte

¹⁶⁷Guy Brett, "Itinerary", **Mona Hatoum**, Editor: Michael Archer-Guy Brett-Catherine de Zegher, Hong Kong, Phaidon Press Ltd., 1997, s. 42-43-44-45, (k.ç.)

kendi eylemsiz ve pasif olma durumları arasında bırakılarak, kendi güçsüzlüklerini sorgulamaları istenir. Hatoum; savaşın insancıl gerçekliğini ve kültürün o süreçler içinde politika ve medya tarafından tüketilmesi arasındaki uçurumunu yansıtır. Hatoum, zulmün güçlerinin kişisel deneyimini gösterir ve direnen farklı sosyal gruplar içinde çalışır. Hem 1982'de İsrail tarafından istila edilmiş Lübnan içinde, hem de Batı'da üçüncü dünyadan dışlanmış olarak kendi kimliğini bulur.¹⁶⁸

İngiliz sanatında yer alan ve bir dönemin birbirine yakın sanatçıları, beden ve beden üzerinden çıkan üretimleriyle daha çok toplumsal kaygılardan öte kendilerinin ve kendilerine yakın olanlarının yaşantılarından yola çıkarak üretirler. Tierney Gearon, Tracey Emin, Jenny Saville bunlara örnek olabilir.

Bu sanatçılardan olan Tierney Gearon yaptığı çalışmalar ile tartışma yaratanlardan biridir. Gearon, Saatchi Gallery'de açtığı "I Am a Camera" adlı sergisiyle ve sergi kataloğunu kaplayan fotoğraflarıyla sansasyon yaratır. Tierney, özellikle çocukları olmak üzere ailesini fotoğraflar. Bu fotoğraflar sıradan aile fotoğrafları değildirler, bakanda rahatsızlık hissi uyandırır. Gearon, zengin bir iş adamının güzel kızıdır ve annesi hayatı boyunca akıl hastalığından muzdarip olmuştur. Tierney Gearon, tanıştığı insanlara bu hikâyeyi anlatmaktan çekinmez. Aile yaşantısının mahremiyetini kelimelerle ve imajlarla anlatmaktan korkmaz. "I Am a Camera" adlı sergisinde, çalışmalarından dolayı İngiliz basını tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Çocuklarını sömürdüğü söylenmiş ve çalışmaları pornografi olarak adlandırılmıştır. Tierney Gearon, bu eleştiriler karşısında sarsılır ve incinir. Bu öfke geçesiye kadar seyahate çıkar. Tierney, Texas seyahati boyunca insanları durdurur ve onları maskeler takarak fotoğraflamasına izin vermeleri için ikna

¹⁶⁸ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 150

etmeye çalışır. İnsanlar Tierney Gearon'un teklifini geri çevirmezler, böylece Gearon bu süreçte yaşamın sıradan şeylerini kendince yansıtmaya çalışır.¹⁶⁹

Tierney Gearon'un "Daddy Where Are You?" adlı kitabıyla kendini yeniden tartışmaların ve eleştirilerin içinde bulur. Gündeme tekrar sömürme, faydalanma soruları getirilir. "The Mother Project" adlı serisinde ise Gearon; akıl hastalığından çeken annesini fotoğraflar. Bu çalışmalarda imajlarla ve sorularla anne ve kız arasındaki ilişkiyi ve hastalık süresince saklanan basmakalıp rolleri gösterir. Tierney, çoğu zaman doğrudan kendi bedeniyle annesinin bedenini kıyaslar ve ara sıra onların davranışlarını birbirlerinin yerine geçirir.¹⁷⁰



Resim 55: The Mother Project, Tierney Gearon 2006

Tracey Emin'in küçük yaşında uğradığı tecavüz olayının sanatı üzerindeki etkisi, bütün seks yaşantısını gözler önüne serdiği "My Bed" (1999) çalışmasında görülebilir. Cinsel deneyimlerini, kişisel hayat hikâyesini anlatan çalışmaları sansasyon yaratır ve basının ilgisini çeker.

Kendi özel alanlarını ifşa etmesi bakımından ve psikolojisini göstermesi açısından devrimci sayılacak sanatçı; birlikte olduğu kişileri, yaptırdığı kürtajları, yaşadığı duygusal çöküşü ve ırkçılıkla ilgili her şeyi açığa vurmaktan çekinmez.

¹⁶⁹ Amanda Eliasch-Gemma de Cruz, **British Artists At Work**, Assouline Publishing, Printed by Tien Wah Press , Singapore, 2003, (k.ç.)

¹⁷⁰ Tierney Gearon, "The Mother Projects", http://www.themotherproject.com/MP_PressKit.pdf, (k.ç.)

İzleyici onun çalışmaları karşısında estetik ve haz duygusu yerine, sarsılma, şok olma ve bu gösterilenlerden utanma, hatta tikslenme duygularını yaşar.



Resim 56: The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II, Tracey Emin, 2000



Resim 57: Untitled, Tracey Emin, 2000

Emin'in en çok etkilendiği sanatçılar Alman Ekspresyonistleri, Edward Munch ve Egon Schile'dir. Emin'in kendi iç dünyasının karanlık noktalarını sunarken yaptığı Munch'un "ığlık"ına benzetilebilir. Emin çalışmalarını; resim, heykel, enstelasyon, el işi dikiş, neon lambalar, video, performans, yani multidisipliner bir anlayışla üretir. Özellikle bedenini atölyesinde çıplak olarak fotoğraflaması ve video-performanslarında kendi bedeni üzerinden çalışması ise bir başka kendini gösterme noktasıdır.¹⁷¹

Sanatçı bu şekilde sanat dünyasında kadın bedeninin üzerinden gizlice bakma, dikizleme rollerini izleyen açısından yıkar; yaptıklarıyla gizli olan her şeyini kendi açığa çıkartarak izleyenden bu rolü alır. Bakmanın hazzını ise, Tracey Emin bu şekilde ters yüz eder. Tabii bu sansasyon yaratan işlerinin kurumsallaşması olmasaydı kendisi belki de bugün geldiği noktada olmayabilirdi.

¹⁷¹ "Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar",
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/tracey.htm>

İskoç ressam Jenny Saville'in çoğunlukla dişi olan kocaman çıplak vücutları boşlukta patlar. Çalışmalarında kullandığı dişi bedenleri ve kendi bedeninin deforme edilmiş yapısına, Saville bir de tıp dergilerinden topladığı çürük, yaralı, damarları belli olan yapıları katar.

Saville, tutarlı bir şekilde kocaman tuvallere çarpıtılan, oranları büyütülen kadın bedenleri boyar. Rahatsız edecek kadar oranları büyütülmüş göğüslere, bacaklara, kalçalara, karna belki de hiçbir kadın sahip olmak istemez. Çünkü kadın kültür ve medya yoluyla ona sunulan, gösterilen bedeni, güzelliği kendisinde görmek ister, orantısızlık tanımlanan güzellik anlayışının dışındadır.

Pek çok sanatçı –ki bunların içine kadın sanatçılar da dâhildir- kadın bedenini geçmişten günümüze değin hep estetik oran içinde yapmışlardır. Güzellik, zevk ve hazzın kuralları içine sıkışıp kalmışlardır. Jenny Saville, bu geleneksel anlayış içinde yer almayarak, klasik anlayışa göre güzel olmayan vücutların resimlerini yapar. Böylece hem klasik güzel anlayışı hem de güzel ve estetik olmayı sorgulayarak sansasyonel işler üretir.

Saville, katlanmış et yığınları, buruşmuş deri, sarkmış göğüsler, şişmanlık gibi yapıları büyük boyutlu tuvallerinde göstererek, sosyal ve kültürel yapıda gizlenen kadınları cesaretlendirmek ister gibidir.

Kendi vücudunda yaptığı deformasyonla bacaklarını, kalçasını, karnını, göğüslerini abartarak, kafasını küçük şekilde ve vücudunun hatlarını ortaya çıkaracak bir biçimde çalışmasını yapar. Göğüslerinin üzerindeki mavi damarlar, eliyle tuttuğu yağ kütlesi, tuvalin dışından aşağıya izleyene doğru yönelttiği bakışları, izleyen için var olan ile ideal olan arasında kalma durumu yaratır. Figürün tam karşısına yazdıkları ise “destekleyici, küçük, kıymetli, dekoratif” bedenin başarısız olduğu alanlar, kadınsılığın ideallerini anımsatan sözcüklerdir. Daralan perspektif açısıyla yapılan bedeninin çarpıtılması, farklı bedenlerden oluşan bir yama işidir. Kız kardeşinin, annesinin ve kendisinin

bedeninin, yani farklı nesillerin etinin bir arada toplandığı, modellendiği melez bir anlayışta yapılan çalışmadır.¹⁷²

Şişman olmamasına rağmen yaptığı resimlerde kendini daha kısa ve şişman olarak göstermiştir. Kullandığı perspektif karıncanın gözünden yapılmış gibidir. Etin yığınlaşması, abartılı kısaltma, onun estetik yaklaşımdan daha başka kaygıları taşıdığını göstermektedir.

Saville'in çevresindeki çoğu insan sürekli diyettedir, sürekli kilo alıp verirler, yağ aldırırlar yani şişman olmanın rahatsızlığını yaşarlar ve buna karşı her şeyi yaparlar. Saville'in tablolarında göstermeye çalıştığı basit bir çarpıtmadan öte yerleşik estetik anlayışına karşı, kişinin sahip olduğuna bakabilmesidir. Julia Kristeva'nın öğretisinde de olduğu gibi iğrenç, tiksindirici olan vücuttan dışarı atılır, kişi böylece kendini sağaltır, kendine yaklaşır, kendini kabul eder. Saville'in yaptıkları da buna benzer; kabul edilemeyecek olan, şişman, yağlı, damarlı, yaralı olanla, katlanmış etlerle, buruşuk derilerle izleyiciyi baş başa bırakıverir. İğrenç ve tiksindirici olan izleyiciye bakmaktadır. Başka bir açıdan ise birçok kadının vücutları hakkında hissettiği eşitsizliği ve diğerleri tarafından nasıl algılandığını gösterir.

Saville'in diğer çıplak insan bedenini boya ile resmedenlerden ayırmanın ne olduğuna gelince; cinsiyetimiz ve kendi fizikselliğimiz hakkında bizim en kötü endişelerimizi parlak ve acımasız bir şekilde ifade etmesinin gücüdür. Linda Nochlin'e göre; son zamanlarda hiçbir sanatçı böyle görsel ve duygusal darbeyele empati ve mesafeyi birleştirmemiştir.¹⁷³

¹⁷² Michelle Meagher, "Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust", *Hypatia*, <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=526990881&sid=1&Fmt=4&clientId=43845&RQT=309&VName=PQD>, (k.ç.)

¹⁷³ Linda Nochlin, "Floating in Gender Nirvana", *Art in America*, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_3_88/ai_60130184, (k.ç.)

Saville “*Closed Contact No.10*” (1995-97) adlı çalışmasında, büyük bir pleksiglas levhanın üzerine uzanır ve moda fotoğrafçısı Glen Luchford tarafından aşağıdan fotoğrafı çekilir. Ortaya çıkan imajlarda sunulan kadın çıplaklığının biçiminin pleksiglasın ağırlığı karşısında bozulmasıdır. Fakat fotoğrafların gösterişli kayganlığı ve ışığın bir yandan öbür yana kullanımı baştan çıkarıcı güzeli üretmiştir.



Resim 58: Close Contact, #10, Jenny Saville, 1996



Resim 59: Close Contact, Jenny Saville, 1995-1997

Sam Taylor Wood, 1990 yılında Goldsmith College'dan mezun olur. 1998'de Turner Prize adayı olur. “David-2004”, David Beckham'ın yer aldığı videosu ve Sean Penn, Benicio del Toro, Dustin Hoffman ve Willem Dafoe gibi oyuncuları oynattığı “Crying Men” serisi onun çıkış yaptığı çalışmalarıdır.

Sam Taylor Wood'un fiziksel sınırları zorlayan fotoğrafları “*Self Portrait Suspended*” ise sanatçının iplere bağlanmış olarak yatarken, düşerken ve çeşitli pozlarda kendi portresinin çekimlerinden oluşur. Dijital yöntemlerin kullanımıyla fotoğraflardaki ipler silinir ve sanatçı sınırsız özgürlüğüne bu şekilde yaklaşmış olur.



Resim 60: Self Portrait Suspended I,
Sam Taylor-Wood, 2004



Resim 61: Self Portrait Suspended VII,
Sam Taylor-Wood, 2004

Regina José Galindo, Guatemala'lı sanatçı olarak ülkesinin sorunlarıyla, toplumunun yapısıyla ilişkili performanslar üreten bir sanatçıdır. Doğrudan politik bir yaklaşımla yaptığı “*Ayak İzlerini Kim Silebilir?*” (2003) ile 2005 Venedik Bienali'nde 30 yaş altı sanatçı kategorisinde Altın Aslan ödülünü alan ilk Orta Amerikalı sanatçı olur. Bir kova insan kanı alıp, sokak çatışmalarında ölen insanların anısına Anayasa Mahkemesi'nden Guatemala Millet Meclisi'ne kadar kanlı ayak izlerini sokaklarda bırakarak yürür. Bu yürüyüş pek çok kişinin ölümüne sebep olan eski diktatör General Rios Montt'un başkanlık seçimine katılmasına karşı oldukça sembolize edilmiş bir performanstır. Bu performansın güçlü yanı olabildiğince yalın olmasından kaynaklanmaktadır. Galindo, ülkesinde yaşanan olaylar için şunları belirtir: “Ben 32 yaşındayım. İç savaşın içine doğdum, ömrümün büyük bölümü iç savaşın içinde geçti. Artık iç savaş yok, ama her gün iç savaştakinden daha fazla insan ölüyor. Çünkü insanın değerini yok ettiler. Herkes birbirini kolaylıkla öldürüyor.”¹⁷⁴

¹⁷⁴ Meral Tamer, “İstanbul Modern'in bayram armağanı: Venedik Bienali”, **Milliyet Gazetesi** (18/10/2006), <http://www.milliyet.com.tr/2006/10/18/yazar/tamer.html>



Resim 62: Who Can Erase the Traces?,
Regina José Galindo , 2003



Resim 63: Himenoplastia, Regina José Galindo, 2004

Galindo'nun "*Himenoplastia*" (2004) adlı videosu ise, Guatemala'da kadınlara uygulanan cinsel ve toplumsal baskıya karşı yapılmış bir çalışmadır. Lokal anesteziyle vajinasını tekrar diktiren Galindo, sanatıyla yaşadığı toplumsal baskılara başkaldırır, isyankârdır, protestocu bir tavır içindedir. Yapılanlara karşı oldukça sert ve çarpıcı biçimde bedenini kullanır.

Sanatçı; "Çocuk yaşta fuhuşa zorlanan kızların defalarca vajinaları diktiriliyor ki, daha pahalıya pazarlanabilsinler. Evlenmek isteyen kızlar da, bekâretlerini kaybetmişlerse vajinalarını diktirmek zorunda. Buna isyan ettim, operasyonun sıkıntılarını da 4 - 5 ay yaşadım."¹⁷⁵ diyerek yaptığı çalışmanın gerekçelerini açıklar.

¹⁷⁵ Meral Tamer, "İstanbul Modern'in bayram armağanı: Venedik Bienali",
Milliyet Gazetesi (18/10/2006), <http://www.milliyet.com.tr/2006/10/18/yazar/tamer.html>

Bedeninin bireysel bir beden olmadığını, sosyal, kolektif, küresel bir beden olduğunu, yaptıklarıyla kendisine ya da ötekilere ait olanı, onların tecrübesini yansıtmak istediğini, çünkü ben, biz olanın öteki olduğunu belirtmektedir.¹⁷⁶

Galindo, bedeniyle engelleneni, sınırlananı, baskı altında olanı, tecavüze uğrayanı, işkence göreni diğer sosyal ilişkilerden ayrı tutarak aktarır. Guatemala gibi bölgelerin kuvvet ilişkilerinin tanıdığı olma durumunu, bütün ötekiler için yaşamın içinde sıkışıp kalma, hareket edememe, istenilmeyenlere maruz kalma halini ifade eder.

Her zaman yüksek düzeyde olan amaçları, kamu düşüncesinin ya da sirk gösterisinin sade bir kışkırtıcısı gibi düşünülebilir. Buna rağmen çok az insan onun çalışmalarının öncelikle neslin sarsıcı değeri hakkında olmadığını yeteri kadar bilir. Hayal edilemeyen fiziksel ve psikolojik riskleri alan birisi olarak; bedeniyle çalışmalarına görsel, mecazi, sembolik ve semiyotik gücü aktarır.¹⁷⁷

Regina José'nun çalışması günümüz dünyasında, özellikle Orta Amerika'da kadınların bedenleri üzerinde şiddetle cezalandırılmasını açığa vurur. Performansları süresince yaşamı, baskıyı, şiddeti, kederleri, acıları sorgular. Galindo, aynı zamanda dünyadaki fiziksel varlığını ve kırılğanlığını da gösterir.¹⁷⁸

Kim Sooja, dokumayı ve dikmeyi bedenin sorunlarıyla birlikte yan yana koyar. Yaşamının çoğunu Seul'de geçirdikten sonra New York'a yerleşmiştir. "*Needle Woman*" sekiz video monitöründen oluşur, her biri Kim Sooja'yı değişik bölgelerden –Kahire, Meksiko City, Lagos, Londra, Bali, Şangay, Tokyo ve New

¹⁷⁶ <http://www.aucklandtriennial.com/artists/galindo.asp>, (k.ç.)

¹⁷⁷ Rosina Cazali, "The Politically Incorrect Body", http://www.videoartworld.com/beta/artist_1734.html, (k.ç.)

¹⁷⁸ Odile Biec - Evelyne Toussaint, "Regina José Galindo", www.parvis.net/intranet/Upload/Liens/CentredArt/centredart_265.doc -, (k.ç.)

York- köşelerinde ayakta dururken gösterir, arkası kameraya dönüktür. İnsanlar onu iter, talan eder ya da görmezlikten gelirler.



Resim 64: A Needle Woman, Kim Sooja, 2000



Resim 65: A Needle Woman, Kim Sooja, 2000

Bu performans yapıldığı zaman açık bir şekilde feminist bir yaklaşım olarak kabul edilir. “Feminizm bir kadın sanatçı olarak benim doğamın parçası, fakat asla bunun tek maksadım, niyetim olmasını istemem.” der Kim Sooja. “Çalışmam daha çok globalizm hakkındaki bu gerçekten bütün yöre/mekân/olay yer hakkındadır. Çünkü spesifik kimliği, yerel kimlikleri saklarım, sorunların büyüğünü dünyada giderek artan uysal olma oluşturur, bütünde karakter olmaz, gizem yoktur.”¹⁷⁹ diye devam eder.

“K” (1989) performansında Jayne Parker, bağırsakları ağzının üzerinden zorla yukarıya doğru tutar ve ayaklarının üzerine bu kümenin düşmesine engel olur. Bağırsakları örmek için kollarını kullanır, örgüyü bütünüyle uzatana kadar performansı sonlandırır.

Parker; “Beni kaplasın diye, ördüğüm bağırsakları bedenimin önünde tutarım. İçeride açık olan her şeyi meydana çıkarırım ki bana ait olmayanın içini de

¹⁷⁹ The New Look of Feminism, <http://www.menstuff.org/issues/byissue/feminism.html>, (k.ç.)

kavrarım ve böylece yeni bir şey için yer yaparım. Dışsal olanın üzerinden içsel olanın karışıklığını düzenlerim.” diye belirtir.¹⁸⁰

“Membrane” (1996) adlı video performansında ise, filmin ikinci yarısında havuzun kenarında durur ve tekrar tekrar dalışlar yapar. Havuzdan her çıkışında film kesilir. En sonunda tüm dalış gösterilir. “K” performansı aksiyondaki düşüncenin cisim hale gelmesini gösterir. Sanatçı, burada bedensel düşünce ve izleyenin duygusal deneyimi arasındaki bağı destekler.



Resim 66: Seed, Teresa Murak, 1989



Resim 67: 'K', Jayne Parker, 1989

Teresa Murak, “Seed” (1989) adlı performansını birkaç günlüğüne küvete batırılmış ıslak tohumların içine uzanır, bedeninin ısı filizlenmeyi harekete geçirir. Performans, 1991’de P.S. 1 New York’ta tekrarlanır. Murak, Polonya’ya ait kıyılarda büyümüştür, 1970’lerin başlarında sanat okumak için Varşova’ya gider. Giysilerinin içine tohumlar dikmeye başlar, derisiyle birlikte sıcaklığın ilişkisi doğrudan filizlenmeyi giymesini cesaretlendirir. Büyümenin ve filizlenmenin temsilcisi olur. Murak, bedeninin içsel fonksiyonlarını maddileştirir ve büyütür.

¹⁸⁰ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s.130

Eleştirmen Andrzej Kostolavski, onun çalışmaları için; “Sanatçının tohumlara yaklaşımı oldukça içtendir. Onlar, yaşam dramının potansiyel yaratıcıları olarak görülür; filizlenme enerjinin özgür bırakılması olarak anlaşılır. Onun kozmik hareketinin görüşü içinde büyüme, kendi kendine açık seçik biçimde olmuştur.”¹⁸¹

Türkiye’de bedeni kullanarak sanat üreten kadın sanatçılardan önce, Türkiye’nin yakın tarihindeki sosyal yapıya ve kadının bu yapıdaki yerine kısaca değinmek gerekir.

Türkiye’nin sosyal, ekonomik ve politik alanlarında; kadının ve kadın bedeninin yer alma biçimine yakın tarihte bakıldığında iyiye doğru gittiği gözlenmektedir. Ancak Türkiye’nin içinde bulunduğu çoklu yapılarda kadın, olumlu gelişmelere rağmen pek çok alanda eşitsizliği yaşamaya devam etmektedir.

Türkiye’deki sosyal yapı; geleneksel, modern, köylü, kentli, laik, İslamcı, aşiret, cemaat, etnik kimlikler gibi kökler üzerinde yükselir. Bu yapıların içinde de kadının yeri, edindiği kimlik içinde bulunduğu durumlar farklıdır. Yani çalışan ya da çalışmayanla, bir sitede yaşayanla kenar bir semtte oturan kadının, Batı’da yaşayan bir kadınla, İç ya da Doğu Anadolu’da yaşayan bir kadının sorunları aynı değildir. İlk önce kadınlar için toplum, hukuk, eğitim, sağlık alanlarında eşit olduğu, çalışma hayatına daha fazla katılımının sağlandığı, toplumsal cinsiyet ayrımının yapılmadığı, özgür düşünen ve yaşamın her alanında var olan bir sistem sağlanmalıdır. Tabii ki bu sistem her kadın için geçerli olmayabilir. Çünkü bireyselliğin ön plana çıktığı günümüzde bütün kadınlar aynı dertlerden muzdarip değildir. Bu noktada postfeministlerin düşünceleri desteklenmektedir. Temelde özün insan hakları için olması gereken noktaya getirilmesi, özelde de kadınların sorunlarının çözülmesi gerekmektedir.

¹⁸¹ Tracey Warr-Amelie Jones, a.g.k., s. 131

Osmanlı'nın son dönemlerinde kadınların sosyal yaşamın içine yavaş yavaş girmeye başladığı görülmektedir. İslam geleneğinin içinde yer alan kadının erkekten sonra gelmesi, erkek olmadan bir hiç olduğu, evlenene kadar baba, evlendikten sonra da kocanın himayesi altında olması kutsal ailenin bozulmaması için evin içinde bulunması gibi nedenler; Osmanlı'da kadının kendine oldukça geç yer edinmesine etkindir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte gerçekleştirilen reformlarla kadınlar hızlı bir biçimde çeşitli haklara sahip olmuşlardır. "...Kemalist projeye göre kadınların görünürlükleri ve erkeklerle kadınların toplumsal kaynaşması kadının kamusal alandaki varlığını belgeler. Örtünün terk edilmesi (1924'ten itibaren), kızlar ve erkekler için zorunlu temel eğitimin sağlanması (1924), kadınlara seçme ve seçilme hakkı gibi medeni haklar verilmesi (1934), son olarak şer'i hukukun kaldırılması ve ardından İsviçre Medeni Kanunu'nun benimsenmesi (1926), yeni Türk ulus-devletinde kadınların kamusal görünürlüğünü ve vatandaşlıklarını garanti altına almak için başvurulmuş önlemlerdi."¹⁸²

"Devlet politikalarında 1923-1950 arasındaki tek partili rejimden itibaren geçirilen değişimler, 1950'lerden sonra çok partili demokrasiye geçiş ve 1980'lerden bu yana ekonomik liberalleşme ve özelleştirme politikaları da seçkin oluşturma ve toplumsal tabakalaşma yaratma üzerindeki etkileri ile ilgi odağı olmayı sürdürmüştür."¹⁸³ Türkiye'de politikaların ve buna bağlı olarak sosyo-ekonomik yapının kırıldığı ivmeler denebilecek bu noktalar sosyal katmanların oluşmasına, zamanla bu katmanlar üzerinden yeni politikalar, ekonomik sistemler oluşturulmasına etkindir.

¹⁸²Nilüfer Göle, **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2004 (8. basım), s. 30-31

¹⁸³Deniz Kandiyoti, Ayşe Sektanber, **Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat**, Türkçesi: Zeynep Yelçe, İstanbul, Metis Yayınları, 2005 (2. Basım), s. 19

Oluşturulan bu sistemler içinde kadının yeri belki de kendini en çok kaybettiği noktadır. Türkiye ataerkil ve Müslüman bir toplumdur. Kadının bu yapıları kırabilmesi çok güç gözükmemektedir. Her ne kadar kendine bazı haklar verilmiş olsa da cinsiyet ayrımını yok edememiştir. Bu yapıların olumsuzluklarını kaldıracak yasalar Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana erkek egemen meclislerden çıkmamıştır.

Türkiye'de hâlâ ailenin namusu kadın üzerinden korunmaya devam etmektedir. Kadın tecavüze uğradığında bile aile üyeleri namuslarını temizlemek için genç kızları, kadınları cezalandırmakta, öldürmektedir. Kadınlar hem mağdur olmaktan hem de cezalandırılmaktan kurtulamamaktadır. Bununla birlikte berdel uygulamaları, küçük yaşta evlendirilmeler, başlık parası kadınlar ve bedenleri üzerinden gerçekleştirilen insanlık dışı uygulamalardır.

Bireyselleşmenin ön planda olduğu, özgürlüğün her alanda yaşanması ve demokrasinin yaygınlaşması için pek çok alanda değişiklik yapılmaktadır. Bu noktada İslami söylemleri kendilerine politik bir yöntem olarak seçenlerin, yine kadınlar üzerinden bu politikalarını gerçekleştirmeye çalıştıkları açıkça gözlenebilir. Eğitim hakkı ve demokrasi tartışmaları arasında türbanın kullanımının sınırları konusunun gündemden düşmediği bilinmektedir. Kadınların giyim modelleri ve ne kadar çocuk yapması gerektiği gibi konular üzerinden, kadınlar ve bedenleri kontrol altına alınmaya çalışılmaktadır.

Türkiye'deki kadınların yaşadığı bir başka sorun ise iş gücündeki yerleri, ekonomik açıdan kazandıkları ya da ekonomiye kazandırdıklarıdır.

“Türkiye’de iş gücünde kadınların en yoğun olduğu sektör, tarımdır; ikinci sırada tütün, tekstil, giyim, gıda, meşrubat, kimyasal maddelerin ambalajlanması gibi hafif imalat sanayisi ve hizmet sanayisinin belli alt bölümleri gelir. Kadınların sanayide Türkiye’nin temel ihracat ürünlerini oluşturan ve dünya pazarında rekabete açık sektörlerde çalışmaktadır. Bu durum, daha iyi korunan ve erkek işçi istihdam eden ithal ikameci yerli sanayici ile çelişir. 1955’ten 1974’e kadar, kadın işçilerin ücretleri erkeklerinkinin üçte ikisi ile beşte dördü arasında farklılık gösteriyordu.

Ayrıca, sosyal sigorta kapsamındaki işçilerin yalnızca %92'si kadındır. Daha rekabetçi, düşük ücretli sektörlerde çalışan kadınlar, normal olarak sendikasızdır. Küçük kızlar genellikle kaçak çalıştırılır ve istatistik kayıtların tamamen dışında kalır. Çalışan kadınların yirmi beş yaş ve altındaki grupta yoğunlaşması, evlendiklerinde işgücünün dışına çıkacak olan bekâr kadınların çoğunlukta olduğunu gösterir.”¹⁸⁴

Türkiye’de özellikle 1980’li yıllardan sonra kapitalist sistemin oluşturduğu sınıfsal farklar ve bu farkların çeşitli gösterenlerle yansıtıldığı görülmektedir. Bu gösterenler takılar, mücevherler, giysiler, arabalar, oturulan yer, gezilen mekânlar olabilmektedir. Kadınlar ise böyle bir ortamda hem bu gösterenleri üzerinde taşıyan hem de erkeğin yanında bir gösteren olarak oluşmakta ve bunlar, günümüzün iletişim olanakları ve televizyonlar ile medyatik alan içinde de kendine geniş bir yer edinmektedir. Burada da kadınlar ve bedenleri sahip olunan maddiyatın büyüklüğünün gösterilmesi için kullanılmaktadır.

Türkiye’de ilk bakışta görülebilecek bu temel sorunlar üzerinden yola çıkarak; küreselleşen dünya içinde kendini bulması, ifade etmesi, sorunlarının çözümü için çaba göstermesi gereken büyük bir kadın topluluğu görülmektedir. Ancak daha temel haklar ve cinsiyet ayrımı gibi sorunları çözememiş ve bunlarla birlikte yaşayan kadınların sanata yaklaşımı, sanatı algılayışları, neyi sanat olarak gördükleri de çeşitli şekillerde olacaktır. Günümüzün iletişim dünyasının genel anlamda neyi sanat ve kimleri sanatçı olarak sunduğu ortadadır. Türkiye’deki geçmişten günümüze gelen ve aşılamayan sorun; bedenin gizlenmesi, saklanmasıdır. İnsanların bedenlerini tanıması, onunla kendini ifade etmesi kısıtlanmaktadır. Bu noktada da bedenini kullanarak sanat yapan sanatçılarımızın sayısı da azdır. Günümüzde gençlerin bu yöne eğilimi olduğu görülmektedir, umulan bunun bir süreç haline dönüştürülerek tarihinin ve eleştirisinin oluşturulmasıdır. Ahu Antmen’in “Örtülü Anlatımlar” adlı gazete

¹⁸⁴ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Türkçesi: Aksu Bora-Feyziye Sayılan-Şirin Tekeli-Hüseyin Tapınc-Ferhunde Özbay, İstanbul, Metis Yayınları, 2007 (2.basım), s. 40-41

yazısında izlediği performanslar hakkında yazdıkları, kadın sanatçılarımızın olumlu adımlarını gösterirken hâlâ aşamadığımız bir noktayı da cümlelerin arasında bize göstermektedir: “İstanbul ’da açılan sergileri düzenli olarak takip edenler, sözünü ettiğim bu genç sanatçıların işlerini görmüş olabilirler. İsimlerini yazmamam, onların haklı çekinceleriyle ilgili. Dertleri zaten hikâyelerini anlatmak değil, kendilerini sanatsal anlamda ifade edebilmek. Gelecek vaat eden sanatçılar olmalarının nedeni de bu. Gelin görün ki onlara başka sergilerde rastlayabilir miyiz ilerde, şüpheliyim çünkü bu onların yaratıcılığına ya da çalışma azmine değil, ailelerinin onlar için seçeceği geleceğe bağlı. Şimdilik onlar için ‘özgürlük ’, Türkiye ’de başka bazı genç kızlar için ‘yasak’ları ifade eden ortamlarla sınırlı. ‘Kapalı’ olup örtünme özgürlüğünü savunanların da ‘açık’ olup mahalle baskısından korkanların da sesi pek gür çıkıyor bugün. Bütün bu bağrış çağrış arasında ailesince kapatılıp da başını açmak özgürlüğü isteyenlerin sesi ise örneklerde görüldüğü gibi- aslında hiç duyulmuyor. Onların özgürlük talebi, Munch’un o delici sessiz çılgılığı gibi, içlerinde kalıyor.”¹⁸⁵

Türkiye’de bedenini kullanan ve bunu bir süreç haline getiren kadın sanatçı sayısı çok az. Burada da bu süreci devam ettiren sanatçılardan en önemlisinin ve Türkiye kimliği ile yurt dışında yaşayan ve yaptıklarıyla sanat dünyasında kendilerine yer edinen sanatçıların, sanatlarını yaparken kendilerine edindikleri sorunlara değinilecektir.

Bedenini çıplak olarak fotoğraflamasıyla tanınan Canan Şenol; çalışmalarında hem oynayan hem de yöneten konumundadır. Üretimlerini küçük bir kamera aracılığıyla ve bunlardan aldığı karelerle oluşturmaktadır.

1998 yılında ürettiği “Duvar”, “Şeffaf Karakol” ve “Odalık” çalışmaları onun daha hızlı tanınmasının nedenidir. “Duvar”da sıkışmış, sınırlandırılmış, kısıtlanmış

¹⁸⁵ Ahu Antmen, “Örtülü Anlatımlar”, **Radikal Gazetesi** (18.06.2008), <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=YazarYazisi&ArticleID=883832&Yazar=%20&VersionID=&Date=03.08.2008&PAGE=>

olanın sorunsallaştırılması ve bunu bireyin günlük rutin işler içindeki çaresizliğini gösterir ve var oluşunu anlamlandırmaya çalışır. “Şeffaf Karakol”da, şiddeti ele alır. İktidar öğelerini, devlet tarafından bireylere uygulanan şiddeti, gazetelerin üçüncü sayfalarında yer alan şiddet haberlerini eleştirmiştir. Şenol bu fotoğraflarda; şiddetten hem mağdurdur hem de onu uygulayandır, giyiniktir, çıplaktır. Fotoğraflarını saydam bir prizma içine yerleştirir. O dönemdeki cumhurbaşkanının sloganlaştırdığı “Şeffaf Karakol” sözü ile Manisalı gençlerin davası aynı döneme rastlar. Sanatçının bu çalışması bütün bu olanları kapsamaktadır ve onlarla örtüşmüştür. “Odalık”ta ise sanatçı kadın üzerinde meşrulaştırılmış şiddeti ele alır. Cinsel roller, toplumsal roller, kadını gösteren bütün nesnelere, giysiler, ahlak kuralları Şenol’un çalışmasında sorguladıklarıdır. Saydam prizma tek ve daha büyüktür. Bir ‘Odalık’ görüntüsündedir.¹⁸⁶

“Canan Şenol ise fotoğraflarında, kendini çıplak bir şekilde korkusuzca gösterir. Mutludur ve pornografik bir bakışa müsamaha göstermez. Böylesi bir beden tehdit edicidir, arsızdır ve geleneğin ayırıcısı kadın tiplerine uymaz. Yani, ne cinsiyetlerini saklayan, erotik bedeni düzene feda eden profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşılığı olan “medyatik” (ucuz kadın!) kadın tiplerine benzer. Avrupa sanat tarihinden alınan ve erdem ifade eden çıplak kadın tipine karşıtlık oluşturan Şenol’un heybetli çıplaklığı şeffaflaştırır, ardına saklandığı onu koruyan bir anlayış yoktur. Şeffaflığı, fotoğraflarını saydam plastiklere ve tuğlalara aktararak çoğaltır. Çoğaltmak performatif bir faaliyetin sonucu olduğu kadar bir güç ifadesidir de. Saydamlaşmış birimler saydamlaşmayı reddeden düzenin önünde bireyselleşmeyi belirtir. Bedenini kamuya çıplak çıkartarak karşılığında bir şey beklememek (düzenin vazgeçilmez bir biçimde denetim altında tuttuğu “medyatik” düşkün kadın – edepli kadın ikileminin dışına çıkmak) aynı zamanda tabu kırıcı bir kayıtsızlık anlamına gelir. Bu anlayış, son yıllarda bedenini kabullenen, bedenini akıntılarıyla birlikte kutlayan kadın sanatçılarla bir ilişkiye girer. Dini, örf ve adetleri, içselleşmiş beden disiplinini korunması gereken bir kültürel farklılık olarak açıklamaya karşı çıkarak, kapalı gündeminde ürkek ve savunmacı paranoyak bir kültürü savunma arzusu yatan her türlü değişime set çekiciliğe de tehdit oluşturur. Teşhirci olmayan bu

¹⁸⁶ Kamil Şenol, “Canan Şenol”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi-3**, İstanbul, Baskı: MAS Matbaacılık A.Ş., Aralık 1999, s. 78-79

çıplaklık, kamusal alana çıkartıldığında bir kültür biçimi oluşturduğu gibi, var olan kültürü kendisiyle yüzleşmeye zorlar.”¹⁸⁷

Böylece sanatçı geleneğe ait kalıplar içinde sınırlanan, devlet, toplum ve din tarafından uygulanan baskılara maruz kalan, karşı cins tarafından şiddet gören kadınları gösterir, bu konulara işaret eder. Hem Türkiye’de hem de dünyanın pek çok yerinde kadınların yaşadıkları genel ve özel sorunlar Şenol’un kendi bedeni üzerinden ötekiyi anlama, onunla ilgili sorunları gösterme yeridir.

Sanatçının, kadın olmanın bir diğer halini gösterdiği ve birbirini takip eden bir dizi işi ise kızı Nisa’nın ana rahmine düşüşünden doğumuna kadar olan süreçte ürettiği işlerin fotoğraflarıdır. “Eski Yunanlılar, kadınların çocuk doğurma yetileri ile Doğa’nın bereketi arasında bir bağlantı kurmuşlardır. Daha sonraları Platon bu düşünceyi “Kadınlar, doğayı taklit eder.” diye ifade etmiştir. Yer tanrıçaları kültleriyle ilişkili olan bereket bilincinden, rasyonel tanrıların türlerine geçiş, ilk dönem Yunan edebiyatında efsanevi bir yer edinmiştir.”¹⁸⁸ Canan Şenol’un “Ambrosia (tanrısal meyve)” adlı çalışması ise Yunan mitolojisinden çıkmıştır. Şeffaf prezervatifi amnios (döl sıvısı) ile doldurur, prezervatifi uçlarıyla birlikte meme görüntüsünü alır. “*Kibele*”de sanatçı hamileliğinin son dönemiyken, Ana Tanrıça’nın görüntüsüyle özdeşleştirir kendini. Bu bilindik kült duruşta sanatçı kadının bereketine gönderme yapmaya devam eder.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vasıf Kortun, “Hiçbir Yerden”, <http://vasif-kortun-trk.blogspot.com/2007/10/hibir-yerden.html>

¹⁸⁸ Genevieve LLOYD, a.g.k., s. 22

¹⁸⁹ Ayşegül Sönmez, “Standart bir estetik görüntü yok. Bedenim bana ait!” Canan Şenol ile söyleşi, **Milliyet Gazetesi** (02.04.2000), http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar/000402/haber/kadin.html



Resim 68: Kybele, Canan Şenol, 2000

Şenol'un 1970'lerin feminist söyleminde kullanılan "Kişisel olan politiktir."den yola çıkarak, kendi sanatında "Özel hayat politiktir," sloganına ulaşır. Din, aile ve toplum Şenol'un kendine sorun ettiği alanlardır. Şenol; din, aile ve toplum tarafından insanlara ve özellikle kadınlara uygulanan baskıyı, eşitsizliği, şiddeti ve adaletsizliği göstermeye çalışmaktadır. Bunun için de yaşadığı toplumun sorunlarını, kadınların özel hayatlarındaki yaşadıklarını ve özel hayatındakileri gösterir. Gösterdiği; gizlenenin, masalların, kuralların, hiçbir sorun yokmuş gibi oynanan rollerin altındaki gerçeklerdir.

Şenol, Türkiye'de az sayıda bulunan, bedenini kullanan kadın sanatçılardanır. Bedenlerin ve kadınların, eşitliği ve özgürlüğü yaşayamadığı bir ülkede ve toplumda Şenol'un duruşu önemli bir noktadır.

Türkiye'de yaşamayan ama yurt dışında yaptıkları performanslarıyla tanınan Şükran Moral ve Nezaket Ekici'yi de bu alanda değerlendirmek yerinde olur.

Şükran Moral, Türkiye'deki sanat eğitimini tamamladıktan sonra Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olur. 1993 yılından bu yana uluslararası alanda özellikle gerçekleştirdiği performanslarıyla dikkat çeker. Politik ve kültürel alanda uyumlu olmayan sanatsal performanslar üreten sanatçının seçtiği konular ise savaş, aşk, göç, akıl hastanesi, genelev gibi marjinal alanlardandır.

Roma'da açtığı "Apocalips" (2004) adlı sergisinde savaş ve sonuçlarını hazırladığı performansında izleyiciye de gerçek roller vererek acı ve ironik tavrı vurgulamıştır.¹⁹⁰

Moral, kadınların hâlâ erkek egemen toplumda cinsel obje olarak görülmesini, namus değerinin kadın üzerinden oluşturulmasını, kadın cinselliğinden korkarak kadının bir toprak parçası gibi alınıp satılmasını eleştirir.

Şükran Moral, sosyal tabuları ve ihlalleri, araştırdığı deneysel aksiyonlar ve performanslar yapmaktadır. Çalışmalarında açık olarak tartıştığı ve hatırlattığı soru, kişisel ve sosyal ifade için bir vasıta olarak dişi vücudun, erkek sabit bakışına meydan okumanın ve idealleştirilen veya hakaret edilen dişi figürün göreneğinin feminist bir iddiası olup olmadığıdır. Ancak performansları süresince yaptığı analiz, erkeklerin ya da kadınların kimliklerini kurgusuzlaştırabildiği ve yeniden düzenlediğidir. "İstanbul in Istanbul"da imkânsız göstermeye çalışarak ve İstanbul'un Kuledibi bölgesinin ünlü, yasal, kötü kullanım alanında fahişe olarak rolünü gerçekleştirmiştir. Yasal olarak kabul edilmesine rağmen; fahişeler, Türkiye'de en çok hiçe sayılan insan gruplarından biridir. Moral, onlarla yaptığı görüşmelerde kolay bir yaklaşım tarzını tercih etmez; onlardan biri olarak yirmi dört saatinin belgelendiği bir performans gerçekleştirir. Burada canlandırdığı seksi sarışın ile 1960'lı ve

¹⁹⁰http://www.photoshopmagazin.com/general/content_details.asp?contID=588&contentPageID=116&period=&p=2

1980'li yıllar arasında Türk sinemasında basmakalıp hale gelen kötü kadına atıfta bulunur.¹⁹¹

Galatasaray Hamamı'nda gerçekleştirdiği "*Hamam*" performansında, erkeklerin şaşkın bakışları arasında kendisine kese yaptırır. Toplumun değer yargılarını hafife alması pek çok performansında görülebilir. Bir başka çalışmasında Michelangelo'nun "*Merhamet*"indeki çarmıha gerili çıplak İsa'nın yerine kendisini çıplak olarak yerleştirir; Meryem'in yerine de çıplak olarak bir erkeği koyarak kilisenin sert tepkileriyle karşılaşır.

"Bordello-Genelev" çalışmasında Yüksek Kaldırım'lara kamerayla girerek fahişe rolünü üstlenir. Genelev girişine 'Çağdaş Sanat Müzesi' yazısını yerleştirir. Onu izleyenler aslında bir sanat yapıtını izlemektedirler. Sanatçı, genelevde isteğe bağlı olmadan satın alınan seks ve soğuk ilişki ile müzenin satın aldığı ve eserlerin gerçek değerini yansıtmayan soğuk yönü arasında kendisince bir bağ kurduğunu ve bunu eleştirdiğini belirtmektedir.



Resim 69: Hamam, Şükran Moral, 1997



Resim 70: Sanatçı, Şükran Moral, 1994

¹⁹¹ Beral Madra, "Obsessions in Art Making", <http://www.btmadra.com/Aartofobsessions.html>, (k.ç.)

“Leyla ile Mecnun”da ise erkekler hamamına bir grup kadın eşliğinde girer, romantik resimleri andıran bir hava içerisinde performans gerçekleştirilir. Moral, bu çalışma hakkında ise şunları söyler: “Bu çalışmamda Arap masalından esinlendim. Görüntüler de çok masalsı. Kafamda kurguladığım öykü şuydu: Leyla Müslüman, Mecnun ise Hıristiyan olsun. Tabii bunların hepsi metaforik... Ve iki imkânsız aşk olsun... Kadınlar ve erkeklerden oluşan iki grubu hamamda bir araya getirdim. Yıkanmaları, aşkın dilini anlatma, arayış, insanı baştan çıkarma... Fakat bir yandan seyirciyi de sarsmam gerekiyor, sanat anlayışım bu. Bugün gençler artık aşktan ölmüyorlar. Ortak yönleri uyuşturucu kullanmalarıdır. Nitekim videonun sonunda Leyla ile Mecnun kokain çekip ölüyor. Hikâyenin dışında bir de anlatım estetiği var. O videoda benim bütün formasyonum gözükmeli.”¹⁹²

Sanatçı, 2003 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı sergide göç ve göç edenlerin o süreçte yaşadıkları gösterir. Sergi, küçük bir tekneye sıkıştırılmış insanların yasadışı yollarla göç sırasında yaşadıklarını, Müzeyyen Senar’ın “Bülbül Ne Gezersin Çukurova’da?” türküsünün eşliğinde gösteren video ve göç edenlerle; omzunda, saçlarında bülbüller olan bir kafesin içindeki Moral’in fotoğrafından oluşur. İnsanlarının umutlarının küçük bir tekneyle, gri-mavi denizin ortasında bilinmezliğe doğru yapılan yolculukta nasıl sonuçlanacağı akıllara takılır.

Ahu Antmen’in sanatçı hakkında görüşleri şöyledir: “...Belli koşulların esiri olmak ve ondan kurtuluş umudu. ...Karadeniz’de geçen çocukluğunun baskı dolu geçmişinden Roma’ya uzanan yolculuğunda karşımıza çıkan, özünde beden

¹⁹² Yasemin Bay, “Muhafif Sanatçının Sarsıcı Videoları!”, **Milliyet Gazetesi**, (30.08.2006), <http://sanat.milliyet.com.tr/detay.asp?id=2295>

üzerinden anlatılan bir ruhsal sağaltım öyküsü, bir söyleşisinde de itiraf ettiği gibi, 'kadın olarak bir değerinin olabileceğini' kanıtlayabilmesinin bir yöntemi."¹⁹³

Moral, "Sanat Tarihi'ne Güvenmeyiniz: Gözün Öyküsü"nde gözlemlediği sanat dünyasını eleştirir. Sanatçı, Gözün Öyküsü yoluyla Courbet ve Duchamp'ı kabul etmeyen bir performans serisi oluşturduğunu açıklar. Jinekoloji masasında vajina yerine koyduğu monitörden, çeşitli başlıklar altında tasnif edilmiş kadın ve ötesindeki marjinal yapıyı gösterir.

11 Nisan 2007'de New York'ta yaptığı performansı "İstanbul-Underground" ile B&D Milan'da yaptığı sergisi eş zamanlı olarak gerçekleşir. New York'taki performansı Moral'ın klasik temaları üzerinde gerçekleşirken, Milan'daki sergisinde ise başlığında da yer aldığı gibi bedenın kıyaslanmasına, klasik anlayış içinde kadına, narsizmin ve fetişizmin olduğu alana, sosyal ve evrensel temaya barışa yer verir. İtalya'ya geldiği 1990'lı yıllardan bu yana Şükran Moral'ın çalışmaları provoke ve rahatsız edicidir.¹⁹⁴

"Peace... Fairytale", Giulia Brivio'nın karttından alınan, fotoğrafta yakalanan anı kapsayan taslaktır. Bu performans izleyenleri de içine alan bir sadece sanatsal harekettir. B&D Milan'daki sergide Muhammed ve İsa'nın öpüşmeleri gösterilir. Moral'ın birliğin öpücüğünü gösterdiği bu performansı, Batının ikonografi geleneğine göre ihanet, doğu ikonlarında da Müslüman peygamberin betimlemesi olmadığı için, dinin gösterenlerine tamamen karşıdır ve tahrik edicidir. Duvardaki bir delikten gösterilen öpücüğün sahnesi, barış için savaşın senaryosunda ziyaretçilere rehberlik etmekte kullanılan anlaşılır bir performans parçasıdır.¹⁹⁵

¹⁹³ Ahu Antmen, "Bülbül Ne Gezersin Uzaklarda?", **Radikal Gazetesi** (05/10/2005), <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=165966&tarih=05/10/2005>

¹⁹⁴ Maria Grazia Towers, "Peace ... Fucking fairytale!", <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/pressrelease.pl?id=1178526272>, (k.ç.)

¹⁹⁵ Matthew Blogosfere, "Mohammed and Jesus kiss at B&D Milan", <http://milano.blogosfere.it/2007/06/maometto-e-gesu-si-baciano-al-bd-di-milano.html>, (k.ç.)

2005 yılında Beral Madra'nın küratörlüğünde yapılan "Gözü Kara" sergisinde Nezaket Ekici 40 kilo ağırlığında 600 nazar boncuğundan oluşan bir elbiseyle boydan boya İstiklal Caddesi'nde yürür. Bu, onun Türkiye'deki sanat ortamında tanınmasında büyük etkindir.

Almanya'da yaşayan ve Marina Abramovic'le sanatla yeterlik eğitimini tamamlayan Ekici, kendisini performans yaparken daha rahat anlattığını belirtmektedir. Çalışmalarında seçtiği konular politik, sosyal ve kültürel alandandır.

Sicilya gezisi sırasında gördüğü gözleri kanlı Meryem'in etkisiyle Ekici, İstanbul Siemens Sanat Galerisi'nde "Madonna" (2008) adlı performansında tavana asılı mumları yakar, bu sırada yanan mum damlaları bedenine düşer. Beyaz elbisesi ise saflığın sembolü gibidir. Mumun damlaları bedenini yakmasına rağmen, bunun acıyı deneyimleme performansı olmadığını belirtir.

*"Benim için her zaman o görüntünün güzelliği önemlidir, ön plandadır. Benim hayatım sanat. Ben 24 saat sanat içinde yaşıyorum. Sanat benim hayatı yaşama biçimim. İşlerim ritüeli bu yüzden andırır. Bundan 10 yıl ya da 20 yıl sonra, bunu ben söyleyemem ama, birileri buna performans demeyebilir. Bir aksiyon var ama bir ritüel gibi yapıyorum bu aksiyonu... Hem rasyonel hem emosyoneller... Ne hissediyorsam o görüntüye dair bütün görselliğiyle, duygusuyla bunu aktarmak istiyorum. Bunun için bir concept var. Bir yapı var rasyonel, sonra duygu var."*¹⁹⁶

¹⁹⁶ Ayşegül Sönmez, "Hepiniz Yanlış Anlıyorsunuz, Nezaket Ekici ile röportaj", **Radikal Gazetesi** (13.03.2008), <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=250003&tarih=13/03/2008>



Resim 71: Madonna, Nezaket Ekici, 2008

Sinop Cezaevi'nde kendini saçlarından kadınlar koğuşunun tavanına asarak gerçekleştirdiği *"Atropos"* (2006) performansı ise geçmişte yaşanan acılara bir gönderme gibidir. Oldukça politik olan bu çalışmada sanatçı geçmişte yaşananları ironik ve metaforik bir biçimde, toplumun kendisine yeni bir açılım yapması için kurgular ve sunar.



Resim 72: Atropos, Nezaket Ekici, 2006

Bir kadın sanatçı olarak yaptığı performansların bazılarında kadınlarla ilgili konulara eğilmesine rağmen, kendisinin feminist bir sanatçı olmadığını ve böyle sınırlı bir tanımlamanın içine girmek istemediğini söyler. Çünkü yaptığı performansların ne kadınlarla ne de erkeklerle sınırlandırılmayacağını, bunun bedeniyle yaptığı aktarımdan başka bir şey olmadığını, bedeninin onun için yaşadığı, gördüğü, hissettiği her şey için bir sunum alanı olduğunu, bunun ne tiyatro ne de dansla karıştırılmaması gerektiğine, yapılanın sadece ince bir ayırım noktasında duran performans olduğuna dikkat çekmektedir. Çalışmalarını performans, enstalasyon ve video kurgularıyla gerçekleştiren sanatçı için Almanya ve Türkiye arasında yer almak, bu iki kültürden beslenmek, bu ironilerle performanslarını gerçekleştirmek önemlidir. Ekici, vücudunun ve hareketlerinin sınırlarını aşmaya çalışan bir performans sanatçısıdır, fiziksel olarak ve manen kendini işleriyle birleştirir.

“Screaming Feathers” performansında çoğu toplumları rahatsız eden salgın hastalığı, uçuşan tüyler ve çığlıklarla gösterir. Bir süre önce herkesi kaygılandıran bu durumun toplumun hafızasında kaybolduğunu, olayların ve yaşananların belli bir süre sonra taşıdığı anlamı yitirdiğine vurgu yapar. “Zeitgeist”te ise İstanbul sokaklarında koşarken kaydettiklerinden ve çekim sırasındaki yüzünün görüntüsünün projeksiyonla performans anında yansıtılmasından oluşur. “Daydreams” adlı performans/enstelasyonda ise ekrandaki görüntüsüne bakarak ayna, özdeşlik, benzer kavramlarına göndermelerde bulunur. Ekici, “...bazen, aynaya baktığınızda bir şeyler yakalarsınız. Kendinizin yansıması, varlığınız üzerine soruları harekete geçirir. Görüntüler, ‘Ben’ bilincini soruşturur, kabul eder, pekiştirir ve doğrular. Ya da tam tersi...” diye açıklar.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Kasa Galeri'de Nezaket Ekici performansları ve sergisi, <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/nezaketekici.htm>

Nezaket Ekici, Noblas Opak'ta siyah-beyaz çizgili kumaştan oluşan bir kıyafet giyer, erken dönem Schiele'nin etkisinde kalan Klimt'in dekoratif kıyafetlerini hatırlatır. Ekici, mekanik bir şekilde hareketsiz duran bedenini aniden silker ve harekete geçirir, bu Doğu dansının bir çeşit kırılğan türü gibidir. Bu videoda paranoyak ve irrasyonel bağımlılık yaratan görüntüler vardır. Ona düşen haftada, performans süresince galerinin üst kısmına egemen olmuş, aralıksız hareket ve kelepçelerin dinmeyen sesi duyulmuştur.¹⁹⁸

Ekici, "Crema" (2005) performansında ise akışkan kremayı kolunu mikser gibi kullanarak tereyağına çevirir. Burada kolun sürekli devinen hareketi makine görünümündedir. Kişinin makineler üzerinde insanlığını kaybetmeksizin egemen olup olmayacağı sorgulanmaya çalışılmakta gibidir. Aynı zamanda zarif bir giyimin altında kadınların bitip tükenmeyen güç görevlerini ve acılarını gösterir.

Övül Durmuşoğlu bu performans hakkında şunları belirtir:

"...Ekici ise koluyla kremayı karıştırıp bir topak tereyağına çevirirken kolunu hem makina olarak kullanıyor, hem de sıvı dolu kadın bedeninin içine girip bir insan canlısı yapan erkek cinsel organı olarak. Hem kolunu saatlerce sıvı dolu bir kavanozun içinde çevirerek bedeninin sınırlarını fiziksel olarak zorluyor. ... Krema performansını, kataloğunda yazıldığı gibi, sadece bir makineleşme olarak okumak oldukça yüzeysel olur. Sanatçı bu performansında kolunu ve elini fallik bir nesne olarak kullanarak görsel ekonominin içine dokunsal dışil ekonomiyi sokmaktadır."¹⁹⁹

¹⁹⁸James Westcott, "Bodies Moving: The Indepented Performance Group and DansgroepKrisztina de Châtel with Egon Schiele", http://www.nyartsmagazine.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2871&Itemid=699, (k.ç.)

¹⁹⁹ Övül Durmuşoğlu, "Dokunmanın Dışil Dinamiği", <http://www.kargabar.org/viewArticle.aspx?articleId=75>



Resim 73: Crema, Nezaketi Ekici, 2005



Resim 74: Apeiron, Nezaketi Ekici, 2007

Sanatçının son dönem çalışmalarından, “The Critical Eye” (2007) sergisinde Türkiye’de öğrencilerin her sabah okudukları öğrenci andına, her hafta başı ve sonunda söylenen ulusal marşa ve bayrağa bir göndermedir. “The Critical Eye”da bayrağın alıştırmış sembolik etkisini verir, çok açık biçimde çocukların günlük doktrin sloganlarını acıklı ve saldırgan yönü tekrarlarında, gösterilerde gösterir. Sanatçı, “Aperion” (2007) performansını ise Paul Delaux’a ait Spitzenprosession adlı çalışmasından yola çıkarak yapmıştır. Projeksiyonla duvara yansıtılan resme doğru, resimdeki kadınlardan biriymiş gibi yürür. Bu kadınlar kimdir, neden ve nereye doğru yürümektedirler, soruları akla gelir. Performansta Stanley Kubrick’in 2001 yapımı “A space odyssey/lux Aeterna”nın müziği kullanılır. Gregory Ligetis tarafından kompoze edilen müziğe kadınlar korusu hâkimdir. Kadınlar korusu doğrudan resimdeki kadınlara atıfta bulunur. Müzik her saatte bir yedi dakika tekrarlanır ve sanatçı bu müzik eşliğinde resme doğru yürür.²⁰⁰

²⁰⁰ <http://ekici.aeroplastics.net/index.php?id=9>, (k.ç.)

SONUÇ

Ataerkil egemen toplum, din, tarih içinde oluşturulan beden kuralları ve rolleri arasında kalan kadın için sanatta en radikal karşı duruş bedenini kullanmasıdır. Böylece kendisi için oluşturulan siyasal, toplumsal söylemlere, göstergelere ve nesne olma durumuna karşı koymaktadır.

Modernist yapının kendisine biçtiği uslu, güzel kadın modeline karşı, olabildiğince sözü kuvvetli, kadının siyasi düzlemdeki yapısını eleştiren, Foucault'un da belirttiği iktidarın yönettiği bedene, geleneğin, dinin ve toplumsal rollerin düzenine karşı güçlü bir duruş sergilerler.

Kadınların bugünkü duruşunu; yavaş yavaş elde ettikleri haklarıyla birlikte, bilim, felsefe, edebiyat ve sanat dünyasında kendilerini hissettirmeleri de etkendir. Yazdıklarının, buluşlarının, sanat eserlerinin yanı sıra toplumun kadına biçtiği modele uymayan sıra dışı yaşamalarıyla da kadına bakışı değiştirirler. Aynı zamanda bu kadınlar diğer kadınlar içinde model olurlar.

Feminist hareketin adının sıkça duyulur olduğu 1970'ler sonunda, feminizmin kendi içinde tanımlarının çoğullaşmasının getirdiği avantajları kullanmasını iyi bilen kadınlar, sanatta da bireysel farklılıklarıyla birlikte siyasal bir söylem dili oluşturan yapının oluşmasını sağlarlar. Sanatçılar, kadının, doğurma, bakıcılık, evde-dışarıda olmasının yanı sıra, cinsel nesne olan, şiddet gören, acı çeken, tecavüze ya da cinsel istismara maruz kalan durumunu da yapıtlarında göstererek, sanatta hem bireysel olma hallerini gösterirken hem de siyasal söylemi olan bir zemin hazırladılar. Böylece bireyselliğin dışında feminizmin merkezinde yer alan bu konular; kadın sanatçılar için estetik dile dökebilecekleri biçimlere dönüşebilen bir alan oldular.

Modernizmin erkeği aklın merkezine koyan ve deha olarak gösteren yaklaşımını kırmak oldukça zor olmuştur. Buna bir de postmodernizmin eklektik yapısının eklenmesiyle kadının kendisine çıkış olarak seçtiği yol ise kişisel olanı kamusal alanda sergilemek aynı zamanda geçmişte ya da şimdi sunulanları tekrar kendileri üzerinden göstermektir. Her türlü meydan okumayla hayatı sorgularlarken sanatta da birbirlerini tetikleyen, destekleyen ve yükselen bir tavır izler kadın sanatçılar.

Sözün bittiği yerde beden onlar için bir dildir. Nesnenin, özneye konuşlandığı mekândır. Bütün siyasal söylemlerin, toplumsal yapının üzerine dokunduğu, ellerinde tuttıkları, sahip oldukları tek alandır. Beden; güzelliği, çirkinliği, ölümü, acıyı, hastalığı, mahremiyeti, kutsal sayılan alanın biyolojik örtüşmelerini sonuna kadar tartıştıkları yerdir.

Çeşitli rollerin biçimlerini kendileri üzerinde makyajla, perukla, giysilerle oluşturan, bedenleri üzerine objeler takarak veya yerleştirerek kimlik değişiminden, kadının güzel-çirkin olma durumuna eleştirel bir yaklaşım sergilerler. Kadının temsil edilme anlayışını, cinsel obje olarak gösterilmesini, fetiş haline getirilen dişi bedenini ve psikoseksüel yaklaşımları kendi bedenleri üzerinden cevaplarlar.

Foto-dokümantasyon, video-film kayıtlarının oluşturulması, mekânın, nesnelere dâhil edilmesi ve performans sanatıyla ilişkilendirilmesi; aynı zamanda üzerinde taşıdığı ağır anlamlar nedeniyle, kadın sanatçıların yapıtları bugünün sanatının biçimlenmesinde, kendine yön çizmesinde önemli role sahiptir.

Kadın sanatçılar bedenlerini bir anlatım aracı olarak kullanmayı sürdürdükleri müddetçe, yaptıklarının bir eleştiri mi, yoksa kendilerini sunma mı olduğunu soracaklardır. Kadın sanatçılar burada ince bir ayırım noktasından sanata ve hayata bakmaktadır. Erkek sanatçılar gibi olmamışlardır; çünkü yaptıkları sadece kendi bedenleriyle ilgili değildir. Korkulan şeyi yapmışlardır. Erkeğin

iktidarı sarsılmıştır; hükmettikleri, onların bakışı ve sergilemesinde olan alan ellerinden alınmıştır.

Erkeğin sahip olduğu kadın bedenleri, bir anda kadının akli ve ruhuyla kendisinin yönetiminde kullanılmaya başlamıştır. Bu ister öz-yaşam öyküsünü anlatmak için olsun, ister sanatçının toplumda rahatsız olduğu bir durum karşısındaki yaklaşımı adına olsun ya da sanat için olsun; bedenini sanat nesnesi olarak kullanan sanatçıların işi çok zordur. "*Barış'ın Gelinini*"* yolundan edilse de beden ve beden üzerinden yapılan çalışmalar, performanslar devam edecektir; çünkü kişinin kendini anlaması, dünyayı alımlaması için fiziksel deneyim sınırsız bir alandır. Sonuç olarak; sanatta kendini bu şekilde sunma alanı devam etmelidir. Sanatçılar her türlü sunumla, sanat dünyasında eleştirel yaklaşımlarıyla varolmalıdırlar. Yaptıklarıyla sanatta yinelenen değil; yenilenen bir yaklaşım tarzı benimsemelidirler.

* Giuseppina Pasqualino di Marineo (Pippa Bacca) (d. 9 Aralık 1974 - ö. 31 Mart 2008) İtalyan sanatçı. Pippa Bacca, sanatçı arkadaşı Silvia Moro ile beraber "*Barış Gelinini*" adıyla, dünya barışı için düzenledikleri 8 Mart 2008'de Milano'dan başlayan Slovenya, Hırvatistan, Bosna, Bulgaristan, Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail ve Filistin güzergahından Tel-Aviv'de noktalanması planlanan bir yolculuk sırasında, Kocaeli'nin Gebze İlçesi'ne bağlı Tavşanlı Köyü yakınlarında, Ballıkayalar mevkiinde tecavüz edildi ve sonrasında boğularak öldürüldü. Katil zanlısı olaydan sonra yakalandı. Bacca ve arkadaşı Nisan ayı ortalarında Kudüs'e ulaşmayı planlıyordu. Yolculuk başlangıcında, internet sitelerinden *Berberimizde yolculuk boyunca üzerinde birikecek tüm kirlilerle birlikte götüreceğimiz tek elbise beyaz gelinlik olacak* demişlerdi. (bkz., http://tr.wikipedia.org/wiki/Pippa_Bacca)

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

ACAR-SAVRAN, Gülnur, **Beden Emek Tarihi**, İstanbul, Kanat Kitap, 2004

BAUDELAIRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, Türkçesi: Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004

BAUDILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu**, Türkçesi: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

BAUDILLARD, Jean, **Baştan Çıkarma Üzerine**, Türkçesi: Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005

BENHABIB, Şeyla, **Modernizm, Evrensellik ve Birey**, Türkçesi: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 1995

BERKTAY, Fatmagül, **Tarihin Cinsiyeti**, İkinci Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2006

CHADWICK, Whitney, **Women, Art, and Society**, Singapore, Thames&Hudson, Fourth Edition, 2007

CONNELL, R.W., **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Türkçesi: Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998

DEMİR, Zekiye, **Modern ve Postmodern Feminizm**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1997

DONOVAN, Josephine, **Feminist Teori Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri**, Türkçesi: Aksu Bora- Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007

ELIASCH, Amanda – DE CRUZ, Gemma, **British Artists At Work**, Assouline Publishing, Singapore, 2003

FOSTER, Hal, KRAUSS Rosalind, BOIS Yve-Alain, BUCHLOCH Benjamin H. D., **Art Since 1900 modernism, antimodernism, postmodernism**, Singapore, Thames&Hudson Ltd., First Published, 2004

GIANELLI, Ida – BECCARIA, Marcella, **Video Art The Castello Di Rivoli Collection**, İtaly, Skira Editore, 2005

GROSENICK, Uta, **Women Artists**, İtalya, Taschen Yayınları, 2003

GÖLE, Nilüfer, **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul, Metis Yayınları, 2004

HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, Türkçesi: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 1999

HERKENHOFF, Paulo, Author: Robert Storr-Paulo Herkenhoff, **Louise Bourgeois**, Phadion Yayınları, Hong Kong, 2003

IRIGARAY, Luce, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Türkçesi: Sabri Büyükdüvenci-Nilgün Tural, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2006

IŞIK, Emre, **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998

KADIOĞLU, Süheyla, **20. Yüzyıl ve Kadın Batı Ülkelerinde Kadın Hareketleri**, İstanbul, Gri Yayınevi, 2005

KANDİYOTİ, Deniz, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Çevirenler: Aksu Bora-Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, İstanbul, Metis Yayınları, 2007

KANDİYOTİ, Deniz, SEKTANBER, Ayşe, **Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat**, Türkçesi: Zeynep Yelçe, İstanbul, Metis Yayınları, 2005

KIZILKAYA, Hüseyin, **Anasoyluluktan Günümüze Kadın**, İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2005

KRISTEVA, Julia, **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Türkçesi: Nilgün Tural, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002

LLOYD, Genevieve, **Erkek Akıl**, Türkçesi: Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996

LUCIE-SMITH, Edward, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Türkçesi: Ebru Kılıç - Begüm Kovulmaz - Osman Akınhay, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72, 2004

PACTEAU, Francette, **Güzellik Semptomu**, Türkçesi: Banu Erol, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005

RECKITT, Helena, **Art and Feminism**, Hong Kong, Phaidon Press, 2001

RIEMSCHEIDER, Burkhard – GROSENICK, Uta, **Art Now**, Italy, Taschen, 2001

SILVERMAN, Kaja, **Görünür Dünyanın Eşiği**, Türkçesi: Aylin Onocak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006

WARR, Tracey – JONES, Amelie, **The Artist's Body**, Hong Kong, Phadion Press, 2006

WRIGHT, Elizabeth, **Lacan ve Postfeminizm**, Türkçesi: Ebru Kılıç, İstanbul, Everest Yayınları, 2002

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006

MAKALELER:

ALTINEL, Halime Yücel, "Lüks Tüketim Ürünü Reklamlarında Kadın İmgesi", **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 1-4 Mart 2004 Sempozyum Bildiri Metinleri**, Cilt:2, İstanbul, 2004

AKMAN, Kubilay, "Orlan: Kırılan Ten", **Cogito**, Sayı:44-45, İstanbul, YKY, 2006

ARMSTRONG, Rachel, "Etsel Sanat Orlan", Türkçesi: Özgür, **art-ist Güncel Sanat Seçkisi 1**, İstanbul, A4 Ofset, 1999

BRETT, Guy, "Itinerary", **Mona Hatoum**, Editörler: Michael Archer-Guy Brett-Catherine de Zegher, Hong Kong, Phaidon Press Yayınları, 1997

DURUDOĞAN, Hülya, "Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın", **Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, Derleyen: Zeynep Direk, İstanbul, YKY, 2007

GABLIK, Suzi, "Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, YKY, Sayı:75, Bahar 2000

HAENLEIN, Carl, "Time Goes By", Türkçesi: Ahmet Cemal, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, YKY, Sayı:76, Yaz 2000, s. 76

İMANÇER, Dilek, "Feminizm ve Yeni Yönelimler", **Doğu-Batı Dergisi Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Yıl:5, Sayı:19, Ankara, Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, 2002

JONES, Amelia, " "Post-feminism": A Remasculinization of Culture? (1990)", **Feminism-Art Theory An Anthology 1968-2000**, Editor: Hilary Robinson, Great Britain, Blackwell Publishers, First Published 2001

JONES, Amelia, "Bedeni Sanatı: Özneyi Sahnelemek", **Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Editör: Ahu Antmen, Türkçesi: Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008

KRIMP, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:84, Yaz 2002

LIPPARD, Lucy R., "Yeniden Doğumun Sancıları ve Sevinci: Kadınların Beden Sanatı [1976]", **Art And Feminism**, Editor: Helena Reckitt, Survey: Peggy Phelan, Türkçesi: Ceren Yalçın, Hong Kong, Phadion Press Limited, First Publish: 2001

KWON, Miwon, **Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta (1996)**, **The Artist's Body**, Editörler: Tracey Warr-Amelie Jones, Hong Kong, Phadion Press, 2006

NOCHLIN, Linda, "Starting From Scratch the Beginnings of Feminist Theory", **The Power of Feminist Art The American Movement of the 1970s History and Impact**, Editörler: Norma Broude - Mary D. Garrard, Japan, New York A Times Mirror Company Yayını, 1994

OWENS, Craig, "Discourse of Others: Feminist and Postmodernism (1983)", **Art and Feminism**, Editör: Helena Reckitt, Peggy Phelan, Hong Kong, Phadion Press, 2001

PEJIC, Bojana, "Bedende-Oluş Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel/Ruhsal Olan Üzerine", Türkçesi: Nahide Yılmaz, **Anadolu Sanat Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, Eskişehir, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:31, Sayı:13, Güz 2002

PLUCHART, François, "Risk as the Practice of Thought", **The Artist's Body**, Editörler: Tracey Warr-Amelie Jones, Hong Kong, Phadion Press, 2006

STILES, Kristine, "Between Water and Stone-Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts", **In The Spirit of Fluxus**, Editör: Janet Jenkins, Kyot - Japan, Walker Art Center Yayını, 1993

ŞENOL, Kamil, "Canan Şenol", **art-ist güncel Sanat Seçkisi-3**, İstanbul, Baskı: MAS Matbaacılık A.Ş., Aralık 1999, s. 78-79

TAYLOR, Simon, "Fobik Nesne: Güncel Sanatta Öğrendirme", **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi-2**,Yayına Hazırlayan: Vasıf Kortun, Baskı: A4 Ofset, 1999

TOPÇUOĞLU, Nazif, "Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafılıkta Yönetimsel Tavrı Üzerine Notlar", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 67, 1998

UÇKAN, Özgür, "68-98 Kaotik Retorik", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, YKY, Sayı:67, 1998

İNTERNET KAYNAKLARI:

AKMAN, Kubilay, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları",
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html

ALBERRO, Alexander, "Moore College of Art and Design",
Philadelphia/Gasser&Grunert, Newyork, **Artforum International Magazine**,
2000
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_38/ai_61907738

ANTMEN, Ahu, "Bülbül Ne Gezersin Uzaklarda?", **Radikal Gazetesi**
(05.10.2005),
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=165966&tarih=05/10/2005>

ANTMEN, Ahu, "Örtülü Anlatımlar", **Radikal Gazetesi** (18.06.2008),
<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=YazarYazisi&ArticleID=883832&Yazar=%20&VersionID=&Date=03.08.2008&PAGE>

BAY, Yasemin, "Muhafif Sanatçının Sarsıcı Videoları!",
Milliyet Gazetesi, (30.08.2006)
<http://sanat.milliyet.com.tr/detay.asp?id=2295>
BIEC, Odile - TOUSSAINT, Evelyne, "Regina José Galindo",
www.parvis.net/intranet/Upload/Liens/CentredArt/centredart_265.doc

BLOGOSFERE, Matthew, "Mohammed and Jesus kiss at B&D Milan",
<http://milano.blogosfere.it/2007/06/maometto-e-gesu-si-baciano-al-bd-di-milano.html>

CAZALI, Rosina, "The Politically Incorrect Body",
http://www.videoartworld.com/beta/artist_1734.html

COULTER-SMITH, Graham, "Elke Krystufek: Performing
Postfeminism",<http://artintelligence.net/review/?p=59>

ÇAKMAK, Ahmet, "Performans Sanatının Büyükannesi Marina Abramoviç",
http://www.lebriz.com/v3_Isd/Isd_Article.aspx?articleID=115§ionID=2&refSite=307&lang=TR&cust=9507

DURMUŞOĞLU, Övül, "Dokunmanın Dişil Dinamiği",
<http://www.kargabar.org/viewArticle.aspx?articleId=75>

GEARON, Tierney, "The Mother Projects",
http://www.themotherproject.com/MP_PressKit.pdf

JANUS, Elizabeth, "Private Functions",
http://www.frieze.com/issue/article/private_functions/

JANUS, Elizabeth, "Centre Genevois De Gravure Contemporaine",
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_38/ai_61029117

KORTUN, Vasif, "Hiçbir Yerden",
<http://vasif-kortun-trk.blogspot.com/2007/10/hibir-yerden.html>

LABELLE, Charles, "Valie Export",
http://www.frieze.com/issue/review/valie_export

MADRA, Beral, "Obsessions in Art Making",
<http://www.btmadra.com/Aartofobsessions.html>

MEAGHER, Michelle, "Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust",
Hypatia,
<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=526990881&sid=1&Fmt=4&clientId=43845&RQT=309&VName=PQD>

NICOLL, Audrey, "In/Visible Truths *The Photographic Work of Clara Gutsche, Adrian Piper and Allyson Clay*",

www.msvhttp://www.msvuart.ca/index.php?menid=06/04&mtyp=2&article_id=14&pg=4uart.ca/.../04&mtyp=2&article_id=14&pg=4
NOCHLIN, Linda, "Floating in Gender Nirvana", **Art in America**,
http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_3_88/ai_60130184

PRINCENTHAL, Nancy, "Janine Antoni: Mother's Milk",
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_89/ai_78334701

SÖNMEZ, Ayşegül, "Standart bir estetik görüntü yok. Bedenim bana ait!" Canan Şenol ile söyleşi, **Milliyet Gazetesi** (02/04/2000),
http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar/000402/haber/kadin.html

SÖNMEZ, Ayşegül, "Hepiniz Yanlış Anlıyorsunuz, Nezaket Ekici ile röportaj",
Radikal Gazetesi (13/03/2008),
http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=250003&tarih=13/03/2008

STAREWICZ, Artur, "About Magdalena Abakakanowicz",
http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php

TAMER, Meral, "İstanbul Modern'in bayram armağanı: Venedik Bienali",
Milliyet Gazetesi (18.10.2006),
http://www.milliyet.com.tr/2006/10/18/yazar/tamer.html

TOWERS, Maria Grazia, "Peace ... Fucking fairytale!",
http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/pressrelease.pl?id=1178526272

WACKS, Debra, "Naked truths: Hannah Wilke in Copenhagen - Copenhagen Contemporary Art Center", **Copenhagen, Denmark, and Helsinki City Art Museum**, Helsinki, Finland,
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_2_58/ai_55427202

WESTCOTT, James, "Bodies Moving: The Indepented Performance Group and Dansgroep Krisztina de Châtel with Egon Schiele",
http://www.nyartsmagazine.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2871&Itemid=699

WILSON, Elizabeth, "Görünmez Flaneur", Türkçesi: Aksu Bora, Filiz Çulha,
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380>

◆ Art:21, "Kiki Smith Biography",
<http://www.pbs.org/art21/artists/smith/index.html>
Feminism in Art, "Feminism Within The Art World"
<http://www.bristol.ac.uk/Depts/History/Sixties/Feminism/art.htm>

◆ "Hannah Wilke's Farewell, Death Isn't Fun",
http://www.artsjournal.com/artopia/2007/09/hannah_wilkes_farewell.html

◆ "Postmodern Feminism in 3 pages",
<http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~gilliamgibbs/writings/pmf.html>

◆ "Textualized Portraits: Derrida and the Work of Lorna Simpson",
<http://www.philosophy.ucf.edu/ahartportrait3.html>

◆ "The Bionic Woman", The Guardian, 23 May 2005,
<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1489933,00.html>

◆ "The New Look of Feminism",
<http://www.menstuff.org/issues/byissue/feminism.html>

◆ "Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar"
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/tracey.htm>

◆ "Some Thoughts on the Work of Hannah Wilke",
<http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>

◆ "Valie Export Biography",
http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/E/VExport_bio.html

- ◆ Kasa Galeri'de Nezaket Ekici performansları ve sergisi,
<http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/nezaketekici.htm>
- ◆ <http://www.aucklandtriennial.com/artists/galindo.asp>
- ◆ www.eidersuso.com/share/2003_09.html
- ◆ <http://digitalconsciousness.com/artists/JanineAntoni/>
- ◆ <http://ekici.aeroplastics.net/index.php?id=9>
- ◆ <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1756>
- ◆ <http://www.guerrillagirls.com/posters/index.sht>
- ◆ www.guggenheimcollection.org/site/medium_work_md_Film_video_186_1.html
- ◆ <http://listweb.bilkent.edu.tr/kadin/2000/May/0039.html>
- ◆ <http://mutlaktoz.wordpress.com/helene-cixous/>
- ◆ <http://mutlaktoz.wordpress.com/luce-irigaray/>
- ◆ <http://www.postmedia.net/999/hornrebecca.htm>
- ◆ <http://www.photonet.org.uk/index.php?pxid=171>

◆http://www.photoshopmagazin.com/general/content_details.asp?contID=588&contentPageID=116&period=&p=2

◆ http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern_feminizm

◆ http://tr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9l%C3%A8ne_Cixous

◆ http://tr.wikipedia.org/wiki/Pippa_Bacca

KATALOG:

ADOLPS, Volker, “**The Body and the World**”, **Mona Hotaum – Hamburge Kunsthalle, Kunstmuseum, Bonn Magasin 3 Stockholm Kuntshall**, Germany, Hatje Cantz Verlag Publishers, 2004

BRUNO, Giuliana, **Rebecca Horn Guggenheim Museum**, Germany, The Solomon R. Guggenheim Foundation New York, Second Edition
Published, 1994

HAENLEIN, Carl, **Kiki Smith-All Creatures Great And Small Catalogue**, Germany, Kestner Gesellschaft, First Solo Edition, 1999

HAENLEIN, Carl, **Rebecca Horn The Glance of Infinity**, Germany, Kestner Gesellschaft Catalogue, First Solo Edition, 1997

RUF, Beatrix-LANDERT, Markus, **Marina Abramovic Double Edge**, Kunstmuseum Des Kantons Thurgau Catalogue, Karthaus, Ittingen, Warth, United Kingdom, 1996

WARNER, Marina, "Nine Turns Around the Spindle: The Turbine Towers of Loise Bourgeois", **Louise Bourgeois Katalog**, Büyük Britanya, Tate Gallery Yayını, 2000

5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İKSV, İstanbul, 1997

DİĞERLERİ:

YÜKSEL, Murat, **Feminist Hukuk Kuramı ve Feminist Düşünce Teorileri** (Doktora Tezi), İstanbul Marmara Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001

RESİM LİSTESİ

Resim 1: *Filette*, Robbert Mapplethorpe, 1968

<http://www.sanfranciscosentinel.com/wp-content/uploads/2007/11/louise-bourgeois-2.jpg&imgrefurl>

Resim 2: *Maman*, Louise Bourgeois, 1999

http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois

Resim 3: *Abakan Red*, Magdalena Abakanowicz, 1969

<http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/AbakanyChicago.php>

Resim 4: *Crowd*, Magdalena Abakanowicz, 1988

<http://www.abakanowicz.art.pl/crowds/TlumMucsarnok.php>

Resim 5: *Tale*, Kiki Smith, 1992

<http://www.rudyrucker.com/blog/images/tale.jpg&imgrefurl>

Resim 6: *Lilith*, Kiki Smith, 1994

<http://www.artsjournal.com/artopia/images/tale92.jpg&imgrefurl>

Resim 7: *Untitled*, Barbara Kruger, 1981

http://www.artecreha.com/Historia_Arte/images/stories/Kruger1.JPG&imgrefurl

Resim 8: *After Walker Evans*, Sherrie Levine, 1981

<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3464/bild.jpg&imgrefurl>

Resim 9: *After Edward Weston*, Sherrie Levine, 1981

<http://www.item.uqam.ca/fev2003/rg01.JPG&imgrefurl>

Resim 10: *7. Plastik Cerrahi Operasyonu'ndan görüntüler*, Orlan 1993

http://valbogan.com/MAProjectl_files/image001.jpg&imgrefurl

Resim 11: *Untitled*, Francesca Woodman, 1979

<http://www.berkedu.com/RESEARCH/francescaWoodman/images/woodman009.jpg&imgrefurl>

Resim 12: *From House Series*, Francesca Woodman, 1976

<http://web.ncf.ca/ek867/woodman.house3.jpg&imgrefurl>

Resim 13: *Don't Believe I Am an Amazon*, Ulrike Rosenbach, 1975

http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm

Resim 14: *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman, 1977-80

<http://www.hartmutkremer.de/wpcontent/uploads/2007/07/untitledfilmstill3.jpg&imgrefurl>

Resim 15: *History Portraits*, Cindy Sherman, 1988-90

http://www.fotal.pl/system/modules/shower2.php?id=1874&pid=1873&nid=1876&img=images/fotografia/ludzie/Cindy_Sherman/sherman_untitled211_lg.jpg&w=595&h=650

Resim 16: *Food for the Spirit*, Adrian Piper, 1971

http://www.farfromhuman.com/ahis2020/piper_foodforthespirit1.jpg&imgrefurl

Resim 17: *Guarded Conditions*, Lorna Simpson, 1989

<http://english.uiowa.edu/courses/boos/galleries/afamgallery/image/simpsonguarded1989.jpg>

Resim 18: *Snow White*, Berni Searle, 2001

<http://www.artthrob.co.za/03jan/images/searle04a.jpg&imgrefurl>

Resim 19: *Finger Gloves*, Rebecca Horn, 1972

http://www.holzwarthpublications.de/pages_specialeditions/_pix/horn/horn_handschuhfinger.jpg&imgrefurl

Resim 20: *Pencil Mask*, Rebecca Horn, 1972
http://www.herner-netz.de/Rebecca-Horn-031106/Rebecca_Horn_2.jpg&imgrefurl

Resim 21: *The Feathered Prison Fan*, Rebecca Horn, 1978
http://www.rebecca-horn.de/pix/_biografie/Sanfite_02.jpg&imgrefurl

Resim 22: *Einhorn (Unicorn) / 1*, Rebecca Horn, 1970
http://www.holzwarth-publications.de/pages_specialeditions/_pix/horn/horn_unicorn.jpg&imgrefurl

Resim 23: *S.O.S. Starification Object Series*, Hannah Wilke, 1974-82
<http://www.espacioluke.com/2006/Octubre2006/images/Hannah/Wilke-74-1.jpg&imgrefurl>

Resim 24 : *What Does This Represent? , What Do You Represent?*, Hannah Wilke, 1980
http://farm1.static.flickr.com/183/427277006_3c813ef0a0.jpg%3Fv%3D0&imgrefurl

Resim 25: *So Help Me Hannah*, Hannah Wilke, 1978
http://images.artnet.com/artwork_images_373_19410_hannah-wilke.jpg&imgrefurl

Resim 26: *June 15, 1992/January 30, 1992 #1 from INTRA-VENUS"Series*, Hannah Wilke, 1992-93
<http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhwil94.html>

Resim 27: *Melons*, Patty Chang, 1998
http://www.vitalfestival.org/vital06/patty_chang.jpg&imgrefurl

Resim 28: *Fountain*, Patty Chang, 1999
http://bp3.blogger.com/_baSni2Mi2ko/SCj-H2JC8eI/AAAAAAAAALY/3WzEoi8e08s/s400/Patty_Chang_Fountain_1999.jpg&imgrefurl

Resim 29: *Vagina Painting*, Shigeko Kubota, 1965
<http://www.artnotart.com/fluxus/images/skubota-vaginapainting.jpg&imgrefurl>

Resim 30: *Cut Piece*, Yoko Ono, 1965
<http://img120.imageshack.us/img120/4249/yokoonocutpiecebf5.gif&imgrefurl>

Resim 31: *Interior Scroll*, Carolee Schneemann, 1975
<http://www.answers.com/topic/schneemann-interior-scroll-gif-1>

Resim 32: *Up To And Including Her Limits*, Carolee Schneemann, 1976
http://www.caroleeschneemann.com/images/uptoandincludingherlimits/upto_4.jpg&imgrefurl

Resim 33: *Eye Body 36 Transformative Actions*, Carolee Schneemann, 1963 and 1973
<http://www.ppowgallery.com/artists/CaroleeSchneemann/images/Eye%2520Body%2520Contact%2520Sheet.jpg&imgrefurl>

Resim 34: *Eye Body 36 Transformative Actions*, Carolee Schneemann, 1963 and 1973
<http://www.ppowgallery.com/artists/CaroleeSchneemann/images/Eye%2520Body%2520Contact%2520Sheet.jpg&imgrefurl>

Resim 35: *Art must be beautiful artist must be beautiful*, Marina Abramovic, 1975
<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/39/bild.jpg&imgrefurl>

Resim 36: *Balkan Baroque*, Marina Abramovic, 1997
<http://files.splinder.com/af0dc22f08ca349adbeb1bdd19f3cabcb.jpeg&imgrefurl>

Resim 37: *Bleeding Climb*, Gina Pane, 1970-71
<http://phomul.canalblog.com/images/pane002.jpg&imgrefurl>

Resim 38: *Action Psyché*, Gina Pane, 1974
http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/01_arquivos/image006.jpg&imgrefurl

Resim 39: *Death of a Chicken*, Ana Mendieta, 1972

http://www.ithaca.edu/handwerker/lectures_and_events/global/mendieta/pix/amh1.jpg&imgrefurl

Resim 40: *Rape Scene*, Ana Mendieta, 1973

http://www.learn.columbia.edu/fa/images/large/kc_femart_mendiet_69.jpg

Resim 41: *Body Tracks*, Ana Mendieta, 1974

http://images.artnet.com/artwork_images_652_130706_resize_anamendieta.asp%3Fwidth%3D130%26maxheight%3D130&imgrefurl

Resim 42: *Silueta Series*, Ana Mendieta, 1976

http://www.learn.columbia.edu/fa/images/large/kc_femart_mendiet_78.jpg

Resim 43: *Loving Care*, Janine Antoni, 1992

<http://digitalconsciousness.net/artists/J/JanineAntoni.jpg&imgrefurl>

Resim 44: *2038*, Janine Antoni, 2000

http://www.albrightknox.org/acquisitions/acq_2003/images/Antoni.jpg&imgrefurl

Resim 45: *Touch*, Janine Antoni, 2002

<http://www.artesmundi.org/contentImages/artistImages/janineAntoni/antoni1.jpg&imgrefurl>

Resim 46: *Untitled*, Lynda Benglis, 1974

<http://www.arttattler.com/Images/Europe/Austria/Vienna/Kunsthall%20Vienna/Punk/Lynda-Benglis.jpg>

Resim 47: *Tap and Touch Cinema*, Valie Export, 1968

<http://artforum.com/uploads/upload.000/id09039/topten.jpg&imgrefurl>

Resim 48: *In Aktionhase: Genitalpanic*, Valie Export, 1969

<http://www.nzartmonthly.co.nz/valieexport.jpg&imgrefurl>

Resim 49: *Satisfaction*, Elke Krystufek, 1994
http://www.ulk.dk/dynamic/knowledgebank/image_7_1487.jpg&imgrefurl

Resim 50: *Women of Allah*, Shirin Neshat, 1993-97
<http://i34.photobucket.com/albums/d104/meesh999/ShirinNeshat2.gif&imgrefurl>

Resim 51: *Faceless*, Shirin Neshat, 1994
http://ce399.typepad.com/weblog/images/faceless_6.jpg&imgrefurl

Resim 52: *Corps Etranger*, Mona Hatoum, 1994
http://creativetechnology.salford.ac.uk/students03_04/paula_garcia_stone/images/hatoum1.gif&imgrefurl

Resim 53: *So Much I Want to Say*, Mona Hatoum, 1983
<http://i128.photobucket.com/albums/p192/punnyml/monahatoum-somuchIwanttosay2.jpg&imgrefurl>

Resim 54: *The Negotiating Table*, Mona Hatoum, 1983
http://www.aapmag.com/images/The-Negotiating-Table_1_THUMB.gif&imgrefurl

Resim 55: *The Mother Project*, Tierney Gearon, 2006
http://bp3.blogger.com/_ZFT8UsMNBuk/Rpg_8ARFhSI/AAAAAAAAAhU/TppPDNZc1bk/s200/gearontubcomp.jpg&imgrefurl

Resim 56: *The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II*, Tracey Emin, 2000
http://www.tate.org.uk/collection/P/P11/P11921_9.jpg&imgrefurl

Resim 57: *Untitled*, Tracey Emin, 2000
<http://www.saatchi-gallery.co.uk/imgs/artists/emin-tracey/tracey-emin-nude17.jpg&imgrefurl>

Resim 58: *Close Contact #10*, Jenny Saville, 1996

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/8/86/Saville,_Closed_Contact_10.jpg/180px-Saville,_Closed_Contact_10.jpg&imgrefurl

Resim 59: *Close Contact*, Jenny Saville, 1995-97

http://2photo.ru/uploads/posts/1/20070417/imjakhudozhnika/17_04_2007_0398765001176815825_jenny_saville.jpg&imgrefurl

Resim 60: *Self Portrait Suspended I*, Sam Taylor-Wood, 2004

http://www.harlanerskine.com/blog/uploaded_images/sam_taylorwood_Self_Portrait_SuspendedVII-790100.jpg&imgrefurl

Resim 61: *Self Portrait Suspended VII*, Sam Taylor-Wood, 2004

http://www.harlanerskine.com/blog/uploaded_images/sam_taylorwood_Self_Portrait_SuspendedVII-790100.jpg&imgrefurl

Resim 62: *Who Can Erase the Traces?*, Regina José Galindo , 2003

http://www.replica21.com/archivo/artistas/g/r_galindo/Himenoplastia.jpg&imgrefurl

Resim 63: *Himenoplastia*, Regina José Galindo, 2004

http://www.bodycity.org/images/video_apartment/galindo_week_2.jpg&imgrefurl

Resim 64: *A Needle Woman*, Kim Sooja, 2000

http://kunstmuseum.bonn.de/ausstellungen/p/Kimsooja-Lagos_kl.jpg&imgrefurl

Resim 65: *A Needle Woman*, Kim Sooja, 2000

<http://www.artthrob.co.za/01july/images/kim01a.jpg&imgrefurl>

Resim 66: *Seed*, Teresa Murak, 1989

<http://www.artbiznes.pl/jsp/admin/multimedia/xxxx-2-m34630.jpg&imgrefurl>

Resim 67: *'K'*, Jayne Parker, 1989

<http://www.tate.org.uk/britain/artistsfilm/images/k.jpg&imgrefurl>

Resim 68: *Kybele*, Canan Şenol, 2000

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/archive/images/140.378.jpg&imgrefurl

Resim 69: *Hamam*, Şükran Moral, 1997

<http://www.luxflux.net/megaz/1/hamamb.jpg&imgrefurl>

Resim 70: *Sanatçı*, Şükran Moral, 1994

http://www.mlac.it/img_luxflux/n1/teorie8dp.jpg&imgrefurl

Resim 71: *Madonna*, Nezaket Ekici, 2008

<http://arsiv.sabah.com.tr/2008/03/09/pz/haber,47DD667808054F80A726E898C48BCF3F.html>

Resim 72: *Atropos*, Nezaket Ekici, 2006

http://www.burcakkonukman.com/new_image/image041.jpg&imgrefurl

Resim 73: *Crema*, Nezaketi Ekici, 2005

<http://fast.mediamatic.nl/f/sjnh/image/008/8307-400-300.jpg&imgrefurl>

Resim 74: *Apeiron*, Nezaketi Ekici, 2007

<http://ekici.aeroplastics.net/index.php?title=apeiron>

KISALTMALAR

y.y.	Yüzyıl
a.g.k	Adı Geçen Kitap
a.g.m	Adı Geçen Makale
bkz.	Bakınız
k.ç.	Kendi Çevirim