

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KADIN BEDENİ KURGULARI ve TEMSİLİYET:  
1970 SONRASI BATI SANATINDA BEDENLERİNİ  
KULLANAN KADIN SANATÇILAR**

**Semiha Müge ÖZBAY AYDOĞAN**

**SBE Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında Hazırlanan**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. İnci EVİNER**

**İSTANBUL, 2006**

## İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	IV
ÖNSÖZ.....	IX
ÖZET.....	X
ABSTRACT.....	XI
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın amacı.....	1
1.2 Yöntem.....	1
2. TEMSİL.....	3
2.1 Temsil ve kadın imgesinin sorunsallaştırılması.....	3
2.2 1970 Sonrası kadın sanatçıların kadın bedeni imgelerine genel bir bakış .....	14
3. BEDENİN VE CİNSİYETİN KURAMSALLAŞTIRILMASI ve KURGULANMASI .....	21
3.1 Kadın bakış açısından Freud ve Lacan'ın psikanalitik söylemleri.....	21
3.2 Postyapısalcı cinsiyet, dil ve beden anlayışının feminist yorumları: Irigaray ve Kristeva.....	29
3.3 İktidar, yersizyurtsuzlaşma, kadın-oluş: Foucault, Deleuze ve Guattari.....	39
3.4 Toplumsal cinsiyetin ötesinde kadın bedenine performatif yaklaşımlar: Judith Butler...50	
4. KADIN SANATÇILARIN BEDENLERİNİ TEMSİLİ ve KURGULARI.....	56
4.1 Popüler kimlik ve beden kurgularına tepkiler ve mimesis: Cindy Sherman.....	56
4.2 Öznenin silinme alanı olarak beden ve yersizyurtsuzlaşma: Francesca Woodman, Ana Mendieta.....	64

### III

4.3 Çıplaklık, tanrıçalar ve narsisizm: Carolee Schneemann, Hannah Wilke.....	74
4.4 Arzu, mahremiyet ve parodi: Tracey Emin, Sarah Lucas.....	84
5. SONUÇ.....	97
KAYNAKLAR.....	99
EKLER.....	108
Ek1: Resimler.....	109
ÖZGEÇMİŞ.....	124

**RESİM LİSTESİ:**

- Resim 2.1:** Courbet, *L'Origin du Monde*, (Dünyanın Kökeni), 1866.....109  
[http://www.artgenerations.com/tableaux%20mouvement/barbizon/courbet\\_lorigine\\_du\\_monde.htm](http://www.artgenerations.com/tableaux%20mouvement/barbizon/courbet_lorigine_du_monde.htm)
- Resim 2.2:** Marcel Duchamp, *Etant Donnés*,1946-1966.....109  
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>
- Resim 2.3:** Sherrie Levine, *Untitled* (After Walker Evans, 1936), 1981.....109  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.
- Resim 2.4:** Judith Chicago, *Dinner Party*, 1974-79.....109  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.
- Resim 2.5:** Frida ve Kathe (Guerrilla Girls) sinema tuvaletlerine afiş yapıyor, 2001...110  
 ARAKISTAIN, Xabier, (2006), (Der.), For All Audiences, Rekalde, Bilbao.
- Resim 2.6:** Shigeo Kubota, *Vagina Painting*, 1965.....110  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.
- Resim 2.7:** Annie Sprinkle, *Post Porn Modernis Show*, 1992.....110  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.
- Resim 2.8:** Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970-71.....110  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.
- Resim 3.1:** André Brouillet, *Salpetrière'de Klinik Konferans*, 1887.....111  
 ISAAK, Jo Anna, (1997), Feminism and Contemporary Art – The Revolutionary Power of Women's Laughter, Routledge, London.
- Resim 3.2:** Jean Martin Charcot, *Attitudes Passionelles:Menacé*, 1877-80.....111  
 ISAAK, Jo Anna, (1997), Feminism and Contemporary Art – The Revolutionary Power of Women's Laughter, Routledge, London.
- Resim 3.3:** Mary Kelly, *Interim:Supplication*,1983-85.....111  
 ISAAK, Jo Anna, (1997), Feminism and Contemporary Art – The Revolutionary Power of Women's Laughter, Routledge, London.
- Resim 3.4:** Louise Bourgeois, *Costume For A Banquet*, 1978.....111  
 WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), The Artist's Body, Phaidon, London, New York.
- Resim 3.5:** Yayoi Kusama, *Adsız*, 1966.....112  
 WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), The Artist's Body, Phaidon, London, New York.

- Resim 3.6:** Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-94.....112  
WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), *The Artist's Body*, Phaidon, London, New York.
- Resim 3.7:** Orlan, *Omnipresence*, 1993.....112  
WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), *The Artist's Body*, Phaidon, London, New York.
- Resim 3.8:** Claude Cahun, *Don't Kiss Me I am in Training*, 1927.....112  
<http://www.vinland.org/scamp/Cahun>
- Resim 4.1:** Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #6*, 1977.....113  
BAQUE, Dominique, (2004), *Photographie Plasticienne, L'Extrême Contemporain*, Édition du Regard, Paris.
- Resim 4.2:** Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987.....113  
RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York.
- Resim 4.3:** Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992.....113  
CHADWICK, Whitney, (Der.), (1998), *Mirror Images – Women, Surrealism And Self-Representation*, The MIT Press, Massachusetts.
- Resim 4.4:** Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.....113  
<http://www.angelfire.com/in2/bellmer>
- Resim 4.5:** Claude Cahun, *Autoportrait No:95*, 1928.....114  
CHADWICK, Whitney, (Der.), (1998), *Mirror Images – Women, Surrealism And Self-Representation*, The MIT Press, Massachusetts.
- Resim 4.6:** Yasumasa Morimura, *To My Little Sister: For Cindy Sherman*, 1998.....114  
[http://membres.lycos.fr/morimura/art\\_history/ym\\_cindy01b.jpg](http://membres.lycos.fr/morimura/art_history/ym_cindy01b.jpg)
- Resim 4.7:** Francesca Woodman, *Self-Deceit*, 1978.....114  
<http://www.heenan.net/woodman>
- Resim 4.8:** F. Woodman, *House#3, Providence*, 1975-76.....114  
<http://www.heenan.net/woodman>
- Resim 4.9:** F. Woodman, *Space2, Providence*, 1975-76.....115  
<http://www.heenan.net/woodman>
- Resim 4.10:** F. Woodman, *Early*, 1972-75.....115  
<http://www.heenan.net/woodman>
- Resim 4.11:** H.Bellmer, *Unica*, 1958.....115  
CHADWICK, Whitney, (Der.), (1998), *Mirror Images – Women, Surrealism And Self-Representation*, The MIT Press, Massachusetts.
- Resim 4.12:** F.Woodman, *Adsız*, 1978.....115

<http://www.heenan.net/woodman>

**Resim 4.13:** F.Woodman, *Three Kinds Of Melon*, 1975-76.....115  
<http://www.heenan.net/woodman>

**Resim 4.14:** Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.....115  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.15:** A. Mendieta, *Adsız*, 1972.....116  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.16:** Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1920.....116  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Rose\\_S%C3%A9lavy](http://en.wikipedia.org/wiki/Rose_S%C3%A9lavy)

**Resim 4.17:** A. Mendieta, *Adsız*, 1975.....116  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.18:** A. Mendieta, *Adsız, (Body Tracks)*, 1974.....116  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.19:** A. Mendieta, *Adsız, Silueta Series*, 1977.....117  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.20:** A. Mendieta, *Adsız, Silueta Series*, 1976.....117  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.21:** A. Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.....117  
 VISO, M. Olga, (Der.), (2004), Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers, Washington D.C.

**Resim 4.22:** Carolee Scheneemann, *Eye/Body*, 1963.....117  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.

**Resim 4.23:** C. Schneemann, *Meat Joy*, 1964.....118  
 RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), Art and Feminism, Phaidon, London, New York.

- Resim 4.24:** C. Schneemann, *Interior Scroll*, 1975.....118  
WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), *The Artist's Body*, Phaidon, London, New York.
- Resim 4.25:** C. Schneemann ve R. Morris, *Site*, 1965.....118  
GOLDBERG, Rose Lee, (2001), *Performance Art From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London.
- Resim 4.26:** Hannah Wilke, *Portrait of the Artist with Her Mother*, 1978-81.....118  
JONES, Amelia, (1998), *Body Art / Performing The Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Resim 4.27:** H.Wilke, *What Does This Represent What Do You Represent?* (Reinhart), 1978-84.....119  
JONES, Amelia, (1998), *Body Art / Performing The Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Resim 4.28:** H. Wilke, *Exchange Values*, (Marx), 1978-84.....119  
RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York.
- Resim 4.29:** H.Wilke, *I Object: Memoirs of a Sugargiver*, 1977-78.....119  
JONES, Amelia, (1998), *Body Art / Performing The Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Resim 4.30:** H.Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-79.....119  
RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York.
- Resim 4.31:** H.Wilke, *INTRA-VENUS*, 1992-93.....120  
JONES, Amelia, (1998), *Body Art / Performing The Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Resim 4.32:** Tracey Emin, V. Westwood reklamı, 2000.....120  
ARAKISTAIN, Xabier, (2006), (Der.), *For All Audiences*, Rekalde, Bilbao.
- Resim 4.33:** Tracey Emin, *Outside Myself (Monument Valley)*, 1994.....120  
GROSENICK, Uta, (Der.), (2005), *Women Artists – Femmes Artistes du XXe et du XXIe Siecle*, Taschen, Paris.
- Resim 4.34:** Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995.....120  
GROSENICK, Uta, (Der.), (2005), *Women Artists – Femmes Artistes du XXe et du XXIe Siecle*, Taschen, Paris.
- Resim 4.35:** Tracey Emin, *My Bed*, 1998.....120  
ELLIS, Patricia, (2003), *100 – The Work That Changed British Art*, Jonathan Cape and The Saatchi Gallery, London.
- Resim 4.36:** Tracey Emin, *Picasso*, 2001.....121  
MERCK, Mandy ve TOWNSEND, Chris, (Derl.), (2002), *The Art Of Tracey Emin*, Thames and Hudson, London.

- Resim 4.37:** T.Emin, *Homage to Edvard Munch and all My Dead Children*, 1998.....121  
MERCK, Mandy ve TOWNSEND, Chris, (Derl.), (2002), *The Art Of Tracey Emin*, Thames and Hudson, London.
- Resim 4.38:** T. Emin, *I've Got It All*, 2000.....121  
GROSENICK, Uta, (Der.), (2005), *Women Artists – Femmes Artistes du XXe et du XXIe Siecle*, Taschen, Paris.
- Resim 4.39:** T. Emin, *Sometimes The Dress is Worth More Money Than the Money*, 2000-1.  
MERCK, Mandy ve TOWNSEND, Chris, (Derl.), (2002), *The Art Of Tracey Emin*, Thames and Hudson, London.....121
- Resim 4.40:** Sarah Lucas, *Au Naturel*, 1994.....121  
ELLIS, Patricia, (2003), 100 – *The Work That Changed British Art*, Jonathan Cape and The Saatchi Gallery, London.
- Resim 4.41:** Sarah Lucas, *Bitch*, 1995.....121  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.42:** S. Lucas, *Sod You Gits*, 1990.....122  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.43:** S. Lucas, *Prière de Toucher*, 2000.....122  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.44:** S. Lucas, *Two Fried Eggs and A Kebab*, 1992.....122  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.45:** S. Lucas, *Self-Portrait with a Skull*, 1999.....122  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.46:** S. Lucas, *Tomfoolery*, 1999.....122  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.47:** S. Lucas, *Great Dates*, 1990-1.....122  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.48:** S. Lucas, *Me Suspended*, 1993.....123.  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.
- Resim 4.49:** S. Lucas, *Chicken Knickers*, 2000.....123  
COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.



**ÖNSÖZ**

İmge ve gösterge katmanları arasında temsiliyet ve kadın bedenini sorunsallaştırırken, iktidar, mimesis, yersizyurtsuzlaşma, parodi, zillet gibi kavramları kullanarak 1970 sonrası Batı'lı kadın sanatçılardan örnekler üzerine düşündüğüm bu çalışmada bana destek olan, başta tez danışmanım Yrd. Doç. İnci Eviner'e, Zeynep Günsür'e, düzeltmeler için Gözde Özbay'a ve fotoğraflar için Hakan Aydoğan'a teşekkürlerimi sunuyorum.

## 1. GİRİŞ

### 1.1 Çalışmanın Amacı

Batı sanat tarihine bakıldığında kadın imgesinin sıklıkla yinelenildiği, ancak kadın sanatçıların yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar literatürde pek de yer almadığı görülür. Bu nedenle, imge, temsil ve iktidar ilişkisi kaçınılmazdır. Kadın sanatçılar, başından beri kendi bedenlerini temsiliyet politikalarına dahil ederek, ataerkil düzenden geri talep ederler. 1970'lerdeki feminist hareketin de bir parçası olarak, beden ve kişisel olan politikleştirilir. 1970 sonrası Batı sanatında kadınların kendi bedenlerini temsiliyeti, sanatçıların kimi zaman narsisizm veya mevcut kadın göstergelerine eklemlemlenmele suçlanmalarıyla, genel olarak ise beden, özne, iktidar ve sanat tarihi söylemleri açısından önemli noktaları ortaya çıkarmalarıyla sonuçlanır. Bu çalışmada öncelikle temsil ve kadın kavramları çeşitli kuramların yardımıyla incelenecektir. Daha sonra ise, Cindy Sherman, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Tracey Emin ve Sarah Lucas'ın sanatsal pratikleri dahilinde, kendi bedenini temsil etmek çeşitli yönleriyle ele alınacaktır. Böylece hem kadın ve özneye ilgili kuramlarla bir temsiliyet politikası oluşturulacak, hem de tuzaklar ve direniş noktaları ortaya çıkarılacaktır.

### 2.1 Yöntem

Öncelikle 'Temsil' bölümünde, temsil ve kadın imgesi sorunsallaştırılarak sanat tarihinde kadın imgesinin dönüşümü, bakış ve iktidar kavramları Berger, Leppert, Freud ve Lacan'ın kavramlarıyla ve feminist eleştirilerle tanımlanacaktır. 1970 sonrası kadın sanatçıların kadın temsiliyeti feminist açımlarıyla incelenecektir. Bu bağlamda temellük, postprodüksiyon, mimesis ve parodi gibi kavramlar göz önünde bulundurulacaktır.

'Bedenin ve Cinsiyetin Kuramsallaştırılması ve Kurgulanması' adlı bölümde ilkin Freud ve Lacan'ın psikanalitik söyleminde kadın bedeninin ve bakışın yeri tartışılacak ve feministlerin eleştirileri sıralanacaktır. Sonra Irigaray'ın özne, dil, beden ve mimesis; Kristeva'nın dil ve zillet kavramlarıyla postyapısalcı bir yaklaşımın kadınlara getirileri feministlerin yorumlarıyla ortaya konulacaktır. Foucault'nun iktidar ve beden, Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş, yersizyurtsuzlaşma, organsız bedenlerle ilgili düşüncelerinin kadın ve beden temsiliyetine katkıları ve eksiklikleri ele alınacaktır. Kuramsallaştırmanın

son bölümünde ise, Judith Butler'ın performatif cinsiyet ve parodi kavramlarının günümüz bakış açısına katkıları anlatılacaktır. Yukarıda sayılan tüm kuramcılarının feminist eleştirileri, bu bölümün eleştirel yaklaşımının bir parçası olacaktır. Ayrıca her kuramcının yardımıyla Sherrie Levine, Judy Chicago, Jenny Holzer, Orlan, Nan Goldin, Louise Bourgeois, Yayoma Kusama ve Mary Kelly, vb. gibi kadın sanatçıların yapıtları yorumlanacak, kimi zaman da sanatçıların bu kuramcılarla eleştirel veya olumsal ilişkileri incelenecektir.

Sanatçıların örneklendirildiği bölümde ise, yukarıda geçen kuramlar araç olarak kullanılıp, seçilen sanatçılar üzerinde ayrıntılı bir biçimde çalışılacaktır. Cindy Sherman, Irigaray'ın mimesis, Kristeva'nın zillet, Foucault'nun iktidar, Butler'ın performatif cinsiyet ve Lacan'ın maske/sahnelik kavramlarıyla; Francesca Woodman ve Ana Mendieta, Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş ve yersizyurtsuzlaşma kavramlarıyla; Carolee Schneemann ve Hannah Wilke, parodi, narsisizm ve ana tanrıçayla; Tracey Emin ve Sarah Lucas ise pastiş ve parodiyle anlaşılmaya çalışılacaktır. Ancak hiçbir sanatçı bu kavramlara indirgenmeyecek ve her biri olumlu veya olumsuz farklı boyutlarıyla gündeme getirilecektir.

Sonuç olarak, 1970 sonrası Batı sanatında kendi bedenini kullanan kadın sanatçıların yarattıkları direniş noktaları, tuzaklarıyla beraber ele alınacaktır.

## 2. TEMSİL

### 2.1 Temsil ve Kadın İmgesinin Sorunsallaştırılması

*'Aslında kadın, sadece bir gösterge, kurgu, anlam ve fantezi çeşitliliğidir. Kadınsılık, dışıl kişilerin doğal durumu değildir. Düşsel Öteki hayaletini üreterek kendi kimliğini ve hayali üstünlüğünü türeten başka bir toplumsal grup tarafından yaratılmış, bir gösterge olan K\*A\*D\*I\*N\*'ın anlamlarının tarihsel (...) [ve] ideolojik kurgulanmasıdır.'* (Pollock, 1998:77)

İmgeler, kendiliğinden varolmayan, farklı tarihsel ve toplumsal biçimlerin yansıması olarak kurulan görsel bir dil oluşturur. John Berger (1995), her imgenin 'belli bir görme tarzını' somutladığını belirtir. Leppert'a göre ise, 'sanat tarihi, görmenin görüleceği bir yer'dir' (Leppert, 2002:20). Kadim çağlarda temsil, polis'i düzenleyen siyasi bir güce sahip olmuştur. Platon da, görsel temsile şüpheli yaklaşımıyla temsilin gerçeklikle ilgisini araştırmıştır. Bilgiyi oluşturan görme ve temsil, iktidarlar için tarih boyunca önemli olmuştur.

Gerçeklik anlamlandırmanın ve kurgulamanın bir sonucudur ve temsil dışında bir gerçeklik düşünülemez. Toplumsal ilişkiler, özne, sınıf ve cinsiyet gibi ayrımlar temsil yoluyla üretilirler. Temsiller aracılığıyla dünyayı bilmemize rağmen temsillerin veya imgelerin gerçekliği yansıttığını ya da gerçekliğin yerini tuttuğunu söylemek olanaksızdır. Temsil, çeşitli söylemlerdeki ayrı gösterge düzeneklerine göre anlamlandırılabilir. Örneğin, Victor Burgin, kadınlık temsilini, kadınlık doğasının asıl özü diye bir şeyle karşılaştıramayacağımızı, çünkü böyle bir kadınlığın da temsilin ürünlerinden biri olduğunu belirtir (Tickner, 2001).

İdeoloji, temsiliyetin sonuçlarından biri olarak özneyi oluşturur. Özne sabit ve özerk değil, temsil, ideoloji ve tarih bağlamında oluşan, sürekli devinen bir süreç konumundadır. Öznenin toplumsal cinsiyeti de, temsil mekanizmasının dışında düşünülemez. Örneğin Batı sanatındaki perspektif veya sinemadaki kamera, bakan tutarlı bir özneyi ve nesneyi var sayar. Burgin'in çizdiği ayrıma göre ideolojinin bu bütüncü sürecini yıkmak ise, 'politikanın temsiliyeti'ni değil, 'temsiliyetin politikası'nı yapan günümüz sanatçılarının amaçlarından biridir' (Tickner, 2001). Temsiliyet ve politikanın birlikte işlediği bir alan olan sanat, çeşitli

stratejiler kullanarak cinsellik, sınıf, özne ve temsil hakkındaki doğalmış gibi görünen egemen söylemleri eleştirir. Söylemler arasındaki çelişkili ilişkilere işaret eden sanatçılar, kadınlığı sabit bir kavramsal çerçevede görmez ve Lacan'ın kadını eksiklikle tanımlaması gibi çeşitli psikanalitik veya bilimsel söylemlerin ideolojik kurgusunu sorgularlar.

Öte yandan Lacan'ın dile girişle oluşan özne anlayışı, özneyi temsilin ürünü olarak gören yapıbozucu ve postmodern düşüncelerle olduğu kadar öznenin üretimiyle ilgilenen feminizmle de ortak bir nokta oluşturur. Nitekim psikanalizden yola çıkan Laura Mulvey'e göre kadın imgesi, erkeğin fantezi ve takıntılarını yansıttığı, anlamı yaratan değil taşıyan bir gösteren (*signifier*) olarak ataerkil düzende yerini alır.

Postyapısalcı kuramların, özneliği çeşitli söylemlerin ürünü olarak dil içinde yapılandığını ileri sürmesi ve müellif kavramını sorunsallaştırması, görsel sanatlardaki egemen ideolojileri toplumsal cinsiyet ve iktidar bağlamında eleştirmenin kaynaklarından biri olmuştur. Postmodernizm, göstergeyi sorunsallaştırırken gösterenin arkasında verili bir gerçeklik olmasını sorgular. 'Cinsel temsiliyet'le ilgilenen sanatçılar, imgedeki cinsiyet unsuruna dikkat çekerken, kültürel ürün veya stereotiplere, feminizmin politik yaklaşımını getirmenin yanı sıra, cinsiyetin sadece 'neyi gördüğümüzü değil, nasıl gördüğümüzü' de etkileyen görsel parametrelerine değinerek imgeyi incelerler (Rose, 2001:523).

Temsiliyet bağlamında sanat tarihindeki beden, çıplaklık ve kadın imgeleri hakkında bazı genellemeler yapılabilir. Ortaçağ'da dünyevi nimetlerden uzaklaşma, saflık veya şehvet ve cehennem işkencelerini temsil etmekte kullanılan çıplaklık, Rönesans'ta insan bedeninin mükemmeliyetini geometrik oranlarla göstermekte kullanılmıştır. Batı sanat tarihine genel olarak bakıldığında, erkek bedeninin fiziksel gücünü yücelten etkin bir biçimde veya tinsel bütünlüğünü vurgulayan pasif İsa ve aziz figürü gibi acı içinde vücut bulduğu görülebilir. Oysa kadın bedeni, şehvet ve günah içinde etkin gösterilmesinin dışında sadece edilgen olarak, kendi içine kapalı, izleyicisini farketmeyen bir narsisizm içinde temsil edilegelmiştir. Kültürün karşısındaki doğa olarak kadın bedeni, anneliği veya erkek tarafından kurulan kurbanı simgelerken, erkek sanatçı için estetik kuralları incelenecek doğadaki diğer nesnelere farksızdır. Nü kadının M.Ö. 5. yy'da Yunan sanatında görülmesi bile, ancak bereket ve doğumla ilgili doğulu kaynaklarından uzaklaştırıp kadın deneyimiyle ilgisini keserek, ataerkil toplum içinde ideal form ve estetik bağlamında ele alarak, erkek arzusunu yansıttığında mümkün olmuştur.

Lynda Nead'e (1997) göre nü kadın, sanatla müstehcenlik arasındaki sınırdır. Sanatla pornografi arasındaki ayrım; sanatta kadının sanatsal bir yüceltmeyle edilgen olarak erotik bir biçimde betimlenirken, pornografide etkin bir cinselliğin içinde gösterilmesidir. İlki, kadının cinsel organlarının silindiği bir bedenle eksikliğe işaret ederken, ikincisinde cinselliğinin bilgisi kadını aşağılamak için kullanılır. Nitekim Batı estetik anlayışını derinden etkilemiş olan Kant da, ideal Güzellik'in bedenini yüceltilerek şehvetten arındırıldığında ortaya çıkacağını belirtir. Bedenler bu anlamda, sanat tarafından 'sanat' olarak yeniden biçimlendirilir. Sanatsal biçim, 'doğal' ve düzensiz bedeni bir yapı içinde düzenleyerek estetik bir nesneye çevirir. Aristoteles'ten bu yana Batı sanat tarihinde sanat, maddenin forma dönüşümü olarak görülmüştür. Bu anlamda kadın bedeni de, doğa ve madde gibi egemenlik altına alınır.

Berger, sanattaki nü ve pornografik çıplaklığın arasındaki paralelliği Batı sanatından örneklerle gösterirken, her ikisinde de bakıştaki erkek iktidarına dikkat çeker. Aslında nü, bedenin üstüne giydirilen bir şeydir. Berger (1995), soyunukluğu, temsilin dışında kalan bireyselliğin, 'asıl' cinselliğin yeri ve 'insanın kendisi olarak' görür. Kenneth Clark da, soyunuklukla (*naked*), çıplaklık (*nude*) arasındaki ayrımı çizerken ilkinin elbisesiz olma durumunu, ikincisinin ise sanatsal bir temsil kategorisi olduğunu belirtir ve nü'nün seyircisinde erotik duygu uyandırdığını ekler (Leppert, 2002). Berger, sanat tarihindeki nü'nün aslında sadece nü kadın olduğunu ileri sürerken, Leppert (2002), 19. yy.'a kadar nü temsillerinde iki cins arasında bir denge olduğunu iddia eder. Berger, imgenin sahibinin resmin içinde veya çerçevenin dışındaki erkek olduğuna işaret ederken, nü'yü estetik bağlamında ele alan Kenneth Clark'tan farklı olarak iktidar ve siyaset ilişkisiyle tanımlar. Avrupa nü sanatının asıl kahramanı, resimde temsil edilmeyen erkek seyircidir.

İzleyen ve izlenen olarak ikiye bölünen kadın varlığı, yaşantısının her anında içselleştirdiği erkek bakışıyla kendi görünüşünü denetler: 'Erkekler *davrandıkları gibi*, kadınlarsa *göründükleri gibidirler*. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. (...) Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur' (Berger, 1995:47). Foucault'dan yola çıkan Sarah Lee Bartky (1997), kadınların panoptik erkek bakışını ve dolayısıyla iktidarı içselleştirerek, bedenlerini ataerkil Öteki'nin gözünden yaşadıklarını ve kendilerini gözetim altında tuttuklarını anlatır.

Laura Mulvey, bakmanın verdiği zevki etkin ve edilgen olarak ikiye ayırır ve etkin erkek bakışının kendi fantazilerini edilgen kadın figürü üzerine yansıttığını ve onu bu şekilde biçimlendirdiğini belirtir (Saunders, 1989). (Mary Kelly'ye göre kadın imgesine bakan herkes röntgenci konumundadır. Kadın bu bakıştaki kendi imgesiyle özdeşleşmeyi narsistik bir özdeşleşme veya bir rahatsızlık olarak yaşar.) Freud'dan yola çıkan Mulvey, 'skopofili'yi 'bakmaktan ve bakılmaktan zevk almanın yanı sıra, denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi tutarak diğer insanları nesne olarak' görmekle ilişkilendirirken, 'bakışın sahibi'nin erkek, imgenin ise kadın olduğunu ekler. 'Belirleyen erkek bakışı, buna göre biçimlenen kadın figürüne fantezisini yansıtır. Geleneksel teşhirci rolündeki kadınlar', sergilenerek 'bakılan olma'yı (*to-be-looked-at-ness*) ifade ederler' (Mulvey, 1998:279). Bu anlamda bakışın toplumsal cinsiyete sahip bir iktidar biçimi olduğu söylenebilir.

Freud, cinselliği görsel temsille ilişkilendirir. İzleyen ve sahne arasındaki ilişki, zevk ve şüphe arasındaki özne için bir kırılma noktasına işaret eder. Freud, iğdiş edilme korkusunu kadın cinsel organı karşısında duyulan dehşetle ilişkilendirir ve kadın cinsel organıyla ilgili duyulan bu rahatsızlığı tüm insanların önceki 'yuvası' (*heim*) olmasına bağlar. Bu noktada tekinsiz *unheimlich* kavramı devreye girer. Tekinsiz olan, önceden düşünmüş olduğu varsayılan bir şeyin gerçek olarak deneyimlenmesi, fantezi ve gerçeklik arasındaki sınırın silinmesidir. Temsil edilemeyen kadın ve ölüm gibi tekinsizliğin örnekleri ise, temsilin kara delikleridir. Bu anlamda temsil kategorisi ve gösterge olarak ataerkil söylemde yer alan 'kadın', heteroseksüel erkeğin bilinçaltı tarafından biçimlenmiştir. Örneğin erkek Sürrealistler, bilinç ve bilinçdışı arasındaki kırılmada arzularını Öteki (kadın) üzerine yansıtmışlardır.

Perspektif, psikanaliz ve kadın ilişkisinde incelenebilir. Lacan'a göre, temsil, mülkiyeti anımsatır biçimde aidiyet duygusunu da beraberinde getirir (Isaak, 1997). Perspektif, sınıflandırma, haritalandırma, birbiriyle ilişkili ve mülkiyetçiliğin gelişimiyle paraleldir. Dünyanın ve toprakların haritalandırıldığı gibi, kadın bedeni de temsil edilebilir olduğu kadar sahip de olunabilen bir topografyaya dönüşmüştür.

Gustave Courbet'nin '*L'Origine du Monde*' (1866) (Resim 2.1) ve Duchamp'ın '*Etant Donnés*' (1946) (Resim 2.2) adlı işleri Batı'nın perspektif anlayışının nasıl işlediğini gözler önüne sererek, kadını perspektifin hem çıkış hem de kayboluş noktasına yerleştirir. Gören ama kendisi görünmeyen göz, görüleni edilgenleştirir, feminize eder. Rosalind Krauss, *Etant*

*Donnés*'deki kadın cinsel organının klasik perspektif kurallarının sınırını nasıl çizdiğini gösterir. Rebecca Schneider'a (1997) göre, Anne Sprinkle, performanslarında bu perspektifi tersine çevirir ve seyredilen organını kendi bakışlarının karşısındaki izleyicisine çevirir. John Berger, perspektife göre düzenlenmiş 'görünürler dünyası[nın] seyirciye göre evrenin bir zamanlar Tanrı için düzenlendiği biçimde düzenlen'diğini belirtir (Berger, 1995:16). Seküler bilimin matematiksel orantıları sayesinde görülen ve gören arasındaki uzaklık inşa edilir. 19. yy'da kendisi de bir bilgi nesnesi olan görmek, görenin zihninin bir yansıması olarak kabul edilirken, gören ve görülen arasında bir kopuş meydana gelmiştir. Bu noktada kadın, hem sahip olanabilir bir nesneyken hem de fallusmerkezli bilginin – Freud'un da onaylayacağı gibi - açıklayamadığı bir noktadır. Jacqueline Rose, Simgesel Düzen'in kaybolma noktası olarak kadının, tüketici toplumda oluşturulan kendi olanaksız imgesinin ardından giderken, anorektik bir biçimde kendi yok oluşunun peşinde olduğu yorumunu getirir (Schneider, 1997).

Kartezyen öznenin gördüğünü gören öznesinin karşılaştığı tuzaklara dikkat çeken Lacan, dünyanın, 'özneye sadece kendi temsillerini ve yanlış teşhislerini sağlamaktan sorumlu' olduğunu belirtir (Isaak, 1997:156). Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden yola çıkarak, 'sadece bir noktadan görülüyorum, ama mevcudiyetim içinde her taraftan bakılıyorum' der (Schneider, 1997:81). Lacan, perspektifi içdiş edilme karmaşasıyla açıklar. Gören, perspektifin fallik otoritesine sahip olmasına rağmen bir yandan da görenin kör olduğu perspektifin bir son noktası bulunur. Bakılan taraftaki kadın, ya bakışa karşılık veremeyen, bakışa sahip olmayan kördür, ya da kör / içdiş edicidir. Cinsel organını kaybetme endişesiyle kör olma korkusunu açıklayan Freud'un yorumu, perspektif düzendeki yetkeyi yitirmeme isteği olarak yorumlanabilir. Schneider'a göre, Pandora'nın genellikle kendi gizli cinselliği olarak yorumlanan kutusu sonuçta Zeus'a aittir ve aslında yaptığı ataerkil yetkeye karşı gelerek bakmak ve bilmek istemesidir.

Bakan ve bakılan arasındaki bu ayrım, kapitalizm için de temel oluşturur. Üretici ve tüketici arasındaki cinsiyetlere ait ayrım bakan ve bakılan ayrımına koşuttur. Erkek, arzunun ve ürünün sahibiyken kadın geleneksel olarak tüketici ve arzulanan konumundadır. Hal Foster'a göre her ikisi de şeyleştiricidir (Schneider 1997). Michel Leiris'in çikolata kutusu üstünde çikolata kutusunu tutan kadın resminin, resimdeki çikolata kutusunda da sonsuz sayıda çoğalan aynalara benzeyen yinelenmesi örneğindeki gibi, arzu hiçbir zaman tam olarak tatmin edilemez. Çünkü bu ikilemde arzunun kışkırtıcısı, eksikliğin kendisidir. Lacan'ın



gerçekliğe bu anlamda asla bütünüyle erişilemeyeceğini belirtirken tanımladığı ‘insan doğası’ modeli kapitalizme uyar. Barbara Kruger’ ın ‘*Your Gaze Hits the Side of My Face*’ çalışmasında olduğu gibi birçok feminist sanatçı, işlerinde kapitalizmin şeyleştirici bakışına duydukları tepkiyi dile getirirler. Tatminsizliğin göstergesi olarak kurgulanan düşsel kadın bedenlerini fallusmerkezli düzene karşı dönüştürerek kullanan Karen Finley gibi feminist performans sanatçıları, burjuva kadının düştüğü tuzaklara dikkat çekerler.

Marcia Pointon, çıplak kadın resimlerinin erkekler için üretilmesi nedeniyle seyirci olarak kadını ve deneyimlerini dışladığını ve heteroseksüel erkek bakışıyla özdeşleşmek zorunda bıraktığını belirtirken, Freud’un erkek çocuğun kadında penis görmemesi nedeniyle iğdiş olduğunu düşünmesi üzerine kurulu bakış ve cinsellik kurgusunu kullanır (Leppert, 2002). Erkek bakışının iktidarı da kimliğinin kırılğan temelleri üzerinde kurulmuştur. Ancak bu kuramların özcü ve basitleştirici yönlerine dikkat etmek gerekir. ‘Bakmak, kadınlarda erkeklerde olduğu kadar ayrıcalıklı bir konumda değildir. Göz, diğer duyulardan daha fazla nesneleştirir ve hükmeder’ diyen Irigaray, bu kuramda görme duyusunun diğer duyulara üstün tutulup salt görünür olduğu için erkek cinselliğinin asıl ölçüt oluşuna karşı çıkar (aktaran Pollock, 1998:74).

Kadın bedenini bir eksiklik üzerinden değil de olumsuzluk olarak tanımlamak, beden toplumda veya özelde sanatta temsilini yeniden ele almak ve psikanalitik veya bilimsel özne ve beden açıklamalarına karşı farklı yaklaşımlar geliştirmekle olanaklı olabilir. Egemen olan temsil biçimleriyle mücadele etmek için feminizmin kimlik ve özne tanımlarını yapması gereklidir. Teresa de Lauretis (1997), öncelikle kadın bedenini estetize edilmekten kurtarıp, söylemin Oidipus üçgeni kurgusundan sıyrılarak temsili yapıbozumunu önerir. Pollock (2002), kadın sanatçıları tarafından, politik veya geleneksel yasakçı bir muhafazakarlığa düşmeden cinsellik ve temsiliyet arasında yeni bir ilişki kurulabilir mi diye sorar.

1970’lerin başlarında, farklılık politikalarına paralel olarak, psikanalitik kuramlar ışığında dil içinde kadının yeri ve ideolojik söylemler dahilinde kadının farklılığı konuları, Batılı kadın sanatçıların ataerki düzene eklenme çabalarının yerini almıştır. Laura Mulvey ile psikanaliz ilk kez sanatçıların yaşamlarına değil de, temsil ve izleyici arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak üzere kullanılmıştır. Ayrıca Mulvey’e (1998) göre, iğdiş olmuş ve eksikliğin simgesi olan kadına, kendi iğdiş olma korkularını yansıtan erkeğe rağmen, kadın sanatçı, kendi korku ve arzularını dile getirecektir. Pollock (2002) ise, bedeni bir gösterge olarak hem

öznellik, hem de arzuya ilişkilendiren kadın sanatçıların, çıplak imgeye bakışı erkeğin fetişleştirici savunma düzeneğinden farklı bir yere getireceklerini düşünür.

Görsellik ve bakmaya ilişkin psişik ekonomiden zevk etmenini çıkarmaya çalışmak yerine, baskıcı olmayan yeni temsil biçimlerinin yaratılması önerilebilir. Bu noktada Roland Barthes'ın *The Pleasure of the Text* adlı kitabında yaptığı '*plaisir*' ve '*jouissance*' ayrımı önemlidir. Zevk veren metinler nasıl okunacağını bildiğimiz alışık olunan bir temsil biçimini destekleyen metinlerdir. '*Jouissance*' metinleri ise, okuyucuyu rahatsız eden, 'tarihsel, kültürel ve psikolojik varsayımlarını yerinden eden, (...) dille ilişkisini sorunsallaştıran', öznenin sabit konumunun dışına çıkmasını gerektiren metinleridir\* (Barthes, 1975:14).

Yve Lomax, hem rahatsız eden, hem de eğlenceli ve zevkli olabilen oyunun önemini vurgular (Tickner, 2001). İzleyiciyi alışılmış yerinden eden, 'süreç halinde özne'yi öneren oyuna Cindy Sherman'ın bir tür saklambacı örnek verilebilir. Böylece 'kadın'ın temsildeki sabit yeri oyuna açılarak temsilin maskesi düşürülür.

Temsili deşifre etmenin yöntemlerinden biri de temellük etmektir. 'Modernist orijinallik mitinin yıkıntıları arasında (...) her eylem öncüllerinin hayaletini beraberinde getirir' (Schneider, 1997:21). Postmodern paradigmada, eski olanın hayaletiyle oyun, öncüllerin taklit edilmesiyle modernist imgelemi yıkar. Gerçeklik, kurgunun tarihselliğinin etkileriyle kurgulanır. Elizabeth Wright (1997), merkezsiz özne, parodi ve taklit kavramları ve ideoloji düşüncesinin karşısında olması bakımından ataerkil düzeni eleştiren feminizmle postmodernizm arasındaki ortak noktalara işaret eder. De Lauretis'e göre kadın temsil dışında temsil edilemez (Schneider, 1997). Amaç eski temsillerin 'hayaleti'nin arkasında el değmemiş bir kadınlık bulmak değil, bu hayaletlerle oynayıp, tarihselliklerini ve nasıl doğallaştırıldıklarını gözler önüne sermek, temsili yeniden sunmaktır.

Bourriaud, birçok sanatçının daha önce üretilmiş yapıtları veya kültürel ürünleri yeniden yorumlayıp kendi çalışmalarında kullanıma sokmalarından söz ederken, '*postprodüksiyon*'la orijinal ve kopya arasındaki ayrımın yok olduğunu söyler. Böylece sanatçılar, sanatı 'özerk ya da orijinal bir form olarak değerlendirmektense', 'göstergeler ve anlamlardan oluşan bir

---

\* *Jouissance* kelimesi, özellikle Barthes, Lacan ve Kristeva tarafından kullanılır ve *plaisir*'den (zevk, keyif) ayrılır. *Le Plaisir du Texte*'in 1975 tarihli İngilizce çevirisinde çevirmen, *jouissance*'ı '*bliss*' olarak çevirmiştir. Ancak diğer metinlerde olduğu gibi bırakılmaktadır. Türkçe çevirilerde ise bazen 'haz' olarak çevrilmiş, kimi metinlerde ise '*jouissance*' kullanılmıştır.

ağ içine' yerleştirirler (Bourriaud, 2004:28). Yoktan, hiç yaratılmamış yeni bir ürün ortaya çıkarma çabasından ziyade, diğer ürünlerle sonsuz ilişkiye girme biçimleri ve 'nesneler, isimler ve referanslar yığından' yola çıkarak yeni anlam yaratmak önem kazanır. Geçmişte yapılmış çalışmalar, 'manipüle edilecek ve sergilenecek' 'içine yerleşilecek' işler olarak görülürken, tüketim ve yaratım arasındaki sınırlar da kaybolur. Bourriaud'ya (2004:76) göre temellük etme (*appropriation*), varolan nesneler arasından seçip 'yeniden dolaşıma sokmak'tır. '[Ş]üphe götürmez gerçekler değil, ama araçlar olarak kullanılacak tartışmalı yapılar olarak' alınan formlar yeni anlatıların yaratımı için kullanılırlar. Hazır göstergeler yeniden üretime girerek, mevcut imgelere ve sosyal formlara eleştiri getirir.

Yve Lomax, '*Ev artık her türlü replika ve kopyayla dolu: sahici taklitler, orijinal kopyalar, baskı resimler, baskının baskıları, kopyaların kopyaları... Şimdi her şeyin tamamen temsil tarafından düzenlendiğini ve bunun sınırının olmadığını mı görüyoruz? Bugün her şey sadece bir imge olabilir mi? İmgenin sonsuz sayıda yinelenemediği, gerçek dünyanın bir hayalet gibi görüldüğü, hiç durmayan bir akışın, bitimsiz bir çoğaltma sürecinin içine mi kapıldık?*' derken, temsilin ve kopyaların dışında bir hakikatten kuşku duyar (aktaran Tickner, 2001:460). 'Büyük Anlatı'lara dayanan temsillerin yerini kişisel ve parçalı anlatılar alırken, Yve Lomax'ın sözleriyle 'temsil dümdüz' olur ve 'parçaların yatay montajı'na dönüşür. Burada söz konusu olan, klasik Eisenstein yöntemi olarak montaj değil, sanat, bilim, cinsellik, toplum bilimleri v.s. gibi alanların her birini tek parça bütünlükler yerine parçaların yatay bir montajı olarak algılamak ve temsiliyeti bu açıdan düşündürmektir.

Müellifin ölümünden sonra yetkenin olmadığı bir alanda oyun ve gülme, dilin ve temsilin kodlarını kırar. Roland Barthes'ın dediği gibi 'bir kod yıkılamaz ancak onunla oynanabilir' (aktaran Isaak, 1997:3). Jo Anna Isaak'a göre kahkaha, 'normal' temsilden uzaklaşmayı gerektirir. Mary Lydon, 'Kim kadından, kadının ideali, özü ve imgesinden söz ederse, aynı zamanda Magritte'in '*Ceci n'est pas une pipe*' indeki (Bu Bir Pipo Değildir) stratejiyi ödünç alarak 'Bu bir kadın değildir' efsanesine gönderme yapmalıdır' der (aktaran Isaak, 1997:48). Artık konu, sadece piponun mevcudiyeti veya Saussure'ün *Course in General Linguistics*'te ortaya koyduğu gösteren ve gösterilen arasındaki keyfilik ve rastlantısallık değil, imgenin gücü bağlamında cinsel farklılık kavramıdır. Postyapısalcı düşünürlerden Derrida'nın da vurguladığı gibi 'sanat, biçem ve hakikatla ilgili meseleler, kadın meselesinden ayrı düşünülemez' (Isaak, 1997:49).

Bu bağlamda Magritte'in cümlesiyle Lacan'ın bir o kadar ünlü '*La femme n'est pas*' (kadın yoktur) cümlesinden yola çıkan Kathy Grove'un temsiliyet sorununa yanıtı, fotoğrafını çektiği sanat tarihinin birçok önemli yapıtındaki kadın imgelerini '*airbrush*'la ortadan kaldırması olmuştur. Caravaggio'nun *Yılanlı Meryem*'i, Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgüklük*'ü, Degas'nın *Banyo Küveti*'ni, Munch'un *Vampir*'i, Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar*'ı, vb. gibi birçok ünlü yapıt, kadın bedeni olmadan yeniden temsil edilir. Batı sanatında, Hakikat, Tarih, İnsanlık gibi kavramları içeren söylemlerin vazgeçilmez metaforu kadın çıkarıldığında, bu söylemlerin de çöktüğü görülür. Kathy Grove, Dorothea Lange'nin *Göçmen Kadın*'ı gibi fotoğrafların fotoğraflarını çekip, reklamcılıkta kullanılan *airbrush*'ı bu kez de kadın imgelerini medyadaki görünümleri gibi ideal ve pürüzsüz hale getirmek için kullanır.

Dotty Attie ise, sanat tarihinden çeşitli resimlerin ayrıntılarını yeni bir anlatı oluşturmak için yeniden yorumlayıp, bir üst-anlatı yaratırken temellük eden diğer sanatçılardan ayrılarak kullandığı yağlı boya tekniğiyle yaratım sürecini de taklit eder. Barthes'a göre 'gerçekçi ressam gerçeğin kopyacısı değil, kültürde verili olan üslubun taklitçisidir' (aktaran Isaak, 1997:61). Böylece kopya, temsilin işleyiş kodlarını gözler önüne serer. Attie'nin çalışmalarından biri de, Courbet'nin *L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni)* adlı resmini temellük eder. Önce bir Türk diplomat tarafından ısmarlanıp, sonra adamın iflas etmesi sonucu el değiştiren resim, bir süre de Lacan'a ait olmuştur. Bir örtü altında saklayan Türk diplomat gibi Lacan da, resmi André Masson tarafından yapılan özel bir panonun ardında saklamıştır. Attie'nin resmi ise kadın cinsel organları karşısında dehşete düşen bu erkeklere gönderme yapar.

Sherrie Levine, Walker Evans ve Edward Weston gibi fotoğrafçıların fotoğraflarını çekerek temellük ederken imge bombardımanında sıfırdan üretilecek yeni bir şey olmadığını vurgulayıp, varolan ürünlerden yola çıkarak yeniden dolaşıma sokulan imgeler üretmektedir. Barthes'ın 'müellifin ölümü' kavramı, ataerkil düzenle bağlantılı okunduğunda aslında Levine'in, yapıtın babası olan müellif kavramını yadsıdığı görülebilir. Temsili yeniden temsil ederek temsilin kodlarını kıran sanatçılar, çoğu kez W. Benjamin'in deyişiyle sanat yapıtının 'aura'sını bozan fotoğraf yöntemini kullanmışlardır. Sherrie Levine'in temellük ettiği yapıtlar da, doğa, kadın, fakirler ve akıl hastaları gibi erkek gözünden Ötekiliğin temsilleridir. (Resim 2.3)

'Ben zevkin ve gülüşün tarafında olmak, resimlerin, mülkiyetin ve iktidarın asık yüzlü kesinliğini bozmak istiyorum', diyen Barbara Kruger, bir kadın büstü resmini alıp üstüne kendi cümlesini yazdığında (*Your Gaze Hits the Side of My Face*) estetik bakışın şeyleştiriciliğini gösterir. (Aktaran Reckitt ve Phelan, 2003:232) Dildeki sabit kadın ve erkek zamirlerinin yerine 'ben, biz / sen, siz'i kullanarak kimliklerin sabit temsilinden de sıyrılır. Öznenin dildeki yerinin değişken olduğuna işaret eder. Michelangelo'nun Sistina Şapeli'ndeki 'Yaratılış' sahnesini 'You invest in the divinity of the masterpiece' cümlesiyle yeniden üretmesi ise sanatsal yaratımın ustalar / babalar ve oğullar arasındaki sözleşmeye işaret eder.

Mary Kelly, feministlerin kadın 'imge'sini kabul etmemelerini, benzerliğe ve ikonik bir simgeye indirgenen, heterojen bir gösterge dizgesi oluşturan imge kavramına karşı çıkmaları olarak yorumlar (Pollock, 2003). Öte yandan amaç, kadını Simgesel Düzen yani dil öncesi bir mevcudiyete hapsetmek değil, kültürel olarak belirlenmiş skopofiliye karşı başka bir söylem üretmektir.

1970'lerde yükselen kadın hareketine paralel olarak gelişen feminist sanat, öncelikle özcü bir yaklaşımla kadının 'doğa'sına eğilirken bedene ait imgeler, hamilelik, doğum, annelik gibi erkek sanatı tarafından bastırılmış imgelere yönelmiştir. Ancak varılan nokta, kadınlığın özü değil, belli bir tarih ve coğrafyada erkek olarak tanımlananın karşısına yerleştirilen 'gerçek' kadın ve kültürel bir farklılık anlayışıdır. Feminist sanatın sömürgeleştirilmemiş bedenden yola çıkan farklılık politikasını uygularken, ırk, sınıf, cinsiyet ve yaş ayrımlarını gözardı etmemek gerekir.

Kadın sanatçılar, kendi bedenlerini kişisel ve feminist bir bağlam içinde yeniden ele alıp, ataerkil ve fallik çağrışımlarından sıyrarak, nü'yü farklı bir biçimde yorumlarlar. Sterotiplerin, mitlerin ve görsel kodların yapıbozumu, rollerin ters yüz edilmesi, parodi ve kendi beden deneyimini temsil etmek bu çabanın ürünleriyken, bazı sanatçılar kadın bedenini kullanmanın kadını yeniden nesneleştirip, baskıcı tanımları güçlendireceğinden endişe duyarlar. Örneğin, *Artforum* dergisinde yağlanmış çıplak bedenini gösteren çalışmasını yayınlatan Lynda Benglis, erkek fantezisine uyması açısından eleştirilmiştir. Lucy Lippard, erkeklerin kadını kendi cinsel amaçlarına göre kullanmalarıyla kadınların bu durumu açığa çıkarmaları arasındaki ayrımın hassaslığından söz eder (Saunders, 1997). Kendi bedenini kullanan kadın sanatçıların geleneksel sanatçı / model ve özne / nesne ayrımını dönüştürmesi,

kişisel deneyim ve kadınlığın toplumsal kurgusu arasındaki ilişkileri incelemesi dikkat çeken diğer noktalaradır.

Kadın sanatçıların kendi bedenlerini temsili, her iki cinsiyetten izleyici tarafından pornografik olarak da yorumlanmıştır. Bazı radikal feminist akımların kadın nü'lerine saldırması, pornografi karşıtı sansür istekleri, geleneğinde erotik sanatı olmayan Batı sanatı'nda bu zorluğu gözler önüne serer. Kadın bedenine gönderme yapan feminist sanatçıların bir kısmı, ataerkil düzen tarafından biçimlenmiş bedenin ardındaki 'kadınlığın özü' ile ilgilenirken, birçok yazar tarafından bakış nesnesiyle aşırı bir narsistik özdeşleşmeyle suçlanırlar. Mary Kelly (2003), kadın imgesi kullanmayı riskli bulurken, bakışın nesnesi olarak kadına farklı bir eleştiri getirilebileceğine inanır ve Barbara Kruger örneğini verir. Kruger'in temellük stratejisi, orijinallik, deha, müellif gibi kavramların karşısında yer almasının yanında, görsel alanın bakılan kadın ve bakan erkek gibi cinsiyetlere ayrılmasını eleştirir.

Kadın performansçılar, 60'lı 70'li yıllarda toplumsal cinsiyet ve ataerkil düzen eleştirilerine modernizm eleştirisini eklemişlerdir. 'Kadın', kültürel bir kurgu ve nesne olarak Batı temsiliyet düzeninde 'Ötekilik'e ve yokluğa işaret eder. Ancak erkeğin konumuna öykünerek veya baştan çıkarıcının maskesiyle konuşabilen kadın, Öteki'nin maskesini düşürebilir. Michele Montreley, 'gösterge olarak kadın'ı, 'temsili yıkma' potansiyeli olarak görür. (Forte, 1998:237) Farkındalık yaratarak yeni çoğul söylemler öneren sanatçılar, kadının kendi deneyimlerine önem verip kendilerini açığa vururlarken, 'konuşan özneler' olarak Lacan'ın deyimiyle Simgesel Düzen'e karşı çıkarlar. Kişisel, otobiyografik ve dolayısıyla cinsellikleriyle ilgili olan sanatçılar, Lauretis'in söylediği gibi 'hem en kişisel, hem de en toplumsal olarak belirlenmiş' bir alanda 'bedenlerini yazarak' ataerkil düzenden geri isterler (aktaran Forte, 1998:239).

Pollock (2002), Mona Hatoum gibi sanatçıların kadından yola çıkan kültürel bir metnin parçası olarak gördükleri kadın bedenini temsil ederken alternatif sundukları tanımların aslında anatomik özelliklerle uyumlu bir cinsiyet kimliğine bağlı kaldıklarını söyler. Öte yandan sanatsal temsil, tam da imgeyle fantezi olarak karşılaştığımız noktada pre-Oidipal ve arkaik anılarımızı kırılmaya uğratarak özneliğimizi onaylar veya yerinden eder. Kristeva'nın söylediği gibi özne değişmeden toplumsal ve siyasal bir dönüşüm olanaksızdır. Bu anlamda öznenin temsil ve dil içindeki yerine eleştirel bir bakış bu dönüşümün parçası olabilir.

## 2.2 1970 Sonrası Kadın Sanatçıların Kadın Bedeni İmgelerine Genel Bir Bakış

Peggy Phelan (2003), kendisi de kadın sanatçılar üzerine yazan bir sanat tarihçisi olarak, herhangi bir yapıtı sözel kategoriler içinde çerçevelemenin risklerinden ve 'feminist sanat' diye bir adlandırmanın sanat disiplinlerinin arkasındaki ideolojilere işaret etmesinden söz eder. Louise Bourgeois, Chantal Akerman gibi bazı sanatçılar, kısıtlayıcı bir tanımın potasında eriten 'feminist' etiketini kabul etmezler. Öte yandan, sanat tarihi yazımı, sanat pazarı, temsil ve kadın bedenini yeniden yorumlamak açısından feminizmin sanata etkileri ve katkıları da yadsınamaz.

Büyük ustalar ve başyapıtlardan oluşmuş Batı sanatında kadın, son otuz yıldır sanat tarihinin kadın bakış açısından yeniden yazılmasına dek, üretenden çok temsil edilen bir imge olmuştur. Kadınsılık, 'yüksek sanat'ın karşısında, 'dekoratif', 'minyatür', 'duygusal', 'amatör' gibi betimlemelerle birlikte anılagelmiştir. 1970'lerden sonra kadın imgesi olumlu bir biçimde yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Ancak kadın sanatçılar, *Büyük Kadın Sanatçılar*, *Kadın Kahramanlar*, vs. gibi başlıklarla incelendiğinde, ataerkil iktidara ait 'yaratıcılık' söylemlerinin orijinallik ve aşkınlık tuzaklarıyla karşılaşılır. Kadınların yapıtlarını belli başlıklar altında toplamak yeni bir sömürü düzeneği içinde sanatçıyı ve yapıtı mitleştirme riskini de beraberinde getirir. Griselda Pollock'a göre, 'feminizm, bir öz değil, bir takım konular; dogma değil, eleştirel bir uygulama; (...) kadınlar adına konuşulan bir platform değil, devingen ve kendini eleştiren bir yanıt ve müdehale'dir' ve bu bağlamda kelimenin kendisi sürekli yapıbozuma uğratılmalıdır (aktaran Chadwick, 2002:11). Postyapısalcı kuramlar, öznenin oluşumunu kültürel, ekonomik, siyasi, vb. söylemler bağlamında dil içinde ele alırken, ilahi bir yaratıcıya benzer bir müellif ve tek bir doğru anlama indirgenebilen yapıt kavramları ortadan kalkar. Böylece feminist yaklaşımlarda olduğu gibi farklı çoğul açılımlar olanaklıdır.

1970'ler, kadınların deneyimlerine, ev yaşantılarına değinilen ticari galeri düzeninin dışında yeni yapıtların üretildiği bir dönem olmuştur. Schapiro gibi sanatçılar, geleneksel el sanatlarına ait görülen dikiş, nakış, aplike gibi tekniklerle, cinsiyetçi bir tutumla küçümsenen dekoratif kavramına farklı yorumlar getirmişlerdir. Ev yaşamı, kozmetik, aybaşı, doğum, annelik, şiddet, tecavüz gibi konular da sanatın konusu olmaya başlamıştır.

Hélène Cixous (1986), Simgesel Düzen’de sessizlik dışında bir yere sahip olmak için fallusun egemen olduğu söze, kadının yazarak meydan okuyabileceğini belirtir. Bedenden yola çıkmak, kadın yazısının kaynağıdır. ‘*Écriture féminine*’ (dişil yazı), ataerkil düzene karşı gelmenin en iyi yolu olarak görülür. Ancak Cixous da, diğer Postyapısalcı Fransız feministler gibi özcülük ve kadını bedene indirgemekle suçlanır. Cixous’dan etkilenen ve *la peinture féminine* (kadın resmi) kavramına inanan Nancy Spero, parçalanmış bedenlerle, Kristeva’nın cinsiyet ayrımı yapmadan kadın diline dahil ettiği Artaud’nun metinlerini birarada kullanarak kadın bedenini yorumlayan sanatçılardan biridir. *Let The Priest Tremble* adlı resminde ise, Cixous’nun ‘*we are going to show them our sexts*’ cümlesini kullanarak cinsiyet ve yazı arasındaki ilişkiye değinir.

Birçok kadın sanatçı, kadın bedenini nostaljiyle anılan anaerkil düzene ait bir ana tanrıça imgesiyle yüceltirken, bazıları da mitleri yeniden yorumlamışlardır. Kadının doğa, cinsellik, beden ve nesneyle özdeşleştirilmesini olumlayan bu yaklaşım, kültürün karşısında ataerkil düzen tarafından bastırılmış, tinsel ve psişik güçleri olan tarih öncesi bir kadınlığı varsayar. 60’lı ve 70’li yıllarda kadın sanatçılar, olumlu bir kadın imgesi yaratarak iktidarın söylemlerinin dışında varsayılan bir kadın doğasına ulaşmaya çalışmışlardır. Ancak bu yaklaşım bir mitin yerine diğerini koyar. Özcülük, kadını gizem, doğa, bilinçaltı ve dil öncesine yerleştirip, ataerkil düzendeki yerini sağlamlaştırır ve gündelik yaşamın iktidar ilişkilerinde hakkını savunamaması tuzağını beraberinde getirir.

Lucy Lippard, kadın sanatçıların yapıtlarında görülen bazı ortak özellikler olduğunu iddia eder. Bunlar, ‘benzer bir yoğunluk; tüm uzamı kaplayan bir doku; dokunma duyusuna yakınlık; sıklıkla takıntı derecesinde tekrar eden dairesel formların, merkezi odağın ve (...) katman veya katların yaygınlığı; tanımlanamaz bir serbesti ya da ele alışta esneklik; tabu olan pembe, pastel tonlar ve geçici bulut renklerine doğan ilgi’, olarak tanımlanır (aktaran Chadwick, 2002:358). Erkeklerin entellektüel yaklaşımlarına karşılık, kadınların duygularıyla doğrudan sanat ürettiklerini söyleyen Judy Chicago (2001), bazı soyut biçimleri kadın anatomisiyle ilişkilendirir. Kadın bedenini yüceltmek için taç yapraklar gibi simgelerle ‘vajina’, temsilin odak noktası olur. Kadını biyolojik bir özcülüğe indirgeyen böylesi bir imgelem birçok feminist tarafından eleştirilir. Kadının sabit bir hakikatle özdeşleşemeyeceğine ve bu türden bir temsilin de kültürel ve tarihsel bir söylemle oluştuğuna dikkat çekilir. Chicago ve Schapiro’nun buna yanıtı ise, genelde aşağılanarak ‘vajina’ veya



'rahim sanatı' denilen bu çalışmaların, ataerkil düzene ve kadın anatomisinin değersizleştirilmesine bir tepki olduğudur.

Judy Chicago'nun *Dinner Party* adlı yapıtı, belleklerden silinmesine rağmen tarihte önemli bir yere sahip kadınların her birine ayırdığı tabakların içine resmettiği soyut ve stilize vulva imgelerini içerir. (Resim 2.4) Ancak sanatçı, bedeni sabit göstergelerle temsil eden yöntemi nedeniyle suçlanmaktadır. Hilary Robinson (2001), Batı merkezli ve ırkçı denilebilecek bu listedeki 39 sanatçıdan çoğunun Amerikalı olduğuna, sadece bir Afrikalıya ve iki lezbiyene yer verilmesine dikkat çeker.

Rita Felski'ye (1997) göre, kadın hareketinin etkilerinden biri de sanatı yeniden politize etmesidir. Modernist estetik ve formalist eleştirinin, sanatsal değeri siyasetten soyutlaması ideolojik çıkarlar doğrultusundadır. Feminizm, direniş odaklarının, büyük ütopyalar yerine gündelik yaşamın - sanat da dahil - her alanına yayılmasıyla modernist sanatın izin vermediği bir siyasallaşmayı olanaklı kılabilir.

Sanat yoluyla bilinçlendirme çabaları ve hem sergilerde, hem de akademilerde eşit yer alma talepleri dönemin eylemlerinin amaçlarından biridir. Eylem ve yapıtlarında goril maskeleriyle anonim kalmayı tercih eden gerilla sanatçı grubu Guerrilla Girls, ırk, cinsiyet, ilkelik, azgelişmişlik, otorite, sanat tarihi, küratörlük, müze gibi kavramları kadının temsili ve mevcudiyeti açısından sert ve açık bir dille eleştirir. (Resim 2.5)

Performans, zamanla kadınların bedenlerini status quo'dan geri talep etmelerinin ve gövdelerine yansıtılan kadınlık kurgularına tepkilerinin bir yolu olmuştur. 'Bedeni gözler önüne seren (...) performans sanatçıları, mezar hayaletleri gibi gövdelerini saran gösterge katmanlarını tek tek soyarlar. Göstergeleri soyup, hayaletleri görünür kılarak ilgilendikleri şey ise, orijinal, hakiki veya kurtarılacak bir beden değil, tortulu gösterge katmanlarının ortaya çıkarılmasıdır', diyen Rebecca Schneider (1997:2), kapitalizm ve arzunun temsil yoluyla nasıl üretildiğini ortaya çıkaran görme biçimlerine dikkat çeker. Bakış, sınıf, cinsiyet ve ırk açısından bedeni imlemektedir. Arzunun göstereni (*signifier*) olarak kadın performans sanatçısı, bu gösterenin kendisini oynayarak gösterilenin (*signified*) olmadığına, sadece içi boş gösterenlerin olduğuna işaret eder. Avant-garde'ın ihlalleri yıkıcı niteliğini yitirirken, 1960'lara gelindiğinde zamanla her türlü ihlalin kapitalizm tarafından tüketildiği görülmektedir. Hal Foster'ın önerisi ihlalin yerine direniştir (Schneider, 1997). Böylece

amaç, normatif kültürün sınırlarını tabuları yıkarak zorlamak değil, temelini ve araçlarını içerden eleştirerek direnmek olacaktır.

Shigeko Kubota'nın vajinasından uzanan bir fırçayla resim yaptığı *Vagina Painting* (1965) adlı performansı, Yves Klein'in 'canlı fırçalar'ına, Pollock'un 'action painting'ine ve fırça – fallus – kadın eğretilmelerine göndermeler içerir. (Resim 2.6) Ancak erkek meslektaşlarının aksine büyük tepkiyle karşılanır. Bir porno yıldızı, fahişe ve performansçı olan Anne Sprinkle, modernitenin ikonu 'fahişe'yi yani kendisini, Duchamp'ın *ready-made*'leri gibi kullanır. Seyircinin bakışına sunduğu vajinası, Courbet'nin '*L'Origine du Monde*'undan Duchamp'ın *Etant Donnés*'sine, Bataille'in *Gözün Öyküsü* öyküsündeki vajinadan bakan diğer bir kadının bakışından, Freud'un kadın cinsel organının 'kör edici'liği yorumuna kadar birçok farklı açıdan ele alınabilir. Ancak seyirci, kendisine yönelen performansçının bakışları altında sadece röntgenlercesine bakan taraf değil, aynı zamanda da görülendir. (Resim 2.7)

Griselda Pollock'a göre, kadın bedeninin görsel olarak temsili sömürüye açıktır. Bu nedenle farklı temsil stratejileri kullanarak, varolan kadın temsillerinin ve egemen erkek bakışının kitle iletişim araçları tarafından nasıl üretildiğine dikkat çekmek gerekir (Chadwick, 2002).

Birinci grup feminist sanatçılar, eşitlik ve farklılık politikalarında etkin olmuşlardır. İkinci feminist dalga ise, psikanaliz ve postyapısalcı eğilimlerle beraber Brecht'in yabancılaştırma kavramı, toplumsal etkileşim, eyleme öncelik, toplumsal ihlal eden beden (*transgressive body*), mahremiyet, zillet (*abject*), cinsel kimlik, sansür, anlatı eleştirileri, kimlik politikaları, imgelerin kültürel kodlanması ve temellük ederek varolan temsillerle oynayıp farklı ihlal yöntemleri üretmek gibi konularla ilgilenmişlerdir.\*

Ötekilik, üçüncü dünya, çokkültürlülük ve azınlıklar gibi konuların tartışılmasıyla Amerikalı yerliler, göçmenler, aborijinler, Afrikalılar, üçüncü dünya ülke sanatçıları; etnik kimlik, temsil biçimleri ve farklılık politikaları üzerinden Batı merkezli sanatı eleştirerek, kadın ve beden kavramlarını vurgulamaya devam etmişlerdir. Batı'daki feminist söylemleri kavramsal araç olarak kullanan, Batı feminist sanatını kendisine çıkış noktası alan, ancak orta sınıf Batılı Beyaz kadının 'feminizm'ine eleştirel bakan bu sanatçılar için de riskler, tuzaklar ve

---

\* Not: Birinci ve ikinci dalgadan söz ederken sanattaki feminist yaklaşımların gelişme çizgisi dikkate alınarak yorum yapılmaktadır. Feminizm genelinde bu kavramlar farklı kullanılmaktadır. Birinci dalga Simone de Beauvoir örneğinde olduğu gibi eşitlik taleplerini, ikinci dalga postyapısalcı Fransız Feministlerin (Irigaray, Cixous, Kristeva) farklılık vurgularını tanımlar. Bugün üçüncü dalga ve postfeminizm eleştirileri getirilmektedir.

kısırdöngüler bulunmaktadır. Folklor ve gelenekle ilişkinin sabitlemesi, egzotizm, oryantalizm, marjinalleştirilme ve özcülük bunlardan bazılarıdır. Özellikle 80'li yılların ikinci yarısında folklor, din ve zanaatle ilgili işler sergilenmeye başlamıştır. Ancak bu yaklaşım, bu tür ürünlerin antropolojinin alanından çıkarılıp sanat başlığı altına taşındığında, otomatik olarak, Batı küratörel ve hiyerarşik sisteme son vereceği iddiasından dolayı paternalist ve neo-emperyalist olarak eleştirilmiştir. Merkez ve periferi gibi tartışılan kategoriler, globalleşen dünyadaki büyüyen uluslararası pazarın genelde ötekiliği doğrulayan ve tüketici mantığıyla değişen moda rüzgarlarına göre belli Batı dışı sanatçılara odaklanması ile yeni bir anlam kazanır. Bienaller ve çoğalan sanat dergilerinin etkileri de unutulmamalıdır.

Adrian Piper, oruç tutarken geçirdiği fiziksel ve metafizik dönüşümleri fotoğraflarken, Batı sanatında çıplaklığın dışında yer verilmeyen Afrikalı kadın bedenini öznel bir açıdan ele alır. Performanslarında cinsel ve etnik kimlik üzerine yorumlar yaparak, toplumun kadınlığa ve Afrikalılığa bakışını ihlalcı oyunlarıyla yerinden etmiştir. (Resim 2.8)

Marta Marrá Pérez Bravo bedeninin, Karayiplerin heterojen etnik yapısıyla, Karayip ve Katolik dinlerinin birleşimi olan *santeria* kaynaklı performatif temsillerinde, özcü temsil ve ayinlere ironik bir uzaklık yaratıp, kendisini belgesel araştırma nesnesi gibi yeniden kurgulamıştır. Ana Mendiata'dan etkilenen sanatçı, bu yolla ataerkil stereotipleri ihlal eder.

Shahzia Sikander, imgelerini İslam ve Hindu geleneği minyatür sanatından seçerken, Sheila Gowda, sömürgecilik sonrası kadın bedeninin parçalanmışlığını yansıttığı işlerinde, egzotizm kaygılarını da dile getirir. Endonezyalı sanatçı Mella Jaarsma, ötekinin bedenine sahip olmak, derisini giymek gibi kavramlara eğilerek, gönüllü izleyicilerine giydirdiği kurbağa ve kanguru derisinden, sekiz yüz elli tavuk ayağından yaptığı çarşaf vasıtasıyla sömürgecinin sömürülenin bedenine bakışını eleştirmiştir. Araya Rasdjarmrearnsook, Tayland'daki seks turizmiyle ilgili işlerinde Asyalı kadın bedeninin Batılı turistler tarafından nasıl algılandığına değinir.

80'lerin sonlarına doğru lezbiyen sanatçılar, cinsellik ve arzu konulu işler üretmişlerdir. Ancak 90'larda kimlik politikaları yapılmaya başlanır. Kendilerinin veya arkadaşlarının bedenlerini temsil etmeyi seçen Tee Corinne, Zoe Leonard gibi lezbiyen sanatçılar genellikle feministler tarafından bile, Harmony Hammond'un (2001) deyimiyile 'kültürel amnezi' içinde

unutulmaktadır. Millie Wilson, lezbiyen bedenini arzunun farklı biçimleri açısından yorumlarken, Nan Goldin'in fotoğrafları toplumsal cinsiyetin akışkanlığına ve *queer*'e işaret etmektedir. Günümüzde lezbiyen veya gay bedeninin yerini '*queer*', yani kadınlık veya erkeklik bağlamında tanımlanamayan, her ikisinin de iktidar söylemlerinin dışında kalan bir cinsiyet anlayışı almaya başlamıştır. Judith Butler, Elizabeth Grosz gibi kuramcılar cinsiyete yeni bakış açıları getirmişlerdir.

1980'lerde mevcudiyet, yokluk, eksiklik, iz gibi kavramlar Sophie Calle, Nan Goldin ve Rachel Whiteread gibi sanatçılar tarafından araştırılmıştır. Melankolik veya trajik silinmenin izleri ve görünmezlik, beden temsiline tersten bakan yaklaşımlar olmuştur.

Genel olarak 70'lerde kadın imgeleri, 80'lerde temellük konuları ön plana çıkarken, son otuz yılda psikanaliz, postyapısalcılık, özcülük, toplumsal kurgu tartışmaları feminist sanat okumalarında ağırlığını korumuştur. Cinsiyet ve bedenin kurgulanması ve bakışın cinsiyeti açısından psikanalitik kuramlar; fallusmerkezci ataerki düzen karşısında dil öncesi veya bedenle özdeşleştirilen kadın farklılığını ve dilini vurgulayan Irigaray, Cixous, Kristeva gibi yazarlar; iktidar ve beden bağlamında Foucault, birçok kadın sanatçıyı ve kuramcıyı etkilemiştir. 90'larda öncüllerinin didaktik tavrını eleştiren feministler, radikal bir siyasetle beraber öznel deneyimi, oyunu ve parodiyi önerirler. Sömürgecilik sonrası kuramlar, melezlik kavramı ve travma araştırmaları önem kazanmaya başlar. Balkanlardan, Kamboçya'ya dünyanın birçok yerindeki soykırımların etkisi üzerine çalışmalar yapılır. Jenny Holzer'ın Bosna'da tecavüze uğrayan kadın bedenleriyle ilgili yaptığı kadın bedenlerine işlenmiş dövmeler buna bir örnektir.

90'lı yıllarda, 70'lerin ve 80'lerin ahlakçı yaklaşımının yerini oyun ve gülüşün muhalefeti; bütünlüklü bir kadın imgesi ve özcü simgelerin yerini ise, her temsilin söylemler ve iktidar bağlamında oluşan bir kurgu olması alır. Stereotip kadın imgelerinin eleştirisinin ardından, temsile özenin, cinselliğin ve kadınlığın kuruluşu bağlamında bakılmaya başlanır. Simone de Beauvoir'ın dediği gibi 'kadın' doğulmayıp, kültürel kurgular ve seçimlerle oluşan bir şeyse, yeniden farklı biçimlerde kadınlığı 'kurmak' olanaklıdır. Peggy Phelan'ın da (2003) belirttiği gibi, kişinin dili kullanmaya başlamasından önce sözel göstergenin varolması gibi görsel imgeler de, kadınların benimsemesinden veya karşı çıkmasından önce mevcuttur. Sanat bu kurguları dönüştürebilir.

Bugüne baktığımızda bu kurguları eleştirmenin yolunun, mimesis'i kullanarak yeni kurgular üretmek, farklı ilişki biçimleri yaratmak ve gündelik yaşam pratiklerini etkilemekten geçtiğini söyleyebiliriz. Bourriaud'ya göre (2004:50,93), '[t]oplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerlerini gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmecî stratejilere bıraktı. (...) Çağdaş sanatın eleştirel ve yıkıcı işlevi artık göçebe ve geçici yapıların içinde, bireysel ya da kolektif firar çizgilerinin keşfiyle gerçekleşmektedir.' '[S]anat, gündelik meşgalelerden üstün değildir, dünyayla kurulan bir ilişkinin özgünlüğü üzerinden, bir kurgu üzerinden bizi gerçekle yüzleştirir', derken sanatçıların önündeki bu olanaktan söz eder.

### 3. BEDENİN ve CİNSİYETİN KURAMSALLAŞTIRILMASI ve KURGULANMASI

#### 3.1 Kadın Bakış Açısından Freud ve Lacan'ın Psikanalitik Söylemleri

Psikanalizle birlikte öznenin bütünlüğü, tutarlılığı sorgulanır hale gelmiştir. Davranışlarının mutlak bir anlamı olan, dilin kaynağı özne kavramı sarsılarak merkezsizleşir. Öte yandan, Leo Bersani'ye (1986) göre, psikanaliz insanı öngörülebilir ve denetlenebilir bir organizma olarak mitleştirip, biçimlendirir. Çocukluğun ilk evrelerinin kuramsallaştırılmasıyla bir anlatıya dönüştürülen Freud'un 'metinsel beden'i, insanın kendini anlamasını amaçlayan yeni söylemin kaynağıdır. Foucault'nun da belirttiği gibi bu söylem, özneyi kuran cinselliğin anlaşılmasını öngörerek, günah çıkarma ve itiraflar gibi kendini bilmenin bir tekniğini oluşturur.

Psikanaliz, evrensel bir kuram olarak tarihsel ve kültürel etkilerin dışında bir cinsel kimlik tanımı yapması, heteroseksüelliği ve ataerkil çekirdek aileyi norm alması açısından eleştirilir. Oidipal üçgenin ve ensest tabusunun tüm zamanlar ve coğrafyalarda sabit toplumsal yapılar için geçerliliği söz konusudur. Freud, her iki cinsin de başlangıçta biseksüel olduğunu ve kimsenin tamamen erkek veya kadın olmadığını iddia etse de, penisin neden cinsel farklılığın asıl göstereni olduğu açık değildir. Normal cinsel kimlik, bastırılanın geri dönüşü tarafından tehdit edilmektedir. Psikanaliz, ataerkil düzenin cinsellik normlarını destekleyen söylemlerden biri olarak görülebilir. Öte yandan bazı feministler için psikanalizin önemi, 'anatominin tek başına insanın cinsel kimliğini belirleyemeyeceği, cinsel farklılığın kültürel farklılığa indirgenemeyeceği tartışmasından' ileri gelmektedir (Wright, 2002:18). Freud, anatomik farklılıkları psikişik sonuçları, Lacan ise cinsel farklılıkları öznenin dildeki konumlanması açısından tanımlar.

Anneliği, çocuğun penisin yerine koyulması, bağımsızlığı erkek gibi olmaya çalışmak olarak gören psikanaliz, 1970'lerde kadınlığa olumsuz yaklaşmakla suçlanmış ve erkek egemen söyleme katkıları araştırılmıştır. Birçok kadın psikanalist, genelde Oidipus karmaşasının çözümlenmesi yerine anneyle çocuğun pre-Oidipal ilişkisini incelemiştir. Henüz 1917'de Karen Horney, kadınların penis hasedinin yerine erkeğin doğurma ve emzirme hasedinin olabileceğinden söz ederek, Freud'un gözlemlerinin, 'erkeğin bakış açısından yapılması

nedeniyle tektarafli' olduğuna dikkat çekmiştir (aktaran Weedon, 1989:55). Böylece gösterenlerin aslında görece ve çoğul olduğu görülür.

Irigaray, Cixous, Gallop, Spivak, Jacobus gibi yazarlar psikanalist kuramları yeniden okumaya tabi tutarak, kadınlığın nasıl tanımlandığına ve Freud'un Oidipus yapısını kadınlığın oluşmasına dayanak yaptığına karşılaştığı çıkmazlara dikkat çekerler. Burada baskın olan duyu organı gözdür ve gözün gördüğü üstündür. Feministler, iğdiş edilme korkusunun kız çocuklar için bir anlamı olmadığını ifade ederler. Kadınlık eril terimlerle açıklanmaktadır. İğdiş edilmiş olmak ya da olmamakla tanımlanan bedenin bulunduğu koşullara öncül doğal bir hali yoktur. Psikanalizde küçük kızın deneyimi de erkek çocuğunkinden çıkarılmaktadır. Ancak eğer kadının ontolojik ve biyolojik açıdan bir eksikliği yoksa erkeğin de fazladan bir şeye sahip olduğu söylenemez.

Psikanaliz, toplumsal cinsiyetin psişik yapısını açıklayan evrensel bir kuram sunar. *Sexual Politics* adlı yapıtında Kate Millet (1970), Freud' a göre kadınlığın biyolojik cinsiyete karşı bir yapıda geliştiğini ileri sürer. Shulamith Firestone (1972) ise tam tersine, psikanalizin kadını, pasif ve narsisist gibi sabit niteliklerle tanımlamasına karşı çıkar. *Psychoanalysis and Feminism* adlı kitabında Juliet Mitchell (1975), psikanalizin fallusmerkezli görünmesinin nedenini, gözlemlerin erkek egemen bir toplumda yapılıp, ataerkil düzenin durumunu tarif etmesi olarak görür ve genelgeçer bir koşulu tanımlamadığını ileri sürer. Freud ve Lacan'ın kuramlarını kural koyucu değil, tanımlayıcı; destekleyici değil açıklayıcı olarak görerek, kadınların tahakküme uğramasına karşı siyasal bir direnişte kullanılmalarına olanak tanır. Feministlerin bir bölümü için Freud, dişil ve eril cinselliğin ne olduğunu değil, fallokratik ve ataerkil düzenin nasıl işlediğini göstermektedir. Örneğin Irigaray'a göre Freud, 'olayların gerçek durumunu betimlemekte'dir (aktaran Game, 1998:79). Ann Game (1998:80), Freud'un yapıtlarını 'toplumun gelişimine ilişkin bilimsel açıklamalar olarak değil, daha ziyade kültür mitlerinin deşikeleri olarak' almanın, 'özneyi sabitleyen söylemler ile bireylerin çizdikleri tikel yörüngeler arasındaki bağlantıları' aydınlatacağını iddia eder. Oidipus karmaşası, evrensel olarak tanımlansa da bireylere göre farklılıklar gösterebilir ve direniş noktaları hiçbir zaman yok olmaz. Freud'un Dora örneği, onun kuramının bütünleyici tanımından kaçır ve erkek söylemini bedenine giydirmeyi reddeden histerik kadını simgeler. 'Cisimleşen bilinçdışı, psikanalitik söylem dahil olmak üzere söylemin düzeninden kaçır. Ne ki bu tip feminist formüleştirmelerin yolunu açan da Freud'un bu öyküyü anlattığıdır' (Game, 1998:94).

Elaine Showalter (1997), baba-oğul ilişkisinin ve eril mantığının egemenliğindeki psikanalitik söylemde, kadının sessizliği ve görünmezliği belirten bir yarıklık olduğunu söyler. Bastırılmış pre-Oidipal evreye ait kadınsı öğelerin yeniden ortaya çıkması, ataerkil düzenden tek kaçış yoludur. Unutturulmuş kadın söylemleri arasında gizemciler, şairler, cadılar ve sanatçıların dili bulunur.

Feministlere göre, Oidipus merkezli özne kurmacası ataerkil düzenin başka bir totalleştirici söylemidir. Irigaray ve Cixous, Freud'un kuramındaki bastırmaları önemserler. Buna göre Freud, erkeğin açısından kadını tanımlayarak kadının özgüllüğünü bastırmıştır. Luce Irigaray, çoğul ve heterojen kadın cinselliğinin ötekiliğinin, ataerkil parametrelerle bastırıldığını ve cinselliği gibi dilinin de erkek dilinden farklı olduğunu belirtir. Kadını eksiklik olarak tanımlamayan bu görüşün de tehlikeleri vardır. Dili bedene ve cinsel farklılığa indirger. Hélène Cixous ise, Derrida'nın sözmerkezcilik (*logocentrism*) kavramından yola çıkıp psikanalizi fallusmerkezlilikle suçlarken, kadının libidosu ve yazısı arasında paralellik çizer ve bu libidonun kaynağını pre-Oidipal evrede görür.

Freud gibi Lacan da feminist kuramcılarını derinden etkilemiştir. Her ikisi de eleştirilmenin yanı sıra feministlerin sanata bakış açısına yaptıkları katkılarla bir kez daha önem kazanmışlardır. Bu noktada Lacan'ın bazı kavramları ve getirilen eleştiriler gözden geçirilebilir: İlk fallus kavramına bakıldığında, hem eksiklik, hem de arzuyu imlediği görülür. Konuşan öznenin iktidar ve toplumsal açıdan konumunu imleyen babanın adını temsil eden fallus, 'göstergelerin göstergesi' olarak öznenin dil içinde yerini almasını sağlar. İğdiş edilmeyi gösteren eksikliğin göstergesidir ve herhangi bir gösterilene karşılık gelmez. Bu açıdan penis, kadın bedeni, çocuk gibi çeşitli kavramları içerebilir. Ayrıca, her zaman Öteki'nin arzusuna gönderme yapan ötekinin arzusunu belirtir.\*

Fallus 'olmak' veya fallus'a 'sahip olmak', dildeki farklı cinsel konumlara işaret eder. 'Fallus 'olmak', Öteki'nin arzusunun göstergesi olmak ve bu gösteren gibi *görünmektir*. (...) (Heteroseksüel) eril arzusunun Öteki'si, nesnesi olmak, ama aynı zamanda da o arzuyu temsil etmek veya yansıtmaktır. (...) Öyleyse kadın için Fallus 'olmak', Fallus'un iktidarını yansıtmak, (...) Öteki'ni, namevcudiyeti, eksikliği, kimliğinin didaktik doğrulaması 'olarak' Fallus'u imlemek demektir' (Butler, 1990:44). Lacan, dilin namevcutlarla işlediğini

---

\* Not: İkinci Öteki; çocuğun aynada gördüğü ve narsisistik bütünlüğü için gerekli olan öteki kavramından farklı olarak, arzusunun yöneldiği, eksiklikle işleyen simgesel bir yapı anlamında kullanılmıştır.



göstererek kadını fallik merkezli söylemde namevcut ve eksiklik olarak tanımlar. Burada fallus, aşkın gösteren olarak farklılaşmayı sağlayan bir ögedir. Her iki cinsiyet tarafından yatırılan penis fallus olarak, yoksunluk, varolma, arzu, anlam ve Simgesel yasa gösterenidir (Kristeva, 2003). Lacan'ın yadsımasına rağmen penis ve fallus arasında anatomik temelli bir benzerlik vardır. Buna göre, biyolojik nedenlerle erkekler, Simgesel Düzen'de iktidar ve denetimin sahipleridir. Judith Butler, kadın ve erkeğin Fallus'a dair ilişkisini Hegel'in, varlığını bir diğerinin yansıtmasıyla oluşturan efendi-köle ilişkisine benzetir. Bu durumda erkeğin konumu, kadın yansıtma görevini yapmadığında sarsılabilir.

Fallus temelli cinsel monizm, vajinanın varlığını görmezden gelir ve kız çocuktaki penis hasetinin kaynağıdır. Janine Chasseguet Smirgel (2003:31), bu duruma karşı çıkar: 'Annelik, ulaşılması olanaksız bir erkekliğin 'taklit'inden başka bir şey değildir. Dolayısıyla kadın cinselliği tümüyle eksiklik temelinde varolur: penis eksikliği, özgül cinsellik eksikliği, uygun erotik nesne eksikliği, kendine yatırılanmış özgün yetilerin eksikliği, sonuçta klitoris 'eksikliğini duyma' gereği. Bunlara bir de, üstbenliğin ve yüceltme yetilerinin eksikliğini eklemek gerekir.' Lacan'ın dile giriş ve öznenin oluşumu kuramına bakıldığında kültürel olanın, 'cinsel olarak farklılaşmış ve hiyerarşikleşmiş' olduğu görülür. (Game, 1998:83) Kadını eksiklik ve Simgesel'in karşısında namevcudiyet olarak alan bu iki kutuplu karşıtlığın yapıbozumu önerilir.

Hem erkek hem de kadın, kopuş ve eksiklik duygularını asla tam olarak yerini dolduramadıkları dişil ve eril kimliklerle Simgesel'de yerini almak zorundadır. Eril bir fanteziye yanıt olarak kadınlığın maskesi / sahteliği (*masquerade*), kadın olamamanın maskesi gibidir. Kadın ötekinin arzusu olmak için hile, görünüş, yanılsama, makyaj, peçe ile maskelediği bedeniyle fallusa sahipmiş gibi yapar. Lacan, 'fallus olarak görünmek' için kadının sahte bir tavır takındığını söyler. Böylece kadının varlığı farklı görünüşlerin işleyişine ve sahteliğe indirgenir. Butler, bu yaklaşımın, ontolojik dişil bir özün maskeyi öncelediğini varsaydığına dikkat çeker. Lacan'a göre, kadın 'fallus olmak, yani Öteki'nin arzusunun imleyeni olmak için kadınlığın özsel bir bölümünden, yani bu maskeli balodaki niteliklerinden vazgeçecektir' (Lacan, 1994:62). Elizabeth Grosz (1994), kadını özne olarak değil de edilgen bir arzu nesnesi olarak alan bu tanımın, aslında eksiklik ve mülk olduğu ataerkil düzendekinden farklı olmadığını belirtir. (Bu bağlamda Slavoj Žižek'in (1999), bütün eleştiriler ataerkillik suçlamasıyla geliştirildiğinde, dişil özün varsayılp sayılmadığı sorusu akla gelebilir. Ataerkilin karşısına yerleştirilen bir dişillik de onun dayatması olabilir.)

Lacan'a göre özne, dile girişle oluşan kurgusal bir yapıdır. Baba'nın yasasına göre düzenlenen heteroseksüel bireyin tutarlılığı, bastırılanın bilinçaltında ortaya çıkmasıyla sallantıdadır. Jacqueline Rose'a göre, bilinçdışı sürekli devreye girerek, psişik yaşamın veya cinsel kimliğin istikrarını ve bütünlüğünü bozar (Butler, 2005). İmgesel alanda Simgesel'in iktidarına direnmek olanaklıdır. Böylece direnme toplumsal değil, psişik alanda görülmektedir.

Baba'nın yasası, dile giriş ve birincil libidinal itkileri (*primary libidinal drives*) bastırarak oluşan Simgesel Düzen'le kültürü kuran evrensel bir ilke gibidir. Annenin bedenine bağlılığa son verip çoğul anlamları baskılar. Jacqueline Rose, Lacan'ı savunurken baba kavramını anne-çocuk-baba üçgeninin yer aldığı göstergeler düzeneğinde salt bir im olarak görmek gerektiğini düşünür. Judith Butler'a göre ise, Lacan'ın *a priori* Simgesel kavramı, 'önceden varlığımızın koordinatlarını sabitleyen aşkın çerçevenin yeni bir versiyonu' olarak görülebilir (Žižek, 1999:263). Psikanalizdeki 'özgür' öznenin Simgesel ağa girişi, bu aşkın mekanizmanın tarihteki tikel gerçekleşmesidir. 'Her 'tarihselleştirme', her simgeselleştirme, Simgesel öncesi X'in tarihe geçişini 'yeniden canlandırmak' zorundadır.' (Žižek, 1999:274) Butler'ın (1990:57) bir diğer eleştirisi de, dile girişle oluşan öznenin, henüz varolmadığı bir döneme, bilemeyeceği dil öncesi bir *jouissance*'a duyduğu nostaljidir. Ayrıca 'kaçınılmaz ve bilinemez' baba yasasına uyma zorunluluğunun dinsel bir çağrışımı vardır.

Jane Gallop, Lacan'ın feministlerce yorumlanmasında baştan çıkarılmanın veya direnmenin izlerini görür. Lacan, hem fallusmerkezliliği, hem ötesini; hem yetkeyi, hem de ihlali gösterir. Bu nedenle feministlerce savunulmuş veya suçlanmıştır. Örneğin anne-çocuk ilişkisi ve avant-garde metinlerle ilgilenen Kristeva, ona eleştirel bir mesafe alırken Baba'nın Yasası'nın da istikrarlı söylemsel ve toplumsal ilişkiler için gerekliliğini yadsımaz. Psikanalizde kullanılan kavramlara yaratıcılarının ideolojik fantezilerinden çok, araçsal yapıtaşları olarak yaklaşılabilirliğini belirtirken, feminizmin bu araçları sorgulayabileceğini ileri sürer. Irigaray ise karşı çıktığı fallusmerkezli söylemin bir düşünsel alet olarak kullanılabilirliğini söyler.

Lacan, Freud'un kuramını biyoloji ve doğallıktan kurtarması, cinsiyeti toplumsal söylemlerin bir sonucu görmesiyle humanizm ve özcülüğün karşısında olması açısından Mitchell ve Ragland-Sullivan gibi bazı feministlerce savunulur. Kadının durumunun sorumlusu erkekler değil, sosyo-ekonomik ve dilsel yapıdır. Kendini bilen, bütünlüklü, verili bir Kartezyen

öznesi kabul edilmez. ‘Doğal’ cinselliğin ve ‘akılcı’ söylemlerin yadsınması, ataerkil düzendekinden farklı oluşumlara kapı açabilir (Grosz, 2001:148). Dil yeni anlamlandırmalara açıksa, özneyi kuran eksiklik kavramı da, kısıtlayıcı olmasının yanısıra yeniden yorumlanabilir ve Simgesel’e direnilebilir. Derrida tarafından sözmerkezci (*logocentric*), Irigaray tarafındansa fallusmerkezci olarak eleştirilen Lacan, ancak içerden, dışardan, marjinlerden yapılacak okumalarla yapıbozumu yapılması gereken ve feministlerce gözardı edilemeyecek bir öneme sahiptir.

Psikanalize bir bakış açısı da, normallik ve patoloji bağlamında kadının kurgulanmasıdır. Histeri ve narsisizm, kadınlarla özdeşleştirilmeleri bakımından iyi birer örnek oluşturabilir. Foucault (1993:109-110), ‘18.yy.’dan itibaren, cinselliğe ilişkin özel bilme ve iktidar tertibatları geliştiren dört büyük bütün’ arasında ‘kadın bedeninin histerikleştirilmesi’ni sıralar. Doğurganlık, çocuk bakımı, aile içindeki diğer görevleriyle tanımlanan kadının ‘negatif görüntüsü’, patolojikleştirilmiş histerik kadındır. Histerik, Simgesel Düzen’in karşısında belirsizliği gösteririr. Psikanaliz, kültürel gelişme için gerekli olan bastırmanın patolojik sonuçlarına ve Simgesel’in dışında kalanın psikotik boşluğunun varlığına dikkat çeker. ‘Bastırılan arzuyu tanımlayıp patolojikleştirme amacıyla yola çıkan psikanalitik söylem’, bir itiraf ve denetim mekanizması oluşturup normalliği kurumsallaştırır (Butler, 2005:61). Bu noktada Foucault’nun da belirteceği gibi beden, söyleme öncel değil, böyle bir düzenlemeyle üretilen bir nesnedir.

Bu bağlamda Walkowitz gibi bazı araştırmacılar, kadının hastalıkla ilişkilendirilmesine ve bedenin tıbbi yollarla denetim altına alınmasına dikkat çekerler. Cinselliği kontrol edilemeyen kadın bedeni, kapatmaya tabi tutularak bir araştırma nesnesine dönüştürülür. André Brouillet’nin *Salpêtrière’de Klinik Konferans* adlı resminde, histerik kadın bedeni, estetik ve erotik bir nesneleştirme içinde temsil edilmiştir. (Resim 3.1) Aragon ve Breton gibi Gerçeküstücü sanatçılar, histeriyi ‘özne ve ahlaki dünya arasındaki ilişki’yi dönüştürmesi açısından devrimci bulur. Ancak salt cinsel devrimle sınırlanan bu yaklaşım kadının romantize ve estetize edilmesinin bir aracından başka bir şey olmamıştır. Jo Anna Isaak’a (1997:194) göre, ‘histeri sanat tarihinde bir bölüm oluşturuyorsa, histerinin politik okumasını sanatın sağlaması olanaklıdır.’

Irigaray’a göre erkeğin arzusunun imgesi olmayı reddeden histerik, söylemin dışında kalandır. Monique Plaza için, ataerkil düzene karşı gelen, Michèle Montrelay’e göre ise

psikanalizin kör noktasıdır. Histerinin feministlerce bu kadar önemsenmesinin nedenlerinden biri de, hastalığın görsel ve yazılı üretim biçimidir. Bunun tarihteki örnekleri arasında en ünlüsü ise, Charcot'nun, 19. yy. sonunda tedavi gören kadın sayısının dört bini bulduğu Salpêtrière'deki histeri hastalarını fotoğraflayarak histeriyi görünür kılmaya çalışmasıdır. (Resim 3.2) Romantik sanatçı Théodore Géricault da, bir süre hasta olarak kaldığı akıl hastanesindeki hastaların portrelerini yapmıştır. Isaak'a (1997:160) göre, Charcot'nun Géricault'dan öğrendiği ve fotoğraflarında kullandığı unsur, belli bir okumayı yapmayı mümkün kılan fizyonomiymişcesine ışık ve gölgeleri düzenlemektir. Böylece asıl amaç, 'psişik bir gerçekliğin sunumu' değil, 'imgelerin yerleşik okumaları üretmesi'ni sağlamaktır.

Bazı kadın sanatçılar, histerinin sunumuyla ilgili eleştirilerini sanat yoluyla ortaya koymuşlardır. Örneğin, Nicole Jolicoeur, Charcot'nun histeriyi fotoğraflarıyla 'yeniden keşfederek' kurgulamasını, Charcot'nun oğlunun Antartika'da keşif gezileri ve haritalandırmalarıyla ilişkilendirir ve işlerinde birinin haritalarını, diğersinin de histerik kadın fotoğraflarını temellük ederek eleştirel bir bakış açısı getirir. Örneğin, *Femme en hystérie*'de Charcot'nun tipik pozisyonlarıyla histerinin aşamalarını gösterdiği çizimleri yeniden yapar. Tanımların yerine ise, bir tür müzik notasyonu kullanır. Isaak, Jolicoeur'ün yapıtında oğul Charcot'nun bilinmeyen toprakları haritalandırması ve baba Charcot'nun histeriyi 'haritalandırma'sı arasında pek fark olmadığını görüldüğünü ileri sürerken, haritalandırmanın hakimiyeti de beraberinde getirdiğini kanıtlar. Charcot'nun fotoğraflarıyla tanımlanan histeri bir temsil sorunu olarak yorumlanabilir. Günümüzde anoreksia, ondokuzuncu yüzyıl histerisinin yerini almıştır. Birçok feminist kuramcı, kadınla özdeş bu hastalıkları kadın bedeninin kültürel tanımlarına bir tür direnme olarak inceler.

Mary Kelly, kadınlığı kurgulayan fotoğraf ve tıp gibi iki söylemden yararlanarak psikanalizi temellük eder. Örneğin *Interim* adlı işinde, Charcot'nun imgelerini kullanıp seslerini seyirciye yansıtmadığı histerik kadınların yerine, dışavurumcu bir yerleştirmeye sunduğu namevcut kadının yerini tutan nesnelere kullanır. (Resim 3.3) Charcot'nun figürlerini, figürlerin duruşlarını simgeleyecek şekilde biçimlenmiş giysilerle değiştiren Kelly, her imgeye eşlik eden metinlerde yüzden fazla kadınla yaptığı konuşmaları sunar. Böylece Charcot'nun görsel imgeden yola çıkan tanılarının yerini alan Freud'un dinleyerek sağaltım yöntemini temellük eder. Psikanalizin kurulma aşamasındaki kara noktaları gün ışığına çıkararak tarihsel bağlama ve popüler kültürde yer alan ticari romantik fetiş nesnelere (Ör. Calvin Klein'ın *Obsession* reklamı) gönderme yapar. Kadın imgesini kullanma konusunda

ikonoklast olmadığını söyleyen sanatçı, kadını çeşitli söylemler bağlamında temsil etmeyi tercih eder. Hal Foster'la söyleşisinde Kelly (1998:169), 'kadına ses vermek ve onu bakışın öznesi yapmak istedim. İkincisi, *Interim*, bir değil, farklı söylemlerle biçimlenmiş birçok beden önerir,' derken, psikanalizin yeni bir bağnazlık haline gelmesine ve feminist sanat kavramına karşı çıkar. Bu bağlamda kadın cinselliğini bir sorun olarak ortaya koymaktansa, bu soruyu yaratan tartışmaların tarihselleştirilmesiyle ilgilenir.

Karen Finley, performanslarında bilinçaltını ataerkil düzenden ayrı görmez. *A Certain Level of Denial* adlı performansında, histerik kadını oynarak, Simgesel Düzen'in bedenlerine etkisini kabul etmeyen kadınların, bedenine yansıyan kırılmaları göstermeye çalışır. Rebecca Schneider (1997), histerik kadının, gösterge ve gösterilen arasındaki sınırı yitirip, gösteren ve gösterilenin raslantısallığını ve mesafesini bedeninde yıktığından söz eder. Bastırılanın geri dönüşüyle, gösterenler bedende iz bırakır hale gelir. Charcot'nun bir zamanlar hastalarını sunuşu gibi Finley de histeriyi canlandıran bir performanççı olarak, hem sunan hem de akıl yürüten kişidir. Bu aynı zamanda kadın performansçıların yabancılaştırma ögesini kullanarak toplumsal düzeni mimesis yoluyla ihlal etmelerine de bir örnek oluşturur.\*

Psikanaliz kaynaklı ve Lacan'ı yeniden okumaya dayanan çalışmaların en ünlüsü olan Mary Kelly'in *Post-Partum Document* adlı yapıtı, 'öznenin, bilinçaltının ve cinselliğin birlikte geliştiği' düşüncesinden yola çıkarak, psikanalitik söylemin bir çeşit yapıbozumunu amaçlar. Anne-çocuk ilişkisinin analizini ve görselleştirilmesini içeren çalışma, Kelly'nin kendi oğlunun ilk altı yıllık yaşantısını günlükler, çizelgeler ve yorumlarla belgeler. Çocuğun gelişimi kadar annelik de mercek altına alınır. İçgüdüsel değil, psikolojik, toplumsal ve ideolojik bir süreç olarak görülen annelik incelenirken, bu altı yıl içinde 1970'lerde İngiliz feministlerce tartışılan cinsel ayrımcılık, farklılık ve Simgesel Düzen'e negatif giriş gibi konulara da değinilir. Anne-çocuk ilişkisinde toplumsallaşan ve özne olarak kurulan sadece çocuk değil, aynı zamanda da annedir. Bu projede kadının deneyimlerini anlatmak yerine, dişil özneyi kuran söylemlere dikkat çekilir. Mary Kelly, kadınlığın annelik olarak temsilinin dil içindeki gösteren konumu olduğunu düşünür. Dil ve temsil ilişkisinde düşünüldüğünde kadınlığın bir özü bulunmamaktadır.

Öznenin oluşumu, tarihselin ötesinde ve değişmez psikolojik bir yapı içinde görüldüğünde ataerkil yapıya dair karamsar bir tablo çizmekten öteye gidemeyip, toplumsal değişimi

---

\* Mimesis konusuna tezin 3.3 bölümünde yeniden değinilecektir.

olanaksız kılmaktadır. Hal Foster, Oidipus karmaşasının Baba'nın Adı'ndan söz eden Lacancı yorumları vurgulanırken, 'toplumsal bir oluşum ve gündelik hayat pratiği olarak ataerkilliğin' gözden kaçırıldığına dikkat çeker (aktaran Pollock, 2003:214). Herhangi bir değişim ve direnme stratejisi sunulmadan toplumsal cinsiyetin ve 'gösterge olarak kadın'ın fazla tartışılmasından endişelenir. Griselda Pollock'un bu eleştiriye yanıtı ise, amacının Kadın'ın yeni bir tanımını yapmak değil de, kadınlığı doğallaştıran kuramların tasfiyesi olduğudur. Psikanalizin bütünlüklü, tutarlı, akılcı özne ve biyolojik olarak belirlenmiş bir cinsel kimlik kavramlarına meydan okuması feminizm için önemlidir. Ancak kadının tabiyetinin kökenini cinsel kimliği oluşturan psişik yapılarda görmek yetersiz bir yaklaşımdır. Öte yandan, temsil ve psikanaliz gibi kavramlar, okullarda, sanat dergilerinde ve hatta sanat pazarında *lingua franca* haline gelse de, süregiden eşitsizlik göz önüne alındığında henüz geçerliliğini yitirmemektedir.

### **3.2 Postyapısalcı Cinsiyet, Dil ve Beden Anlayışının Feminist Yorumları: Irigaray ve Kristeva**

Kristeva ve Irigaray, Freud, Lacan ve Derrida'dan da yararlanarak kadını dil ve eril söylemle ilişkisi içinde yeniden yorumlarlar. Anne Game'in (1998) belirttiği gibi Fransız feministler için sorun, kadını özne veya nesne ve mevcudiyet olarak kurup varolan düzeni yinelemek değil, totalleştirici söylemin yapıbozumu yapmaktır. Kristeva ve Irigaray, Lacan'ın anti-hümanizmi, dilin psişik yaşam üzerindeki etkisi, pre-Oidipal dönemin Simgesel Düzen'i ihlal edebileceği, Freud ve Lacan'da belirsiz olan anne-çocuk (Kristeva), anne-kız (Irigaray) ilişkileri, akışkan ve çoğul libidinal itkilerin Simgesel Düzen'deki yıkıcı etkileri gibi konularda hemfikirdirler. Ancak Kristeva, avant-garde metinlerde Simgesel'e direnişi görürken, Irigaray Batı felsefesi ve psikanalizdeki sessizliklere, namevcudiyetlere ve kadının yazan bir özne olarak konumuna odaklanır.

Kristeva, Lacan'ın İmgesel Evre'den Simgesel'e, yani dile giriş kuramını, göstergesel (semiyotik) *khora*'dan *thetic* evreye yani Simgesel'e geçiş olarak adlandırır. *Khora*, Platon'un tarifıyla her şeyi içine alan, biçimsiz, besleyici bir varlıktır. Kristeva'ya göre, Lacan'ın İmgesel Evre'sinde olduğu gibi libidinal itkilerin yer aldığı, dil öncesi bir kaos olarak görülen *khora*, öznenin annenin bütünlüğünden ayrılıp dile girmesiyle *thetic* evrede bastırılır. Ancak göstergesele ait itkilerin tamamen bastırılmayıp, kendini şiirsel dilde,

psikoza ve fantezide gösterdiği ileri sürülür. Göstergesel itkilerin akışı ve *jouissance*'ı (haz), sanatın açtığı çatlaklardan Simgesel'e girerek, bütünlüklü ve tutarlı özneliği ihlal eder. Ancak bu itkilerin psikoza ve sessizliğe yol açmayacak kadar Simgesel tarafından düzenlenip denetlenmesi gerekir. Bu Dionisyen kaos, akışkan ve çoğul kimlik, vecd, haz ve yıkım, Apolloncu bir düzeni ve dengeyi tamamen yıkmamalıdır. Çünkü denge olmazsa, Ben dildeki yerini ve dilin kendisini tamamen yitirir ve psikoza sürüklenir.

Öznenin kurulmasında önemli olan arzulanan ve korkulan anne bedeni hiçbir zaman tamamen bastırılamaz ve bedenin sınırlarını tehlikeye atar. Ölüm itkisiyle yorumlandığı haliyle anne, çocuğun bedenini yutacak ve yok edecekmiş gibi görülebilir. Kadın bedeni Öteki olarak zelilleştirilir\* (*abject*) ve tamamen dışlanamaz. Bu bağlamda zilletten (*abject*) söz etmek gereklidir. Kristeva'nın zillet kavramı, çocuğun annesinin bedeniyle olan pre-Oidipal sürekliliğinden sıyrılarak dile girip, toplumsallaşması sırasında oluşur. Tiksinti veren, zelil olan, ben ve öteki arasındaki sınırın oluşması için gereklidir. Bu hassas sınırın geçilmesi öznenin de sınırlarının dağılmasına neden olur. Ancak zilletten kurtularak 'Ben' denilebilir. Bedenin sınırları toplumun da sınırlarıdır ve aykırılık kimliğinin bütünlüğünü tehdit eder. Öznenin bütünlüğü için kapalı bir dizge gibi duran beden, kendini üreten toplumsal düzeni yansıtır.

Aslında Kristeva, Mary Douglas'ın zillet tanımını geliştirmiştir. Douglas, 'kir, sistematik bir düzenlemenin ve maddenin sınıflandırılmasının yan ürünüdür,' derken kültürel bir bütünlük için bedenin sınırlarının çizildiğinden söz eder (aktaran Harradine, 2000:72). Örneğin Freud, uygarlığın ve düzenin kurulması için yok edilmesi gerekenlerden birinin de kir olduğunu söyler. Ayırma, arıtma, aykırılıkları cezalandırma, iç-dış, kadın-erkek, gibi karşıtlıklarla kültür kurulmuş olur. Kristeva, Douglas'ın zillet kavramını sosyoloji ve antropolojiden psikolojinin alanına taşımıştır. Buna göre, üç çeşit zilletten söz edilebilir: Yiyeceğe (bedende içselleştirmeye), dışkıya (cesete) ve cinsel farklılığa duyulan tiksinti. Kristeva için dışkı, zilletin en belirgin örneğidir. Bedenin içindeki dışarı atılır, böylece yaşamsal işlevler yerine getirilmiş olur: 'Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı, yaşamın zor katlandığı, şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, *ölüye*, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder. (...) Dışarıya atan artık ben değilim, 'ben' dışarıya atılanım' (Kristeva,

\* Korkunun Güçleri'nin Türkçe çevirisinde ve Resmi Görüş'ün 2. sayısında yayınlanan Simon Taylor'ın makalesinde *abject* 'iğrenç' olarak çevrilmiştir. Tez içinde ise zillet (ad), zelil (sıfat) olarak kullanılmıştır.

2004:16). Beden, deliklerini yok sayıp, dışkıyı dışarıya ait görerek deliksiz bir yüzeyle bütünlüğünü kurar. Özne ve zillet, iç ve dış arasındaki bu uzaklığın kurulmasıyla tutarlılık sağlanır. Bu tutarlılığın bir parçası biçiminde oluşturulan cinsiyet, sınırların benliği sabitleyememesi durumunda sarsıntıya uğrayabilir. Zillet, bu sınırları, toplumsal kuralları ve düzeni bozabilir. Irigaray'a göre de, Batı'da salgılardan bahsedilmemesi, kültürel temsiliyet ve akan, kanayan, biçimsiz, denetlenemeyen kadın imgesiyle ilintilidir. Batı ontoloji modelleri bu tür unsurları tek, bütünlüklü ve katı olana tabi kılar.

Psikanaliz açısından bakıldığında, bireyin gelişimi için zorunlu olan bu kavram, sömürgeci ve ırkçı ideolojileri anlamak açısından kullanılabilir. Toplumsal ötekileştirme ve dışlama da iğrenmenin düzeneğiyle açıklanabilir. Bu bağlamda Öteki'nin dışkı olarak görüldüğü anlaşılır. Eşcinsellerden duyulan tiksinti, AIDS'in artan katkısıyla homofobiye; kadınların denetlenemez, kanayan, doğuran bedenlerinden hissedilen rahatsızlık, cinsiyetçiliğe; kendisine benzemeyen ırkları küçümseme, siyah-kir benzetmesinde olduğu gibi ırkçılığa neden olur. Kristeva, bu kişilerin olumsal bir yorumunu yapar. 'İğrence [zillite] varlık kazandıran kişi, özdeşleşmek, arzulamak, ait olmak ya da reddetmek yerine (kendisini) yerleştiren, (kendisini) *ayıran*, (kendisini) konumlandıran ve dolayısıyla da gezip dolaşan bir dışlanmıştır. (...) [A]ma gülmeyi bilir – çünkü gülme tiksintmeyi konumlandırmanın ve konumundan etmenin bir biçimidir' (Kristeva, 2004:16). Zelil olarak adlandırılan 'sürgün' kişi, gülmeye düzeni ihlal edip, yıkıcı ve özgür bir soluk getirendir.

Kadınlık sadece göstergesel khora ve zillet gibi kavramlarla sınırlandırılmaz. Annelik de bir o kadar önemlidir. Kristeva için hamile kadının bedeni, hem Ben'i, hem de Öteki'ni içererek ikiye ayrılmıştır. Kültür ve doğa, biyoloji ve dil arasındaki hamilelik, anneyle ilişkinin, dil öncesi 'sualtı' huzurunun anımsanması açısından ele alınır. Bu Kristeva'nın özcülükle eleştirilen tanımlarından biridir.

Öte yandan, Kristeva, kadınlığı ataerkil düzen karşısında ayrı bir öz yerine marjinal bir konum olarak görür ve bu nedenle avant-garde yazarlar da göstergeselin (semiyotik) dişillğine dahil edilebilir. Bu anlamda özcü olmadığı düşünülebilir, çünkü kadın ve erkek ayrımı metafiziğe ait görülür. Erkek ve kaos arasındaki sınırı teşkil eden kadın, kimi zaman kültür tarafından karanlık, gizemli ve tehlikeli algılanır. Kristeva, bir röportajında, 'Bence 'kadın', temsil edilemeyen, hakkında konuşulamayan, adlandırma ve ideolojilerin dışında



kalandır' (Moi, 1993:163). derken, kadın, erkek ve kimlik gibi kavramları yadsır. Böylece kadınlık bir özden çok bir konumsallık şeklinde düşünülebilir.

Kristeva, bazı yazılarında ve söyleşilerinde kadın kategorisini çoğul kullanmanın yanında, siyasi bir araç olarak almak ve ontolojik bir bütünlük şeklinde düşünmemek gerektiğini dile getirir. Sorun ikinci dalga feminizmin yaptığı gibi farklılığı değil, farklılığın toplumsal ve simgesel içselleştirilmesinin nasıl kurgulandığını anlamaktır. 'Kadın', üçüncü dalga tarafından metafiziğe ait bir kavram olarak görülür. Kristeva'ya göre önemli olan, farklılığın evetlenmesinin çoğul ve akışkan öznelliklere kapı açmasıdır. Ne kadar kadın varsa, o kadar da dişil konum vardır.

Sanatsal edimlerin değeri yadsınmaz: 'Estetik edimler', simgesel bağın kimliğini, (...) totalleştiren ve eşitleyen evrensel ve birleştirici bir araç olarak dil topluluğunu açıklığa kavuşturmalıdır' (Kristeva, 1997:216) Dil ve sanat yoluyla Simgesel'in ihlali öznenin toplumsal konumunda ne değiştirilebilir diye sorulabilir. Ancak Kristeva, *sujet en procès*\* (süreç halindeki özne) kavramının toplumsal ihlal edebileceğini söylemesine rağmen, nasıl olacağı hakkında bir fikir vermemektedir.

Kristeva, hem edebiyat hem de çağdaş sanat kuramlarını oldukça etkilemiş, düşünceleri feminist kuramcılar tarafından defalarca ele alınmıştır. Bu kuramcıların eleştirilerinin bazılarına kısaca değinilecektir. Kristeva, Lacan'ın fallus kavramını ve kimliği sağlama almak için Simgesel Düzen'in zorunluluğunu korumak ve ileri sürdüğü öznenin dağılması konusunu yetersiz bırakmak açısından eleştirilmiştir. Dilin dışında varsaydığı göstergesel *khora* ve anneliği idealize etmesi bakımından özcülükle, insan edimini dışlayan dilsel gerekircilikle ve bireysel veya kolektif failliği dışlayıp siyasete olanak vermeyen burjuvalıkla suçlanmıştır. Örneğin Elizabeth Grosz, anneliğin, gerçek deneyimlerinden uzak, kendisini dile getiremeyen, dilsiz, ritmik, potansiyel histerik olarak tanımlanmasını doğru bulmaz. Elaine Showalter, Kristeva gibi Fransız feministlerin Batı'lı olmayan veya siyah sanatçılardan, ırksal ve sınıfsal farklılıklardan hiç söz etmemelerini eleştirir. Kaja Silverman ise, göstergesel kuramlarla kadının analiz edilecek bir nesne olmaktan kurtulamadığını söyler. Gündelik yaşamdan ve direniş yollarından biraz daha uzaklaşmaktadır. Kristeva'nın Simgesel'i ihlal eden avant-garde yazarlarının tamamı erkektir: Mallarmé, Lautréamont,

---

\* *sujet en procès*: İngilizceye çevrildiğinde olduğu gibi bırakılmasına rağmen, bazen *subject in process/in trial* biçiminde çevrilerek *procés*'nin 'süreç' dışında 'dava' ve 'müzakere' anlamı da verilmektedir.

Joyce, Artaud, vs. Bu durumda kadınlar yer almadıkları temsiliyet düzenini ihlal de edemez görünürler.

Judith Butler (1990), Kristeva'nın kuramındaki bir boşluğa işaret ederek, dil öncesi anneyle ilişkinin, henüz temsil edilemeyen bir döneme ait olmasına rağmen bilinebilmesini mantıksız bulur. Kristeva kültürün kurucusu olan yasa koyan babayı kabul ederek yapısalcı varsayımı onaylamış olur. Böylece psikoza düşmemek üzere kurgulanan şair anne ortaya çıkar. Ayrıca Butler, Kristeva'nın eşcinselliği kültürün dışındaki psikotik girdabın içine yerleştirdiğini ve farklı annelik biçimlerini dışladığını söyler. Annenin bedeni yadsınarak içselleştirilir. Kızın kimliği bir kayıp ve eksiklik olur. Kristeva göstergeselin dilde ortaya çıkmasını hem özgürlükçü (avant-garde metinler), hem de psikoza götürebilir biçimde tanımlarken çelişkilidir. Ataerkil yapının koruyuculuğunu yaparken, anneliği kültüre öncel olmakla sınırlar. Böylece alt üst etme stratejisi, siyaset etkinliği bakımından desteksiz kalır. Direniş, kültür dışına konumlandırılarak etkili bir uygulama olması engellenir. Ayrıca Kristeva'nın dil öncesini, 'Herakleitus'un akışı, Epikürüs'ün atomları, Kabbala'nın dönen tozu, Arap ve Hintli gizemciler'le betimlemesi, Butler tarafından Oryantalist bulunur. Anne bedeninin, eski Yunan düşünürlere benzer biçimde biyolojik bir erekbilimin taşıyıcısı haline getirilmesi eleştirilir. Farklılık bedene, annelik ise öze indirgenmiştir. Kristeva'nın önerdiği çoğulluğun, başka bir gösteren durumuna gelme tuzağı vardır. Foucault'dan yararlanarak Kristeva'yı okuyan Butler, söz edilen kadın bedenini veya anneliği bastıran yasayı kuran mekanizmanın, aynı zamanda kadın bedeninin kendisini de kurduğuna dikkat çeker. Butler'a göre, yasanın ötesindeki beden kurgusundan kurtulmalı ve yasayı içinden ihlal ederek, doğal bir geçmişe veya kökensel hazlara değil, geleceğe açılmalıdır.

Luce Irigaray'a göre fallogomerkezci\* dilde kadın, temsil edilemeyi, dilsel bir namevcudiyeti, eril söylemdeki bir yanılısamayı, temsiliyetteki fetiş imler. Tek cinsiyetin egemenliğinde Aynı'nın bir türevi olarak görülen kadın, dolayısıyla geleneksel temsiliyet düzeninde özne olarak yer alamaz. Simone de Beauvoir, kadının Öteki olduğunu söylerken, Irigaray, özne ve Ötekiliğin fallogomerkezli gösterge dizgesinin bir parçasını oluşturduğunu iddia eder. Tek olmayan kadın cinselliği, Batı'nın gösterge dizgesinin yanısıra, özneyi oluşturan töz metafiziğine de karşıdır. Aslında kadın eksiklik değil, ikili karşıtlıkların düzeninde bir ayırım olarak görülür. Fallusun egemenliğinin altında yatan verili saf bir

---

\* *Phallogocentric*: Fallus ve söz merkezci. Derrida'nın Batı'da sözün, yazıya, üstünlüğünü anlatırken kullandığı '*logocentric*' ve fallusun merkezi önemini vurgulandığı '*phallogocentric*' kavramları, Hélène Cixous tarafından birleştirilerek *phallogocentric* şeklinde kullanılır.

dişillikten çok, yaratılabilir ve yeniden yazılabilir bir dişil söz konusudur. Irigaray'a (2004:33) göre, kadın cinselliğinin ataerkil düzen tarafından tanımlanması, kadınların kendi bedenleriyle, çoğul ve heterojen hazlarıyla bağlantılarını koparmıştır. 'Bedenim (...) basit bir gerçeklik değil; ilişkide olmaktır, kendi cinsiyetimle, öteki cinsiyetle [ilişkide olmaktır]... Bedenin kendisi bir erekliliktir.'

Düşünce ve etikte bir devrimin olabilmesi için erkek açısından yazılmış özne ve söylem, özne ve dünya hakkındaki her şeyi yeniden yorumlamak gerekir. Irigaray, evrensel ve cinsiyet açısından tarafsızmış gibi sunulan psikanalizin ve felsefenin kara noktalarını ortaya çıkarırken, kadınlığı bir olumsuzluk olarak tanımlamayı amaçlar. Bilinçdışında bastırılan, sansürlenmiş dişil bir unsurun bulunması, anne-kız ilişkisinin tanımlanmayıp, çocuğun oğlan, annenin fallus olarak algılanması, psikanaliz dahilinde ilgilendiği konulara birkaç örnektir. Felsefede de Platon, Hegel gibi düşünürlerin metinlerini kadın bakış açısından yorumlaması ve yazım biçemi diğer düşünürlerden farklıdır.

Kadın kendisini erkeğin söylemiyle temellendirmek yerine bu söylemlerde tarih boyunca biçimlenen imgesinin izini sürmelidir. Geleneksel olarak aşkınlık, zaman ve özneye özdeş erkek için kadın, yer, zarf ve hazneyi imler. Yaratıcı erkeğin üretimini edilgen bir biçimde içine alan muhafazaya veya kaba (*receptacle*) benzer. (Kendi zarfını, haznesini yaratmak içinse giyinir, makyaj yapar, süslenir. Bu açıdan kadın çıplak olarak kendi yerinde konumlanmalıdır.) Irigaray da, Kristeva gibi beden sınırlarının nasıl dışlandığını anlatırken, akışkan olanın beden/öznenin uyumu ve bütünlüğü için katılaştırılmasından söz eder. Ama erkek onu kendi yansımasını görebileceği katı bir yüzeye çevirmeye çalışsa da, 'kadın tek bir hacimde toplanamaz', akışkan çok biçimliliği tek bir forma indirgenemez (Irigaray, 1994:240). Görüldüğü gibi tüm paradigmlar, erkek özne tarafından oluşturulduğu için kadın ancak satır aralarında, anlamların arasında yasaklanan bir ara alandır.\* Varolmak ve olmak, form ve madde arasında olumsuz, 'kara kıta'yı imleyen kadının, logosun temsiliyetinde ve bilgi üretiminde yeri yokmuş gibi görünür. Kendisini erkek özneye özdeşleştirdiğinde ise, bir kat daha nesneleşmiş olur.

Irigaray, kadının eril söylem tarafından Öteki olarak nasıl kurgulandığını veya dışlandığını anlamak ve yeni bir kadın anlayışı yaratmak için spekülom kavramından yararlanır. Spekülomu açıklarken tıpta bedenin içini görmeye yarayan aletten çok, '*speculum mundi*'

---

\* Irigaray, *Speculum*'da kadını *inter-dict* olarak tanımlar. Burada hem *interdict*'in yasak anlamına, hem de göstergeler arasında keşfedilecek olana gönderme yapar.

(dünyanın aynası) anlamını tercih ettiğini söyleyip, ötekinin dünyasının bir kadın olarak nasıl kurgulandığını anlatmak ister. Ayna kavramı Batı düşüncesindeki özneyi Aynı'nın üzerinden kurmaya gönderme yapar. Başkalığından söz edilmeyen Öteki, ancak başka bir Ben veya Aynı'nın içine dahil edilen, sözde yansız bir terim olacaktır. *Spéculum*'un amacı, Öteki biçiminde tanımlanan kadının kendi aynısını, ötekisini, kültürünü, doğasını bulmaktır. Freudcu bir şekilde söylenirse, yetişkin olmak için babanın, atanın, önceki yapıtların yetkesinden kurtulmaya benzer. Kadın Öteki'si olduğu erkeğin söyleminden sıyrılıp kendi nesnel başkalığını kurmaya kalkışır. *Spéculum De L'Autre Femme*<sup>\*</sup>, Lacan'ın söylediği gibi kadını erkeğin kendi temsilinin yansıdığı ayna olarak görmektense, erkeğin ötekisi olanın dışındaki öteki, başka bir kadını yaratmayı önerir. Platonik düz bir ayna yerine kendini incelemeyi ve temsil etmeyi olanaklı kılan içbükey spekülom tercih edilir. Spekülom sadece ayna olarak düşünülmemelidir. Açmaya yarayan, gözden uzağı gösteren bir alet olarak hem yansıtmaya, hem de yeniden düşünmeye gönderme yapar. '[M]etaforlara sarılmış, dikkatlice bir üsluba uydurulan figürlerin altına gömülmüş, farklı idealleştirmelerle yüceltilmiş' kadınının derinliklerini ortaya çıkarır (Irigaray, 1994:144). Ancak aynadan geçerek, nesne-özne ilişkisini içeren kuramsal dizgeyi yıkararak, hiyerarşik karşıtlıklar kuran fallusmerkezli söylemin dilini aşmak olanaklıdır.

Irigaray, *parler femme*<sup>†</sup> kavramıyla, kadınların anneleri, kızları ve kendi bedenleriyle ilişki içinde, 'bedeni konuşan' yeni bir dil keşfederek, bedene ve dile sahip çıkmalarını önerir (Irigaray, 1993:19). Amaç, kadınların öznelliklerini kurarken, evrensellik iddiası taşımayan bir dil yaratmalarıdır. Ancak böyle bir tavrın, fiziksel bir morfolojiyi yansıttığı düşünülebilir. Bu, Irigaray'a getirilecek eleştirilerden biridir. Irigaray dili erkeğin konumuna öncelik vermesi bakımından incelediğinde, sadece Fransızca gibi Hint-Avrupa dil ailesine ait bir özellikten söz eder. Buna göre dil, çoğul zamir çekimlerinde olduğu gibi her zaman cinsiyetli zamirleri erkeğinkinde toplamaktadır. Bu durumda dil, toplumun kendisini yansıtmaktadır.<sup>‡</sup> Oysa kadının bedeni gibi dili de, erkek dili gibi tekil, çizgisel ve bütünlüklü değildir. Sonuçta kadın kendi dilini, cinsiyetini ve tinselliğini kurarsa, bu her iki cinsin de özgürleşmesini sağlar.

---

<sup>\*</sup> Irigaray kitabının başlığının İngilizce çevirisi olan *Speculum of the Other Woman*'daki *of* yerine *on*'u tercih ettiğini yazmaktadır.

<sup>†</sup> *Parler femme*: (womanspeak) Kadın sözü, kadın konuşması.

<sup>‡</sup> Irigaray, burada Fransızca'daki çoğul '*ils*'den (kadın ve erkek karışık bir topluluktan bahsederken erkeğin çoğulu '*ils*' kullanılır) söz eder.

Kadın, sadece sıfır noktasından yeniden yaratılacak biçimde anlaşılmalıdır. Bu noktada temellük, mimesis ve parodi varolanın dönüştürülmesi için anahtar kavramlar haline gelir. Irigaray (1985:76), kadınlık imgesini temellük etmek ve kadınlığın bir maske olmasına farklı yaklaşmak için bir strateji olarak mimesisi önerir: ‘Kadınsılık rolünü kasten üstlenmek gerekir. Bu da, bir maduniyet biçimini olumlamaya dönüştürerek, onu engellemeye başlamak anlamına gelir. (...) Bu nedenle kadın için mimesisle oynamak, kendisinin basitçe ona indirgenmesine izin vermeden, söylem tarafından sömürülen yerini yeniden ele geçirmek demektir. Bu, görünmez kalması gerekeni oyunbaz bir yinelemenin sonucunda ‘görünür’ kılmak amacıyla, kendisini (...) ‘fikir’lere, özellikle de kendisi hakkında eril mantık içinde/tarafından geliştirilmiş fikirlere yeniden boyun eğdirmesi anlamına gelir.’ Mimesis, eril söylemin yapıbozumu yapmak için kadınlığı yabancılaştırma etkisiyle yeniden kurgulamak üzere bir parodi söylemi üretmektir. ‘Tarihsel olarak biz bedenim hamisiyiz. Bu rolden vazgeçmemeliyiz. Ancak erkekleri bizi (...) kendi bedenlerinin varlığının garantisi yapmamalarına davet ederek, [kadın bedenini] kendi bedenimiz olarak tanımlamalıyız’ (Irigaray, 1993:19). Mimesis, sahtelik/maske (*masquerade*) kavramında varsayıldığı üzere eril düzende yer almak için ona öykünme biçiminde görülmemelidir. Bu anlamda Lacan’ın maske kavramı, kadının olmadığı bir şey için arzulanma isteğini dile getirirken, Irigaray, psikanalizin kadını erkeğin arzusuyla özdeşleştiren yanlış konumlandırmasını olumsuzluk olarak mimesisle yeniden yorumlar. Naomi Schor’a göre, Irigaray, mimesisin de mimesisini gerçekleştirir. Yeni bir kavram yaratmak amacıyla eskisini ödünç alıp, Lacan’ın sözünü ettiği sahteliğe parodi ve olumsuzluk anlamı da katarak, ataerkilin salt bir ters çevrilmesinin ötesinde oyuncu, neşeli bir temellüğe işaret eder. Mimesis strateji halinde kullanıldığında, bilim, sanat, dil, vs. tarafından oluşturulan ve aslında kadını silen ‘Kadın’ imgeleri ve temsillerinin katmanları ortaya çıkar. Anlam ve göstergeler tek tek soyulur. Kendiliğin katmanları üzerinde çalışarak, özcülükten çıkan bir dönüşüm gerçekleştirilir. Böylelikle, öykünmecî yineleme, varolan temsil biçimlerini ihlal edebilir. Kadınlar, Öteki olarak kurgulanan temsillerini temellük ederek kendi temsil biçimlerini, imgelerini ve öznelliklerini kurgulayabilirler. Mimesis, eril söylemin taktiklerini kullanarak, ataerkil söylemin dışladığı ve aynı zamanda kendisini temellendirdiği şeyleri yakalar. Bu şekilde, ataerkil dizgenin kendi içine kapalılığı içerden bir müdahaleyle açılır. Örneğin Irigaray, okuduğu düşünürlerin metinlerindeki namevcut olanın ve dışlananın aslında orada olduğuna işaret eder.

Irigaray’ın evrensel erkek öznenin karşısına koyduğu cinsel farklılığı model alan anlayışı, çoğul özne konumlarına olanak tanır. Irigaray, yapıbozumu eleştirel bir araç olarak

kullanıp, Batı özne kavramını ve kadın-erkek karşıtlığını kuran metafiziği eleştirirken, olumsal bir kimlik kurmayı da bırakmaz. Bu görüşler feminist eleştiriyi de etkilemiştir. Postyapısalcı kadın düşünürlerin feminizme asıl katkısı, feminizmin yapıbozumu yapılacak ideolojilerden biri olduğunu söylemeleridir.

Irigaray hakkında getirilen eleştiriler kısaca şöyle sıralanabilir: Kate Soper (1997), temsili metaforik görüp, sonra da kendisinin bir metaforu olan *parler femme*'dan, kadın sözünden bahsetmenin totoloji yapmak olduğunu ileri sürer. Kadını sessizliğe ve bedene indirgeyen birçok feminist kuramın feminist siyaseti etkisizleştirdiğini eleştirilerine ekler. Soper, ironi, nesnelliğin yadsınması, amorf bir cinsellik, abartılan bir şiirsellik ve marjinalliğin, söylemsel düzlemdeki değişimi toplumsal alana taşıyamayacağını ve metinselleştirilmiş bir kadın mevcudiyetinin dışlayıcı olduğunu savunur. Kadın dilinin, cinselliğe indirgenmesi siyasi açıdan tehlikeli olabilir. *Écriture féminine*\* (dişil yazı) kavramında ise, kadının sanatsal üretimini bedene indirgeyen yaklaşım birçok kez cinsiyetçi bir özcülükle ve ütöpik bir beden varsayımıyla suçlanmıştır. Nitekim Kristeva da, daha sonraki yıllarda yazdığı '*Kadınların Zamanı*'nda, böyle bir kavramı kadını mitleştirdiği için uygun bulmamaktadır. Irigaray'ın mimesis yoluyla fallusmerkezci söylemin mantığını ve kadının mevcut yerini aşarak ulaştığı ironiden şüphe duyan Showalter, kurgulanmış veya metafizik bile olsa Gayatri Spivak'ın 'stratejik' özcülüğündeki gibi bir kadın özneliğini kabul etmeyi gerekli görür. Ancak bu şekilde direnişe sağlam bir kaynak oluşturulabilir. Jane Gallop, Irigaray'ın yazılarındaki kadın bedeni metaforlarını harfiyen almamak gerektiğini söyler ve önemli olanın bedeni özgürleştirecek bir biçimde fallusmerkezci metaforlardan kurtararak, yeniden anlamlandırmak olduğuna dikkat çeker. Liana Borghi ise, cinsel farklılığı ele alan Irigaray'ın, baskı türlerini sınıflandırmamak için cinsel tercih, ırk ve sınıf gibi farklılık biçimlerine değinmediğini ileri sürerek Irigaray'ı savunur.

Bu bölümde ayrıca Kristeva ve Irigaray'ın kavramlarıyla kadın sanatçıların ürettiği imgelerin nasıl okunabileceği örneklendirilecektir. Irigaray'ın mimesis kavramına, sanatçıların ayrıntılı bir biçimde incelendiği sonraki bölümde eleştirel bir araç olarak kullanılacağından burada değinilmeyecektir.

---

\* *Écriture féminine*: Dişil yazı. Hélène Cixous, kadınların bedenlerinden yola çıkarak bedenlerini yazmalarını önerirken kadınlara ait farklı bir dilin ve yazının olduğunu ileri sürer: 'Kendinizi yazın: Bedeniniz kendisini duyurmalı. Bilinçdışının devasa kaynakları patlayıp saçılacaktır.' (Cixous, 1986)

Irigaray, nasıl yazılması gerektiğinin yanısıra, kadın sanatının nasıl olacağı hakkında da yorumlar yapar. Buna göre karamsarlık ve acıdan çok, gündelik yaşamın parçalanmışlığını telafi eden mutluluk ve huzur veren işler üretilmelidir. Kadının çocuk doğurarak en üstün yaratıcılığı gerçekleştirdiğine inanan Irigaray, ana tanrıçayla simgesel bir bağ oluşturmak, 'kendini tohumlayan', 'tomurcuklanan', 'çiçek açan' kadın bedeninden kaynaklanan, kendini bir olumsuzlukla temsil eden, anne ve doğayla ilişkisini kesmeyen, doğadan tane geçen bir sanat önerir. Nitekim özellikle 1970'lerin kadın sanatçılarına bakıldığında, tanrıça, doğurganlık, doğa gibi temaların sıklıkla işlendiği görülür. Kadın deneyimini ve bedenini yapıtlarında yansıtmak birçok sanatçı için öncelik haline gelir. Ancak böyle bir yaklaşım, kadını yeniden doğayla ve doğurgan bedenle özdeşleştiren ikili karşıtlığı yineler.

Kristeva'nın zillet kavramına, sanat eleştirisinde bir süredir başvurulmaktadır. Kiki Smith, iç organlara, salgılara ve beden parçalarına yaptığı göndermelerle zillet konusunda sıklıkla anılır. Örneğin Simon Taylor (1999:12), Kiki Smith'in anne bedenine ve üreme organlarına gönderme yapan çalışmalarını groteskle ilintilendirerek, kültürün bedenin alt tarafını aşağılayan kentsoylu düzenini alt üst ettiğini belirtir. Smith'in yapıtları, 'bedenin dışarıya atmaya yönelik işlevleri (...) üzerine odaklanmakta ve kendi deyimiyle 'benliğini-tanım gerekliliğinin iğrenç kaybı, etin, cinselliğin, sınıvın kaybı' ile açık bir ilişkiye girmekte. Smith, kendi heykellerini (...) nesnel, anatomik-klinik bakışın eleştirisi olarak [algılamaktadır].' Kadavraya benzer figürlerinde ise, Simgesel Düzen'de bir yarık açan çürüme ve zillet görülebilir.

'Benim için heykel bedendir. Bedenim benim heykelimdir,' diyen Louise Bourgeois için beden, ölüm, korku, yarılma, Simgesel öncesinin alanıdır (aktaran Chadwick, 1998:13). (Resim 3.4) Bedenin içi ve dışıyla çoğul ve değişken bağlantılar kurulurken, beden parçalarının dağılması, fallik formun aldığı biçimler izleyiciyi zillet ve groteskle ilişkiye sokar. Kadın bedeninden yola çıkan ham maddesellik ve Bakhtin'in grotesk tanımındaki doğuma ve ölüme aynı anda gönderme yapan tanrıça gövdelerine benzer formlar örnek verilebilir. Yenemedikleri babanın sözüyle başedemeyen anne ve çocukların babayı yemelerini anlatan '*The Destruction of the Father*' adlı yapıt, baba dilinin reddi ile ilişkilendirilebilir. Biçimsizlik ve yinelemenin göstergesel khora'nın ritmine dönüşmesi de, Bourgeois'yu Kristeva ile okumayı olanaklı kılar.

Yayoi Kusama'nın çalışmalarındaki, bütünlüğünü mekana dağıtarak, yok ederek yarattığı, sınırları silik, akışkan, eriyen, geçişken beden, toplumsal düzeni bozacağı için bastırılan ve bedenle kültür arasındaki eşiği imleyen zilletle tanımlanabilir. (Resim 3.5)Yinelenen desenler gündelik nesnelere ve bedende çoğalırken, ego ve dış dünya, düş ve gerçek, bedene dair olan ve şeyler arasındaki sınır ortadan kalkarak sonsuz bir ayna oyununa dönüşür. Dış dünyaya kendini yansıtan Kusama, aynı zamanda kendini, yarattığı imgelem içinde yok eder. Vietnam Savaşı karşıtı gösterilerindeki gibi politik bir bağlamda olduğu kadar, yapıtlarının parçası olarak da çıplak bedenini kullanan Kusama, henüz feminizm dalgası New York'ta oluşmadan çok önceleri kadın bedeninin olduğu kadar fallusun da simgesel temsiliyle oynamıştır. Eril söylemin fallik simgesini, aşırılıklarla çoğaltıp tekinsizin uzamını yaratan işlerinde, deliliğin ve estetiğin sınırlarında gezer. Sınırların silindiği ayna imgeleri, izleyiciyi Simgesel Düzen öncesi yaşanan kaosu, anne bedeniyle bağın tekinsiz anılarını çağrıştırıp, estetik düzeni yırtar. Aynı zamanda hem yabancılaşma, hem de *jouissance* yaratır. Kimliği dağılmakla tehdit eden hallüsinasyonların ve bastırılanın geri dönüşünün yansımaları işlerinde, Kristeva'nın *göstergesel khora*'nın Simgesel'i delip parçalamasını betimlerken kullandığı yineleme ve ritim gibi kavramlar görülebilir. Hem performanslarıyla, hem de yapıtlarıyla kurumları ve ideolojileri reddeden Kusama, öznenin tutarlılığını zorlar.

Irigaray açısından sanat, kadın bedenini bir olumsuzluk olarak yeniden yorumlaması ve mimesisle eril söylemin temellük edilmesi bakımından ele alınabileceken, Kristeva açısından, ihlal gücüne sahip bastırılanın (anne bedeni, zillet, dil öncesi kaotik khora) çatlaklardan sızması ve toplumsalın sınırlarında gezinen marjinallikle ilintilendirilebilir. Her iki düşünce de kadın sanatçıları için çıkış noktası olabilir. Ancak yukarıda da belirtilen tuzakları göz ardı etmemek gerekir.

### **3.3 İktidar, yersizyurtsuzlaşma, kadın-oluş: Foucault, Deleuze ve Guattari**

Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Félix Guattari, hem ikili karşıtlıklara karşı çıkararak, hem de söylemin kurucu etkilerini gözden kaçırmayarak arzuyu, hazzı, bedeni, özneliği ve direniş noktalarını humanizm ve psikanalizin ötesinde yeniden yorumlamaları açısından feminist kuramcılar için yeni olanaklar sunarlar. Foucault, 'Bugünkü hedef belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir' derken önemli olanın kendimizi mevcut bireyselleştirme türünden kurtararak yeni öznellikler yaratmak olduğunu söyler (aktaran



Butler, 2005:97). Böylece kurtarıcı söylemlerin yerine kendini yaratma olasığı ortaya çıkar. Kadın konusunda düşünürken bu nokta gözden kaçırılmaz. Bu bölümde, öncelikle Foucault'nun iktidar ve cinselliğın kuruluşu kavramlarına bakıldıktan sonra feministlerin eleştirilerine yer verilecektir. Daha sonra ise aynı yöntem, Deleuze ve Guattari'nin organsız bedenler ve kadın oluş kavramları açıklanırken uygulanacak ve çağdaş sanattan bazı kadın sanatçılar örneklendirilerek bu kuramcıların kadın sanatını yorumlamada ve dönüştürmede nasıl anahtar olabileceğı görülecektir.

Bedenin denetleme, disipline etme, normalleştirme rejimleriyle kuşatılması ve anlamlandırılması feministlerin ataerkil iktidar biçimlerini ve beden kurgularını anlamak için Foucault'yu anlamaya yönlendirmiştir. Beden iktidar tarafından üretilen ve biçimlendirilen bir olgu olarak anlaşılmaktadır. Ancak iktidar salt devlet mekanizması olarak anlaşılmamalı; daha küçük mekanizmalarda işleyerek bedene, davranışa, arzuya nüfuz edişini yakalamaya çalışmalıdır.

İktidarın özneyi kurarak içselleştirildiğı varsayıldığında tabiyet (*subjection*), hem madun edilme (*subordinate*) hem de özneleşme (*subjectivation / assujetissement*) olarak görülebilir. Judith Butler (2005:19), 'Bir özne üzerinde kullanılan bir iktidar olarak tabiyet, bununla birlikte özne tarafından kabul edilen bir iktidardır. Bu kabul, o öznenin oluşunun aracı olur', der. Özne, iktidara boyun eğerek kurulan, iktidarın psişik işleyişiyle tabiyeti üretilip, disipline edici rejimler yoluyla düzenlenen ve bireylerin yerini doldurduğu dilsel bir kategori şeklinde anlaşılabilir. '[A]rzuyu kısıtlayan ve üreten normlar psişik bir olgu olarak işledikleri oranda, öznenin oluşumunu yöneterek yaşanabilir bir toplumsallığın sınırlarını çizerler' (Butler, 2005:28).

Kendi işleyiş mekanizmalarını gizleyen iktidar, kurtarıcı ve özgürleştirici modellerden ayrıştırılmaz. Çünkü bu modeller, kurtarmaya çalışıklarının, iktidarın tarihsel üretiminin etkisiyle oluşan bir kategori olduğunu gözden kaçırlar. Foucault (2000:68), 'Bize sözü edilen ve özgürleştirmeye davet edilen insan, çoktan beri bizatihi kendinden daha derin bir tabi kılmanın sonucudur. Bir 'ruh' onda ikamet etmekte ve onu, kendi de bizatihi iktidarın beden üzerinde uyguladığı egemenlik içinde bir parça olan varoluşa taşımaktadır. Bir siyasal anatominin sonucu ve aleti olan ruh; bedenın hapishanesi olan ruh,' şeklinde bunu açıklar. Örneğın, kendini ataerkilin boyunduruğundan kurtarmaya çalışan kadın da, kadın

cinselliğinin gizemliliğinden söz eden anlatılar da aynı söylemin ürünüdür. Yasaklama ve bastırma, yasaklanan ve bastırılanın kendisini üretir.

Bu noktada Habermasçı eleştiri (Habermas, Nancy Fraser, Nancy Hartsock) anımsanabilir. Tarihsel bağlam dışında normatif bir standardın sunulmaması iktidara direnişi güçleştirir ve kısır bir döngü içinde değişimi olanaksız kılabılır. Ancak Foucault'ya göre, direnme alanlarına yer açan, baskı mekanizmalarının kendisidir. Yoksa iktidar ilişkisi yerine salt itaatten söz edilirdi. Toptan bir değişim yerine farklılığı vurgulayan yerel mücadele biçimleri, iktidarın Aynılık düzeninde ihlallere olanak tanıyabilir. 'İktidarın olduğu yerde direnme vardır, oysa ya da daha doğrusu bu yüzden, direnme hiçbir zaman iktidara oranla dışsal bir konumda değildir. (...) Bu direnme noktaları, iktidar şebekesinin her yanında mevcuttur. Dolayısıyla, iktidara oranla, ulu bir Red'din *tek* bir mekanı –başkaldırmanın ruhu, tüm ayaklanmaların yuvası, devrimcinin katıksız yasası- yoktur' (Foucault, 1994:101). Bazen kökten değişimlere yol açabilmelerine rağmen bu direnme noktaları daha küçük boyutlu, dağınık ve çoğuldur. Dolayısıyla iktidara karşı direnme dünyayı toptan değiştirmeyi hedef almak yerine gündelik hayattaki yaşamsal ayrıntılarda mücadele alanları yaratmaya başlamalıdır. Foucault (2003:245), entellektüelin bugünkü görevini de bu bağlamda açıklar. '[G]ündelik iktidara karşı güncel mücadele alanında entellektüellerin bir rol oynayabilme ve yararlı olabilme imkanları, kendi uzmanlıkları içinde mevcuttur, yoksa her şeyi kapsayan bilinçleri içinde değil.' İnsanı ve özneyi nirengi noktası alan humanizm olmadan da sömürüye karşı çıkılabilir.

İktidarın bedenlere kaydedilmesi olan biyo-iktidar kavramına bakıldığında, cinselliğin nasıl üretildiği ve yasaklanmaktan ziyade nasıl bir araştırma nesnesi haline getirildiği görülebilir. Cinsellik, evrensel bir gösteren olarak biyoloji, anatomi, zevk ve davranış biçimleriyle yapay bir bütünlüğe sahiptir. Foucault'ya (1994:134) göre cinsel kategori, tarihsel bir cinsellik kurgusuyla yapılandırılır. '[Burjuvazinin] ilk işi bir beden ve bir cinsellik edinmek, kendisine güç, ölümsüzlük ve bir cinsellik tertibatı yoluyla bu bedenin yüzyıllık çoğalmasını sağlamak oldu. Ve bu süreç, burjuvazinin farklılığı ve hegemonyasını kanıtladığı harekete bağlıydı. Kuşkusuz, sınıf bilincinin ilk biçimlerinden birinin bedenin olumlanması olduğunu kabul etmek gerekecektir.' Toplumsal cinsiyetin temelinde varsayılan belli bir cinsiyete göre davranmak, cinsellik rejimiyle üretilen bir etkidir.

İktidar ve söylemleri tarafından kurulan özne kavramı, bu iktidarı önceleyen veya sonralayan kurtarılabacak, özgürleştirilecek bir cinselliği dışlar. Heteroseksüelliğin veya ‘cinselliğin’ ötesinde kurulan ütöpik bir cinsellik, iktidarın alanından kaçamaz. Foucault, baskılanan kökensel bir arzu kavramını yadsır. Örneğin, çocuğun cinsel kimliğini kazanmasıyla ilgili üst-söylemler, baskılanan arzudan söz ederek, söylem öncesi birincil itkileri varsayar. Kültür ve dil öncesi bu konum, arzunun yer değiştirmelerinin izini söze dökülemeyenden söze, gayrimeşrudan meşruya ayrılan bir alanda sürer. İktidar ilişkileriyle üretilen söylemler dışında doğal ve özsel bir cinsel beden yoktur. Sadece tarihsel kurgulardan söz etmek olasıdır. Foucault, cinselliğin ve cinsel farklılığın kimlik için gerekli kategoriler olarak nasıl üretildiğine bakar. Kadın bedenini üreme alanı içinde annelikle tanımlayan bir anlayış da, bunun dışında kalmaz. Ancak Foucault, açıkça ataerkil düzen hakkında bir yorum yapmaz. Bu tavrı, toplumu ve kültürü genel olarak rasyonelleştirmekten kaçınıp, bunun yerine cinsellik, delilik, kapatılma gibi tekil konular üzerinde durmayı tercih etmesinden ileri gelebilir.

Buna karşılık Judith Butler (1990), Foucault’nun *Herculine Barbin, Bir Ondokuzuncu Yüzyıl Hermafroditinin Yeni Keşfedilmiş Anıları*’ndaki yaklaşımıyla (*Herculine Barbin, dite Alexina B. Présenté par M. Foucault, 1978*) *Cinselliğin Tarihi*’ndeki tutumunun farklılık gösterdiğini ileri sürer. Herculine’in hermafrodit cinselliğini, kategorilerin dışında gören Foucault, ‘havada asılı kedisiz sırtmalar’\* diye adlandırdığı, kategoriden kurtulmuş cinselliğin ilksel çoğulluğuna gönderme yaparak, söylem dışındaki kendi-içinde (*in-itself*) çoğul zevklerin alanını varsayar. Görüngübilimin ve varoluşçuluğun Kartezyen ikiliği varsayması gibi, Foucault’nun bazı yazılarında da böyle bir beden anlayışının gölgesi tamamen silinmemiştir. Soykütükten söz edilirken beden, tarihin ve kültürün izlerini taşıyan bir yüzey olarak kabul edilir: ‘Gövde -ve gövdeye dokunan her şey soyun alamıdır. Geçmiş olayların izi gövdede bulunur; (...) olaylar bütünlüklerini ve ifadelerini gövdede bulurlar; ama gövdede bölünürler de aynı zamanda ve bitmek bilmez çatışmalarını sürdürürler. / Gövdeye damgalanır olaylar (dil onları kaydeder, fikirler ise çözer). Gövdede çözülür (özsel bir bütünlük telkin etmek isteyen) Ben. Sürekli ufalanıp dağılan bir kütledir gövde. Yani soy analizi olarak soykütüğü, gövdeyle tarihin birbirlerine bitiştikleri yerde bulunur’(Foucault, 1984:136). Aristotelesçi anlamda maddeselliğin biçimi öncelemesi gibi beden de, kültürün bedene kaydedilmesinden (*inscribe*) önce ‘boş bir sayfa’, bir araç olarak anlamlandırmayı

---

\* Not: ‘grins hung about without a cat’, Lewis Carroll’un *Alice Harikalar Diyarında* kitabındaki gövdesi olmayan, geriye salt bir gülüşü kalan Cheshire kedisine gönderme yapar.

önceler. Herculine örneğindeki söylem öncesi çoğulluk kültürün düzenleyici pratiklerinin tutarlılığını bozar.

Foucault, feminist kuramcılar için ufuk açıcı ve gereklidir. Ancak kısaca özetlenecek eleştiriler şöyle sıralanabilir: Birçok kuramcı, sözedilen öznenin hala eril bir özne olduğuna ve kadınların toplumdaki ikincil konumda olmalarının incelenmemesine dikkat çekerler. Sandra Lee Bartky'ye göre Foucault, kadınlığı oluşturan özel etmenleri gözardı etmektedir. Örneğin panoptikon\* kavramı, kadının bedenini bir erkek tarafından gözetleniyormuş gibi yaşamasına, davranış ve duruş kodlarına uygulanabilir. McCallum, toplumsal cinsiyetin cinselliğin özü olduğunu söylerken Foucault, her ikisinin de toplumsal kurgular olduklarını ve doğa/kültür ikili karşıtlığını oluşturan tarihsel söylemden kaynaklandıklarını düşünür. Hem Foucault, hem de feministler için önemli olan konulardan biri de, Öteki'nin Aynı'nın söylemsel kurgusuna direnme ve iktidarı kesintiye uğratma olanağının olup olmadığıdır. Honi Fern Haber, Foucault'da iki tür özneye işaret eder. İlki söylemin ürünü, ikincisi ise, kendini yaratma potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla bu ikinci anlamda özne, varoluşçu bir yaratımla Aynı'nın ve iktidarın karşısında olması bakımından görülebilir. Monique Devaux'ya göre biyo-iktidar kavramı, kadın bedeninin nasıl biçimlendiğini anlamak açısından yararlı olsa da, politik bir duruş ve eylem için modernist özneyi korumak gerekir. Mikro düzeyde olumlu olan tavrın, makro politika yapmak için yetersiz kaldığı eleştirisiyle sıkça karşılaşılır. Foucault'nun entelektüel tanımından yola çıkan Susan Hekman ise, yerel direniş noktalarından yola koyulmayı ve feminizm içindeki farklılıkları ve çoğulluğu gözden kaçırmamayı önerir.

İktidarın işleyişini anlatan düşünürler arasında psikanalizin arzuyu nasıl Oidipuslaştırdığını gösteren Gilles Deleuze ve Félix Guattari büyük önem taşırlar. Özne, töz, madde gibi kavramları sorunsallaştırmaları, bu kavramları süreksiz organlar, süreçler ve akışlar bağlamında diğer bedenler ve canlılarla ilişkileriyle beraber ele almaları ve bilincin veya biyolojik organizmanın egemenliğine yerleştirmemeleri, kadınlar açısından olumlu sonuçlara sahip olabilir. Merkez, organizma, hiyerarşi yerine insanları, şeyleri, hayvanları, vs. aynı ontolojik düzlemde ele alan düşünceleri, kategorik ve insan merkezli görüşlere alternatif

---

\* Panoptikon: Bentham tarafından önerilen, çember biçiminde, tutukluların kaldığı binalarla çevrili ve ortasında bir gözetleme kulesi olan hapishane mimarisi, iktidarın görülmeden gözetim (*surveillance*) altında tutulmasının somut örneklerinden biridir. (Foucault, Michel, (2000), Hapishanenin Doğuşu, (Çev.: M. A. Kılıçbay), İmge Kitabevi, İstanbul, s. 295-331)

oluşturur. Irk ve sınıf gibi cinselliği de ‘molar’\* bir bütünlük olarak gören bu yaklaşım, çok sayıda ırkları, cinsellikleri, sınıfları önererek feministlere yeni kapılar açar. Bu çalışmada organsız beden, arzu ve kadın oluş kavramlarına değinildikten sonra feministlerin eleştirilerine yer verilecektir.

Deleuze ve Guattari, Antonin Artaud’nun bedenini bir organizma olarak düzenlenmesine karşı çıkararak insanlığın kendini yeni bir bedenle yeniden inşa etmesi önerisinden yola çıkarlar. Arzulayan organsız bedenler iktidar ve bilgi mekanizmasının katı şemasından bir kaçış yolu sağlayabilir. Organik, uyumlu beden yerine ‘yoğunluklar örüntüsü’ olan organsız beden; imge, yansıtma, temsil, psişik veya gizil bir içsellikten uzak, bütünlük ve saklı bir anlamdan ayrı olarak ele alınır (Lash, 1996:133). ‘Psikanaliz ‘Dur, kendini yeniden bul’ derken, biz ‘Daha ileri gidelim; henüz organsız bedenimizi bulmadık; kendimizi yeterince tasfiye etmedik’ demeliyiz’ (Deleuze ve Guattari, 1988:151). ‘Düzenleneceksiniz, bir organizma olacaksınız, bedeninizi ifade edeceksiniz– yoksa eksik bir birey olursunuz. Gösteren ve anlam, yorumcu ve yorum olacaksınız – yoksa sapkından başka bir şey olmazsınız’ diyen Deleuze ve Guattari (1988:159), organlara değil, organizmaya karşıdır. Organsız beden, hiçbir organın önceliğinin olmadığı tantrik yumurtaya benzer ve birbiriyle geçişli platolardan oluşur. İşleyen bir organizma değildir ve tam tersine sürekli inşa edilmektedir. Organizmayı tasfiye etmek, kendini yok etmek değil, bedeni bağlantılara yersizyurtsuzlaşmaya, eşiklere, geçitlere açmak anlamına gelir. Egemen gerçeklikte bizi güvende tutan öznellik ve anlamlandırma, ancak psikoza sürüklemeyecek kadar yıkılmalı ve araştırma yapılacak, deneysel yaklaşılacak şekilde görülmelidir.

Deleuze ve Guattari, bedeni arzuya ilişkilendirirken psikanalizin arzuyu bir eksiklikle tanımlayan ve aşkın bir ölçüğe bağlayan tutumuna karşı çıkarlar. Arzu ve beden, aileyi denetlemek isteyen kapitalizmin ürünü Oidipuslaştırmadan ve ailevileştirmeden sıyrılarak neşe, dans, göçebelik, yersizyurtsuzlaşma gibi kavramlar ışığında görülür. Benlikler yoktur. ‘Benlik, sadece iki çoğulluk arasındaki eşik, kapı, oluştur’ (Deleuze ve Guattari, 1988:249). Bu bağlamda oluş halindeki akışkan özneler önerilir.

---

\* ‘Molar: Kesin ayrıntıların, farklılıkların ve tekilliklerin sonuçlarını geçersiz hale getirecek şekilde, istatistik yasalarına göre işleyen katı tortulaşmalar.’ GOODCHILD, Philip, (2005), Deleuze & Guattari – Arzu Politikasına Giriş, (Çev.: R. G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 337.

Oluş, bir evrim, ilerleme, öykünme, özdeşleşme veya dönüşme değildir. ‘Oluşlar, hayvan-oluş, moleküler-oluş<sup>\*</sup>, tarih, birey ve genelin yerini’ alır (Deleuze ve Guattari, 1988:162). Bu oluşlar arasında en öncelikli olanı hem erkekler hem de kadınlar için kadın-oluştur (*becoming woman*). Bütün diğer oluşlar önce kadın-oluştan geçer. Bunun nedeni erkeklerin egemenliği ve çoğulluğu ellerinde bulundurmaları, oluşun ise minöriter<sup>†</sup> olmasıdır. Erkek-oluş molar bir mevcudiyet, kadın, çocuk, hayvan, bitki, vs. oluş ise molekülerdir. Deleuze ve Guattari, kadınların bir özne olarak kendi organizmalarını ve kendi tarihlerini kazanma çabalarının kaçınılmaz olduğunu ve kadın hareketinin kadın arzusunu tanımlamasının bir örnek teşkil ettiğini, ancak ‘biz kadınlar’ diyerek bu öznelliğe hapsolmemelerini, kendi içlerinde baskıcı bir yapı oluşturmamalarını ve akışı durdurmamalarını söylerler. Deleuze ve Guattari’ye göre, Oidipal üçgen, iğdiş edilme ve narsisistik koordinatlar kaldığı sürece cinsel temsil ve baskıyla ilgili hiçbir özgürlük hareketi başarılı olamaz. Sorun dışıl öze özgürlük veya kadın erkek karşıtlığı değil, bu ikili karşıtlığı oluşturan ‘karşıt organizmalar üretmek için bizden çalınan bedendir’ (Deleuze ve Guattari, 1988:276). Deleuze ve Guattari’ye göre, çalınan ilk beden kız çocuğununkidir. Toplum önce kızın bedenine müdahale ederek kurar, sonra da arzu nesnesi olarak biçimlenen kıza göre yerini alan oğlan çocuğun sırası gelir. Bir direniş figürü olarak küçük kızın, toplumun biçimlendirme çabasının en yoğun olduğu insan olması nedeniyle, kadın-oluş kız çocuk olmakla başlar. Kız olmak, bekaretle değil, devinim ve durağanlıkla tanımlanır. Bir kaçış noktası, arada oluş ve intermezzoyla betimlenen kızın konumu kadınlık ve erkeklik, yetişkinlik ve çocukluk arasındadır. Kadın oluş, kimlik ve özneliğin ötesinde çoğulluğu ve kaçış alanlarını önerir ve kadın oluşu imler. ‘Kadın oluş, kimliğin erkekliğinin; çocuk oluş, yetişkinin tutarlılık ve denetim biçimlerinin; hayvan oluş felsefi düşüncenin insanmerkezciliğinin katmanlarını ayırır’ (Grosz, 1994:179).

Kısaca feministlerin Deleuze ve Guattari hakkında yaptıkları eleştirilere göz atılabilir: Alice Jardine’e göre özneliğin, organizmanın ve toplumun düzenini yıkmanın siyasi açıdan zorlukları vardır. Kadın-oluştan bahsedilirken, kadın soyut bir kavram olarak verilmektedir. Deleuze’un adını belirtmeden yaptığı eleştiride Irigaray, ‘bu ‘psikoz’ kadının değil midir?

---

\* ‘**Moleküler**: Doğaları, süreç ya da bileşenleri tarafından etkilenebilen nesnel süreçler; özgül etkileşimlere göre işleyen; çoğunlukla yerel ya da küçük ölçekli durumlar halinde oluşan.’ GOODCHILD, Philip, (2005), Deleuze & Guattari – Arzu Politikasına Giriş, (Çev.: R.G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 337.

† ‘**Minöriter**: bir oluş ya da dönüşüm sürecini ifade eden’

‘**Minörite**: majoritenin yorumlayıcı kategorilerinden kaçan popülasyonun bir kısmı.’ GOODCHILD, Philip, (2005), Deleuze & Guattari – Arzu Politikasına Giriş, (Çev.: R. G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 337. Bu noktada minöritenin azınlıkla aynı anlama gelmediğini belirtmek gerekir. Çünkü ilkinde yersiz yurtsuzlaşma, ikincisinde ise yeniden yer-yurt edinme söz konusudur.

(...) Eskiden beri kadına ‘beden-madde’ ve ‘organsız’ olma görevi verilmemiş midir; [organsız beden] ayrılıkçılığın yerini almaz mı?’ der (Grosz, 1994:162) ve kadın oluş kavramının kadını yeniden erkeklerin kuramında bir destek noktası haline getirdiğini belirtir. Göçebelik kavramını kullanmaktan yana olsa da Deleuze ve Guattari’yi birçok açıdan eleştiren Rosi Braidotti, kadın ve erkek ikili karşıtlığının bir kalemde silinmesinin, kadınların öznelliklerini ve farklılıklarını tanımlamak için gösterdikleri kolektif çabayı hiçe sayacağından endişelenmektedir. Buna göre, kadın olmak ve psikoz yeniden estetize ve romantize edilme riskini beraberinde getirir. Braidotti’ye göre kadın-oluş, toplumsal cinsiyeti dışlayan genel bir kavramdır ve kadınların farklı tarihsel duruşlarını dışlar. Halbuki Deleuze ve Guattari, tam da suçlandıkları bu genelleştirmelere karşıdır. Cinsiyetsizlikten veya cinsel farklılık ve özden değil, farklılıkların göreceleştirilmesinden, yersizyurtsuzlaşma sürecinden ve cinsiyetlerin çokluğundan söz ederler. Constantin V. Boundas’a göre Deleuze ve Guattari, karşı çıktıkları bütünlüklü benlik tuzağına kendileri düşüp, söz ettikleri oluş gibi eylemleri gerçekleştirecek ve bedenle ilişki kuracak bir özne varsaymaktadırlar. Kanımca Boundas burada yanılmaktadır. Deleuze ve Guattari, ne bedeni, ne de özneyi birer alan gibi görmektedir. Bedeni güçlerin birbiriyle çatıştığı bir alan değil de, güçler ilişkisi olarak gören ve bedeni özcülükten kurtarmak isteyen bir anlayış feminizm için de önemlidir. Judith Butler, toplumsal, kültürel, tarihsel bağlamdan koparılmış bedenin sahibinin belli olmadığını belirtir. Birçok feministin toplumsal cinsiyeti tarihselleştirmelerinin karşısına Deleuze’ün daha varoluşsal ve yaratıcı süreci koyulabilir. Arzu kavramı ise, Foucault’nun karşı çıktığı anlamda kurtarıcı ve özgürleştirici söylemlerle benzerlikler taşır. Kökensele ve tarih dışı mutlak bir arzu söz konusudur. Deleuze ve Guattari, amaçlarının tarih yapmak olmadığını söylerler. Elizabeth Grosz (1994) ise, Deleuze ve Guattari’nin feminizm için yararlı olabileceği düşünsel açılımları şu şekilde sıralar: Psikanalizin ve yapısalcılığın verili kabul ettiği dünya ve imgesi, gerçek ve temsili, gösterilen ve gösteren gibi ayrımlar yadsınır. Toplumsal ve özne arasındaki ilişkide araya giren ideoloji, ekonomik düzen, devlet gibi merkez noktaları veya temsiliyet yerine doğrudan bir bağlantı önerilir. Cinsellik, sınıf, ırk gibi sınıflandırmalar feshedilirken, (psikanalizde olduğu gibi) bir olguyu kökensele ve tarihsel tek bir paradigmayla açıklamaya karşı çıkılır. Öte yandan Elizabeth Grosz gibi birçok feministin haklı olarak dikkat çektikleri nokta ise, Deleuze ve Guattari’nin, çalışmalarında kadın yazarlara ve düşünörlere çok az yer vererek (Ör. Virginia Woolf’tan söz edilir) aslında kadın oluş ve yersizyurtsuzlaşmayı kendilerinin yeterince gerçekleştirmemeleridir.

Foucault, Deleuze ve Guattari'nin kavramlarıyla sanat okuması yapmak veya yapıt üretmenin yüzlerce örneği arasında Jenny Holzer, Gina Pane, Karen Finley ve Orlan'a kısaca değinilecektir. Böylelikle kadın bedenini ve öznesini anlamakta kullanılabilir bu anahtar kavramlar sanatsal açıdan örneklendirilecektir. İlk, dil, iktidar ve soykütük kavramlarının çok somut bir biçimde okunması nedeniyle Jenny Holzer'dan söz edilecektir. Jenny Holzer'ın *Truisms*'i, posterler, reklam panoları, elektronik ilan panoları ve broşürlerde yetkenin dilini kullanarak, dil ve iktidar ilişkisine işaret eder. Gündelik yaşama sızan, kanıksanan buyuruları ve yetkenin sesini temellük ederek kodlarla oynar. Nötr bir dil kullanmaya çalışsa da, sanatçı tarafından ödünç alınan yetkenin sesi her zaman erkektir. Holzer, 'başlangıçta dünya gençken, çok düşünce vardı, ama hakikat diye bir şey yoktu,' derken anlamın ve hakikatin nasıl kurgulandığına dikkat çeker (Isaak, 1997:34). Holzer, eski Yugoslavya'da gerçekleşen etnik temizlik ve tecavüzleri konu alan *Lustmord* adlı bir iş gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1993 yılında *Süddeutsche Zeitung*'da yayınlanan Bosnalı kadınların kanlarıyla karışmış bir tür mürekkeple yazdığı metinde işlenen insanlık suçuna tepkisini göstermiştir: '*Da wo Frauen sterben bin ich hellwach*' (Kadınların öldüğü yerde uyanığım). Bedenlere yazılan dövmeler, kurbanların kanını, etnik temizliğin ve tecavüzün dehşetini, saldırganın, kurbanın ve gözlemcinin bakış açısından gösterir. Ten, yaraların ve göçlerin bir haritasının çıkarıldığı tarihin yazıldığı yer olur. Tarihin izdüşümü kelimenin tam anlamıyla tende okunur. (Resim 3.6)

Beden sanatta kendini göstererek, kültürel kurguların dönüştürülmesiyle kendini yeniden üretmenin olanaklarını araştırır. Deleuze ve Guattari'nin organsız bedenler kavramı, Kartezyen ikiliğin karşısına dönüşen maddeyi koyar. Francesca Alfano Miglietti (2003), 70'lerde *body art*'taki teşhir edilen, karşı çıkılan, yaralanan, genişleyen, sınırları zorlanan bedenin dünya ve maddeyle bağlantısını Deleuze'ün kavramlarıyla anlamaya çalışır. Örneğin Gina Pane'in performansları, bedenin göstergelerini acıyla boşaltarak dönüştürür: '[Seyircide] bir tür içsel boşluk yaratıyorum. (...) Daha önceden düşüncenin bir aracı olan beden, düşüncenin kendisi haline gelir,' diyen sanatçı sanattan yaşama geçerek bedeni temsil etmek yerine dönüştürmeyle ilgilenir (Miglietti, 2003:28).

Karen Finley ise, bedenin kültürel dramasını ve iktidara direnişini kendi bedeninde yeniden canlandırır. *The Constant State of Desire*'da (1987), gerçekçi bir anlatının yerine vecd halinde, yavru kuşları boğmayı düşleyen bir kadının tecavüz ve ensest öykülerini performansında sunar. Anlattığı kadın için asıl sorun, 'kadınlığını yansıtırma biçimi' ile



edilgenliği ve arzu nesnesi olmayı yadsımaktır. Sanatçı, kendisini 'ifşa ederken yaşadığı süreci açığa çıkarmayı' önemser (Schneider, 1997:101). Bu tavır, Brecht'in yabancılaştırma etkisine benzer bir yöntemle, performansın yaratım süreci, performans süreci, sanatçının bedeni ve sahnelenen beden arasındaki katmanlara işaret eder. Çıplak gövdesini boyalı yumurta ve kağıttan çelenklerle süslemiş, kabusun ortasındaki bir kadını temsil eder. Kapitalizmin insan ilişkilerini şeyleştirici etkisine dikkat çeken Finley, fallogomerkezli geç kapitalizmin fantezi ve gerçek arasındaki ayrımla arzuyu yönlendirmesine tepkisini dile getirir. Arzunun Oidipalleştirilmesi kapitalist söylemin bir parçasıdır. Deleuze ve Guattari'ye göre, 'arzu bir akış olarak temsil öncesinde yer alır ve her zaman Devlet, Millet, Aile ve Parti'nin baskıcı yapılarından bir çıkış yolu (*ausweg*) bulur' (Spackman, 2000:14). Helen Spackman'a göre, performans sanatçıları toplumsal bir tanımı olan özneyi dönüştürüp, sabit olmayan bir kimlik oluşturarak arzunun Oidipal ekonomisinden kendi çıkış yollarını yaratırlar. Karen Finley'in, hayvan hakları, çevre, homofobi, ırkçılık, travmaya uğramış beden gibi konuları yorumladığı performansları birbiriyle ilişkide oluş halindeki öznelere çağırıştırır. Bütünlüklü, kendi içine kapalı biyolojik fonksiyonları yadsıyan evrensel erkek öznesini ve ideal klasik estetik anlayışını yücelten bir beden yerine, dünyayla ve diğer bedenlerle ilişkisini kesmeyen oluş halinde bir bedeni öngörür.

Böylesi bir beden anlayışının en iyi örneği Orlan, hem Foucault, hem de Deleuze ve Guattari'yi sanatta okumaya olanak verir. Orlan, 'Benim çalışmam, estetik ameliyatlara değil, güzellik standartlarına, kadın (ve erkek) üzerinde uygulanan egemen ideolojilerin buyurularına bir karşı duruştur' derken, '*This is My Body-This is My Software*' sergisinde tarihten ve günümüzden mitler ve ikonlarla oynar (Ashby, 2000:44). Orlan, '*chirurgicales-performances*'larına\* 1990 yılında başlar ve yıllar süren projesini '*The Reincarnation of St.Orlan*' diye adlandırır. (Resim 3.7) Uç noktada temellük ettiği sanat tarihinden vücut parçalarıyla (Leonardo'dan Mona Lisa'nın alını, Botticelli'den Venüs'ün çenesi, Raphael'den Madonna'nın göz kapakları) bir beden assemblajı oluşturur ve kadın bedeninin estetik bir nesneye çevrilmesine tersten bakar. Whitney Chadwick, yaratılan imgeleri grotesk bir pastiş veya parodi olarak yorumlar. Süreç halindeki beden oluşmaya devam eder. Foucault, Judith Butler, Irigaray, Kristeva gibi düşünürlerle, teknolojiyle bedenin birlikteliğini gösteren siborga, bedenin maddi sınırları ve zillere gönderme yapan sanatçı, kimliğin tutarlılığı ve dengesiyle oynar.

---

\* *chirurgical(e)*: (fr.) cerrahi.

Sanat tarihinde erkeğin bilinçaltının ve arzusunun yansıması olan kadının doğalmış gibi görünen katmanlarını kelimenin tam anlamıyla teker teker soyar. Öznelliğin tanımları, parçalanmışlığın ötesinde kaygan bir zeminde sürekli silinip, farklı biçimlerde ortaya çıkar. Bir yüzey ve imge haline gelen öznellik, sentetik bir sürecin sentetik eklemesinden başka bir şey değildir. Bedenin kendisi, atılıp yenisinin koyulduğu bir maskeye (*masquerade*) dönüşür. Organsız bedeni çağrıştıracak biçimde Orlan, bedenin içi diye bir şeye inanmadığını söyler. Bedenin kendisi hazır nesne (*ready-made*) ve kökensiz bir kopya yığını olur. Yüz ise bir boşluk haline gelir. Nitekim Deleuze ve Guattari (1988:188) de yüzü kaybetmekten bahsederken, ‘Yüzü söküme uğratmak, gösterenin duvarını yıkıp geçmekle ve öznenin kara noktasından çıkmakla aynı şeydir’ demektedirler.

Melez bir beden ve göçebe bir kimlik oluşturarak öznenin bir çeşit yapıbozumuna girişen Orlan, ameliyatları sırasında Serres, Kristeva, Lacan ile Artaud’nun yazılarını ve Hindu metinlerini okur. Ayrıca ameliyathaneyi ve tasarımcı giysileri giyen doktorları da performansının bir parçası haline getirir. Geleneksel hasta doktor ilişkisi değişerek, kurban imgesinin yerini, doktorların hastanın estetik nesnesine dönüşmesi ve kamusal alır. Zihinlerindeki ideal görünüşleriyle fiziksel gerçeklikleri birbirine uymayan binlerce insan, estetik ameliyatla bedenlerine müdahale ederler. Orlan ise, kendilik, benlik ve öz gibi kavramları yadsır. Sürekli dönüşüm halindeki bedeni tasarlar. Bedeni verili kabul etmeyen sanatçı, biyolojik ve doğal sanatsal bir kurguya çevirirken, işlerinin DNA’nın karşısında yer aldığını ve salt bir imge yarattığını söyler. Ona göre, eski Mısır ve Afrika’ya kadar giden bir tarihi olan dönüşümün gelecekteki biçimi, insan ve hayvan melezliğini bile olası kılacaktır.

Bedenin doğasını değil de, yapaylığını gözler önüne seren Orlan, bu anlamda kadın bedeninin doğasını keşfetmeyi amaçlayan birinci dalga feminist sanatçılardan ayrılır. Kendini/kadınlığı temsil etmek veya kendi/kadın olmakla ilgilenmez. Beden, benlik, doğa, güzellik kültürel olarak kurgulanmış temsillerdir. Diğer kadın performansçıların ataerkil düzene tepkilerinde ideolojinin işaretleri görülür. Orlan ise, bedeni bir inşaat alanına ve yapıboza çevirir. Onun bedeni sürekli bir oluş halindedir. Tıp, medya, estetik, teknoloji ve bedenin sınırlarını zorlar. Güzellik ve normallik standartlarını reddeder. ‘Her uygarlık, din, iş, spor ve (...) cinselliğimiz tarafından bedenin tamamen yabancılaştığını gösteren kendi bedenini imal eder. İnsan için öngörülmemiş sonuçları, estetik ameliyatlara üretilen yüzleri sergilediğimde olsun, ya da kendi yüzümle ilişkilendirdiğim gezegenin çeşitli kültürlerinden güzellik ideallerini yeniden üreten dijital imgeleri gösterdiğimde olsun, sonuç melez ve

mutant bedenlerin olası görünüşleriyle üretimidir' (Miglietti, 2003:169). Biyo-iktidar, siberfeminizm, çoğulluk, mitoloji gibi konularla ilgili bedenine aşıladığı öğeler bedenini dönüştürür. Kapitalist pazarın ve kadınlık ikonlarının dışında durarak bir anti-estetik sunar.

### **3.4 Toplumsal Cinsiyetin Ötesinde Kadın Bedenine Performatif Yaklaşımlar: Judith Butler**

Öncelikle bu tezde de kendini hissettiren farklı ama ilintili iki görüşe, özcülük ve toplumsal kurmaca kavramlarına kısaca bir göz atmak, cins (*sex*) ve cinsiyeti (*gender*) anlamak açısından gerekli olacaktır. Özcülük, ataerkil düzen tarafından bastırılan kökensel bir dişillik olduğunu varsayar. Beden değişmez bir biyolojik veri kabul edilir. Kadınlığı toplumsal bir kurmaca olarak görenler ise, doğallığın kendisini de bu kurguya dahil ederler ve söylemin ve dilin kodlarının dışında bu kurgunun geçerliliğini yitireceğini düşünürler.

Toplumsal cinsiyet kavramının öncülerinden biri olan psikanalist Joan Riviere, 1929 tarihli '*Womanliness As Masquerade*' makalesinde, cinsiyetin toplumsal normlara göre mimesis ile oluşturulduğunu söylemektedir. Dişillik, erkeğin özelliklerine sahip olmak isteyip de, erkek olarak kamusal alanda görünmeyi göze alamayan kadının takındığı bir maskedir. Ancak burada da toplumsal cinsiyet (*gender*), biyolojik cinsin üstüne giydirilen toplumsal, kültürel ve psikolojik bir kurgu şeklinde anlaşılır. Elizabeth Grosz (1994), bu tanımın klasikleşmiş beden/ruh veya altyapı/üstyapı ayrımlarına göre düşünmenin devamı olduğunu belirtirken, toplumsal cinsiyeti cinsiyetli bedenün üretimi biçiminde görür.

Irigaray, Spivak, Cixous, Gallop ve Butler gibi feministler, bedeni tarihin ve kültürün dışında biyolojik bir veri ve *tabula rasa* gibi gören beden/ruh, doğa/kültür ikiliğini yineleyen cins/cinsiyet ayrımı bağlamında değil, göstergeler ve temsiliyet ağında etkin bir faillik olarak yorumlarlar. Örneğin Butler'a (1998:282) göre, cinsel farklılıkları kuran söylemlerin incelenmesi anlamlı olsa da, söylemlerin cinsel farklılığı yarattığı yorumu yetersiz kalır: '[Cins] basit bir gerçek veya sabit bir durum değil, düzenleyici normların cinselliği maddeselleştirdiği süreçtir.'

1990'larda ortaya çıkan ve özcülük karşıtı feminist düşünceden kaynaklanan *queer* kuramı, dişil/eril, gay/lezbiyen, heteroseksüel/homoseksüel gibi ayrımların ötesinde bir cinsellik anlayışı geliştirir. *Queer* kavramıyla birlikte, travestilik ve *drag* performansları, kimliğin

cinsiyet referansını toplumsal veya biyolojik olanın ötesine taşır. Butler'a (1998:286) göre, zelim görülen eşcinselliği meşru kılan bir performans olarak *queer*, 'zillet kavramının politikleştirilmesidir.' Eşcinselliğin eşitlik isteyen kurtarıcı söylemlerinin karşısındaki bu düşüncenin kuramcılarında biri de Eve Kosofsky Sedgwick'tir. Kosofsky Sedgwick, cins ve cinsiyetle ilgili kategorilerin yapıbozumunu yapar ve her ikisinin de iktidar tarafından kurgulandığını yineler. Ortaya çıkardığı yaklaşım, son zamanlarda edebiyat kuramında kullanılmaya başlanan, metinlerde ne yazar, ne de tema şeklinde görünmeyen yeni bir tür cinsiyet incelemesinin kaynağı olmuştur.

Simone de Beauvoir'a göre sadece kadının cinsiyetinden söz edilir. Çünkü erkek, kadın gibi bedensellikten değil, bedene hükmeden evrensel aşkın özne olarak tinsellik, özgürlük ve akılla özdeşleştirilir. Butler'a göre, Simone de Beauvoir, 'Kadın doğulmaz, ama kadın olunur' derken, görüngübilimsel bir yaklaşımla bedeni yapan, maddesel bir dışsallığı önceleyen bedensiz bir faili varsayar. Bu Ben aslında dilbilimsel bir terimdir. Bedenin kültürel anlamlarını alması doğal bedenden ayrı düşünülür. Beden, tarihsel bir durumu yeniden üretmek için gerçekleştirilen, yinelenen ve seçilen edimlerle oluşturulan bir kavram olarak görülür. Butler'a göre bu edimler arasındaki farklılıklar, kırılmalar ve ihlaller, kimliğin önceden verili bir gerçekliğe doğru evrilmeyeceğini gösterir. Böylece bu edimler, doğrudan kimliği değil, 'yanılsama ve inanç nesnesi olarak' kimliği oluşturur (Butler, 1997:402). 'Kadın'ı doğal değil de, tarihsel bir gerçek olarak gören Beauvoir'a göre toplumsal cinsiyet, bu gerçekliğin kültürel anlamlandırılmasıdır. 'Kadın', tarihsel sınırlamalar içinde kendini gerçekleştiren, varolan kültürel tanımlara bedeni uydurarak bir gösterge haline getirendir. Sonunda toplumsal uyumu beraberinde getiren bu 'proje'yi önceleyen bir istenç söz konusudur.

Butler, toplumsal cinsiyetin, verili, kapalı bir yapı veya özden çok, yinelenen ve yenilenen edimlerden oluştuğunu belirtir. Kadın kategorisini yıkmak olanaklıdır. Butler, cins/cinsiyet ayrımını ve doğal cins veya gerçek kadın gibi 'toplumsal kurguları' reddederken, cinsiyet katmanlarının, bedensel üslubu zamanla oluşturup, doğal cinsiyet yanılığını yarattığını ileri sürer. Cinsler arasındaki ikili karşıtlığın, heteroseksüel evliliğe dayalı üremeyi düzenlenmek amacıyla ekonomik nedenlerle uydurulduğunu iddia eder. Buna göre performatif bir edim olarak toplumsal cinsiyet, bireyin istenciyle gerçekleştirdiği bir seçim olmadığı kadar, postyapısalcı kuramların belirttiği türden edilgen bedene dayatılan veya kaydedilen kültürel kodlar da değildir.

Cinsiyet, tarihsel, etnik, sınıfsal, cinsel farklılıkları oluşturan söylemlerle çakışan bir alanda oluşur. Farklı tarihsel koşullarda farklı sonuçları olması nedeniyle, sabit ve tutarlı bir bütünlükten söz edilemez. Cinsiyetin kültür, cinsin doğayla özdeşleştirilmesi doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü cinselliğin doğallığı da kültürel söylemler tarafından kurgulanır. Bu anlamda Butler, toplumsal cinsiyetten bahseden feministlerden ayrılır. Beden politik açıdan tarafsız bir bölge veya kültürel anlamlandırmalarla işlenecek boş bir yüzey şeklinde görülmez.

Cinsiyet, farklılıkları ve sapmaları da içeren bir assemblaj gibi düşünülür. Nietzsche'nin 'Yapmanın, etki etmenin, oluşun arkasında bir 'varlık' yoktur; 'fail' sadece edime eklenen bir kurgudur – edim her şeydir' sözlerine gönderme yapan Butler (1990:25), toplumsal cinsiyetin tavırlar, jestler ve dışavurumla oluştuğunu söyler. Edimlerin dışında bir kendilikten, içsellikten ve bütünlükten söz edilemez. Sadece varolan araçlar kullanılarak öykünülen, başarısız da olabilecek bir parodi yoluyla üretilen cinsiyet, yapılan bir şeydir.

Butler'a göre, çocuğun cinsiyetini kazanmasındaki ilk aşama, Freud'un belirttiği gibi Oidipus karmaşasının çözümlenmesi sırasında çocuğun karşı cinsteki ebeveyne duyduğu arzunun yer değiştirmesi değildir. İlk olarak çocuk, özellikle kız çocuğu hemcinsi ebeveyne duyduğu arzuyu doğru kanala aktarmalıdır. 'Eğer dişilliğin ve erilliğin elde edilmesi daima narin bir heteroseksüelliğin icra edilmesi yoluyla ilerliyorsa, bu icraatın gücü eşcinsel bağlılıkların terk edilmesini emretme ya da (...) engelleme, eşcinsellik alanını yaşanamayan tutku ve hüznülenilemeyen kayıp olarak anlaşılacak biçimde dışta bırakma biçiminde anlaşılabilir. Heteroseksüellik yalnızca ensesti yasaklayarak değil, ondan önce eşcinselliği yasaklayarak üretilir' (Butler, 2005:129). Erillik ve dişillik, bu yadsımlarla güçlenir. Bu noktada Butler, Freud'un melankoli ve yas tanımlarını devreye sokarak, yaşanmayan, dışlanan bu olasılıklar için duyulan matemden söz eder. Çoğunlukla heteroseksüel olan *drag*, istikrarlı bir cinsiyetin işlemeyle oluşan melankoliyi 'alegorikleştirir.' Böylece Freud'un melankoli için söylediği gibi, yitirilen nesne fantezmatik biçimde içerilmeye çalışılır.

Eşcinsel orijinalin bir kopyası değil, kopyanın kopyasıdır. Cinsiyetin bütünlüğü, kendini asıl norm ve yasa olarak ortaya koyar. Aslında heteroseksüel cinsellik rejiminin ve iktidarın düzenleyici kurgusundan ve doğallaştırıcı etkisinden başka bir şey değildir. Cinsiyet, yinelenen edimlerden oluşarak bir bütünlük veya töze sahipmiş gibi görünür. Oysa cinsiyetli

beden, ancak performe edilir. Onu oluşturan söylemleri ve edimleri önceleyen ontolojik bir statüsü bulunmaz. Butler, *drag*'in, toplumsal cinsiyeti psikolojik bir tutarlılık içinde kurgulayan ve görünüş ile gerçeklik arasındaki uyumu varsayan görüşleri geçersiz kılabileceğine inanır. Bu açıdan toplumsal cinsiyet *drag* gibidir denildiğinde, toplumsal cinsiyetin özünde öykünmenin yer aldığı anlaşılır. *Drag* orijinal bir cinsin taklidinden çok, egemen heteroseksüellik rejiminin kendisine öykünür. Burada sadece dişillığe öykünen bir erkek söz konusu değildir. Aynı zamanda cinsiyeti oluşturan davranışlara işaret edilerek, toplumsal cinsiyetin kendisinin bir öykünme olduğu kanıtlanır. Örneğin, Lacan'ın maske/sahtelik kavramına gönderme yapılarak, dişillığın kendisinin herkesin öykünebileceği bir idealden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Butler, bir anlamda Lacan'ın maske/sahtelik kavramına yaklaşır. Kendisini doğallık olarak sunan heteroseksüelliğin aslında bir öykünmeden ibaret olduğunu gösterdiği sürece, *drag*'in status quo'yu ihlal ettiği söylenebilir.

Butler'a göre, cinsiyetin oluşturulması için kişilerin gerçekleştirdiği her yineleme bir parodi olarak egemen toplumsal kodlara direnebilir. Butler, Fredric Jameson'ın parodi anlayışından yararlanır. Fredric Jameson'ın söz ettiği postmodern yöntemlerden pastiş, varolan söylemleri güçlendirip tutuculuğu, parodi ise bu kurguları yinelerken karşı çıkma gücünü beraberinde getirir.\* Butler, parodiyi tercih eder. Bu şekilde herhangi bir cinsiyetle özdeşleşme, bir maskeye/sahteliğe indirgenir. Cinsiyet veya heteroseksüel rejim bir zorunluluk olmaktan çıkar. Parodi sayesinde kimlikler akışkanlaşır ve farklı yeniden konumlandırmalara açık hale gelir. Öykünmeyle beraber egemen söylemin özcü, doğalcı kimlikleri ve köken miti yerinden edilir.

Butler, Foucault'ya katılarak, kurtarılabilecek kadın veya dişil özün varlığını yadsır. Önemli olan, feministlerinki de dahil olmak üzere her tür kadın kategorisinin söylemlerle nasıl kurgulandığını ve soykütüğünü ortaya çıkarmaktır. Humanist ve kurtarıcı söylemleri eleştiren Butler, cinsel farklılığı şeyleştirilen ikili karşıtlıkların ötesinde yer alan cinsiyetin, her gün farklı edimlerle yeniden oluşturulduğunu belirtir. Althusser'in çağırma kavramındaki öznenin, yasanın çağrısını kabul etmemesi veya gücünü sorgulatacak biçimde kırılmaya uğratması örneğinden yola çıkarak, Ben'in oluşumuna karşı çıkılabileceğini söyler. Özne ne kurulmasını önceler, ne de salt onu kuran iktidar tarafından belirlenir. Her zaman ikisi arasında bir ara alan olanaklıdır. Travesti veya *drag* bu ara alanda yer alır.

---

\* Pastiche ve parodi kavramları, tezin 4.4 bölümünün 142-143 sayfalarında ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır.

Žižek'e göre Butler, aşkın 'Özne' kavramına karşı çıkması ve çoğulcu bir kültürel 'kimlik politikası' yapması nedeniyle önemli bir çağdaş düşündürdür. Ancak performe ederek iktidara karşı çıkma gücünü abartmaktadır. Çünkü bu ihlaller de, iktidarın göze aldığı bir parçasını oluşturur. Žižek, Lacan'ın 'büyük Öteki' kavramının hem Simgesel normları, hem de ihlalleri içerdiğini hatırlatır. Böylece Butler, egemen Simgesel Düzen'i tamamen değiştirmeye yönelik bir adım atmamış olur ( Žižek, 1999:272).

Kadın sanatçılar arasında cinsiyetin parodisini sunan en belirgin örnek, özellikle *queer* kuramının etkisiyle son zamanlarda hakettiği ilgiyi görmeye başlayan ve bir sonraki bölümde ele alınacak Cindy Sherman'ın çok daha politik ve radikal öncülü olan Claude Cahun'dur. Cahun, kendisini androjen, denizci, akrobat, Buddha, güreşçi, vücutçu, vamp, vampir, melek, Japon kuklası vs. biçiminde fotoğraflayarak, sabit cinsiyetin ötesinde konumsal ve akışkan bir öznel kurgular. (Resim 3.8) Sadece kadınlığı değil, erkeklik biçimlerini de gövdesinde çoğaltarak dönemin Gerçeküstücü sanatçıların yaptığı gibi beden bütünlüğünü bozar. Asıl adı olan Lucie Schwob'u da cinsiyet açısından belirsiz Claude'la değiştirmiştir. *Aveux non Avenus* adlı kitabında 'Bir maskenin altından başka bir maske [çıkır] (...) Bütün bu yüzleri taşımayı hiçbir zaman sonlandıramam,' diyen sanatçı, çağdaşı Joan Riviere'in kadınlığı bir maske/sahtelik biçiminde tanımlayan düşüncelerini adeta hayata geçirmiştir (aktaran Chadwick, 1998:27). Toplumsal bir kurmaca ve maske olarak görülen cinsiyet, sahnelenen bir oyuna benzer. Bir fotoğraftan ötekine geçerken cinsiyetin, performe edilen, akışkan bir kimlik olduğuna tanıklık edilir. Cahun, ikili karşıtlığın sınırlarını silerek kendiliğin bir töz değil, sürekli bir dönüşüm olduğunu, hem kendisini fotoğrafladığı yapıtlarında, hem de gündelik yaşantısında kanıtlar. Politik bir eylemci olarak sadece yapıtlarıyla değil, tüm yaşamıyla dönüşüme inancını ortaya koymasına rağmen dönemin Gerçeküstücü erkek sanatçıları tarafından genelde dışlanmıştır. Bir kadının oynaması gereken rolün bir rolden ibaret olduğunu göstermesi ve cinsiyetin sınırlarını silmesi, örneğin Marcel Duchamp'ın kendi cinsiyetini dönüştürdüğü *Rrose Sélavy*'si kadar rahatlıkla kabul görmemiştir.

Çağdaş sanatta *drag* denilince akla ilk gelen sanatçı olan Nan Goldin ise, sıradan ve uyumlu bedenler yerine kıyıdağlıları, egemen cinsiyet anlayışının dışındakileri fotoğraflar. Eşcinseller, transseksüeller, fahişeler, *drag queen*'ler cinselliğin çoğul ve marjinal olduğu yere aittirler. Kadın ve erkek arasındaki ince çizgiyi belgeleyen Goldin, 'Cinselliğin altında yatan politik ve toplumsal olanı resmetmekle' ilgilendiğini söylemektedir (Holert, 2003). 1970'lerde, Boston'daki *The Other Side* gece kulübünde *drag queen* yarışmalarını

fotoğraflayarak başladığı çalışmalarında, *drag*'i kendini yeniden yaratmanın, bedeni dönüştürmenin bir yolu olarak gösterir. *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) ve *The Other Side* (1992) adlı fotoğraf kitapları, kiralık odalardaki klostrofobik, hüznü, marjinal, anonim ortamları betimler ve aynı zamanda da toplumsal cinsiyet anlayışını yeniden düşündürür.

Claude Cahun ve Nan Goldin örneklerinde görüldüğü gibi bir kurgu ve performans olarak cinsiyet kavramı, bedeni ve dişilliği anlamanın bir yöntemi olarak sanat yapıtının içeriği veya sanatçı yaşantıları üzerinden okunabileceği gibi, 'kadın sanatçı' bağlamında kadın sözcüğünün de sorunsallaştırılması açısından önemlidir. Böylece temsiliyet kavramına, bu kurgu katmanlarının ve yeniden üretici ve ihlal edici edimlerin dolayısıyla bakmak olanaklıdır.



#### 4. KADIN SANATÇILARIN BEDENLERİNİ TEMSİLİ ve KURGULARI

##### 4.1 Popüler Kimlik ve Beden Kurgularına Tepkiler ve Mimesis: Cindy Sherman

Film noir, ikinci sınıf Hollywood filmleri, reklam, televizyon ve dergilerin popüler kadın imgelerini kendi çoğul benliklerinde çoğaltan Cindy Sherman, birçok okumaya açık bir sanatçıdır. Roland Barthes'ın yaklaşımıyla bakarsak bir imge, yaratıcısının yüklediği anlamla sınırlı değildir; çünkü diğer imgeler ve göstergelerle ilişkisi içinde anlam kazanır. *Untitled Film Stills*, Arthur Danto'nun dediği gibi çeşitli biçimlerde yorumlanabilir: 'Stills, bir sanat tarihçi için tüm otoportreler demektir; Frankfurt Okulu'ndan bir Marksist için (bütünlüklü bir özne düşüncesinin kendisi bir kurgu olması nedeniyle) hiç kimsenin portresi değildir; bir feministe göre ise toplumsal kodların bireyselliğin üstünde öncelik tanıdığı dişil cinsiyeti tanımlar' (Ardenne, 2001:235). Sherman'ın işleri, kadınlığı kurgulayan farklı imgeleri temellük edip, çeşitli türlerin pastişini oluşturur. Hem model, hem de izleyen olan Sherman, kadınlığın nasıl öykünülen ve performe edilen bir olgu olduğunu gösterir. Öteki olarak kurgulanan kadının bir maske takarak kadınlık kurgusuna öykünmesini gerçekleştirir.

Foucault'nun iktidar, beden ve söylem analizleri, Sherman'ın film sahnelerinden kadınlara öykünmesini anlamak için anahtar oluşturabilir. Sherman bedenin yüzeyine yazılan bu kurguları görünür kılarak, kadını kurgulayan söylemlerle izleyici arasına bir mesafe yerleştirir. İktidar ve ideoloji, bedenlere salt dışsal bir konumda öznenin maduniyetine yol açmakla kalmaz. Beden veya dişillik iktidar tarafından oluşturulsa da, Hegel'in efendi ve köle diyalektiğinde olduğu gibi her zaman ikincil olduğu varsayılan tarafın etkin performansını gerektirdiğinden direniş olanağını da beraberinde taşır. Çeşitli söylemler, gündelik yaşamın zamansal ve mekansal düzenlemeleri içinde kadınlık, erkeklik, arzu ve özne gibi kavramların tarihsel biçimlerinin etkisiyle bedenlerin şekillendirilmesine, eğitilmesine ve homojenleştirilmesine yol açar. Örneğin Batılı kadın, diyetler, moda ve diğer güzellik normlarına göre dış görünüşünden davranış biçimlerine kadar sinema, reklam ve medyanın etkisi altındadır. Batılı orta sınıf kadın, bu normalleştirici disiplinlere uyabilmek için kendisini sürekli gözetim altında tutar. Yeme içme bozukluklarından, dişil olarak tanımlanan tüm tavırlarına kadar iktidarı ve erkeğin bakışını içselleştirmiş olan kadın, bedenini 'panoptik' Öteki tarafından gözetleniyormuş gibi deneyimler. Böylece aslında

anonim iktidarın etkisiyle oluşan bazı söylemler, arzular ve jestler, kadını yapan asıl öğelermiş gibi görünürler.

Sherman, kendi bedenine popüler beyaz Batılı kadının ikonografisinden alıntılarını giydirir. İdeolojilerle kadın temsiliyetinin nasıl kurgulandığını açığa çıkarır. Beden imgesini oluşturan kültürel, tarihsel, politik ve ekonomik etkenlere işaret eden bu yaklaşım, bedeni Rebecca Schneider'ın (1997:20) deyiimiyle bir *mise-en-scène*'e veya sahneye çevirir. 1980'lerde, aranan dişil özün bir kurgu olduğunu ve kimliğin temsiliyetle oluşturulduğunu düşünen sanatçılar, bedeni parodinin gösterildiği bir sahneye, benliği ise farklı kostümlerle değişen kaygan bir zemine dönüştürmüştür. Judith Butler'ın performatif kimlikleri bağlamında da ele alınabilecek bu yeni görüş, kimliği bütünlüklü ve tutarlı değil, bir strateji, parodi, sahtelik ve serap biçiminde görerek, Batı öznellik anlayışını yıkmaya girişir.

Mimesis yoluyla süregelen hakikat tanımlarını yerle bir etmeye çalışan kadın sanatçılar, hakikatin nasıl kurgulandığına işaret ederler. Kadını temsillerinin dışında yok sayan anlayışın görünürlük politikası, mimesisle tersine çevrilir. Luce Irigaray'ın mimesis kavramı, ataerkil söyleme öykünürken bir yandan da onun mantığını aşar. 'Kadınsılık rolünü kasten üstlenmek gerekir. Bu da, bir maduniyet biçimini olumlamaya dönüştürerek, onu engellemeye başlamak anlamına gelir. (...) Bu nedenle kadın için mimesisle oynamak, kendisinin basitçe ona indirgenmesine izin vermeden, söylem tarafından sömürülen yerini yeniden ele geçirmek demektir. Bu, görünmez kalması gerekeni oyunbaz bir yinelemenin sonucunda 'görünür' kılmak amacıyla, kendisini (...) 'fikir'lere, özellikle de kendisi hakkında eril mantık içinde/tarafından geliştirilmiş fikirlere yeniden boyun eğdirmesi anlamına gelir. (...) Ayrıca kadınların bu kadar iyi öykünmeciler olmaları aslında onların verili rollerine tamamen kapılmadıklarını da ortaya çıkarır' (Irigaray, 1985:76). Birçok kadın sanatçı, kadın imgesiyle oynayarak kadının mimesisinin stratejik bir güç olarak kullanılmasını denerler. Böylece Berger'in veya Charcot'nun sözünü ettiği türden görünmek, mevcudiyet ve temsiliyet kavramlarını bir oyuna çevirirler.

Bütün kadınları oynayan Sherman, kadınlığın nasıl bir tavır ve maske olarak performe edildiğine işaret eder. Ann Doane'e göre, sahtelik/maske (*masquerade*), 'kendisi ve kendi imgesi arasındaki bir tür uzaklık biçiminde bir eksiklik üretmektir' (Isaak, 1997:195). Lacan'a göre kadınlık, eril göstergeye gönderme yaparak biçimlenen bir maske/sahtelikten başka bir şey değildir. Lacan'ın *masquerade* kavramı, kadının eril arzusunun nesnesi olmak

için aslında olmadığı biri olarak sevilme ve arzulanma isteğine işaret ederken, 'kimliği maskeleyen bir maske' olarak dişillliği ortaya çıkarır (Russo, 1997:330). Bu durumda dişillik, bir görünme biçiminden ve görünme biçimlerine öykünmeden başka bir şey değildir. Judith Butler, Lacan'ın *masquerade*'i fallusun bir yansıması olarak görmesine, bir eksiklikten kaynaklandırmasına ve bu öykünmeyi gerçekleştiren öze karşı çıkar. Ancak eylemler, tavırlar ve jestler, bedenin üstüne yazılırken çekirdek bir tözü kaynak gösterse de, bu içsellik yanılsaması, öznenin bütünlüğünü varsayan toplumsal söylemlerin bir etkisi ve sonucu olarak anlaşılmalıdır. Özne ve dişillik hakkındaki toplumsal kurguların 'tortulaşması', bedene ait biçimleri doğalmış gibi göstererek, performatif yinelemelerle her an yeniden oluşturulmaya açık olduklarını gizlerler. Oysa varolan tavırlar ve jestler içselleştirilmek yerine göstergeler oyununa dahil edilerek, öznenin ve dişillğin bütünlüğü yerinden edilebilir. Bunun bir yolu da Sherman'ın yaptığı gibi parodidir. Böylece kadını erkeğin bir semptomu olarak gören yaklaşımın karşısında, Žižek'in (1999:258) söylediği gibi, 'Ben kendim olarak var oluyorum, sadece Öteki'nin fantezisinin cisimleşmiş haliyim', denilebilir.

Pozun pozunu, maskenin maskesini takınan sanatçı, ataerkil gözü içselleştirip kendisini sürekli gözetleyen, bakılmasına bakan kadına öykünerek mimesisin kendi içine katlanmasını gerçekleştirir. Mimesis yoluyla kimlik ve kadın kavramları temsiliyet bağlamında üretilip, herhangi bir öze göndermede bulunmaz ve farklı katlar arasında varolan bir gösterenden başka bir şey değildir. Jo Anna Isaak (1997), Sherman'ı histeriğin başarısız maskesiyle karşılaştırır. Histerik, ataerkil düzenin ondan istediğini gerçekleştirmektense, öykünmenin öykünme olduğuna işaret ederek, bedeniyle kurgulanan imge arasındaki boşluğu yaşantılar. Sherman'ın protezlerle yaptığı çalışmaları da, histeriğin bütünlüğü reddeden parçalı ve çoğul bedeniyle karşılaştırılır.

Kadın bedeninin ataerkil düzenin bir düşü olduğu söylenilse de, kullanılan beden fiziksel olarak kadına aittir. Ancak sahtelik ve maskeyle beraber doğallığı yadsınan dişillik, kendi çoğalan imgelerinde farklı biçimlerde yeniden türer. Kopya ve yinelemeyle üretilen göstergeler arasındaki özne sabit gönderenini yitirir. Sabit özne kavramı yıkılarak temsilin maskesi düşürülür.

Berger'in sözünü ettiği kadının bakılan, erkeğinde bakan olduğu klasik resim ve sinemadaki imgeleri temellük eden Sherman, stereotip kadın imgelerini kendi bedeninde canlandırırken kameranın arkasında bizzat kendisi yer alır. Performans için gerekli olan 'gerçek' ve sahte

benlik birbirini etkisiz hale getirirken, öykünülen kadın imgeleri, sanatçı ve temellük sonucu ortaya çıkan fotoğraf arasındaki ilişki bir yanılısama düzleminde katmanlaşır. Baudrillard'ın söylediği gibi postmodern toplumlarda gerçek ve görüntü arasındaki fark ortadan kalkar. Kapitalist tüketici toplumlarda arzunun sürekli üretimi için kurgulanan en yaygın imgelerden biri olan kadın bedeni, temsiliyet dışında gerçekliğini yitirmiş bir görüntüdür. Güzellik ise, belli ırksal ve etnik gen havuzundan çıkan heteroseksüel bir beden üzerinden tanımlanır. Kadını kurgulayan temsiliyet biçimlerinin yinelenmesi, bakanın yani erkeğin sahip olduğu iktidarı etkisiz hale getirmektedir.

Laura Mulvey'in tanımladığı imge ve öz-imge arasındaki fark, bir filmi izlerken yaşanan fantezinin, yani haz ve endişenin nedenidir. Edilgen olarak içine yerleştirildiği gösterinin parçası kadın, erkek izleyici tarafından fetişleştirilir. Erkeğin arzularını, korkularını ve fantezilerini yansıttığı imge ve röntgenlenen erotik nesne haline gelerek tahakküm altına alınır. İzlenen edilgen kadın, geleneksel teşhirci rolünü sürdürmesine rağmen iktidarla ilişkisinde denetim altına alınandır. Sherman, Mulvey'in bakılan veya Berger'in salt görünen diye tanımladığı kadını bir göstergeye dönüştürerek, bakılmak ve görünmek kavramlarıyla oynar. Röntgenlenen kadın bedeninin röntgenlenmesini oyununa dahil ederek bu yaklaşımı görünür kılar. Kendisini fotoğraflayarak bakışın fallik çağrışımlarını kırarken, oyunun zevkenden mahrum ve eksik taraf olmayı da kabul etmez. Sinemasal kodların yarattığı fetiş nesnesi olarak kadınlığı kendi bedeninde kurgularken, fetişizmin işleyişine işaret eden tavrıyla eleştirel mesafeyi de sağlamış olur. Bu kodlarla oluşan bakış tarzı ters yüz edilir.

Arthur Rimbaud'nun ünlü sözü 'Je est un autre' (Ben bir başkasıdır) Sherman'ın bitimsiz maskelerini tanımlayabilir. Bukalemun gibi sürekli değişen kamufrajlar, özneliği sürekli farklı biçimlerde performe edilen bir oyuna dönüştürür. Paul Ardenne'in (2001:235) söylediği gibi kimlik, paradoksal olarak 'çoğul bir gerçekleştirme' ve 'biriken ve çakışan parçaların varoluşu kurması'yla oluşturulur.

Cindy Sherman'ın diğer çalışmalarına bakıldığında, varolan imgelerle oynamayı sürdürdüğü görülebilir. *History Portraits*, sanat tarihinin önemli yapıtlarındaki kadın imgelerini temellük eder. Sherman, bu işlerini gerçekleştirdiği dönemde Roma'da olmasına rağmen müzelere gitmeyip, reproduksiyonlardan yararlanarak çalışmalarını yapmıştır. *The Personal Trainer*, *The Divorcee*, *The Ex-Realtor* gibi son çalışmalarında ise, kameranın yanına ayna koyarak rol yapan sanatçı, bu kez de Kaliforniyalı kadınları bir anlatının parçasından çok kurgusal

karakterler olarak yeniden canlandırmıştır. 2000'lerde gerçekleştirdiği son çalışmalarında Sherman, kendisini bu kez de hüzünlü bakışlarıyla bir palyaçoya çevirir. Pırl pırl bir teknikle sergilenen çok renkli bu fotoğraflarda patetik ve nihilist imgeler yaratır.

Laura Mulvey, Sherman'ın fotoğraflarındaki içeriğin dışında biçimin de teşhirci fetişizmin parçası olduğuna dikkat çeker. Reklam fotoğraflarında kullanılan yüksek kaliteli parlak kağıda yapılan bu baskılar, ticari fotoğrafın kodlarını yineler. Görüntünün arkasındaki kimlikten söz edilemez hale gelir. Göstergeler, gösterilenin olmadığı gösterenlerin yüzeyinde kayıp gider. Norman Bryson'a göre, sadece kostüm ve duruşlar değil, fotoğraf kodları da kimlik yanılmasına katkıda bulunur (aktaran Kline, 1998:78). Sherman, kadınlık kurgularının temsiliyetten ayrı düşünülmemeyeceğini kanıtlar. Buna fotoğraftaki ışık, kompozisyon ve biçim de dahildir. Örneğin *Film Stills*'de oluşturulan imge, kadının kim olduğunu değil, ikinci sınıf bir Hollywood filminde olay örgüsünün onda bıraktığı izden ibaret edilgen duruşunu yansıtır. (Resim 4.1) Derinliksiz bir yüzeye ait kırılğan ve erotik kadın imgesi, sinemasal söylemin bir parçasından toplumsal belleğe yerleşir. Sherman da, bu yüzeyler arasında bir dışillik özünün bulunamayacağını gösterir.

*Disasters and Fairy Tale* serisinde, grotesk, ürkütücü protez bedenler kullanan Sherman, kendisini zelil ve korkunç olanın içinde görüntüler. (Resim 4.2) Batı sanatında çoğunlukla temsil edilemeyen dışkı, kusmuk gibi bedensel salgıları kullanırken, iğrenç sanatına dahil eder. Temiz, uygar ve bütünlüklü beden oluşturulması için dışlanan bu öğeler, yaşamı sürdürmek amacıyla bedenden atılırken yaşamsal değere de sahiptir. Ölüm ve çürüme, yaşamsal döngüden ayrı düşünülemez. Belirsiz ve söze dökülemeyeni imleyen zillet, sınırları ve kuralları hiçe sayarak, Simgesel Düzen'i ve kimliği ihlal eder. Kristeva'ya göre, dışilin canavarı imgeleri, kadının zelil olarak ötekileştirilmesi düşüncesiyle anlaşılabilir. Korku filmleri, gerçeküstüçülük, pornografi, ölüm, Mary Russo'nun 'dişi grotesk' ve karnaval kavramları bağlamında görülebilecek zillet kavramı, benliğin sınırlarının kaybolmasına ve anne bedeninin öznelliği tehdit etmesine işaret eder. İmgesel düzen veya göstergesel (semiyotik) asla tamamen bastırılmaz. Karnavalvari patlamalar ve parçalı sızıntılarla zillette ortaya çıkar. Kendi bedenini erotikleştiren sanatçılar ve öteki arasındaki ilişki zillet kavramının parçasıdır. Kate Chedgzoy'a (1997:463) göre karnaval kavramı, zilletin gülünç ve oyuncu yanına gönderme yaparak, toplumsal ve politik eleştiri gücüne sahip olur: 'Karnaval kavramı, zelil olanın ürkünçlüğünü kadın düşmanı bir yansıma olarak ortaya çıkarır ve kadın bedenlerinin histerikleştirilme, idealleştirilme veya groteskleştirilme yolları

için politik olana toplumsal bir çerçeve sağlar.' Bakhtin'in grotesk beden anlayışı, bedenler arasında ve beden ile dünya arasındaki sınırın silinmesini içerir. Bakhtin'e göre karnaval, cinsiyetlerin yer değiştirmesinin, zilletin, parodi ve aşırılığın yer aldığı bir beden temsilini içerir. Beden ve kimlik arasındaki sürekliliği kıran kılık değiştirmelerle kendi içine kapalı klasik beden anlayışı yerinden edilir. Kılık değiştirmelerden zilletin temsiline giden Sherman, kadın bedeninin idealleştirilmiş imgesini bir tür yanılısamaya çevirir.

Sherman'ın beden yapışmasını yaptığı grotesk ve ürkütücü *Sex Pictures* serisinde yer alan, parçalanmış bir araya getirilmiş oyuncak bebek bedenleri, anatomik mankenler veya kuklalar, daha önce Gerçeküstücü ve Dadaist sanatçıların da ilgisini çekmiş öğelerdir. (Resim 4.3) İnsanlığın kukla haline gelmesi bağlamında yabancılaşma duygusu yaratan ve insanın ikizini oynayan manken ve kuklalar Max Ernst, Man Ray, Marcel Duchamps ve kendisini bir kuklaya dönüştüren Claude Cahun gibi sanatçılarca kullanılmıştır. Erkeğin bakışı ile kadının cinselliği algılaması arasındaki farka gönderme yaptığı da düşünülen bu işler, benzer biçimde bir yabancılaşma duygusu yaratır. Hayvansal, büyüsünü yitirmiş, vahşi, sert, ham, umutsuz bir cinsellik sunan *Sex Pictures*, Hans Bellmer'in bebeklerindeki erotizme sahip değildir. (Resim 4.4) Dominique Baqué'ye (2002) göre, salt bakıştaki erkek egemenliğini değil, genel anlamıyla cinselliğin acı gülünçlüğü, zavallılığını ve umutsuzluğunu göstermektedir. Pornografi, sanat ve temsiliyet hakkında yeniden düşündürürken, narsistik veya röntgenci bir skopofiliye izin vermez. Andrea Dworkin gibi bazı feministler, pornografiyi kadını aşağılamakla suçlayıp sansürlenmesini isterler. Feministler için özellikle pornografi ve sanatın sınırı olarak kadın bedeni, temsiliyet açısından defalarca incelenmiştir. 1960'lar ve 1970'lerde yapıtlarında kendi bedenlerini kullanan Schneemann, Mendieta gibi sanatçılar, dil ve temsiliyet öncesi geri dönülebilecek doğal bir kadınlığın olduğunu varsaymışlardır. Kadın kimliği ve oyun, haz ve tiksinti arasındaki bağlara gönderme yapan *Sex Pictures* ise, pornografik kadın imgesini eleştirmekten çok, plastik bedenlerde yansıyan nesneleştirmeye ve narsisizm eğilimli imgelerle yapay protez bedenlerin cinsellik parodisine dönüşür. Mevcut cinsellik mekanizmalarının mimesisiyle yabancılaştırıcı bir uzaklık yaratılır. Plastik vajinalar, kadın cinsel organını, anne bedenine geri dönüşü ve ölümü çağırır. Korku, kabus, fetişin ötesinde ise Medusa-vari bir vajina imgesi, bakışın sahibi haline gelir ve Hélène Cixous'nun sözünü ettiği biçimde süreklilikleri kıran kahkahanın yıkıcı gücünü devreye sokar.

Sherman, tarihsel göndermeleri yadsıya da, sıklıkla Claude Cahun'la, Hans Bellmer'le ve başta Duchamp olmak üzere birçok Gerçeküstücü sanatçıyla karşılaştırılır. İnsan ve makine

arasındaki beden temsilleri hem Gerçeküstücü imgelem, hem de siborg tasarımlarıyla ilişkilendirilir. Cahun'un bazı işlerinde posterlerden ve kartpostallardan yola çıkması gibi, Sherman da reklam ve moda fotoğraflarından, sinemadan, tıbbi çizimlerden yararlanır. Melezlik, androjenlik, mekanik parodi de ortak noktalar arasında sıralanabilir. İlginç bir biçimde Cahun, *Autoportrait no. 95* adlı çalışmasında, kendisini Sherman'dan yarım asır önce *Untitled # 153*'tekine benzer bir ortama yerleştirmiştir. (Resim 4.5) Katy Kline'a (1998) göre Sherman, çoğul rolleri, Cahun ise çoğul benlikleri ortaya çıkarır. Her iki şekilde de dişil konumun değişkenliğine işaret edilir. Cahun radikal politik bir yaklaşımla işlerinde kendini ortaya koyarken, Sherman, aslında yapıtlarında mevcut değildir. Moda fotoğraflarından sinemaya, dinsel ikonografiden masallara çeşitli popüler kadın imgelerinden yola çıkan, sonunda zilleti temsil ettiği fotoğraflarda sürekli oynayan Sherman, kendisinin sadece bir imge olarak mevcut olduğu bir görünürlük ortaya çıkarırken, Cahun'un amacı kendisini araştırmaktır. Sherman'ın imgelerindeyse açığa çıkarılacak gizli bir ben yoktur. Tüm kimlik biçimleri birer gösterenden ve kurgudan ibarettir. Kadının Öteki ve arzulanın konumunun parodisini sunan sanatçı bedeni, sonunda sahneyi tamamen terk ederek yerini zillete bırakır.

Sherman, etkisini yadsıdığı Hans Bellmer'in *Dolls* serisine benzer çalışmalarında Bellmer'den farklı olarak, cinsiyetsiz, parçalanıp bir araya getirilmiş beden imgeleri yaratır. Bu bedenler, sıklıkla Bellmer'in yapıtlarına getirilen yorumlarda olduğu gibi zillet kavramıyla birlikte anılır. Yabancılaştırıcı gariplikteki bu yeni bedenler, Freud'un deyimiyile *unheimlich*'in, tekinsizin alanında yer alırlar. Susan Rubin Suleiman'a (1998:131) göre birçok kadın sanatçı, avant-garde sanat veya süresini doldurduğuna inandıkları ihlal politikası yapmak yerine, öncüllerine hem eleştirel, hem de olumlayan bir yaklaşımla bakarlar. Bu da, Sherman'ın Bellmer'i temellük etmeye götüren yollardan biridir. Kimlik ve beden imgeleri temellük edilirken, ticari fotoğraf yöntemleri de farklı bir anlamla yeniden dolaşıma sokulmaktadır. Bellmer'in imgeleminde sanatçı bir röntgenci gibi kurban durumundaki erotik kadın bedenini gözetlerken, Sherman kendisini objektifinin nesnesi yapar.

Birçok sanat yapıtı gibi Sherman'ın çalışmaları da, kapitalizmin temsiliyet dünyasında yerini almıştır. Sherman'ın stili, moda ve reklam dünyası tarafından sıklıkla kullanılır hale gelmiştir. 'Cindy Sherman' da *ready-made* imgelerden biri olmuştur. Örneğin 1996 tarihli bir Sony reklamı *Film Stills #145*'i yineleyen bir *mise-en-scène* kullanmıştır. Lichtenstein, Warhol gibi reklam dünyasında en çok gönderme yapılan sanatçılar listesine Sherman da eklenmiştir. Kapitalist mimetik, Sherman gibi sanatçıların yapıtlarındaki ihlal ögesini

temellük ederek yeniden kendi içine dahil eder. En rahatsız edici gerçeklik bile bir maskeli balo olarak yorumlanabilir. Rebecca Schneider'ın (1997:123) söylediği gibi 'trajedi gerçekten gerçek değildir'. İmgedeki şiddet, umutsuzluk, kayıp gerçekliğini yitirir. Guess, Benetton veya Sherman'ın duruşunu yineleyen Ferre reklamları, sanatçıların reklamlardaki kurguya işaret etmelerini bile ellerinden alarak o tavrın kendisini de reklam dünyasının içine çekerler.

Mira Schor, Sherman'ın işlerini ataerkil düzenin şeyleştirici mekanizmalarının bir parçası ve kadınlara ihanet olarak görmektedir. New York MoMA'daki sergisinin sponsoru olan Madonna ile verdikleri pozlar nedeniyle de medyayı kullanmakla suçlar. Madonna, Sherman'dan etkilendiğini 1992 tarihli Sex/Madonna albümü için yapılan *Untitled Film Stills*'e benzeyen fotoğraflarda da gösterir. Sherman birçok modacı için alışılmadık biçimlerde güzellikten çok çirkinliğe işaret eden pozlar vermiştir.

Bu dolaşımın günümüz sanatındaki son halkasıysa, adeta Cahun ve Sherman'ın bir karışımı olan Japon sanatçı Yasumasa Morimura'dur. Marilyn Monroe, Greta Garbo gibi birçok kadın yıldızın kılığına giren bu kez bir erkek sanatçıdır. Bir *drag* gibi kendisini parodiye çeviren sanatçı, Sherman'ın Hollywood filmlerinden temellük ettiği kadınlık imgelerinden birini, *To My Little Sister: Cindy Sherman* adlı işinde yeniden temellük etmiştir. (Resim 4.6) Böylece çoğalan imgeler parodinin parodisine, mimesisin mimesisine dönüşmektedir. Mimesis ve parodi, sürekli yeniden okumaya açık kapı bırakmaları sayesinde her seferinde yeni ihlallere olanak verebilir.

Sonuç olarak, temsillerin hayaletleri arasında temsiliyet politikalarını deşifre eden Cindy Sherman, mevcudiyet ve namevcudiyetin arasında bir tür saklambaç oynarken, Levinas'ın çıplaklığı ve ontolojik kırılmağından söz ettiği yüz kavramını apaçık bir belirtiden çok yeniden keşfedilecek bir namevcudiyet olarak ele alır. Öznenin dil ve ideolojiyle kurgulandığı düşünülen zamanların gösterge düzenekleri ve kodları arasında yüz ve bedenin sahiçiliğı yitirmeye başlanır. 'İnsan'ın Yakın Çağ'da icat edilen bir kavram olduğunu söyleyen Foucault'nun (1994:499) dediğı gibi, insan kavramını yaratan düşünsel 'düzenlemeler, tıpkı ortaya çıktıkları gibi kaybolsalardı, (...)insanın, tıpkı denizin sınırında bir kum görüntüsü gibi kaybolacağından söz edilebilirdi.'



#### **4.2 Öznenin Silinme Alanı Olarak Beden ve Yersizyurtsuzlaşma: Francesca Woodman, Ana Mendieta**

Bu bölümde, Francesca Woodman ve Ana Mendieta'nın kendi bedenlerini kullanmaları, benlik ve bedenin sınırlarının silinmesi, namevcudiyet ve yersizyurtsuzlaşma gibi kavramlarla tartışılacaktır. Kadın oluş, geçişler, sürgün edilme, Batı sanatında genel olarak temsiliyet ve kadın bedeni temsili, yabancılaşma, ana tanrıça, doğa bu sanatçıların kimi zaman ikisini, kimi zaman da birini tanımlamak için anahtar terimler olacaktır.

Francesca Woodman, 1973–1981 arasında Mendieta'yla aynı yıllarda beş yüz civarında fotoğraf üretmiş ve kendini kullandığı işlerinde bir kadın ve sanatçı olarak gelişimini yansıtmıştır. On beş yaşından yirmi üç yaşına kadar gerçekleştirdiği bu çalışmalar, genç kızlıktan kadınlığa geçişin kimi zaman melankolik, kimi zaman da oyuncu tanıklığını yapar. Birçok işinde, Batı sanatındaki *femme-enfant*'ın idealleştirilmiş, cinsellik ve masumiyet, kadın ve çocuk arasındaki bedenini bilinçli olarak yaratır. Bu ara dönem, Deleuze ve Guattari'nin kız-oluş ve kadın-oluş kavramlarını anımsatır. Kız oluş, kadın oluş gibi farklı varoluşlara kapı açarak kaçış çizgisini de beraberinde getirir. Küçük kızın bedeni, kendisinden çalınarak toplum tarafından oluşturulur. Woodman, kadınlığa ve yetişkinliğe doğru kurgulanan bedenini izlerken, yabancılaşma kadar bu arada oluş (*intermezzo*) durumunu da yansıtır. Arada oluş, kimlik ve öznellikte sabitlenemeyen çoğul bir konumu imler.

Woodman, Gerçeküstücü sanatçıların fotoğrafta kullandığı tekniklerden yararlanarak kadın ve arzu konusuna yeni bir yaklaşım getirir. Yineleyen seriler, göstergenin gösterge oluşuna dikkat çeker ve kadının ötekileştirilmesi üzerinde düşünmenin bir aracı haline gelir. Kadınlar, kendilerine baktıklarında aynadaki imgelerini de ikiye bölünmüş bir bilinçle seyrederek. Böylece toplum ve sanat tarafından kurgulanan kadın ve kurmaya çalıştıkları kendilikleri arasında bir bölünmüşlüğü yaşantırlar. Kendilik ve öteki; Aydınlanma tarafından yaratılan ve kadını ilkiyle özdeşleştiren özel ve kamusal alan arasındaki sınırların silikleşmesi, kadının hem yazınsal, hem de görsel alanda kendini temsilinde sıklıkla görülen özelliklerdir. Kendini yıkmaya ve silmeye yönelen kadın, bakış olarak görünenin dışında durmak yerine imge olmayı tercih eder gibi görünse de, bu imgeler sürekli bir kırılmaya, boşluğa, yıkıma ve aralığa işaret etmektedir. Bu bağlamda Woodman'ın fotoğraflarındaki aynalara yansıyan imgesi farklı açılımlarıyla ele alınabilir.

Woodman'ın aynayla saklambacı, benliğin ve bedenin uzamsal sınırlarını araştırır ve mevcudiyeti hiçlikle bir oyuna sokar. Kadının aynadaki kendi imgesiyle narsistik özdeşleşmesi, Geleneksel Batı sanatında kadının aynalarla temsil edilegelmesi, imgeden başka bir gerçekliğe izin vermeyen bir düzlemde kendi imgesiyle kibirli meşguliyetini gösterirken, Woodman'ın aynaları, öznenin silindiği yerdir. Ayna, Gerçeküstü sanatçılar için bilinçaltına ve düşlere açılan yabancılaştırma etkisi yaratan bir nesne işlevi görür. Birçok kadın sanatçı da, işlerinde aynayı kullanır. Bunun nedenlerinden biri, kadının kendisini sürekli gözetlenen ve izlenen görsel bir imgenin yansımalarıyla özdeşleştirilmesi olabilir. Simone de Beauvoir'ın kadının aynadaki görüntüsüyle, erkeğin ise kadının imgesi tarafından sağlanan ve dünyaya yansıtılan bir kendilik imgesiyle ilgilenmelerini belirtmesi bu bağlamda anımsanabilir. Erkeğin arzusunun aynası ve fetişleştirilen kadın, erkeğin görmek ve görmemek üzerinden oluşan ayna evresi ve iğdiş edilme karmaşasıyla da anlaşılabilir. Buna bir tepki olarak kadın sanatçıların, aynadaki kendi imgelerini bazen ironik, kimi zaman da melankolik bir biçimde yansıttıkları görülebilir. Batı sanatının kadını röntgenleyen ve nesneleştirilen bakışına direnen bir yaklaşımla, bedeni salt bir seyirlik nesne olarak almayıp, kendi bedenlerini görselleştirirler. Kadın bedeni, erkek bakışı tarafından nesneleştirilerek yerleştirildiği seyirlik uzamın dışında, hiçliği imler. Kendisini ötekileştiren benlik boşluğun tanıdığı haline gelir.

Bedenin namevcudiyet olarak ele alınıp sınırlarının silikleştirilmesi, Gerçeküstücü sanatta varolan bir özelliktir. Beden imgesinin nesnelere kaynaşıp, sınırlarını nesne dünyasında yitirmesiyle benlik de, dış dünyadan ayrı ve bütünlüklü yerini kaybeder. Namevcudiyeti imleyen beden, bedenden, kimlikten ve benlikten sürgün edilmenin izlerini taşır. Aynalar ve duvarlarla bütünleşerek silinen beden, bir yüzeyden başka bir şey değildir. Woodman'ın çalışmalarında, Gerçeküstücü sanatçıları çağrıştıracak biçimde bedenin doğal bir bütün olarak temsiliyeti yıkılır. Parçalı ve biçimi bozulmuş beden, kimi zaman aynaların da yardımıyla bir tür saklambaç oyununa dahil edilir. Ayna, kimliği ortaya çıkarmaktan çok, boşluğa açılır ve varlığın hiçliğine ve geçiciliğine işaret eder. (*Self-deceit*, 1978) (Resim 4.7) Beden dağılıp gözden kaybolmaya açık bir yansıma haline gelir. Ayna, izleyen ve izlenen, beden ve gösterge, imge ve temsil arasındaki ikiliği ortaya çıkararak fotoğraftaki temsili katmanlaştırır.

Bazen yanıltıcı derecede huzurlu, bazen de kabusa benzeyen temsiller ölüme gönderme yapar. (*Providence*, 1975-1976; *Angels*, 1977-1978) (Resim 4.8) Yabancılaşmış,

parçalanmış, dönüşüme uğrayıp sınırlarını yitirmiş beden imgeleri benliğin sınırlarını dağıtır; yokluğun ve hiçliğe kayan bir melankolinin göstergesi olur: 'Kendi bedeninde yabancı bir benlik, baş kaldırılan, teşhir edilen, yaralanan dünyadaki her şeyle bir arada varolana kadar genişleyen bir beden, dünyanın etine dönüşen bir beden' (Miglietti, 2003:26) Düş ve gerçeğin, beden ve benliğin sınırları silindiğinde ortaya çıkan tekinsizliktir.

Bu tekinsizliğin mekanı ise evdir. Bedenin ve doğanın tarafındaki kadın, eve dair her şeyle ilintilendirilir. Birçok kadın sanatçının eve ait imgeleri sıklıkla kullanmasıyla, özel ve kamusal alan ile ben ve öteki arasındaki ayrımlar yeni biçimler alır. Louise Bourgeois'ın *femme-maison* (kadın-ev) resimlerinde olduğu gibi ev, metaforik bir imge haline gelir. Woodman'ın evle bütünleşen, eve hapsolmuş kadınları anımsatan çalışmalarında beden ve uzam arasındaki sınırlar silinir. (Resim 4.9) Woodman'ın bedeni, Charlotte Perkins Gilman'ın 'The Yellow Wallpaper' adlı öyküsündeki Viktoryen burjuva ev kadının duvar kağıdının şekilleri tarafından yutulması türünden baskıcı ve depresif bir ortamın içine çekilir. Kadının ev tarafından yutulduğu, yalıtılmışlık ve tutukluğu çağrıştıran gotik imgeler yaratan Woodman, Philip Sollers'in deyiimiyle kendisini bir hayalete çevirir. Sallantıdaki kimlik ve benliği, içinde bulunduğu eski ve yıkıntı iç uzamlarda silinip yeniden ortaya çıkar.

Mitolojideki Daphne gibi doğaya veya domestik mekanlara dönüşen beden, *trompe l'œil* etkisiyle yaratılan bir oyunun parçası olur. (Resim 4.10) Ancak bu huzurlu değil, kadın-doğa özdeşleşmesini parantez içine alan rahatsız edici bir dönüşümdür. Kartezyen özne ve araçsal akıl tarafından doğa ile beraber aklın soyut düzenine bir tehdit oluşturan kadın bedeni doğa gibi estetize edilir, denetim altına alınmaya çalışılır. Barbara Kruger'ın 'We won't play Nature to your Culture' sloganında olduğu gibi arketip ve mitolojik göndermelere rağmen bu göstergelerin kurgulanmışlığının etkisi, aldatıcılığı sürekli hissedilir. Kendi bedenini estetize eden sanatçı, bu kurgulanmışlıkla oynar ve varsayılan özdeşlikleri askıya alarak rahatsız edici bir boyut kazandırır.

Woodman'ın fotoğraflarında gözlemlenebilecek bir diğer özellik ise, kadın bedeninin görünmezlik ve erotizmle ilişkisidir. Mücevherler, aksesuarlar, yüksek topuklarla Batı sanatının bir fetiş nesnesi olan kadını kendi bedeninde yeniden üretirken, bir yandan izleyiciyi röntgenci haline getirir, bir yandan da imgenin yaratıcısı olarak konumunu sorgulanmaya açık bırakır. Beden parçaları ve silik yansımalar, fantezi olarak kadın bedenini ve sanatçının kendi bedeniyle ilgili yabancılaşma deneyimlerini yansıtır. Görsel temsiliyet ve

cinsellik arasındaki ilişki, bütünleştirici ve onaylayıcı olmaktan çok, görsel alanın kırılmaya uğratılmasını, melankoli ve ölümün izdüşümünü beraberinde getirir. Kadın bedeninin, erkeğin iğdiş edilme karmaşasını gidermek üzere düzenlendiği erotik imge, skopofiliye, bakmaktan zevk almaya yöneltirken aynadaki çoğalmalar ve silinmeler aradaki çatlakların varlığını duyurur.

Woodman, bedenini arzunun yansıtıldığı bir gösteri gibi düzenlerken yabancılaştırma, yerinden etme ve aşırılıklarla kadının bir gösterge olarak nasıl belirlendiğine işaret eder (Godeau, 1997:435). Bir fotoğrafçı olarak erkeğin röntgenci bakışını temellük ederek, bakan ve bakılan arasındaki farkı ihlal eder. 1970'lerde erkek bakışı hakkındaki tartışmalara farklı bir açıdan bakmayı sağlayan Woodman, narsisist olarak görülebileceği gibi, kadın bedenini erotik bir nesne biçiminde sunması bakımından eleştirilebilir. Ancak Mulvey'in deyiimiyle 'bakılan olma' (*to-be-looked-at-ness*) durumuyla oynayan sanatçı, sanatçı ve modeli, özne ve nesne arasındaki ilişkileri kendi bedenini kullanarak sorgulanır biçimde yeniden sunar. Ötekileştirilen bedeni, parçalanan benliğini gözler önüne serer. Öte yandan fetiş nesnelere çoğaltılarak, klasik erotik fetiş nesnesinden uzaklaşan rahatsız edici bir boyut kazanır. Fallik simgelerin çoğaltılması, iğdiş edilme karmaşasının giderilmesi değil, yeniden yaratılmasıyla sonuçlanır.

Hans Bellmer'in sevgilisi ve modeli Unica Zürn'ün bedenini iplerle bağladığı çalışması ile Woodman'ın kendisini kurdelelerle bağladığı fotoğrafı arasında biçimsel benzerlikler bulunsa da farklılıklar göz ardı edilemez. Zürn'ün bedeni iplerle sadistçe bağlanmış izlenimi verirken, yapıtın adı '*Garder au Frais*' (Serin Yerde Tutunuz), kadın bedeninin et olarak şeyleştirildiğini gösterir. Başsız ve kimliksiz kadın, erotik bir nesne halinde temsil edilirken Zürn'ün kendisi aslında yoktur. (Resim 4.11) Buna rağmen Woodman, bedenini kurdele veya jartiyerle temsil ederken sadistik değil, oto-erotik bir imge sunar. (Resim 4.12) İmgenin yaratıcısı olarak kendisini fotoğraflarken bakışın tarafında ve etkindir. Bellmer'in yanı sıra Magritte'in temsiliyetle ilgili yaklaşımını da temellük eden Woodman, bu kez de ironik bir biçimde *Three Kinds of Melon in Four Kinds of Light* serisinde göstergeler ve gönderenleri arasındaki temsiliyet sorununa olduğu kadar, kavun metaforu olarak kadın göğsü ve resim olarak kavun gibi farklı temsiliyet biçimlerine de gönderme yapmaktadır. (Resim 4.13)

Rosalind Krauss (2000), Woodman'ın bu tür işlerini bir sanat öğrencisinin ödevlerine yorumları olarak düşünür. Örneğin kare formu, klasik dikdörtgenle karşılaştırıldığında

fotoğrafın çerçevesini ve uzamın temsiliyetini daha fazla vurgulamak amacıyla kullanılır. Müzelerde kullanılan camekanlı dolap da nesneleştirmeyi gözler önüne serer. Kadının şeyleştirildiği, nesneleştirildiği müze camekanları fotoğraf karesi içindeki ikinci bir çerçeve olarak yer alır.

Ana Mendieta, performanslarında ve bedenini veya izini sanat nesnesine dönüştürdüğü kendi tanımıyla *earth body* işlerinde, 1970'lerdeki kavramsalılık, performans, *body art*, *land art* gibi çeşitli akımlardan yararlanır. Viyana aksiyonizmi, Acconci, Nauman, Burden gibi performansçılar, *land-art*, ikinci dalga feminizm, Lucy Lippard, pagan ve Hristiyan geleneklerinin Latin yorumu olan Santería ve Afro-Küba kurban törenleri, Mendieta'nın sanatını etkilemiş ve melez bir hal almasına katkıda bulunmuştur. Elbette etkilendiği veya aynı yıllarda benzer işler yaptığı sanatçılardan ayrıldığı birçok nokta bulunur. Örneğin, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci gibi erkek sanatçılar bedeni nesnel, kapalı bir dizge olarak veya kişiselliğinden soyutlayıp evrenselliği bağlamında ele alırken, Mendieta'nın bedeni, kimi çalışmalarında kadın olmanın kendisini sorgulamış ve ürkünç, dışlanan ve şiddet uygulanan bedenleri veya cinsiyeti parodi olarak yeniden canlandırmıştır. *Land art*'ın erkeksi ve anıtsal formlarının karşısında ise, daha insani boyutlarda dişil formlar getirdiği söylenebilir.

Öte yandan, doğada tek başına (ilk eşi Hans Breder'in fotoğrafladığı) işlerini gerçekleştiren sanatçı, performansın izleyiciyle doğrudan ilişki kurma özelliğinden çok, anlayış açısından Gilbert ve George'un 'yaşayan heykelleri'ne yakın görülebilir. Çünkü bu çalışmalarda edimin kendisi değil, estetik nesne olarak beden önem kazanır. Nitekim Mendieta da, tecavüz sahnelerini yeniden canlandırdığı çalışmalarını performans değil, '*tableaux*' olarak adlandırır. Wilke ve Abramoviç gibi sanatçıların tersine performanslarında sanatçı değil, anonim bir beden – örneğin *Tecavüz Sahnesi* adlı işindeki kurban – söz konusudur. (Resim 4.14)

Hannah Wilke'nin ve Bruce Nauman'ın farklı biçimlerde kendi portrelerini bir seri halinde kullanmaları gibi Mendieta da, 1972 yılındaki *Adsız* çalışmasında yüzünü birbirinden değişik peruklar, makyajlar ve ifadelerle fotoğraflamıştır. Iowa'daki okul yıllarında yaptığı ilk performatif işlerinde kendisini sakallı veya bıyıklı görüntülediğinde, cinsiyet ve beden konularını sorgulamıştır. (Resim 4.15) Çalışmasının kaynağı olarak, Marcel Duchamp'ın *Rose Sélavy* ve *L.H.O.O.Q.* işlerini göstererek cinsiyet ve iktidarı sorunsallaştırdığını

belirtmiştir. (Resim 4.16) Bu bağlamda cinsiyetin, Judith Butler'ın kuramlaştırdığı türden kurgulanan ve performe edilen bir olgu olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Kadın ve şiddet konulu performanslarındaki kanlı '*tableaux*'larında Viyana aksiyonizminden yararlanmasına rağmen, aynı zamanda da bedeni bir yerleştirme nesnesine dönüştürmüştür. Katolik ikonografiye gönderme yapan kendisini beyaz bir örtüyle sardığı diğer 'kanlı' işlerde de bu etkiyi görmek olasıdır. Rebecca Schneider (1997), Mendieta'nın kendisinin örtünün altına gizlediği işini kadın bedeninin temsiliyet tarafından örtülmesi ve gizlenmesi kavramına bir yanıt olarak yorumlar. (Resim 4.17) 1974 tarihli bir çalışmasında ise bu kez de Yves Klein'ın 1960 yılında yaptığı *Anthropométries*'ye bir yanıt vererek ellerini veya bedenini kırmızı boya veya kanla boyayıp kağıda izini bırakır. (Resim 4.18) Ancak bu kez erkek sanatçının aracı ve nesnesi haline getirilmiş 'canlı fırça' kadın bedenleri yerine, sanatçı olarak kadının kendisi edimin sorumlusudur.

Mendieta, yaşadığı yıllarda yaptığı işlerin niteliğinin yanı sıra, etnik kökeni nedeniyle de New York sanat piyasasında uzun süre dikkat çekmemiştir. Ona yapılan eleştirilerin başında, birçok kadın sanatçıya yapılan, ancak benzer işler erkekler tarafından yapıldığında dile getirilmeyen narsisizm suçlaması yer alır. Örneğin Donald Kuspit, Mendieta'nın sanatından yola çıkarak sanatçıyı patolojik açıdan ele alırken, benliğinin yaralanmasından söz eder. İşlerinde başka kadınlara veya erkeklere yer vermemesini, annesiyle ilgili yaşadığı sorunlara bağlar ve narsistliğinden bahseder. (Blocker, 2004: 16) Mendieta'ya yapılan narsisizm suçlaması, onun yapıtlarını ancak marjinalleştirmeye ve 'feminize' etmeye yaramıştır. Bu yaklaşım, onun birçok çalışmasındaki feminizmi ve politik yaklaşımı görmezden gelir. Benmerkezcilikle suçlanan sanatçının, tecavüze karşı yaptığı işlerinde kendi bedenini kullanması, performansının eleştirel gücünü eksiltmemekte, tam tersine kendi dairesinde olsun, ormanda olsun tecavüze uğramış yarı çıplak kan içindeki kadın bedenini canlandırdığında, bakışa edilgen bir biçimde sunulan kadın bedenine uygulanan şiddeti feminizm bağlamında gözler önüne sermektedir.

Ayrıca Kuspit, Mendieta'nın doğadaki çıplaklığını bakirelik, cinsellik ve erkeklerden arınmış bir saflıkla ilişkilendirirken, kimlik, yersizyurtsuzluk, ritüel gibi çağrışımlarını dışlar. Aynı şekilde Mendieta'nın doğayla arasında kişisel bir bağ kurma çabası, sadece yitirdiği vataniyle birleşme isteği olarak yorumlanıp, sanatsal değeri kişiselleştirmenin gölgesinde bırakılmış ve

apolitikleştirilmiştir. İşlerini feminist veya etnik ötekilik yaftalarıyla özetlemek kadar, kişiselleştirip otoportre olarak adlandırmak da bir o kadar indirgemeci olacaktır.

Feminizm ve çokkültürlülük geçici turistik modalar olmadan önce, 'Ana Mendieta nerede?'<sup>\*</sup> sorusunu soran yüzlerce feminist, etnik, estetik ve politik nedenlerle dışlanan kadın sanatçıların elitist sanat kulübünde yer almamalarını eleştirmiştir. 1990'larda çokkültürlülüğün ve farklılığın ticari bir meta haline getirilip tüketilmesiyle, Mendieta gibi sanatçıların işleri, sergileri 'renklendirmek' ve Batı'nın vicdanını aklamak amacıyla kullanılmıştır. Ölümünün ardından yaşamının sıradışılığı ve toplumsal ihlal edişinden rahatsız olan popüler medyada olduğu kadar sanat çevresinde de, hak ettiği bir ölümü yaşadığını çıtlatan ikiyüzlü bir söylem kullanılır. Mendieta, işleri müzelerde sergilenen eşi Carl André'yle karşılaştırıldığında, kendi çıplak bedenini kullanan bir üçüncü dünya ülkesi sanatçısı olarak - yüzlerce feminist göstericinin tepkileri dışında - genelde savunmasız kalmıştır.

Sınıfsal kökenleri nedeniyle diğer sürgünler arasında ayrıcalıklı bir geçmişe sahip olsa da, Mendieta, azınlık ve kadın haklarıyla ilgili çeşitli kuruluşlarda etkin olarak yer almıştır. Özellikle *Siluetta* serisinde, Batı tarihince dışlanan tanrıça kültürü bağlamında sömürgecilik karşıtı işler yapan sanatçının, kendisini toprağından koparılmış bir sürgün olarak defalarca tanımlaması, kimlik anlatısının en belirgin parçasıdır. Ana Mendieta; 'Peyzaj ve (kendi siluetimden kaynaklanan) kadın bedeni arasında hep bir diyalog içinde oldum. Sanırım bu, benim anayurdumdan (Küba) ergenlik çağında koparılmamın doğrudan bir sonucu. Ana rahminden (doğadan) fırlatılıp atılmışlık duygusunun etkisi altındayım. Benim sanatım, (...) anaç kaynağına dönüşür. Toprak/beden heykellerim sayesinde toprakla bütünleşiyorum. Ben doğanın, doğa da benim bir uzantım haline geliyor' (aktaran Posner, 1998:164). Anayurdundan ayrılışının travmatik etkisi, yabancılaşma duygusunu ve 'yara' olarak adlandırdığı acıyı beraberinde getirmiştir. Doğayla kurduğu kırılğan ilişki, ülkesi ve ailesiyle kopan ilişkisinin yerini almaya çalışır gibidir.

'Kökene dair bir geçmiş yok da, boşluk, öksüzlük, başlangıcın vaftiz edilmemiş toprağı, içinden dünyanın bize baktığı bir zaman var. Her şeyin ötesinde bir köken arayışı var,' diyen Mendieta, 'köken arayışı'nın özcü çağrışımlarını yadsımazken, böyle bir özün varlığından

---

\* Kadınların Eylem Koalisyonu, 1992'de SoHo Guggenheim Müzesi'ndeki sergide onu öldürmekle suçlanıp aklanan eşi Carl Andre'nin işi yer almasına rağmen Mendite'nin işlerinin bulunmamasını protesto ederken '¿Donde está Ana Mendieta?' (Ana Mendieta nerede?) diye sorarak büyük bir gösteri düzenlemiştir.

çok arayışına gönderme yapar (aktaran Blocker, 2004:34). Kimliği sürgün ve öksüzlükle tanımlayan bu yaklaşım, bitimsiz bir yabancılığa götürür. ‘Vaftiz edilmemiş toprak’, adlandırılmamış, dil, din ve ‘uygarlık’ tarafından tanımlanmamış, sömürgeleştirilmemiş bir mevcudiyeti gösterir: ‘Toprağı vaftiz etmemek, imlememek; onu aşağılayıcı anlamda dişil, ilkel veya gelişmemiş diye imleyen ikili yapılardan kaldırmaktır. Bu, adlandırmayı düzenleyen hiyerarşileri yıkan yapıbozumcu bir hamledir. Vaftiz etmemek, adın küle döndüğünü ortaya çıkarmaktır’ (Blocker, 2004: 35). Böylece geleneksel ile modern, tarih öncesi ile tarih arasındaki sınırlar sorunsallaştırılır. Aynı zamanda kadın ve toprak kavramlarının her biri olduğu kadar, toprak ve kadın özdeşleştirilmesi de farklı söylemlerin kurguları biçiminde görülür.

Mendieta, 1973–1980 arasında Iowa City ve Oaxaca dışında gerçekleştirdiği ve fotoğraflarla belgelediği performans işlerinde doğaya dönerek kadın bedeni ve ana tanrıça arasındaki ilişkiyi yansıtırken, daha sonraları bedeni maddeye ve ize, geçici bir gölgeye dönüştürür. Toprak, nehir, okyanus ve kayalara topraktan, kan, ateş, ot ve çiçeklerden bir tanrıça figürü biçiminde kendi izini bırakmıştır. (Resim 4.19) Sanatçı ortadan kaybolarak anne (ana tanrıça/doğa) ve çocuk ilişkisinde olduğu gibi benliğin akışkanlığında öteki ile kaynaşır. Bedenin deniz kenarında dalgalarla silinen izi fotoğraflandığında bir kat daha ölüme, eksikliğe, gölgeye, boşluğa katlanır. (Resim 4.20) (Cahun’un deniz kenarında silinen bedeni Ana Mendieta’nın çalışmasının öncüllerinden biridir.) Ayrılık, yitirme, yas, eksiklik ve boşluk duygusu, bedenin yadsınmasına eşlik eder. Etkilendiği Frida Kahlo gibi Mendieta da, ‘Ölüm ve yaşamın birbirinden ayrılabilceğini düşünmüyorum. Benim tüm yapıtlarım Eros ve yaşam/ölüm hakkındadır’, diyerek Freud’un Eros ve Thanatos kavramlarındaki ölüm ve erotizm ile mezar ve ana rahmi arasındaki yakınlığı dile getirir (aktaran Posner, 1998:164). Yenilenme ve aşkınlık, benliğin akışkanlaşması ve yadsınmasıyla bir aradadır.

Ana tanrıçalardan yola çıkan dişil ikonografi, tarihin dışında ilksel olana işaret etmenin yanı sıra, Batı tarafından bastırılmış, zaman ve tarih dışı olarak adlandırılmış anlatılara doğal uzamda bir yer vererek, susturulmuş anlatıları hayata geçirir. Çizgisel zamanı izleyen tarihsel anlatıların yerini, bir coğrafyaya, uzama ait anlatılar, mitler, pagan dinler ve geçiciliklerinden yüksünmeyen simgeler alır. Mendieta, tanrıça arketipinin kökeni olan eski uygarlıkların doğayla doğrudan ilişkileri olması nedeniyle hakikate daha yakın olduklarını düşünmüştür.



Mendieta, doğayla ilişkili işler yapan erkek sanatçılarla kendisi arasındaki ayrımın, 'doğa üzerine çalışan erkek sanatçılar[ın], kendilerini doğaya empoze' etmeleri olduğunu söyler (aktaran Blocker, 2004:18). Ancak sanatçının yaklaşımının özcülüğe yaklaşan bir yanı da vardır. 'Benim sanatım, her şeyin içinden geçen evrensel bir enerjiye inançtan kaynaklanır: böcekten insana, insandan hayalete, hayaletten bitkiye, bitkiden güneş sistemine' (aktaran Viso, 2004:35) Bu bağlamda İkinci Dalga feminizmin tek tanrılı dinler tarafından bastırılmış dişillik ve ana tanrıça yorumlarına benzer biçimde kadın ve toprak metaforunu özcü bir yaklaşımla sıklıkla kullanır. Bedenini çiçeklerle kapladığı ve eski çağlara ait bir mezara uzandığında, 'zaman ve tarih tarafından kaplandığı'ndan söz eder. (Resim 4.21) Yaşamın geçiciliğine gönderme yapan 17. yüzyılın vanitas'ları gibi, ölümü ve yeniden doğuşu simgeler. 'Sanatım, beni Evren'le birleştiren bağların yeniden kurulmasıdır. Toprak/beden işlerimi yaparak toprakla bütünleşirim. Bu, ilksel barınak olan rahmin bir kopyası olan doğanın içine alınmasıdır' (aktaran Blocker, 2004:57). Anayurdunu yitirdiği için 'toprağın rahmine dönme' gereksiniminden her fırsatta söz eden Mendieta, yineleyen söylemiyle kendiliğini bir sürgün olarak kurgular. Sürgün halkların veya bireylerin yersizyurtsuzlaşma (*deterritorialization*) ve melezlikleri, Batı'nın ötekini kurbanlaştıran temsiliyetini yapıbozumuna uğratar.

Ana Mendieta'nın işleri, toprakla ilişkili olmasına rağmen bir ara alanı, geçişi, yeniden olmak üzere sürekli silinmeyi içerdiği için yersizyurtsuzlaşmaya örnek oluşturur. Herhangi bir kökeni yadsır. Judith Butler'ın sözünü ettiği türden performatif bir özne olarak Mendieta, özsel, istikrarlı, bütünlüklü bir kimliğin ötesinde sürekli yeniden gerçekleştirilen edimlerle sanatını biçimlendirir. Sürgün olmanın tek bir tanımı ve özünden söz etmek olanaksız olduğu gibi, sürgün ve yersizyurtsuz olanın, mevcut durumun dışındaki bir yarıktaki edimleriyle kendisini ve kendisi hakkındaki anlatısını da dönüştürdüğü söylenebilir.

Tutarlı bir kültürel kimlik ve geleneksel köken kavramlarının ötesinde farklı bir konumsallık sunan Mendieta, işlerini bir Afrika geleneğine benzetir. Buna göre kendi köyünün dışından kadınlarla evlenen Kimberley köylülerinin yabancı eşleri, yanlarında bir çuval dolusu kendi topraklarını da beraberlerinde getirirler. 'Bu toprak, onların anayurtları ve yeni evleri arasındaki geçişi sağlayacaktır' (aktaran Rogoff, 2000:124). Irit Rogoff, bunu Deleuze ve Guattari'nin sözünü ettiği anlamda 'yersizyurtsuzlaşma' bağlamında okur. Rogoff, yersizyurtsuzlaşmayı, Mendieta'nın hiçbirine ait olmadığı farklı şehirlerde yaşamasında, kültürel parçalanmasında, New York'un uluslararası sanat piyasasının dışında uzak yerlerde

farklı malzemelerle çalışmasında, Üçüncü Dünya tarzı bir feminizmi benimseyerek 1970'lerin Birinci Dünya avant-garde akımlarıyla kaynaştırmasında görür. 'Yeniden yurt edinme' (*reterritorialization*), tekil, çizgisel ve tutarlı nihai bir benlik kuruluşunun yerine konumsallığı önerir. Irk, sınıf ve cinsiyet gibi ayrımlarda minör olanı, marjin ve merkez arasında farklılığı vurgulayan kişisel ve politik bir kimlikten yanadır. Mendieta'nın yeniden yurt edinmesini, alternatif kültürel oluşum, farklı ırk ve cinsiyete göre kolektif bir tarihin yeniden kurgulanması olarak okuyan Rogoff, dış çizgiye karşı maddeye ağırlık veren, klasik mekan anlayışının dışında, 'kişiselleştirilmiş bir coğrafya'da konumlanan işlerinin gözden irak kırsal alanlarda yer almasına, kendisi gibi işlerinin de yerinden edilmişliği tercih ettiğine değinir. Sınırları silikleşen bu geçici işler, yapıtların yaratıldığı ve gösterildiği alan arasındaki ayrımı da sonlandırır.

Minör olanın tarafındaki Mendieta, sınırları keyfince yerle bir edip, kendi bedensel ve uzamsal anlatısını oluştururken farklı olasılıklara açılır. Küba'dan, Iowa'ya, Meksika'dan New York'a farklı coğrafyalardaki göçebe yaşamında geçitlerin, göçlerin ve Deleuze ve Guattari'nin deyimleriyle minör olanın tarafındadır. Azınlık yerine minörlükten söz eden Deleuze ve Guattari (1988:291), azınlıkların (Yahudiler, çingeneler) kendilerine yeniden yer-yurt edindiklerinden, ancak minör olanın yersizyurtsuzluğundan söz ederler. Yersizyurtsuz olma, 'bir toprağı terk etme hareketidir. Kaçış çizgisinin işleyiştir' (Deleuze ve Guattari, 1988:508) Göçebe yersizyurtsuz, göçmen ise yeniden yer yurt edinendir. Göçmen bir yerden bir yere giderken, göçebe sürekli gider. Toprak sadece bir zemin veya destektir (Deleuze ve Guattari, 1988:380-381). Mendieta için A.B.D. yeni bir yurt değil, sürekli başka topraklar (Meksika, Küba) ve kültürler için terk ettiği bir geçit yeridir. Öte yandan sanatı anayurdunun kültürel etkilerini taşımaya ve onun tarafından tanımlanmaya devam eder. Ancak bu, sahiplenmeden çok sürekli bir yitirme haline gelir. 'Bu yoğun oluşlar, geçitler ve göçlerde her şeyin birbiriyle karıştığına inanan bir zihniyetteyiz. Zamanın akışında yükselen ve alçalan bütün bu sürükleniş: ülkeler, ırklar, aileler, ebeveyn adları, coğrafi ve tarihsel belirlenmeler. (...) Organsız bedenlerde ilk dağıtılacak şeyler, ırklar, kültürler ve tanrılarıdır. (...) Bütün bir beden hiçbir şeyi temsil etmez. Tersine ırklar ve kültürler, bu beden üzerinde bölgeler belirler. Bir alandan diğerine eşikleri aşarak geçeriz: Asla göç etmeyi bırakmayız, hem öteki bireyler, hem de öteki cinsiyetler oluruz ve bir yerden ayrılmak, doğmak veya ölmek kadar kolay olur' (Deleuze ve Guattari, 1999:84-85). Bu bağlamda Deleuze ve Guattari, Artaud'nun Meksika'ya gidişini örnek verirler. Mendieta'nın ilk göçü istemli olmasa da, diğerlerinde benzer bir arayış söz konusudur.

Mendieta, 'şimdi ve öncesi', 'burası ve başka bir yer' arasında bölünmüşlüğüne rağmen hiçbir yere ait olmayan bir yabancı gibidir. (Kristeva, 1991:10) 'Yitik bir köken, kök salma olanaksızlığı, altüst olmuş bir bellek, askıda bir şimdiki zaman. Yabancı'nın uzamı, hareket halindeki bir tren, uçak, durmayı engelleyen bir geçiştir.' Yitirilmiş bir cennet (anayurt) imgesiyle sürekli bir yitimi yaşantılayan Mendieta, ailesini ve yakınlarını Kristeva'nın deyimiyle 'başka bir dile gömülü' biçimde geçmişte bırakıp, dilinden sürgün edilerek, bir anlamda da özgürleşmiş, kaçış çizgilerine açık olmuştur. Aile, ev ve ülkeye kısacası yuvaya ait iken (*heimlich*), öksüzlük ve sürgünlük yüzünden sürekli bir yabancılığı da (*unheimlich*) imler. Kadın bedenini ve ölümü anlatan işler de tekinsizin alanındadır (*unheimlich*). Tekinsizlik, bilinçaltına ait, bir zamanlar tanıdık olanın, 'içimizdeki yabancı'nın', bastırılmış korkuların ortaya çıkması ve yinelenmesidir. 'yadsıdığım ve aynı zamanda özdeşleştiğim yabancı ile yüzleştiğimde sınırlarımı yitiririm; (...) itidalimi yitiririm. 'kayıp', 'belirsiz' ve 'müphem' hissedirim' (Kristeva, 1991:187).

Bu bağlamda, tekinsizlik, beden ve benlik sınırlarının müphemliği ve silinmesi, Ana Mendieta ile Francesca Woodman'ın ortak noktalarıdır. Woodman'ın melankolisi ve Mendieta'nın yası, benliğin ve bedenin bütünlüğünü tekinsiz olanın kıyılarına sürükler. Her ikisinin de genç yaştaki trajik ölümleri birer süreç ve geçiş olan yaşamlarını sonlandırmış, geriye yersizyurtuz ve toplumsalı ihlal eden kendilik tanımları ve beden temsilleri kurguları kalmıştır.

#### **4.3. Çıplaklık, tanrıçalar ve narsisizm: Carolee Schneemann, Hannah Wilke**

1960'larda bedenin sanatta temsiliyeti, burjuva konformizmine ve cinsellik anlayışına bir tepki ve özgürleşme hareketinin bir parçası olarak görülmüştür. Cinsel devrim ve kadın hareketiyle birlikte birçok sanatçı, bedenlerini kullanarak bir direniş yöntemi oluşturmuştur. Bununla beraber bu kadın sanatçıların karşılaştıkları ilk eleştiri, narsisist oldukları yönündedir. Sanatçıların çoğu buna karşı çıkarken, bazı eleştirmenler narsisizme olumlu açıdan bakarlar. 'Ben ve öteki arasındaki sınırların, kamusal ve özel alan arasındaki farklılıkların ve gösteren ile gösterilen ayrımının narsisistik yıkımından feministlerin kazanacağı çok şey oldu', diyen Amelia Jones'a (1998:51) göre *body art* sanatçılarının narsisizmi, Freud'un açıkladığı regresif biçimiyle nesne ilişkilerine geçememek olarak anlaşılmalıdır. Çünkü *body art*, bedenin ve öznenin bütünlüğünü kırmaya yöneliktir. Özellikle kadın sanatçılar, Avrupa merkezli eril özneye ironik bir yaklaşımla erkeğin aşkın

olduğu, kadının ötekinin bedensel içkinliğinde sabitlendiği konumları tartışmaya açarlar. Bu bağlamda Carolee Schneemann ve Hannah Wilke'nin çalışmaları, dönemlerinin öncüleri olmaları, özcülük ve narsisizm bakımından çelişkiler barındırmaları nedeniyle tartışmaya değer sanatçılardır.

Schneemann'ın sanatı, soyut dışavurumculuk, *happening*, *body art*, video, performans, *living theater*, Fluxus gibi birçok akımın birlikte görülebileceği feminist bir sanattır. Schneemann, etkilendiği yazarları Artaud, Beauvoir, Reich, Freud, Jung olarak sıralar ve Marksizm, feminizm, ekolojik ekonomi ve kutsal erotizmi de listesine ekler. 'Bence geçiciliği ve bilinçaltına yakınlığı, teşhir ve kendini kullanmak açısından performansta kadınsı bir şeyler var' diyerek performansı neden tercih ettiğini açıklar (aktaran Jones 1998:51). Böylece beden, doğrudanlığıyla sanatçının malzemesi haline gelir. 'Schneemann, 'malzeme olarak ten'le deneyler yapmış ve her biri cinsel özgürlüğün ve cinsel zevkin hizmetinde olan birbiriyle yer değiştirebilen beden parçalarıyla etkileşimli bedenlerin sinir sistemini varsaymıştır' (Schneider, 1997:31). Somut olana, malzemenin kendisine, maddenin kendi içinde gerçekliğine olan inanç 60'lı ve 70'li yılların sanatında görülebilecek bir özelliktir. Bedensel olanın öne çıkmasında ve bedensel deneyimin özgünlüğü görüşünde, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi de etkili olmuştur.

*Eye/Body* (1963) adlı şaman ayinlerine benzer performansta, boya ve çeşitli malzemelerle beden, bir sanat yapıtına dönüştürülen 'görsel bir alan' olarak kurgulanır. (Resim 4.22) Bakışın bedenle yorumunu yapan Schneemann, *Eye/Body* hakkında şunları söylemektedir: 'Boya, yağ, tebeşir, ipler ve plastikle kaplanarak, bedenimi görsel bir alan olarak kuruyorum. (...) [Ç]alışmayı tercih ettiğim malzeme olarak tenin imge değerini de araştırıyorum. Beden, erotik, cinsel, arzulanan ve arzulayan olarak kalabilir, ama aynı zamanda da bir tür adaktır: benim dişil istencim tarafından keşfedilen fırça darbeleri ve hareketlerle dolu bir metne yazılır ve işaretlenir' (aktaran Banes, 1993:226). Böylece kadın bedeni etkin olarak, eleştirel bir yeniden yaratımla bakışı dişil olanla ilişkilendirir. Kadınlara has bu dişil güçten hareketle sanatını gerçekleştiren Schneemann, 'ilksel ve arkaik güç'ten ve '4000 yıl öncesinin kutsal Toprak Ana'sından bahsederek kadını doğa ve tanrıça kültüyle özdeşleştiren bir özcülük sergiler. Nitekim gövdesine sarılı yılan da, tanrıçalara gönderme yapar. 1960'larda kimi tanrıça taraftarı özcü feministler, Schneemann'ın narsisizmiyle yüce tanrıça kültürünü karıştırmasına öfkelenirken, 1980'lerde birçok eylemci feminist, özcü, nostaljik ve apolitik olmakla suçlar. Doğayla veya ana tanrıça gibi kavramlarla özdeşleştirilen bir kadın kurgusu

kültür/doğa, etkin/edilgen, biçim/madde ayrımları gibi metafizik ikili karşıtlıkları sürdüren, özcü bir yaklaşımdır. Hélène Cixous (1997:233) bu tür ayrımlara karşı çıkarken, kadının kendi bedeninden kaynaklanan yaratımını ataerki fallusmerkezli düzeni aşmak için gerekli görür: '[Kadın], söyleminin 'mantığını' bedeniyle savunur. Teni sahici konuşur. Kendisini sergiler. (...) Bilinçaltı dürtülerin dildeki baş edilemez yanlarını ortaya çıkardığını yadsımaz.' Schneemann'da da sanat, kadın bedeni kaynaklı olmasıyla ataerki söyleme karşı çıkma iddiasındadır.

*Eye/Body*, bakışa karşı bedenin maddeselliğini ileri sürer. Irigaray'a göre, Batı uygarlığında bakışın diğer duyu üzerinde bir üstünlüğü vardır. Bu özellikle de erkekler için kadınlara göre daha fazla geçerlidir: 'Bakmak, kadınlarda erkeklerde olduğu kadar ayrıcalıklı bir konumda değildir. Göz, diğer duyulardan daha fazla nesneleştirir ve hükmeder. Belli bir uzaklığa koyar ve bu uzaklığı korur. (...) Bakış egemen olunca beden maddeselliğini yitirir' (aktaran Pollock, 1998:74). Bakmak bir iktidar konumudur. Schneemann, '[erkeğin] bizi düşlemesi kültürel olarak öylesine sapkın ki hala kendimizi mi düşünüyoruz, yoksa bizi düşleyen erkeklerin düşlerini mi düşünüyoruz diye sorarız' derken, kadının performansla veya genel olarak edimleriyle kurgulanan imgesine direnebileceğine inanır. Performanslarında 'izleyen olarak, tıpkı *jouissance*'ın fallus/bakışın düzenleyici telosunu aşması gibi, kendi bedeninin görünürlüğünü aşar' (aktaran 1997:74). Bakılanın bakmaya başlaması veya bakışı sorgulaması, sanatçının bakışın yetkesini ele geçirmeye çalışması o dönemde yeni bir olgudur. Bedenin göz olarak alınması, hem bakıcı, hem de bakılanı içerir. Modernizmin izleyicinin veya sanatçının bedenlerini hiçe sayan, özneliği bedenden soyutladığı gibi sanat yorumunu da akılcı, ilerlemeci, öznelikten ve çıkardan uzak kurallar dizgesine bağlayan yaklaşımının karşısında yer alır. Bataille, Bunuel, Magritte gibi yazın ve sanat alanında birçok örneği bilinen bedenden soyutlanmış göz, gözün ve bakışın Batı düşüncesindeki ayrıcalığını gösterir. Irigaray'ın da belirttiği gibi göz ve bakış, Batı'da diğer algılara üstün tutulmuş, düşünce tarihini ve sanatı bu yönde etkilemiştir.

Schneemann, kadının pornografik nesneleştirilmesine karşı, ama erotik çalışması *Fuses*'da (1966) James Tenney ile sevişmelerini kaydetmiştir. *Fuses*'ın resimsel dokusu, fiziksel karmaşıklığı, yapının fazla izlenmemesine neden olmuştur. Schneemann, bir tür kolajı andıran yapıyla karmaşık bir ritme sahip filmi adeta bir resim gibi boyamıştır. İlk kez bir kadın, filmde kendi erotik sahnelerini çekmiştir. Kamerada bir üçüncü kişi yoktur. Schneemann (2003:251), bu filmin doğa hakkında olduğunu ve görülmesi yasaklanan bedeni

göstererek müstehcen kavramını dönüştürdüğünü ve kendi etiğini kurduğunu belirtir. Bu tür deneysel çabalar genelde döneminde ilgi görmesine rağmen, bu yapının yargılanmasında ahlaki değerler etkili olmuştur. Film, 1968'de Cannes'da gösterildiğinde seyirciler koltukları jiletlemiş ve bağırıp çağırmıştır. Schneemann, bu tepkinin nedenini, 'istedikleri erotik, fallusmerkezli düzeneği tatmin etmemesi' olarak açıklar. Schneider'a göre (1997:78) bakışın iğdiş edilme karmaşasından yola çıkan fallus merkezli ekonominin yadsınması, bu dışlamanın nedenlerinden biridir. Aynı bağlamda film, pornografik fetişleştirimin düzeneğinin dışında yer alır. Çünkü birçok yazara göre pornografinin işleyişi, iğdiş edilme karmaşasıyla anlaşılabilir. Kadın, simgesel 'eksikliği' ile fetişistik bir biçimde fallusun yerini alır. Fallus diğer göstergelerle yer değiştirebilen herhangi bir gösterge olarak pornografideki diğer göstergelerin üzerinden okunduğunda ise temel gönderen konumunu yitirir.

*Meat Joy* (1964), performansçıların Schneemann tarafından atılan tavuk, balık ve et içinde devinmelerini içeren orjiye benzer bir çalışmadır. (Resim 4.23) Zilleti içeren, bedenlerin sınırlarının yitirildiği bir tür karnavala da benzetilebilir. Performansçıların biraradalığı, seyirciyle yakınlıkları, 60'lı ve 70'li yılların ideal komün kavramıyla da ilişkilidir.

Schneemann, 1991 yılında gerçekleştirdiği *Vesper's Stampede to My Holy Mouth* adlı videosunda kendisini bu kez de kedisıyla sevişirken görüntülemiştir. Rebecca Schneider (1997:50), bunu doğayla özdeşleştirilen kadına, kültürel yargılara ve kültürün doğayı kurguladığı türden bir doğaya karşı bilinçli olarak işlenen bir suç şeklinde yorumlar. Bu bağlamda kadın, her zaman kendisini kurgulayan temsillerin ya gerisinde ya da önünde durarak kendi temsillerinin yanında yer alan bir temsilden ibarettir. Schneemann, ataerkil temsiliyetin mimesisi sayesinde ataerkil temsilleri temellük ederek bir eleştiri getirmeyi amaçlar.

*Interior Scroll*'da (1975), bedeniyle (kimi zaman rahim ve vajinasıyla) kadınların ataerkil düzenle yitirdikleri doğa ve ana tanrıçayla bağlarını yeniden kurma çabasına girer. (Resim 4.24) İlksel, özcü bir beden anlayışı, cinsiyetin kurulan, yapılan ve performe edilen değil, 'doğal' bir doğa anlayışına sahiptir. Yılan, 'kozmetik enerjiyi' ve 'girdabı', 'embriyoyu koruyan ve besleyen dişil rahmi simgeler' (Schneemann, 2003:251). Vajinasından çıkardığı yılan kavi kağıdı Torah, göbek bağı, dil, şakül, çan kulesi ve gökkuşağına benzeten sanatçı, tarih öncesinden kalma yılan biçimli ana tanrıça simgelerinin kadınlar tarafından bedenlerine benzediği için resmedildiğini düşünür. Yılan ve vajina arasında mitolojik ilişkiler kurulur.

'Kutsal bilgi kaynağı' olan vajina, doğurganlığın ve arzunun gizeminin kaynağıdır. Öte yandan bu yılan biçimli kağıtta yazanlar, kadın sanatçıların erkek egemen sanat dünyasından dışlanmalarını anlatır. Schneemann'ın metninde geçen ve kadın sanatçıyı aşağılayıp öğütler veren yönetmen Anthony McCall'dur. Anlatılanlar da gerçek bir deneyimdir. 'Mutlu bir adamla karşılaştım / Yapısalcı bir yönetmenle. / (...)dedi ki: / (...) izleyemeyeceğimiz bazı filmler var: / kişisel kuru gürültü / duygularda ısrar / sert bir duyarlılık / kişisele eğimlilik / resimsel karmaşıklık / yoğun bir yapı / ilkel teknikler / (...)dedi ki; denk arkadaş olabiliriz / Denk sanatçılar olmasak da' (Schneemann, 2001:33-35). Böylece kadın sanatçılarla özdeşlenen duygusallık ve karmaşık teknik, salt biçimle uğraşan akılcı sanata göre değersiz bulunurken, kadın ve erkek sanatçıların arkadaş kalsalar da asla eşit olamayacakları yönetmenin ağzından açıklanır.

Schneemann, Robert Morris ile gerçekleştirdiği *Site* adlı performansında Monet'nin *Olympia* adlı yapıtını temellük ederek Maja'yı yeniden canlandırır. (Resim 4.25) İşçi sınıfından bir fahişe olan Maja'nın seyirciye doğrudan bakıyor biçimde resmedilmesi, zamanında kışkırtıcı ve rahatsız edici bulunmuştur. Morris, performansında bir inşaat işçisi gibi sahneyi kurmaktadır. Etkin eril sanatçı, edilgen bir kadın imgesi yaratmaktadır. Ancak burada performansını birlikte gerçekleştirdiği sanatçının Schneemann olması tesadüf değildir. Kadının Batı sanatındaki bakılan nesne olarak yerini eleştiren tavrıyla, bakışın ve eylemin tarafında olması dönemin feminist eleştirisiyle paralellik içindedir. Kadın, kendisini seyirlik bir nesne olarak algılar. Kendi bakışı izlenen olmayı pekiştirmek üzere düzenlenir ve içselleştirdiği bakıştan kurtulması güçtür. Ancak orijinal tablodaki Afrikalı kadının performansta yer almaması, 60'lı ve 70'li yıllarda ırk konusunun birçok sanatçı tarafından çözümlenmediğini göstermektedir.

Sanat tarihiyle hesaplaşmayı başka çalışmalarında da sürdüren Schneemann, *Cézanne, She Was A Great Painter* (1976) adlı kitabında sanat tarihinin feminist bir eleştirisini yapar. *Naked Action Lecture*'da (1968) doğrudan sanat tarihinin erkek egemen bir söylem olmasını, nesne / özne, beden / zihin gibi ayrımları ve kadınların sanatçı ve sanat tarihçi olarak yetke sahibi olamamalarını eleştirir. Schneeman'ın diğer sanatçılara göndermeleri sadece eleştirel olmayıp, başkalarının işlerini bir tür diyalog veya adama amacıyla da temellük ettiği olmuştur. Örneğin boya ve kanla karda kalp şeklinde izler yaptığı Mendieta'nın tekniğini yineleyen *Hand Heart for Ana Mendieta* (1986), Mendieta'ya adanmıştır.

Schneemann birçok kez sansürle karşılaşmıştır. Paris'teki *Meat Joy* performansı sırasında bir adam onu boğmaya kalkışmıştır. 1968'de Chicago'daki Vietnam Savaşı karşıtı performansı hükümet tarafından engellenmiş, 1985'de *Fuses*'ı gösteren görevliler tutuklanmış, S.S.C.B.'deki gösterimi de defalarca engellenmeye çalışılmıştır. *Meat Joy* adlı işini gerçekleştirdikten sonra teşhirci olmakla, sadece erkeklerin ilgisini çekmekle ve Fluxus ve Happening camiasında soyunarak yer alabilmekle suçlanmıştır. Zaten Fluxus'un babaları tarafından da dışlanan sanatçı, Yoko Ono, Shigeko Kubota ve Hannah Wilke gibi tepkiyle karşılanmıştır. 1976'da Lucy Lippard, kadın sanatçılara uygulanan çifte standarda tepkisini şöyle dile getirmiştir: 'Erkekler, güzel ve seksi kadınları nötr nesnelere veya yüzeyler olarak kullanabilirler, ama kadınlar kendi yüzlerini veya bedenlerini kullandıklarında narsisizmle suçlanırlar. (...) Kadınların hala yapamadıkları bazı şeyler var. (...) 1970'de V. Acconci göğüs kollarını yakıp, (...) penisini bacaklarının arasına sıkıştırdığında aynı patırtı kopmamıştır' (aktaran Schneider, 1997:35). Bu açıdan, sorun çıplaklıktan çok, öznenin cinsiyeti, kendi eylemi ve seyirci karşısındaki yetkesidir.

Öte yandan Schneemann, genel güzellik anlayışına uyan bir bedene sahip olması nedeniyle, stereotiplere uyan ve dolayısıyla aslında erkek bakış açısından herhangi bir tehdit oluşturmayan bir kadın olarak kadınlığın özünü arama hakkına sahip olduğu iddiasıyla şiddetle kınanır. Schneemann ise, narsisizm suçlamalarını *Fuses* gibi işlerinde kendisini görmediğini söyleyerek yanıtlar. 'Beni hile, yalan, şaşırtmalar ve gösterişle çevreleyen bir kültürde kendimi kullanıyorum. (...) Gerçekten yaşanmış hayatı kullanmak, yaşadığım ve izlenen ile görünen arasındaki duyusal ve kavramsal ilişkiyi görmemin tek olanağıdır. (...) Dünya, fallik bir biçimi yansıtan büyük bir vulvadır, tersi değil' (aktaran Rahmani, 2001:151). Kadın performans sanatçılarının birçoğu, kendi kişisel deneyimlerinden ve mevcudiyetlerinden yola çıkan çalışmalar yapmış, kendilerini ortaya koymayı konuşan bir özne olarak ataerkil iktidara ve temsiliyete karşı çıkmak için politik bir yöntem olarak tanımlamışlardır. Kadın performans sanatçısı, kendi temsilinin yanında bir temsil olarak dikilirken, bakışın ve eylemin sahibi olarak varolur.

Schneemann kendi bedenini kullanmasını açıklarken; 'resim-yapılarımın (*painting-construction*) bir uzantısı olarak kendi bedenimi kullanmak, kadınların erkekler gibi davrandıkları, erkeklerin çizdiği yol ve gelenekler doğrultusunda yarattıkları ölçüde Sanat Kulübüne alınmalarını sağlayan psişik alanın iktidarına meydan okuma ve tehdittir,' der (aktaran Banes, 1993:226-227). Schneemann, modernist sanatın tarafsız, mesafeli ve nesnel



olma iddiasına karşı çıkar ve çalışmalarının, 'idealleştirilmiş (çoğunlukla eril) 'soyutlanmış benlik' veya 'yaratılmış benlik' mitolojisini'yıkmayı amaçladığını söyler.

'Varoluşçu olmak yerine varolmak, nesne olmaktansa nesne yapmak'tan yana olan Hannah Wilke (2003:256), verdiği standart pozlar ve çıplaklığı kullanması nedeniyle Schneemann gibi varolan kadın temsillerine uymakla, kendisini arzu nesnesi gibi sunmakla, teşhircilikle ve narsisizmle suçlanmıştır. Ancak kendi kanserli bedenini ölümünden önce gerçekleştirdiği işlerde kullanması elbette durumu değiştirmiştir. Nitekim kendini fotoğraflamaya da, annesinin hastalığı sırasında onun yaralarına sahiplenerek başlamıştır. (Resim 4.26) Kadın bedenini kullanmanın kadını yeniden fetişleştirme, doğa ve bedenle özdeşleştirme ve politik belirsizlik (Lippard) gibi tehlikeleri olduğunu düşünen feministler olduğu gibi, kadını nesneden özne konumuna getirip kendisi adına konuştuğu ve olumsuzlukla tanımladığı için onaylayanlar da vardır. Wilke bedenden nefret etmenin, kapitalist ve totaliter toplumlarca bireyleri denetim altına almak ve bir iş ahlakı yaratmak üzere aşılandığından ve ekonomik bir çıkar sağlanmayan türden bir beden temsiline tepkiyle karşılandığından söz eder. 'Her şeyden önce kendimi kullanmak asla narsisizm değildir. Çünkü ben öldüğümde yapıt yaşayacak ve böylece salt bir kadın figürü olacağım,' derken, kendini sanatında bir imge olarak görünen 'Wilke'den ayırır (aktaran Jones, 1998:185).

'Kadın çıplaklığı erkekler tarafından resmedildiğinde belgelenirken, kadınlar bu ideolojiyi kendilerine ait bir biçimde yarattıklarında unutulurlar', diyen Wilke, erkeklerin yarattığı nü anlayışıyla bir tür oyun oynayıp, sanat tarihindeki nü kadına göndermeler yapar ve bu dili sorgular (aktaran Freuh, 2001:578). Wilke'nin çıplaklığı, sanattaki çıplaklığı bir maskeli balodaymışçasına yineler. Buna en iyi örnek, 'What does this represent – what do you represent?' başlıklı fotoğraftır. (Resim 4.27) Bacaklarını ayırıp oyuncak silah (fallik simge, şiddet) ve Mickey Mouse'lar arasında çıplak olarak oturan Wilke, doğrudan temsiliyet sorununa, Courbet'nin *L'origin du Monde*, Duchamp'ın *Etant Donnés* ve benzeri birçok yapıta gönderme yapar. Temsil edilen, kadının bakışın nesnesi olmasıdır. Mulvey'in formüleştirdiği 'bakılan olma' kavramında kadınların erkek bakışının skopofilik veya fetişist nesnesi olması, erkeğin iğdiş edilme karmaşasıyla ve bu korkunun giderilmesi için kadının fallus olarak görülmesiyle açıklanır. Böylece eksiklikle tanımlanan kadınlar, görünen ve poz veren olarak, erkekler ise eylemin tarafında düşünülür. Bu bağlamda *SOS*, moda fotoğraflarındaki modellerin parodisini yapar. *Hannah Wilke: Super-T-Art* adlı işinde ise

kendisini bir aziz ve İsa olarak kurgularken, yarattığı imgenin bir kadın tarafından öykünlüğünde dinselden çok cinsel çağrışımlar içerdiğini gösterir.

Hannah Wilke, P.S. 1’da gerçekleştirdiği ‘performalist otoportre’ fotoğraf ve video serisinde kendi nü görüntülerini Batı felsefe, yazın ve sanat dünyasından önemli kişilerden yaptığı alıntılarla birlikte sunar: *Exchange Values* (Marx) (Resim 4.28), *Opportunity Makes Relations As It Makes Thieves* (Goethe), *His Farced Epistle* (Joyce), *What does this represent – what do you represent?* (Reinhardt), vd. Böylece eril yetkeyi ve iktidarın söylemini temellük eder ve kadınla ilişkilendirir. Temellük edilen cümleler beden, bakış ve temsiliyet sorunu üzerine düşünmeye yarar.

*I Object* (1977-78) adlı işinde doğrudan Duchamp’ın *Etant Donnés*’sini temellük eder. Uyuyan Güzel gibi edilgen uzanan kadının ve biçimsizleştirilmiş cinsel organının onda dehşet uyandırdığını söyleyerek bu çalışmaya tepkisini gösterir. Duchamp’ın resmindeki kadın gibi uzanan Wilke, fotoğrafı kitap kapağı gibi tasarlamış ve *Şekercinin Anıları*\* adını vermiştir. (Resim 4.29) Bu da Duchamp’ın adının okunuşuyla oynayarak, kendisini ‘*Marchand du Sel*’ (Tuz Satıcısı) şeklinde adlandırmasına bir göndermedir.

Wilke’nin kadın kavramını daha ileriki yıllarda (80’ler, 90’lar) yapıldığı anlamda yapıbozuma uğrattığı söylenemese de ve hatta genel olarak birçok eleştirmen tarafından özcü bulunsa da, günümüzde işlerini, mimesis ve kadınsı narsisizmin kodlarının performatif yinelenmesi açısından okumak olasıdır. Wilke, Lacan’ın ‘*La femme n’est pas*’ (kadın yoktur) cümlesini hayata geçirerek kadınların erkeklerin bir belirtisi olmasıyla oynar. Ancak mimesisini yaptığı temsiliyet biçimlerini yinelerken aynı zamanda daha ileri giderek bağımsız, kendi kaderini belirleyen bir özne olur. Böylece mimesisi eril söylemin maskesini düşürmeye yarar. Narsisist, mitolojideki öyküde olduğu gibi kendisini öteki olarak üretir. Nitekim Wilke, kendi bedenini sanat nesnesi haline getirerek, sanatçı ve nesnesi arasındaki klasik mesafeyi narsisistik bir kırılmaya uğratar. Kendini bir metafora, göstergeye ve resme dönüştürür.

Uykusunda bile poz verdiğini söyleyen ve ‘Ayağa kalk ve kendi klişen ol’ diyen Wilke, sanatını da bu klişe pozlar üzerinden yaratır. Craig Owens’a göre, poz vermek ‘kendini

---

\* *Memoirs of A Sugargiver*: Burada Wilke, kadın sanatçının sanatını erkeklere göre daha az ticarileştirdiğini, ‘verdiğini’ belirterek, Duchamp’ın tuz ‘satıcı’sı ile karşılaştırır.

donmuş ve devinimsizmişçesine, yani bir resimmişçesine ötekinin bakışına sunmaktır. Lacan için pozun stratejik bir değeri vardır: poz, bakışın neden olduğu devinimsizliğe öykünerek ve gücünü geri yansıtarak bakışı teslim olmaya zorlar. Pozla karşılaştığında bakışın kendisi devinimsizleşir' (aktaran Jones, 1998:154). Aynı şekilde Wilke'nin abartılı erotik pozları da, bakışın şeyleştiriciliğine bir yanıttır. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde olduğu gibi, bakıştan önce kendisini nesneye sunan boş bir özne yoktur. Öteki, öznenin bakışını kurar. Öteki, özne gibi etkin, özne de aynı zamanda nesneleştirilendir.

Wilke, çalışmalarında sadece kendi bedenini kullanmaz. Kimi zaman heykel ve nesnelere bedeniyle beraber kullanırken, kimi zaman da bedenini bir heykel ve nesne olarak kurgular: *So Help Me Hannah*'da yüksek ökçeleri heykel kaidesi gibi düşünülürken, *SOS Stratification Object Series*'de bedenine sakızdan yaptığı erotik nesnelere yapıştırır. (Resim 4.30) Anatomiyi plastik bir kurgu olarak yorumlar. Kendisini *cowgirl*, vamp, film yıldızı, Müslüman kadın biçiminde bir maskeli balodaymış gibi görüntülerken, kadınlığın, genel olarak cinsiyetin Butler'ın söylediği gibi performatif bir olgu olduğuna da işaret etmiş olur. Çeşitli kadın imgeleri, öykünülen ve adlandırılmanın ötesinde bir özü olmayan göstergelere dönüşür. Wilke, aynı zamanda Yahudi bir sanatçı olarak kimliklerin ve adlandırılmaların tehlikelerine de dikkat çeker: '*Starification / Scarification*'\* diye adlandırdığı din, ırk, sınıf ve cinsiyet ayrımcılığına neden olan yaftaları faşizan bulur. Wilke, gövdesine yapıştırdığı sakızlarla, Afrikalı kadınların vücutlarında açtıkları yaralardan yola çıkarak, bedeni adlandırmanın faşistliğini ve ruhsal yaralara dönüşmesini anlatır. Ayrıca Afrikalı kadınların güzelleşmek için kendilerini yaralamalarını, çağdaş kadının güzelleşme kaygısıyla ilişkilendirir. Batı'daki kadın imgesini bedenlerinde gerçekleştirmeye çalışan kadınların 'içsel yaralar'ının dışsallaştırılması temsil edilir. Özellikle Amerikalı kadın ve sakız metaforu, kadının sakız gibi kullanılıp atılmasına, biçimi ise vulva ile penis arası bir form olması açısından kadının eksiklikle tanımlanmasına bir eleştiridir.

Son sergisi *INTRA-VENUS* (1992-93), daha önceden yaptığı işleri kanserli, yaşlı ve bitkin bedeni tarafından yineler. (Resim 4.31) Sergi, fotoğraflardan, sulu boya otoportrelerden, tıbbi nesnelere ve kemoterapide yitirdiği saçlarla yaptığı imgelerden oluşur. Sanatçı artık eski güzelliğini yitirmiş ölüme ve hiçliğe yakın bir imge haline gelmiştir. Bu tür çalışmalar, Jo Spence ve Nancy Fried gibi ataerkil kadın temsillerini eleştiren başka kadın sanatçılar

---

\* 'Yıldızlama / yaralama'. İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudileri işaretlemek üzere kullanılan Davud yıldızlarına gönderme yapılır.

tarafından da gerçekleştirilmiştir. Serginin adı, hastalığın, tıbbın nesnesi olmuş bedeni 'intravenous' (damardan) istilası ile güzellik ve aşk tanrıçası Venüs arasında bir kelime oyunudur. Daha önce *Portrait of The Artist with Her Mother* (1978-81) adlı çalışmasında annesinin hasta bedeniyle yaralarını simgesel olarak sahiplenerek kendi portresini temsil eden sanatçı, bu kez kendi ameliyat yaralarını taşır. Ancak ölümle yüzleşirken mizahı ele alır. Freud'un narsisizm anlayışındaki 'narsisizmin zaferi' kavramı şu şekilde açıklanır: 'Mizahın özgürleştirici, ama aynı zamanda da büyüklük ve yüceltme yanı vardır. Büyüklük, açıkça narsisizmin zaferinde, benliğin yaralanamazlığının muzaffer iddiasında yatar' (Isaak, 1997:223). Ölümün gerçekliği, mizahın ve devam eden mimesisin hafifleticiliğiyle kendine acımanın ötesine taşınır. Beden bir imge olarak kurgulanmayı asla bırakmaz. Hastalığı sırasında bu işleri yapmanın ona iyi geldiğini ve bedenini hala sevdiğini söyleyen Wilke ölümü bir tür mizah ve doğallıkla karşılar.

Sonuç olarak Wilke'nin ve Schneemann'ın sanatına bakıldığında, bedenlerini kullanmalarının ve sanat tarihindeki kadın imgesiyle sürekli eleştirel bir diyalog içinde olmalarının işlerini gerçekleştirdikleri dönem açısından gerekliliği veya anlamlılığı varsayılabilir. Narsisist oldukları iddiası ise, mimesini yaptıkları eril söylemin eleştirisiyle hafifletilebilir. Schneemann'ın performanslarının, kadın ve sanatçı olmakla ilgili birçok sorunu gündeme getirip, temsiliyete ve bakışa ilişkin birçok soruyu yeniden ele almak açısından önemi yadsınamaz. Ancak döneminde geçerli olan, bugün de hala takipçileri bulunan doğa, ana tanrıça gibi özcü yaklaşımlar geçerliliğini yitirmiştir. Wilke'yi narsisizmin ötesinde mimesis, poz ve performatif özne açısından yeni bir okumaya tabi tutmak, beden temsillerini anlamak açısından yararlı olabilir.

#### 4.4 Arzu, Mahremiyet ve Parodi: Tracey Emin, Sarah Lucas

*'Mahremiyet, alışılmış ve sıradan halimizdir. Gündelik yaşam, (çöplerimizin, kalıntı ve döküntülerimizin biriktiği tortul yaşamı erteleyen ve yeniden düşüren) bir bayağılıktır. Ancak daha önemlisi bu bayağılık, aynı zamanda varoluşunu kendi içtenliğinden alsa bile, içinde yaşıyor ve yaşamış olduğu anda bütün kurgusal biçimlendirmeden sıyrılır.'* (Maurice Blanchot) (aktaran Lebovici, 2004:18)

Kadın sanatçıların incelendiği bu bölümde son olarak yBa (Britanyalı genç sanatçılar) arasında yer alan ve 1990'lı yılların Batı sanatında öne çıkan Tracey Emin ve Sarah Lucas ele alınacaktır. Bu iki sanatçı hem bir dönem birlikte çalışmaları, hem de kendi bedenlerini kullandıkları işlerin medya tarafından popülerleştirilmesi açısından sıklıkla birlikte anılırlar. İkisi de, öncülleri olan 1970'li ve 80'li yıllardaki feministlere benzer olduğu kadar farklı biçimlerde de mahremiyet, kendilik ve cinsiyet konularına işlerinde yer verirken, parodi ve pastiş\* kavramlarını gündeme getirirler.

Tracey Emin, sanatla ilgisi olmayan sıradan halkın bile skandalları ve 150,000 £'luk 'yatağı' sayesinde haberdar olduğu medyatik bir kişiliktir. Boy George'la çalışması, Vivienne Westwood reklamında çıkması (Resim 4.32), David Bowie'nin ilgisi gibi konularla 90'ların gündeminden eksik olmamıştır. Defalarca teşhircilikle suçlanan Emin elbette türünün ilk örneği değildir. Sanatçının kendini öne çıkararak reklamını yapıp kendini pazarlaması, Warhol ve Dali'den beri karşılaşılan bir olgudur. Sanatçı, böylece diğer göstergeler arasında başka bir gösterge veya bir tür marka olarak yerini alır. Kişisel tarz, pazarlanabilir şeyleşmiş bedeni piyasaya sokar. Emin, sanat tarihi ve kendi kişisel tarihi arasında bir oyun oynarken temsiliyetin temsilini yapar. Kendi bedenini temsil etmek, toplumsal kurgulardan, sanat tarihindeki tüm kadın imgelerinin toplamı bir ikonografiden ayrılmadığı gibi, kendi içinde katlanan bir temsiliyet biçimini de içerir. Böylece temsil edilen; benlik, önceki temsiller ve sanat yapıtına dönüşen benlikle ilgili kurguların birbiriyle ilişkisini görünür kılar. Kimlik ve tarih, Emin'in pastişinin bir parçası olur. Şiirsel ve otantik tarzı ise, popüler olanla (ikinci sınıf Hollywood melodramları veya pop müzik) yüksek kültürü (Edvard Munch) birleştirirken, mahremiyet ve cinsiyetle ilgili birçok soruyu da gündeme getirir.

---

\* Pastiş: Edebiyatta, sinemada, müzikte veya görsel sanatlarda önceden kullanılan eski bir biçimi, parodideki eleştiri öğesi olmadan yeniden kullanmaya verilen addır. Quentin Tarantino'nun kung-fu veya ucuz roman filmlerinden Mozart'ın baroğu kullandığı işlere kadar birçok örneği bulunur.

Özyaşamöyküsünden kaynaklanan sanat yapıtı, yazında ve görsel sanatlarda birçok kez düşünsel anlamda sorunsallaştırılmıştır. Foucault'nun tarihsel izleğini çizdiği gibi kadim Yunan'ın 'kendini bil' mottosundan azizlerin itiraflarına, Rousseau'dan psikanalize örneklendirilebilen benlik anlatılarıyla, yaşam bir anlatıya, benlik ise denetim altına alınan bir kurguya dönüşür. Foucault, cinsellikle ilgili itirafların ve psikanalizin, insanın kendisi hakkında bir hakikat üretme mekanizması yarattığından söz eder. Böylece cinselliğin, gizli bir benlik hakkındaki gerçekleri ortaya çıkardığı düşünülür. Deleuze, gizli bir benden, söylenemeyenden veya derinliklerden söz eden sahiciliğin anlatısına ve mahremle ilgili bir sanata karşı çıkararak, yaşamın hiçbir sanatsal forma indirgenemeyeceğinden söz eder. Bu bağlamda öznesiz bir mahremiyetten bahseden Deleuze için birinci tekil şahıs zamiri bir kurgudur (Zaoui, 2004:43-58). Roland Barthes ise bir söyleşide, 'en etkili marjinalliğin bireycilik' olduğunu savunur ve bunu burjuva liberalizminden ayırır. 'Sadece bedenim, bilime, moda, ahlaka ve tüm kolektivitelere karşı bir tavidir' diyen Barthes'a göre ancak beden sayesinde çeşitli söylemlerin hegemonyasını sınırlandırmak olanaklıdır (Miller, 1997:102).

Jean Rhys ve Jean Genet gibi yazarlara benzer biçimde bir sahicilikle, yaşamını sanatsal bir anlatıya çeviren Emin, Nietzsche'nin sözünü ettiği anlamda yaşamını dönüştüren ve yaratan bir sanatçıdır. Geçmiş malzeme yaparken aynı zamanda şimdiki zamanı geçmişten değil, geçmiş şimdiden yorumlamaktadır. Gizli bir ben yerine performatif bir kimlik oluşumunu ortaya koyan sanatçının kendini gerçekleştiren bir kadın olarak da yaşama ve dönüşüme olan inancı gözden kaçmaz. Tarihin ötesinde bir şimdiye, an'a inanç, kendini eylemleriyle gerçekleştirme, bir bakıma modernizmin mirasıdır.

Emin, itiraf ve mizansen arasında özel olanı kamusal alanın bir malzemesi olarak rahatlıkla kullanır. Mahrem alanını doğal bir doğrudanlıkla açar. İşlerinin kendisinden yola çıkmasına rağmen kendisini aşp, başkalarının da kendilerini ilişkilendirebildikleri bir düzleme ulaştığını söyler (Barber, 2001:26). Dilinin yerel gündelik konuşma diline ve argoya yakınlığı izleyicinin onunla özdeşleşmesine, empati duymasına yol açar. Bu özdeşleşme, sanat yapıtı, sanatçı ve özel hayat arasındaki ayrımları yok saymaktadır. Geçmişle ilgili tecavüz, intihar girişimi, cinsel taciz ve kürtaj gibi acı veren anılarına değinirken, yaşamını bir anlatı olarak yeniden kurgular. Örneğin Margate'te genç bir kızken başına gelenleri dile dökmesi veya kendi yaşamına benzer biçimde yaşayan Margate'li başka genç kızları filminde anlatması, kadınların suskun kalmayı tercih ettikleri konuları defalarca dile getirmekte,

sessizlik ve utancı aşarak kurban psikolojisini reddetmektedir. Bu konular birçok kez Emin'in yapıtlarının konusu olur ve adeta *katharsis*\* yaşarcasına defalarca anlatılır. (Ör: *Tracey Emin's CV. Cunt Vernacular*, 1997) *Riding For A Fall* (1999) sanatçının ilk gençlik yıllarında aşağılanıp, acı çektiği sahil kasabasına muzaffer dönüşünü gösterir. Margate sahillerinde eşeğe binilirken, Emin at üstünde güçlü ve çekici bir kadın olarak geri gelir. Arka planda popüler bir müzik türü olan Ska kullanılır. David Bowie, şiirsel anlatımı nedeniyle Emin'i 'Mike Leigh tarafından uyarlanmış bir William Blake' olarak görür.

Townsend'a (2002:92) göre, Emin'in kendini sanatında temsil etmesi, 'belleğin travmasında sabitlenmiştir' ve benlik, yitirilen ve asla düzeltilemeyecek bir geçmiş tarafından dönüştürülmüştür. Emin, toplumsal altyapısını ve kadınlığını sanatın dışında tutmayarak, küçük bir sahil kasabasından gelen, işçi sınıfından bir kadın olduğunu vurgular. Böylece sınıf ve cinsiyet tanımadığını ileri süren yüksek sanata karşı çıkar. Öte yandan, kendini röntgenleyen bir zihniyetle didikleyp, kamuya tüm özel yaşamını sunan kadınların yer aldığı televizyon programlarındaki sömürülen özyaşamöykülerinden ayrılır. Emin, medyatik olmasına rağmen, bir kadın olarak benliğini parçalamaktan çok, direnmek için özel yaşamını rahatlıkla sanatına malzeme yapan bir sanatçıdır. Burada söz konusu olan, yaşamının gerçeklerini tek tek ortaya dökme çabası değil, geçmişin estetik bir anlatı olarak yeniden kurgulanmasıdır. Kendini ifşa etme, sanatının alamet-i farikası haline gelir.

Özyaşamöyküsünden yola çıkarak kendini temsil etmek ve imgenin yaratıcısı olmak, kadınlara verili kimlik ve yaşantıların ötesinde silinmeyi ve sessizleştirilmeyi kabul etmeyerek kendini kurgulamayı sağlar. Claire Macdonald, otobiyografi ve kadın sanatçılar arasındaki ilişkiyi anlatan makalesinde kadın sanatçıların temsiliyetin nesnesinden yapıtın öznesine dönüşmek için gösterdikleri çabadan ve yapıttaki mevcudiyetleriyle hem kadın, hem de sanatçı olarak etkin failliklerini ortaya koymalarından söz eder. 90'lı yıllarda Batı'lı bir sanatçı olarak Emin, bağımsızlığını, bir özne olarak yaşamını kuruşunu, kendi imgesini yaratıp özgürce varoluşunu savunmasını gerçekleştirir. Rosemary Betterton (2002:23), Emin'in işlerindeki mevcudiyetini üç çeşit olarak tanımlar: Portre; sanat yapıtının maddi formu ve yazılı bir metin içinde sanatçının kendisi. Böylece Emin, temsil, yaşanmış deneyim ve sanatta kendiliğin kurulması arasındaki ilişkileri sorgulamaktadır. *Outside Myself* de (*Monument Valley*) (1994), üstünü apleikle işlediği büyükannesinin koltuğunda oturarak

---

\* *Katharsis*: Yunanca anlamı 'arınma, temizlenme' olan kelime, Aristoteles'in *Poetika*'sı ile birlikte sanatta kullanılmaya başlamıştır. İzleyicinin tragedyaya izlerken yaşadığı özdeşleşme, rahatlama, arınma duygularını anlatır.

kendi yaşamı hakkında yazdığı kitabı, *Exploration of the Soul*'u okurken hem metin olarak hem de imge olarak kendisini temsil eden sanatçı, kullandığı applike tekniğiyle de feminist öncüllerine benzer. (Resim 4.33) *Exploration of the Soul*, belgesel bir sahiciliğin yanı sıra, kendini keşfetmek ve yaşama dair estetik bir kurgu halini alır. Beden ise, bir anlatıyla ve bazı kodların yinelenmesiyle performatif olarak üretilir.

Emin'in mahrem yaşamından yola çıkarak oluşturduğu işlerden *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995), birlikte olduğu kişilerin adlarının, kendi ikiz erkek kardeşinin ve kürtajla aldırıldığı iki bebeğinki de dahil olmak üzere bir çadırın içine applike işlenmesinden oluşur. (Resim 4.34) Bu yapıt, genelde kadın cinselliğinin bağımsızlığını elde etmesi biçiminde yorumlanmıştır. Çadırın içine bakmak aynı zamanda ötekinin yaşamını dikizleme ve bir ifşaate tanıklık etme duygusunu beraberinde getirir. Çadır, doğum öncesi ana rahmindeki huzur ve sığınma gibi çağrışımları içerdiği gibi, sergilenmek üzere çeşitli ülkelere götürüldüğünde, yolculuklara ve göçebelige de gönderme yapar.

*My Bed* (1998), sanatçının kendi yatağını, kullanılmış kondomlardan, kirli iç çamaşırlarına, sigara ve içki şişelerinden, giyilmiş çoraplara birçok nesneyle beraber sunumudur. (Resim 4.35) Mevcudiyetin izleri, terk edilmişlik, atılmışlık ve bedenin namevcudiyetini içeren bu yerleştirme, en mahrem alana ait yatağı kamusal alanda sergiler. Kişisel travmaların izlerini çağrıştıran bu yatak, yanındaki valizle yerinden edilme ve evsizlik gibi temalara da gönderme yapar. Sanat tarihinde Rauschenberg ve Rachel Whiteread gibi birçok sanatçının yatakları gibi Emin'in yatağı da, sergilendiği andan itibaren ona ait değildir. Zaten kendisi de, işi satın alan Saatchi'nin yatağı olduğunu söyler. Ancak yatak, bir yapıt olarak her türlü dolaşıma ve yeniden üretime açıktır. Örneğin Xi Jianjun ve Cai Yuan adlı iki sanatçı, Emin'in yatağına yarı çıplak atlayıp yastık savaşı yaparak yapıta müdahale ederler.

Bir erkek sanatçıya kıyasla daha fazla özel yaşamla ilişkilendirilen Emin'in işleri itiraf ve kadınların özyaşamöyküleriyle ilişkilendirilebilir. Birçok feminist yazar, kadınların özyaşamöyküsüyle ilişkilerinin erkeklerden farklı olduğunu belirtir. Çocukluk anıları, kolektif bilinç, itiraflar, özneliği ve kendiliği kurgularken, parçalı anlatım biçimi (Emin'in anlatımı, Barbara Kruger veya Jenny Holzer'in cümlelerinden ayrılır), dil (Emin'in dislektik tarzı) ve imgelerin kullanımı ayrı bir anlam taşır. İkinci dalga feministlerce sıklıkla tercih edilen özyaşamöyküsü, temsil biçimleri, toplumsal kurgular, estetik kaygılar, özgünlük ve kimlik gibi konulardan ayrı düşünülemez. 'Kişisel olan politiktir' sloganını günümüzdeki



değişen bağlamında yineleyen sanatçı, hayranlarına bağımsız bir kadın imgesi sunar. 70'lerin feminist sanatının kişisel olanı politik olarak gören yaklaşımındaki kolektif çalışmaya ve paylaşımına inanç, erkek egemen sanat dünyasının dehayı yücelten, rekabetçi, mülkiyetçi ve bireyci yönlerine karşı çıkmaktadır. 1980'lerin kuramsal, yapıbozumcu sanatına karşı popüler kültürden ve medyadan yararlanan bir sanat dili kullanan 90'lı yılların sanatçıları ise, popüler kültürün bir parçası olmaktan rahatsız olmayarak, kuramdan çok yaşamın içinden tavır almışlardır. Britanyalı önceki nesil feminist sanatçılardan Mary Kelly'nin işleri Lacan'dan yola çıkmasının yanı sıra kişisel ve otobiyografik olanı özelleştirmeden kişisel olmayan bir uzaklıkla vermeye çalışır. Emin'in daha kişisel otobiyografik işlerinde ise, işçi sınıfından bir kızın ayakta kalma çabaları, acıları ve kimlik arayışları, genç bir kızın ergenlikten kadınlığa geçişinin tanıklığının ötesinde sıradan izleyiciyi bile Emin'le özdeşleştiren ve onun medyatik bir yıldız olmasını sağlayan bir özellik bulunur. Samimi üslubu, öncüllerinin didaktikliğini yadsır.

Emin'in kullandığı teknikler, devamı olduğunu yadsıması açısından daha çok temellük ettiği 1970'lerde ve 80'lerdeki feminist sanatçıların kullandığı, applike, nakış, eliş, yama işi, tarihsel olarak kadınlarla özdeşleştirilir. (Britanya'da oy hakkı isteyen kadınlar tarafından geçen yüzyıl başında ve sonra 1970'li ve 80'li yıllardaki feminist gösterilerde, el işi ve applike pankartlar defalarca gündeme gelmiştir.) Bu anlamda Emin'in çalışmaları, günümüzde ikinci sınıf muamelesi gören bir önceki nesil feminist sanatçıların el işi ve dekoratif sanatlardan yararlandıkları ve özyaşamöykülerini kullandıkları işlerinden ayrı düşünülemez. 1975'te ortaya çıkan Britanyalı feminist sanat projesi Feministo, eve dair nesnelere posta yoluyla takası, FENIX ise bebeklikten kadınlığa dair nesnelere ve anıların sergilenmesini içerir. Böylece toplumsal olarak kadına dair görülen her şeyin, çocuk bakımı, el emeği ve ev yaşantısının değer kazanması vurgulanır. Kolektif çalışma veya paylaşım, bu türden çalışmaların ayrılmaz parçasıdır. Öte yandan Emin'in kadınlar hakkında böyle bir misyonu bulunmamakla beraber, kurtarıcı ve bilinçlendirici söylemlerden de uzaktır. O daha çok sanat tarihine mal olmuş bir tekniği temellük etmekte, tek anlamlılığı yadsıyan farklı bir söylem içinde yeniden kullanılmaktadır. Öte yandan seçilen nesnelere ve sergilenme biçimindeki gayriresmîlik feministlerle ortak özelliklerinden biridir.

Cinsellik ve kadın olmakla ilgili yaptığı işler, özgürleştirici söylemlerle değil de, liberal bireycilikle bağlantılıdır. Nitekim Jane Beckett'e göre, günümüz genç sanatçıların bireyciliği ve öznellik kültürü, reklam ve medya stratejilerine daha yakındır. Betterton'ın (2002:37)

söylediği gibi, kendisini sınıf ve toplumsal cinsiyet kavramlarıyla tanımlamak her zaman toplumsalı ihlal edici olmadığı gibi, kişisel olan da her zaman politik veya feminist olmayabilir. Öte yandan Emin, mahremiyet, kürtaj, kadın cinselliği, cinsel şiddet, tecavüz gibi konuları politik bir amaçla olmasa da popülerleştirerek, Batı'lı kadınların görünüşteki özgürlüklerinin arkasındaki sessiz gerçekleri dile getirmiştir.

Tracey Emin'in yapıtları, feminizm ve feminist sanat teknikleri bağlamında olduğu kadar sanat tarihine yaptığı göndermeler açısından da incelenebilir. Buna örnek olarak Edvard Munch, Yves Klein, Picasso ve Egon Schiele gibi sanatçıların resimlerini yeniden ürettiği performansı verilebilir. 1996'da Stokholm'deki bir galeride çıplak bir halde resim yaparak üç hafta geçirdiği performansı *Exorcism of the Last Painting I ever Made, The Life Model Goes Mad* fotoğraf serisinde belgelenmiştir. Duvarlardaki lenslerden seyircilerin izlediği bu performansta, sanatçı ve özel alanı stüdyosu arasındaki ayırım ortadan kalkmıştır. Bu, Acconci ve Beuys'un galeri performanslarına benzer bir galeriye kapanma sürecidir. Burada hem temellük ettiği sanatçılarla, hem de kendisiyle bir hesaplaşmaya giren Emin, sanat tarihindeki yeri erkek sanatçılara görsel bir nesne ve canlı model olan kadına sanat tarihini sorgulama olanağı vermiştir. 'Canlı model delirir' ve edilgenlikten etkinliğe geçerek, onu model olarak görenlerin işlerini kendisi yapar. Picasso'nun modellerine ve eşlerine tutumunu eleştiren sanatçının sonradan yaptığı *Picasso* (2001) adlı işi, kullanılmış bez üstüne işlediği bacaklarını ayırıp oturan gülümseyen bir kadın imgesidir. (Resim 4.36) Dislektik diliyle adının bir harfini düşürdüğü ünlü sanatçının modelini kadınlara ait bir teknikle temellük ederek yeniden resmetmiştir. Başka bir örnek olarak, hayranı olduğu Schiele'ye yaptığı göndermeler gösterilebilir. Bu çalışmalarında Emin, bakıştaki ve temsiliyetteki zevk ögesini temellük ederek, hem Schiele'nin modelleriyle, hem de sanatçıyla özdeşleşir.

Gözdesi ikinci bir sanatçı da Edvard Munch'tur. *Homage To Edvard Munch and All My Dead Children* (1998) adlı, Norveç'te bir iskelede cenin gibi kıvrılmış sanatçının bedenini gösteren videoda Emin'in uzun çığlığı duyulur. (Resim 4.37) *I Don't Think So*'da (2000) sanatçı Warhol'un *Sleep* filmindeki figür gibi yatağında uyumakta ve sessizliği bebek ağlaması bozmaktadır. *The History of Painting Part 2* (1999) çalışması ise, sanat tarihini kadın açısından yorumlarken, gebelik testleri, ertesi gün hapları ve kullanılmış tamponları içerir. 1970'lerin feminist sanatında sıklıkla kullanılan kadın mahremiyetine ait bu nesnelere, Judith Chicago'nun *Red Flag* ve *Menstrual Bathroom*'unu, Schneemann'ın ise *Interior Scroll*'unu çağırıştırır.

Son olarak incelenecek *I've Got It All*'da (2000) Emin, yığıla parayı kendinden geçercesine bacalarının arasına toplarken görülür. (Resim 4.38) Daha önce asıllarında yer aldığı moda fotoğraflarının kendi gerçekleştirdiği ev yapımı versiyonu, moda fotoğraflarının temellük edilip ironik biçimde kullanılmasıdır. Böylece ortaya basit bir teknikte kotarılmış bir pastiş çıkar. Polaroid formatı, fotoğraflara ucuz, gayriresmi, basit, derinliksiz, demokratik bir hava verir. Yapıtlarını çok yüksek rakamlarla satmış bir sanatçının zaferi; tüketim toplumuyla, bulvar gazetelerindeki piyango talihlilerinin para içinde yüzen resimleriyle ve kendisiyle dalga geçen bir tavırla sergilenir. Tüketim, popüler kültür, kadın bedeni (giydiği elbise modelliğini yaptığı Vivienne Westwood tasarımıdır; arkada görünen ise Ryman poşetidir) ve sanat tarihine göndermelerde bulunur. Hannah Wilke'nin *What Does This Represent? What Do You Represent?* (1979-1984) adlı çalışmasına duruş olarak benzemesinin yanı sıra, Wilke'nin temsiliyetle ilgili sorusunun çağdaş bir kadın sanatçı tarafından nasıl yorumlandığını görmek de olanaklıdır. Artık Courbet'den Richter'e birçok erkek sanatçının temsil ettiği benzer kadın imgelerine doğrudan bir tepki yerine kadın cinselliği, sanat dünyası, şüpheli yengiler üzerine ironik bir yaklaşım söz konusudur. Peter Osborne'a (2002:50) göre Emin'in bu çalışması, hem ekonomik, hem de cinsel özgürlüğünü kazanmış modern kadının karşılaştığı ikilemi göstermektedir. Öyle ki Osborne, Freud'un para, armağan, bebek ve penisin bilinçaltında birbiriyle yer değiştirebilecekleri düşüncesinden yararlanarak, paranın bebek veya penis anlamına geldiğini ileri sürer ve Emin'in üstüne Türk Liraları takılmış gelinliğiyle koştugu *Sometimes the Dress is Worth More Money Than the Money* (2000) adlı işiyle paralellik kurar. (Resim 4.39)

Emin'in sanat tarihiyle ilişkisi kendi resimleriyle olan ilişkisinde de görülebilir. RCA'daki yüksek lisansını bitirdiğinde yaptığı tüm resimleri yok etme kararı alarak burjuva sanatına tepkisini dile getirir. Bundan sonra yapıtın arkasındaki müellif olmaktansa yapıtın kendisi olmayı amaçlar. Burada modernist edebiyatın doğuşunda veya Nietzsche'nin sözünü ettiği türe yakın yaşamı yapıta çeviren bir tavır da söz konusudur. Aynı zamanda Emin'in sonraki üretim biçimleri ve açıklamaları göz önünde bulundurulduğunda hedefinin feminist veya kavramsal sanattaki politik bir duruş olmadığı anlaşılır. Lucas'la beraber kurdukları Dükkan, önceki neslin kolektif üretim ve sanat pazarına karşı bir duruş almasından çok, alternatif sergi mekanlarının ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilebilir. Claes Oldenburg'un *The Store*'unun aksine, sanatı ciddiye alan bir ortam değildir. Sanat yapıtının metalaşmasına karşı çıkan bu yaklaşımlara yakınlıktan çok farklı bir bireycilik Emin'i tanımlayabilir. *Dükkan*, önceki

neslin kolektif üretim ve sanat pazarına karşı bir duruş almalarıyla değil, alternatif sergi mekanlarının ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilebilir.

Emin'le aynı nesilden Sarah Lucas, cinsiyet, mahremiyet ve sanat tarihine yaptığı göndermelerle Emin'le benzer konulara değinse de, birçok açıdan farklı bir sanatçıdır. Feminizme ilgisini saklamayan Lucas, Andrea Dworkin, Jacqueline Rose, Juliet Mitchell gibi feminist yazarlardan, Freud ve Lacan'dan etkilendiğini, dilbilimin anlam ve dil üzerine düşünmesini sağladığını dile getirir. Matthew Collings (2002:21), William Hogarth'a benzettiği Lucas'ın 'yüzyıl sonu post-Freudyen bir benlik ve cinsiyet ahlakı, politik bir görecelik, sahicilik (...) hakkında yüzyıl yarısının modernist varoluşçu ahlakını' önerdiğini söyler.

İşçi sınıfından gelen Lucas'ın sıradan gündelik yaşamdan kaynaklanan işlerinde kasvetli ve sert bir gerçekçilik vardır. Sofistike değil de hamlık duygusu veren yapıtları, sıradan olanı patetik imgelere dönüştürür ve sınır durumu bir şiddeti çağırır. Salt muhalif veya ahlakçı olmayıp, taraf tutup diğerini dışlamak yerine, katmanlı bir temsili tercih eden Lucas, aynı zamanda tabulara ve basıcı söylemlere karşıdır. Hem kendisine, hem de topluma kızgınlığını 'başımı görünmez bir duvara vurur gibi' sanat ürettiğini söyleyerek dile getirir. Toplumdaki önyargıları ve stereotipleri abartarak yeniden sunan sanatçı, parodiyi ve gülüşü de işlerinden eksik etmez. En belirgin özelliği olan net ve açık biçimi kimi zaman sözcük oyunları ve mizahla birleşir.

İngiliz bulvar gazeteleri, sanat tarihi ve medyadaki kadın temsillerini temellik eden Lucas, gündelik olanı argoyla birleştirerek tarafsız biçimde sunar. Pop Art'ın gündelik yaşamdan ve gazete sayfalarından imgeleri doğrudan eleştirmeden yansıtması, endüstriyel ve reklam amaçlı seri üretimi, Arte Povera'nın arabalar ve eski eşyalar türünden malzeme kullanımı, Lucas'ın sanatını etkilemiştir. Beuys'unkilere benzer nesnelere kullanmasına rağmen, Beuys'un basit malzemeleri mitolojik, Şamanist veya Jungcu anlamlar yüklenirken, Lucas entelektüel bir karmaşa yerine basitlik ve ironiden yanadır. Lucas'ın sanatını etkileyen diğer öğeler arasında Thatcher döneminde kitle iletişim araçlarının artan toplumsal etkisi ve popülerizm de sayılmalıdır.

Lucas, insanların yerini tutan assemblajlar ve domestik garip, banal nesnelere yaratırken her zaman karamizahı elden bırakmamıştır. *Au Naturel* (1994) adlı çalışması, eski bir yatak, iki

kavun, iki portakal, bir salatalık ve boş bir kovadan oluşarak en yalın ve gülünç biçimde kadın ve erkek ilişkisi, evlilik hayatı, hayal kırıklığı, banallik, alışkanlığa dönüşmüş kolay yaşam gibi temaları ortaya serer. (Resim 4.40) Kolay anlaşılır simgeler kullanan sanatçı, birçok işinde bedeni ve arzuyu karikatürize eder. Sıradan eşyalarla varolan imgeleri tersine çevirerek toplumun belleğindeki çeşitli klişeleri hicveder. *Bitch* (1995) doğrudan kadın bedenini kavundan göğüsler ve balıktan cinsel organla İngilizce’de de yer alan metaforlarla yorumlar. (Resim 4.41) Soğuk ve nesnel estetik nesnelere yerine ikinci el dükkanlardan aldığı nesnelere, işçi sınıfı gündelik yaşamın kaba gerçekliği içinde, cinsiyetle ilgili kanıksanmış ve sıradanlaştırılmış temsillere çevirir. Rabelaisvari grotesk ve absürd bir imgelem yapıtlarına egemendir. *Oral Gratification* (2000), sandalyenin arkasına yerleştirdiği sigarayla kaplı beyzbol topundan göğsü içerir ve absürdlüğün ötesinde Freud’a göndermesiyle de dikkat çeker. Sigarayı kullandığı işlerin ilk örneklerinden biri olan *Where Does It All End?* (1994-5), sigara tutan bir ağız gösterir. Sanatçı için sigara kendini yıkmak ve ölümlle ilişkilidir. 70’lerin orijinal elektrikli süpürgesi, bahçe cini ve arabalar da Marlborolarla kaplanır. *Nobby* (2000), sigarayla kaplanmış bir bahçe cinidir ve işçi sınıfı banliyö evlerine, amatör el yapımı modellere benzeyen kitsch ve emek karışımı bir üründür. Lucas, kaba ve sıradan imgeleri ‘*in your face*’ bir tavırla soyut ve estetik bir misyon yüklemeyen sanat alanına sokar.

Sarah Lucas, 1992’deki ilk sergisi ‘*Penis Nailed to a Board*’dan bu yana sürekli olarak cinsiyetin prototiplerine dair simgelerle temsiliyet konusuna değinir. Kuramsallaştırılmış cinsiyet yerine nihilist ve soğuk bir cinsiyetten söz eden sanatçı, İngiliz bulvar gazetesi *Sport*’tan sapkın haberleri ve pornografik imgeleri yapıtlarında kullanmaya çekinmez. Sadist adamlar, cüce fahişeler, ucube çıplaklar nesnel bir anlayışla basit el yapımı tekniğiyle fotokopiden çoğaltılarak sanatına malzeme olur. (Resim 4.42) *Sport* gazetesi, bedene gönderme yapan yüzlerce *ready-made* sunar. Lucas, *Sport* gibi gazeteleri kullandığında, sanat seyircisinin ciddi yorumlar arayarak, bir taraf tutma gereksinimi duyduğundan, oysa onun gazetelerdeki bu tür olayları yargılamak üzere kullanmadığından söz eder (Collings, 2002:26). Toplumun cinsiyetçi klişelerini yansıtırken feminist bir ahlakçılıktan çok, ironik bir mesafeye doğrudan gerçek hayatın sıradanlığından yararlanır. *Fat, Forty and Flabulous* (1991), karısını şişman olduğu için gazeteye verdiği çıplak pozlarla pazarlayan adamın haberini, kadın hakları açısından eleştirmeden kullanır. Onu ilgilendiren grotesk bedenin temsilidir. Erkek egemenliğine tepkiden çok haberin absürdlüğü, bayağılığı ve hatta Lucas’ın deyimiyle ‘seksiliği’ nedeniyle kullanılması, feminist sanatçıların 70’li ve 80’li yıllardaki söyleminden ayrılır.

2000 yılında Londra'daki Freud Müzesi'nde gerçekleştirdiği '*Beyond The Pleasure Principle*' sergisinde, mekanın Viktoryen dekorasyonuna arzuya dair ironik ve absürd yorumlar getirmiştir. Örneğin, yemek odasındaki iki sandalyeye kadın ve erkek iç çamaşırları giydirmiş, meşhur divanın arkasındaki duvara ise kendi göğüs ucunun görüldüğü tişörtlü resmini büyülterek yerleştirmiştir. (Resim 4.43) Çalışma odası için hazırladığı bacak ve gövdeden oluşan *papier maché* figürü ağız ve göz fotoğraflarıyla kaplayarak, oral saplantı, histeri, röntgencilik ve skopofili üzerine bir yorum getirir. *Beyond The Pleasure Principle*, genel olarak ölüm, varoluş, boşluk, eros ve thanatos üzerinedir. Ancak işleri hakkında eros ve thanatos - ölüm ve cinsellik söyleminin indirgemeci olduğundan yakınan Lucas, aynı şekilde sanat yapmanın da yaşamakla karşılaştırıldığında indirgemeci olduğunu belirtir. (Collings, 2002:77) Ölümü ve cinselliği bir arada çağrıştıran *The Old Couple* (1992) ise, Beckettvari bir ironi ve hiçlik taşır. Kadın cinsel organının dişlikle temsil edilmesi *vagina dentata*'ya\*, iğdiş edici kadın cinsel organına, ana rahmi tarafından yutulma korkusuna gönderme yaparken, cinsiyet grotesk ve nihilist bir şematizmle gösterilir.

Sanat tarihini feminist bir okumayla temellük eden Lucas, Duchamp, Magritte, Jasper Johns, Gerçeküstücülük, Neo-dadaizm, Pop Art, Arte Povera, Kavramsal Sanat ve Minimalizme cinsiyet ve beden bağlamında göndermeler yapar. Kimi zaman sivri dilli ve sert, kimi zaman melodrama kayan bir anlatıyla parodileştirir. *Still Life*'da (1992), bir bisikleti ters çevirerek, Duchamp'ın bisiklet tekerliğini anımsatır. Üstüne koyduğu bir dizi çıplak erkek fotoğraflarıyla erkek bakışı ve beden temsiliyetini ters yüz eder. Fotoğraftaki muz, elma ve çiçeklerle, beden hakkındaki klişe simgelerle ironik bir oyun oynar. *Receptacle of Lurid Things* (1991), Gerçeküstücülüğün Freudyen bilinçaltı göndermelerinin ve sanat tarihindeki nice fallik simgenin bir parodisi olarak görülebilir. *Figleaf in the Ointment* (1991), Duchamp'ın *Female Figleaf*'inin (1950) cinsel çağrışımları yineleyen, alçı kalıpmış gibi yapılan bronz heykellerin gerçekten alçı kalıptan versiyonudur. İnceden bir kurgu ve estetik kaygılarla üretilmiş heykellerin yerini, nesnenin veya bedenin çıplaklıkla doğrudan verilmesi ve mizahla karışık bir gerçeklik alır. *The Old In Out* (1998) adlı çalışmasındaki klozetler, Duchamp'ın *Fontaine*'ıyla ilişkili olmasının yanı sıra kadınlar hakkında bir metaforudur. *Is Suicide Genetic?*'de (1996) ise, Francis Bacon'un klozetlerindeki varoluşçu depresif yaklaşım nihilist bir tavırla yinelenir. *Get Hold of This* (1994-1995), hareket çeken alçıdan kolların minimalist yinelenmesini içerir. Minimalizm ve özelde Donald Judd'la dalga geçen

---

\* Vagina dentata: (Lat.) Dişli vajina. Birçok kültürün mitolojisinde yer alan bu imge, Freud'un erkeklerin iğdiş edilme karmaşası kuramına uymasa da aynı korkuyu belirtmek için kullanılır.

bir çalışmadır. Entelektüel elitizmi ve erkek egemen sanat ortamını eleştirir. Lucas, işlerinin 'kavramsal' olarak tanımlanmasını doğru bulduğunu, çünkü işlerinin kendi 'farkındalıklarını' taşıdığını söyler. (Collings, 2002: 55) Araba mezarlıklarında bulunduğu arabalar, Ed Kienholz'un işlerine benzer. *Soup*'da (1989), Gerçeküstücülükte popüler olan göz imgesini penis başlarına çevirir. *Woman In A Tub* (2000), Jeff Koons'un küvetin içinde, başı ağzının üstünden kesik çıplak porselen kadınına gönderme yapan ve yapıtın adını da (*Woman In A Tub*, 1989) doğrudan temellük eden feminist bir parodi olarak görülebilir. Fetiş nesnesi olarak kadını eleştirdiği işlerinden biri de başı olmayan kadınları temsil eden *Pauline Bunny*'dir. (1997) Playboy tavşanlarına benzeyen figürleri yumuşak ve zevk veren kadın imgesini hicvetmektedir. Allen Jones'un kadın figürlerinden oluşan fetiş mobilyaları, Hans Bellmer'in bebekleri, Picasso'nun nüleri ilk akla gelen göndermelerdir. Lucas da çıkış noktası olarak değilse de, altyapı olarak bu etkileri yadsımaz. *Nude No2*, grotesk bir natürmort veya nü parodisidir. Lucas, *Two Fried Eggs and a Kebab*'ı (1992) yaparken değilse de yaptıktan sonra, Magritte'in kadın yüzünü nü kadın bedenine dönüştüren *Tecavüz* (1934) adlı resmiyle ilişkilendirdiğini belirtir. (Resim 4.44) Bu çalışmasında sanatçı, çürüyen yiyeceklerin yer aldığı avant-garde çağdaş sanattan, Viyana Aksionismus'undan, feminist sanatçı Helen Chadwick'in kadın cinselliğine gönderme yaptığı metaforik işlerinden veya Schneemann'ın *Meat Joy* performansından ayrılarak, mizah ve klişeyi her zamanki doğrudan sade üslubuyla birleştirir.

Lucas'ın kendisini fotoğrafladığı çalışmaları, Cindy Sherman, Gilbert ve George, Jeff Koons gibi sanatçıların kendilerini farklı bir personayla nesneleştirmelerinden ayrılan, ironik çağrışımları olan otoportrelerdir. Kendilerini temsil etmeleri, döneminin Britanyalı genç sanatçılarda görülen bir özellik olmasının yanı sıra, ünlü olma çabası, narsisizm veya kült, yıldız kişilik olmayla ilgili olmayan sade, anlık pozları, Lucas hakkında bir gerçeği göstermeye çalışmaz. Lucas, otoportrelerinin kendisinden çok heykellere benzediğini söyler (aktaran Schorr, 1995:98). Bu bağlamda amacı sahicilik değil, kendilik kavramıyla oynamaktır. Sanatçı da, fotoğraflarının belirsizlikler içerdiğinden söz eder. Sürekli dönüşüm halinde farklı kimlikler, erkeksi görünüm, ergen oğlan çocuğu saçları ve botları ile cinsiyetin yapıbozumunu yaparken, kendisini bir kolaj gibi oluşturur. *Self-Portrait with Skull* (1990-1999) (Resim 4.45), Hamlet'i parodileştirerek varoluşsal sorunlara değinirken, *Tomfoolery* (1999), klasik bir penis hasedi yorumuyla daha baştan dalga geçer. (Resim 4.46) *Great Dates*'de (1990-1991) kendisini muz yerken gösteren başka bir işini, gazetelerdeki çıplak kadın ve erkeklerin resimleri ve absürd manşetleri arasında kolajın bir parçası olarak kullanır.

(Resim 4.47) *The Law*'da (1997), kendisini alçıdan bir televizyonun üstünde *Sun* gazetesini okurken görüntüler. Erkeksi tavırları ve oturuş biçimiyle, toplumsal cinsiyet klişelerini kurcular. *Me Suspended I* (1993), Alexander Calder'in mobillerine benzer bir nesne haline getirdiği portreleriyle kendilik ve sahicilikle oyun oynar. (Resim 4.48) Kendi imgesini çoğaltıp kimliğin heterojenliğini gösterirken, sanat tarihini yorumlayarak Calder'i temellük eder. *Got A Salmon On No#3*'da omzunda bir balıkla poz verdiğinde ise, kadınla ilgili aşağılayıcı sözler ve fallik simge olarak balık söz konusudur. *Human Toilet II* ve *Human Toilet Revisited* (1990-1999) Lucas'ı tuvalette görüntüler ve sıradanlıkla nihilizmin bir imgesini sunar. *Portrait With Fried Eggs*'de yumurtadan göğüsleriyle bedenini parodisini yapan sanatçı, aynı ironiyi *Chicken Knickers*'da bedenine iliştiirdiği tavuktan iç çamaşırı veya cinsel organla sürdürür. (Resim 4.9) 1999'da ölüm, cinsellik, cinsiyet belirsizliği, sigara, *grunge*, modernizm, gündelik yaşam gibi sıklıkla kullandığı temaları yineleyen kendi portrelerini satış ve reklam amaçlı çoğaltır.

Sonuç olarak, Sarah Lucas'ın ve Tracey Emin'in sanatına birlikte bakıldığında söz edilmesi gereken parodi ve pastiş kavramlarına değinilecektir. Frederic Jameson'ın (1992:17) pastiş ve parodi ayrımına göre pastiş, eski bir stili doğrudan yeniden kullanırken, parodi bu öykünmeye dışsallık ve mizah katar. 'Modernist stiller, postmodernist kodlar olur' ve pastiş olarak kullanılırlar. Eski burjuva ideolojisinin egemenliğinin yerini, belli bir toplumsal normun olmadığı biçemsel ve söylemsel heterojenlik alır. Modernizmin müellif ve biçem kavramları, yerlerini 'ölü biçemlerin taklidine' bırakırken, 'global kültürün düşsel müzesindeki' geçmişe ait biçemler rastlantısal bir oyunda yer değiştiren öğeler haline gelir. Orijinali olmayan kopyalar eşsiz yapıtların yerini alır. Bu bağlamda eski yapıtları temellük etme ve postprodüksiyon yeni üretim tarzlarını oluşturur. Parodi ise, köken ve sahicilik kavramlarını yadsıyarak kimlikleri oyuna açar. Doğal olarak verili varsayılan özcü yaklaşımları dışlar. Toplumsal kurgulardan ve doğallaştırıcı söylemlerden önce verili bütünlüklü bir kendilik yoktur. Parodi, gülüş sayesinde gerçek ve sahicinin aslında birer sonuç olduğunu ortaya koyar. Parodiyle kendilik, bir mise-en-scène'e, sahteliğe, stratejiye, maskeye dönüşür. Lucas'ın nesnelindeki ironi ve parodinin yerine, Emin'de kişisellik ve pastiş egemendir. Emin, temellük ettiği sanatçıları veya teknikleri kabullenerek kullanması nedeniyle pastişe, Lucas ise, karamizahı ve ironisiyle parodiye daha yakındır. Her ne kadar Emin'de ironi ve mizah bulunsa da, genel olarak parodinin eleştirel dışsallığına sahip değildir. Jameson'ın pastiş tanımındaki gibi müellif kavramını yadsıyarak, varolan biçemlerin oyununa kendini açar. Lucas'ın parodisi ise, kendini temsilindeki mise-en-



scène'de ortaya çıkarken, doğal bedeni ve cinsiyeti dışlar. Bu bağlamda Judith Butler'ın parodisini sanatında gerçekleştirmiş olur.

## 5. SONUÇ

Temsiliyet sorunu, iktidar ilişkilerinden ve cinsiyetten ayrı düşünülemez. Psikanalizin fallusmerkezli söylemlerinde erkeğin iğdiş edilme karmaşasıyla ve tekinsizlikle açıklanan temsiliyetteki bakış ve beden konumları, kadın sanatçıların ve kuramcılarının eleştirilerine açıktır. Mulvey'in skopofili hakkındaki düşünceleri buna sadece bir örnektir. Sanat tarihindeki konumlarını dönüştürmeyi amaçlayan kadın sanatçılar, ilk önceleri özcü denilebilecek bir yaklaşımla kendi bedenlerinden kaynaklanan, eril söylemden farklı bir dili ileri sürerek tanrıçaya dair mitler veya domestik yaşam hakkında işler üretmişlerdir. Sonraları ise, kendi bedenlerini eril söylemden geri talep eden sanatçılar, temsilin maskesini düşürmek üzere temellük etme, postprodüksiyon, mimesis ve parodi gibi yöntemleri kullanarak görsel kodların yapıbozumuna girişirler. Zamanla feministler arasında ahlaki ve didaktik bir tavrın yerine oyunun, karnavalın, gülüşün ve parodinin muhalefeti tercih edilir.

Psikanalizin evrensellik iddiasını ve Oidipus üçgenini eleştiren Deleuze ve Guattari'nin ortaya attığı yersizyurtsuzlaşma ve organsız beden gibi kavramlar, kadınlar için bir kaçış çizgisi oluşturur. Mevcudiyete kök salmak yerine, oluş halinde olmak farklı bir arzu ve beden politikasına olanak verir. Bu düşünürlerin kadın oluştan söz etmeleri, minör olanın önemini vurgular. Ana Mendieta ve Orlan örneğinde olduğu gibi kadın sanatçıların bedenlerini temsili bu bağlamda da yorumlanabilir. Foucault'nun iktidarın bedeni üretmesine ve cinselliğin kurgulanmasına dair yaptığı söylem analizleri, feminist kuramcılarının ve sanatçıların bedeni ve mevcut söylemleri anlamalarına katkıda bulunmuştur. Kurtarıcı ve özgürleştirici olma iddiası taşımayan minör politika burada da karşımıza çıkar.

Kadını, fallusun eksikliğini imleyen bir sahtelik olarak yorumlayan Lacan'ı ve düşünce tarihini kadın açısından yorumlayarak kara deliklere dikkat çeken Irigaray ise, bakışın egemenliğini eleştirerek, kadın bedeninden yola çıkmanın önemini dile getirir. Kimi zaman özcülükle suçlanan Schneemann gibi sanatçılar da, göz ve beden arasındaki bu uçurumu gösteren beden kaynaklı işler üretmişlerdir. Irigaray'ın mimesis kavramı, Sherman gibi sanatçılar tarafından hayata geçirilirken, eril söyleme öykünür gibi yaparak yapıbozumuna uğrattıkları gösterge katmanlarını görünür kılarlar. Kristeva ise, bu tez bağlamında özellikle zillet kavramıyla anılmıştır. Tekinsizin alanına giren zillet, ötekileştirilen kadın bedeniyle sıklıkla birlikte düşünülür. Bourgeois, Kusama ve Sherman gibi örnekleri çoğaltılabilecek sanatçıların yapıtlarında zelim olan temsil edilir.

Judith Butler'ın cins ve cinsiyet üzerine açıklamaları ise, kanıksanan toplumsal cinsiyet ve cins ayrımlarını *queer* ve *drag* ile yerle bir eder. Bedeni iktidar tarafından işlenen boş bir yüzey olarak görmeyen Butler, performatif edimlerin ve öykünülen tavırların bedeni kurmasından bahseder. Lacan'ın sahtelik/maske ve Irigaray'ın mimesis kavramlarıyla da ilişkilendirilebilecek parodi, öznenin ve bedenin bütünlüklü ve doğal olarak verili olmadığına işaret ederek temsiliyeti oyuna açar. Cahun, Sherman ve Lucas da yapıtlarında bedenlerini birer parodiye dönüştürerek, sahicilik ve kendiliğin olmadığı bir alanda toplumsal göstergelerin arkasında bir asıl gösterilenin bulunmadığını kanıtlarlar.

Kendi bedenini kullanan kadın sanatçılara getirilen eleştiriler narsisizm, özcülük ve erotik söyleme eklenme olarak sıralanabilir. Kadını yücelten, ana tanrıça ve mitlerle özdeşleştiren özcülük, kadınların konumunu marjinalleştirir. Ayrıca bedenin erotize edilmesi, eril bakış gibi bedeni salt cinsel bir nesneye dönüştürme tuzağını da beraberinde getirir. Bu tuzaklardan çıkış yolu olarak ise parodi, mimesis ve temellük yöntemleri önerilebilir.

İmge katmanları arasında bir değil, birçok temsiliyet politikası oluşturulabilir. Kadın ve erkek gibi kavramlar metafizik ikili karşıtlıklar biçiminde alındığında, tek bir kadından veya tek bir tavrıdan söz etmek kısıtlayıcı, ahlaksal ve didaktik bir yaklaşımdır. Onun yerine çeşitli konumsallıklardan bahsedilebilir. Bedenleri ve öznellikleri birer kurgu olarak ele alan bir tutum, direnişi ve yeni üretim olanaklarını dışlamak zorunda değildir. Sanatı ereksel ve ideolojik bir zorunluluğa sokmadan farklı önerilerde bulunabilir.

**KAYNAKLAR:**

ARAKISTAIN, Xabier, (2006), (Der.), For All Audiences, Rekalde, Bilbao.

ARDENNE, Paul, (2001), L'Image Corps – Figures De L'humain Dans L'art Du 20e Siècle, Édition du Regard, Paris.

ASHBY, Imogen, (2000), 'The Mutant Woman: The Use and Abuse of The Female Body in Performance Art', CAMPBELL, Patrick, (Der.), The Body In Performance, Contemporary Theatre Review, 10: 39-53.

BAKHTIN, Mikhail, (2001), Karnavaldan Romana – Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, (Çev.: C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BARBER, Lynn, (2001), 'Just Be Yourself And Wear A Low Top', Parkett, 63:24-29.

BAQUE, Dominique, (2002), Mauvais Genre(s): Erotisme, Pornographie, Art Contemporain, Édition du Regard, Paris.

BAQUE, Dominique, (2004), Photographie Plasticienne, L'Extrême Contemporain, Édition du Regard, Paris.

BARBER, Lynn, (2001), 'Just Be Yourself And Wear A Low Top', Parkett, 63:24-29.

BARTHES, Roland, (1975), The Pleasure of the Text, (Çev: R. Miller), Hill and Wang, New York.

BARTKY, Sarah Lee, 'Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power' CONBOY, Katie, MEDINA ve Nadia, STANBURY, Sarah, (Derl.), (1997), Writing on the Body – Female Embodiment and Feminist Theory, Columbia University Press, NY, 129-155.

BELSEY, Catherine ve MOORE, Jane, (Derl.), (1997), The Feminist Reader, MacMillan Press, London.

BERGER, John, Görme Biçimleri, (1995), (Çev: Y. Salman), Metis Yayınları, İstanbul.

BERSANI, Leo, (1986), The Freudian Body – Psychoanalysis And Art, Columbia University Press, New York.

BEST, Steven ve KELLNER, Douglas, (1991), Postmodern Theory – Critical Interrogations, The Guilford Press, New York.

BORDO, Susan, 'Normalisation and Resistance in the Era of the Image', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), Feminisms, Oxford University Press, Oxford, New York, 451-455.

BORDO, Susan, 'The Body and the Reproduction of Femininity', CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia ve STANBURY, Sarah, (Derl.), (1997), Writing on the Body – Female Embodiment and Feminist Theory, Columbia University Press, New York, 90-113.

BOURRIAUD, Nicolas, (2004), Postprodüksiyon, (Çev: N. Saybaşı), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

BOYNE, Roy, (1998), Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayırım, (Çev.: A. B. Karadağ), Sel Yayıncılık, İstanbul.

BURKE, Carolyn, SCHOR, Naomi ve WHITFORD, Margaret, (Derl.), (1994), Engaging With Irigaray: Feminist Philosophy And Modern European Thought, Columbia University Press, New York.

BUTLER, Judith, (1990), Gender Trouble – Feminism And The Subversion Of Identity, Routledge, London, New York.

BUTLER, Judith, 'On The Discursive Limits of Sex', GOODMAN, Lizbeth, (Der.), (1998), The Routledge Reader In Gender And Performance, Routledge, London, New York, 282-287.

BUTLER, Judith, 'Performative Acts and Gender Constitution – An Essay In Phenomenology and Feminist Theory', CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia ve STANBURY, Sarah, (Derl.), (1997), Writing on the Body – Female Embodiment and Feminist Theory, Columbia University Press, New York, 401-419.

BUTLER, Judith, (2005), İktidarın Psikişik Yaşamı – 'Tabiyet Üzerine Notlar', (Çev.: F. Tütüncü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CAMPBELL, Patrick, (Der.), (2000), The Body In Performance, Contemporary Theatre Review, 10: Part 3.

CARR, Cynthia, (Der.), (1993), On Edge – Performance At The End Of The Twentieth Century, Wesleyan University Press, Hannover, London.

CELESTIN, Roger, DALMOLIN, Eliane ve COURTIVRON, Isabelle de, (2003), Beyond French Feminisms - Debates On Women, Politics And Culture In France: 1981-2001, Palgrave Macmillan, New York.

CHADWICK, Whitney, (2002), Women, Art, And Society, Thames and Hudson, London.

CHADWICK, Whitney, (Der.), (1998), Mirror Images – Women, Surrealism And Self-Representation, The MIT Press, Massachusetts.

CHADWICK, Whitney, Body As Subject – Four Contemporary Women Artists, CELESTIN, Roger, DALMOLIN ve Eliane, COURTIVRON, Isabelle de, (Derl.), (2003), Beyond French Feminisms, 'Debates On Women, Politics And Culture In France, 1981-2001, Palgrave Macmillan, New York, 143-153.

CHEDGZOY, Kate, 'Frida Kahlo's 'Grotesque' Bodies', KEMP Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), Feminisms, Oxford University Press, Oxford, New York, 455-468.

CHICAGO, Judy, 'Woman As Artist', ROBINSON, Hilary, (Der.), (2001), Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, 294-295.

COLLINGS, Matthew, (2002), Sarah Lucas, Tate Publishing, London.

CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia ve STANBURY, Sarah, (Derl.), (1997), Writing on the Body – Female Embodiment and Feminist Theory, Columbia University Press, New York.

COTTON, Charlotte, (2004), The Photograph As Contemporary Art, Thames and Hudson, New York, London.

DE LAURETIS, Teresa, ‘Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema’, KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), Feminisms, Oxford University Press, Oxford, New York, 27-37.

DELEUZE, Gilles ve GUATTARI, Félix, (1988), A Thousand Plateaus – Capitalism And Schizophrenia, (Çev: B. Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis.

DELEUZE, Gilles ve GUATTARI, Felix, (1999), Anti-Oidipus – Capitalism And Schizophrenia, (Çev.: R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane), University of Minnesota Press, Minneapolis.

ELLIS, Patricia, (2003), 100 – The Work That Changed British Art, Jonathan Cape and The Saatchi Gallery, London.

FELSKI, Rita, ‘The Dialectic of ‘Feminism’ and ‘Aesthetics’’, KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), Feminisms, Oxford University Press, Oxford, New York, 423-430.

FORTE, Jeanie K., ‘Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism’, GOODMAN, Lizbeth, (Der.), (1998), The Routledge Reader in Gender and Performance, Routledge, London, New York, 236-240.

FOUCAULT, Michel, (1984), Dostluğa Dair - Söyleşiler, (Çev: C. Ener), Hil Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, (1986), Cinselliğin Tarihi 1, (Çev: H. Tufan), Afa Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, (2000), Hapishanenin Doğuşu, (Çev.: M. A. Kılıçbay), İmge Kitabevi, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, (2003), İktidarın Gözü, Seçme Yazılar 4, (Çev.: I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel, GUTMAN, Huck ve HUTTON, Patrick, (2001), Kendini Bilmek, (Çev: G. Çağalı Gümen), Om Yayınevi, İstanbul.

FREEDMAN, Carl, (1995), ‘Bollocks’, Parkett, 45:108-110.

GAMBLE, Sarah, (Der.), (2001), The Routledge Companion To Feminism And Postfeminism, Routledge, London, New York.

GAME, Ann, (1998), Toplumsalın Sökümü, Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru, (Çev.: M. Küçük), Dost Kitabevi, Ankara.

GOLDBERG, Rose Lee, (2001), *Performance Art From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London.

GOODMAN, Lizbeth, (1998), *The Routledge Reader In Gender And Performance*, Routledge, London, New York.

GROSENICK, Uta, (Der.), (2005), *Women Artists – Femmes Artistes du XXe et du XXIe Siecle*, Taschen, Paris.

GROSZ, Elizabeth, (1994), *Volatile Bodies – Toward A Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.

GROSZ, Elizabeth, (2001), *Jacques Lacan – A Feminist Introduction*, Routledge, London, New York.

GROSZ, Elizabeth, 'Psychoanalysis and the Imaginary Body', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 299-308.

HABIP, Bella, (Der.), (1993), *Kadınlık Yeniden – Çağdaş Psikanalizin Bakışı*, (Çev: A.Tümertekin, B.Habip, İ.Mizrahi, N.Ökten, Y.Aksu), İthaki Yayınları, İstanbul.

HAMMOND, Harmony, 'Against Cultural Amnesia', ROBINSON, Hilary, (Der.), (2001), *Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, s. 555-560.

HARRADINE, David, (2000), 'The Abject Identities and Fluid Performances: Theorizing The Leaking Body', CAMPBELL, Patrick, (Der.), *The Body In Performance, Contemporary Theatre Review*, 10: 69-87.

HARRISON, Charles ve WOOD, Paul, (Derl.), (1992), *Art In Theory – 1900–1990*, Blackwell, Oxford, Cambridge.

HEKMAN, Susan J., (1996), *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.

HELFENSTEIN, Josef, (1991), 'The Power of Intimacy', *Parkett*, 27: 33-36.

IRIGARAY, Luce, (1985), *This Sex Which is not One*, (Çev.: C. Porter and C. Burke), Cornell University Press, Ithaca.

IRIGARAY, Luce, (1993), *Sexes and Genealogies*, (Çev: G.C). Gill, Columbia University Press, New York.

IRIGARAY, Luce, (1994), *Speculum of The Other Women*, (Çev: G.C. Gill), Cornell University Press, New York.

IRIGARAY, Luce, (2004), *An Ethics of Sexual Difference*, (Çev.: C. Burke ve G. C. Gill), Continium, London.

IRIGARAY, Luce, 'How Can We Create Our Beauty?', ROBINSON, Hilary, (Der.), (2001), *Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, 313-316.

IRIGARAY, Luce, 'The Other: Woman', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 308-316.

ISAAK, Jo Anna, (1997), *Feminism and Contemporary Art – The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, London.

JAMESON, Frederic, (1992), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.

JONES, Amelia, (1998), *Body Art / Performing The Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

KAUFMANN, Linda S., (1998), *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture, (Performance For The 21st Century)*, University Of California Press, London.

KELLY, Mary, (1998), *Imaging Desire*, The MIT Press, Massachusetts.

KELLY, Mary, 'Woman – Desire – Image', WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), *The Artist's Body*, Phaidon, London, New York, 2003, 257.

KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York.

KLINE, Katy, 'In or Out of the Picture: Claude Cahun and Cindy Sherman', CHADWICK, Whitney (Der.), (1998), *Mirror Images – Women, Surrealism And Self-Representation*, The MIT Press, Massachusetts, 66-82.

KRISTEVA, Julia, (1996), *The Kristeva Reader*, (Der.), Moi, T., Blackwell, Oxford.

KRISTEVA, Julia, (2004), *Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme*, (Çev.: N. Tural), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

KRISTEVA, Julia, 'Fallusun Yabancılığı ya da Yanılsama ile Düşkırıklığı Arasında Kalan Dişil', HABİP, Bella (Der.), (2003), *Kadınlık, Yeniden – Çağdaş Psikanalizin Bakışı*, (Çev.: A. Tümertekin, B. Habip, İ. Mizrahi, N. Ökten ve Yaman Aksu), İthaki Yayınları, İstanbul, 255-281.

KRISTEVA, Julia, 'Women's Time', BELSEY, Catherine ve MOORE, Jane, (Derl.), (1997), *The Feminist Reader*, MacMillan Press, London, 204-217.

LACAN, Jacques, (1994), *Fallusun Anlamı*, (Çev.: S. M. Tura), Afa, Yayıncılık, İstanbul.

LASH, Scott, (1996), 'Soykütük ve Beden – Foucault-Deleuze-Nietzsche', *Toplumbilim, Gilles Deleuze Özel Sayısı*, 5: 127-137.

LEBOVICI, Elisabeth, (Der.), (2004), *L'Intime*, Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts, Paris.



LEPPERT, Richard, (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev.: İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

LINKER, Kate, 'Eluding Definition', RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York, 239-240.

MATSUI, Midori, (2000), 'Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama', *Parkett*, 59: 92-96.

MERCK, Mandy ve TOWNSEND, Chris, (Derl.), (2002), *The Art Of Tracey Emin*, Thames and Hudson, London.

MIGLIETTI, Francesca Alfano, (2003), *Extreme Bodies – The Use And Abuse Of The Body In Art*, Skira Editore, Milano.

MILLER, Nancy, 'Feminist Confessions: The Last Degrees are the Hardest', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 102-103.

MIRZOEFF, Nicholas, (1998), *The Visual Cultural Reader*, Routledge, London, New York.

MOI, Toril, (1993), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, London.

MOI, Toril, 'Feminist, Female, Feminine', KEMP, Sandra, SQUIRES ve Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 246-250.

MULVEY, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', GOODMAN, Lizbeth, (Derl.), (1998), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Routledge, London, New York, 270-274.

NEAD, Lynda, 'Getting Down to Basics: Art, Obscenity and the Female Nude', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 442-446.

OLKOWSKI, Dorothea, (1999), *Gilles Deleuze And The Ruin Of Representation*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

OWENS, Craig, 'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism', RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York, 2003, 234-237.

PHOCA, Sophia, 'Feminism and Gender', GAMBLE, Sarah, (Der.), (2001), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge, London, New York.

POLLOCK, Griselda, (2003), *Vision and Difference – Feminism, Fertility and The Histories of Art*, Routledge, London, New York.

POLLOCK, Griselda, 'Modernity and the Spaces of Femininity', MIRZOEFF, Nicholas, (Der.), (1998), *The Visual Cultural Reader*, Routledge, London, New York, 74-85.

POLLOCK, Griselda, 'Nude Bodies: Displacing the Boundaries between Art and Pornography', SWEENEY, Sean T. ve HODDER, Ian, (Der.), (2002), *The Body*, Cambridge University Press, Cambridge, 94-125.

POLLOCK, Griselda, (2000), 'Three Thoughts On Femininity, Creativity and Elapsed Time', *Parkett*, 59: 54-59.

PREECE, Robert, (2001), 'Artist over –and in- the Broadsheets', *Parkett*, 63:50-54.

PROBYN, Elspeth, 'Materializing Locations, Images and Selves', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 127-130.

RECKITT, Helena ve PHELAN, Peggy, (Derl.), (2003), *Art and Feminism*, Phaidon, London, New York.

ROBINSON, Hilary, (Der.), (2001), *Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts.

ROSE, Jacqueline, 'Sexuality in the Field of Vision', ROBINSON, Hilary, (Der.), (2001), *Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, 523-527.

RUSSO, Mary, 'Female Grotesques – Carnival and Theory', CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia ve STANBURY, Sarah, (Derl.), (1997), *Writing on the Body – Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 318-337.

SALTZ, Jerry, (1995), 'She Gives As Good As She Gets', *Parkett*, 45:77-86.

SAUNDERS, Gill, (1989), *The Nude*, The Herbert Press, London.

SCHNEIDER, Rebecca, (1997), *The Explicit Body In Performance*, Routledge, London, New York.

SCHORR, Collier, (1995), 'The Fine Line Between This and That', *Parkett*, 45:96-100.

SHOWALTER, Elaine, 'A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American Feminist Literary Theory', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 55-69.

SMIRGEL, Janine Chasseguet, 'Freud ve Kadınlık: Kara Kıtanın Üstüne Düşen Birkaç Kör Leke', HABİP, Bela, (Der.), (2003), *Kadınlık, Yeniden – Çağdaş Psikanalizin Bakışı*, Çev.: Alp Tümertekin, Bella Habip, İrem Mizrahi, Nazlı Ökten, Yaman Aksu, İthaki Yayınları, , İstanbul, 29-58.

SONTAG, Susan, (1978), *On Photography*, Penguin, Harmondworth.

SOPER, Kate, 'Feminism, Humanism, Postmodernism', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, New York, 286-292.

SPACKMAN, Helen, (2000), 'Minding The Matter of Representation: Staging The Body (Politic)', CAMPBELL, Patrick, (Der.), *The Body In Performance*, Contemporary Theatre Review, 10: 5-23.

STANBURY, Sarah, (Der.), (1997), *Writing on the Body – Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.

SULEIMAN, Susan Rubin, 'Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde', CHADWICK, Whitney, (Der.), (1998), *Mirror Images – Women, Surrealism And Self-Representation*, The MIT Press, 1998, Massachusetts, 128-154.

SWEENEY, Sean T. ve HODDER, Ian, (2002), *The Body*, Cambridge University Press, Cambridge.

TAYLOR, Simon, (1999), 'Fobik Nesne: Güncel Sanatta İğrendirme', *Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi*, 2: 4-26.

TICKNER, Lisa, 'Sexuality and/in Representation: Five British Artists', ROBINSON, Hilary(Der.), (2001), *Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, 459-474.

VERGINE, Lea, (2000), *Body Art and Performance – The Body as Language*, Skira Editore, Milano.

VISO, M. Olga, (Der.), (2004), *Ana Mendieta – Earth Body, Sculpture and Performance, 1972-1985*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz Publishers, Washington D.C.

WALLIS, Brian, (Der.), (1996), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York.

WARR, Tracey ve JONES, Amelia, (Derl.), (2003), *The Artist's Body*, Phaidon, London, New York.

WEEDON, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Blackwell Publishers, 1989, Oxford, Cambridge.

WEIR, Allison, (1996), *Sacrificial Logics - Feminist Theory And The Critique of Identity*, Routledge, New York.

WILLIAMSON, Judith, 'Images of 'Women': The Photography of Cindy Sherman', ROBINSON, Hilary, (Der.), (2001), *Feminism – Art – Theory, An Anthology 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts, 453-459.

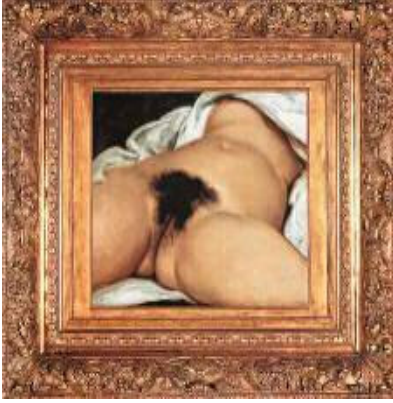
WRIGHT, Elizabeth, (2002), *Lacan ve Postfeminizm*, (Çev.: E. Kılıç), Everest Yayınları, İstanbul.

WRIGHT, Elizabeth, 'Thoroughly Postmodern Feminist Criticism', KEMP, Sandra ve SQUIRES, Judith, (Derl.), (1997), *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, 179-182.

ŽIŽEK, Slavoj, (1999), *The Ticklish Subject – The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London, New York.

-[www.tate.org.uk/magazine/issue5/sherman.htm](http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/sherman.htm)

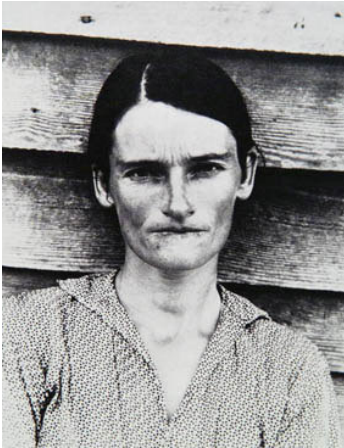
**EK :**  
**RESİMLER**



**Resim 2. 2:** Courbet, *L'Origin du Monde* (Dünyanın Kökeni), 1866.



**Resim 2.2:** Marcel Duchamp, *Etant Donnés*, 1946-1966.



**Resim 2.3:** Sherrie Levine, *Untitled* (After Walker Evans, 1936), 1981.



**Resim 2.4:** Judith Chicago, *Dinner Party*, 1974-79



**Resim 2.5:** Frida ve Kathe (Guerrilla Girls) sinema tuvaletlerine afiş yapıyor, 2001.



**Resim 2.6:** Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965.



**Resim 2.7:** Annie Sprinkle, *Post Porn Modernist Show*, 1992.



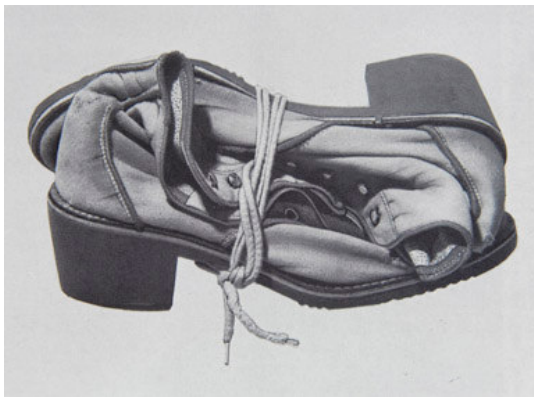
**Resim 2.8:** Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970-71.



**Resim 3.1:** André Brouillet, *Salpêtrière'de Klinik Konferans* 1887.



**Resim 3.2:** Jean Martin Charcot, *Attitudes Passionelles:Menacé*, 1877-80



**Resim 3.3:** Mary Kelly, *Interim:Supplication*,1983-85



**Resim: 3.4:** Louise Bourgeois, *Costume For A Banquet*, 1978.





**Resim 3.5:** Yayoi Kusama, *Adsız*, 1966.



**Resim 3.6:** Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993-94



**Resim 3.7:** Orlan, *Omnipresence*, 1993.



**Resim 3.8:** Claude Cahun, *Don't Kiss Me I am in Training*, 1927.



**Resim 4.1:** Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #6*, 1977.



**Resim 4.2:** Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987.



**Resim 4.3:** Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992.



**Resim 4.4:** Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.



**Resim 4.5:** Claude Cahun, *Autoportrait No:95*, 1928.



**Resim 4.6:** Yasumasa Morimura, *To My Little Sister: For Cindy Sherman*, 1998



**Resim 4.7:** Francesca Woodman, *Self-Deceit*, 1978.



**Resim 4.8:** F.Woodman, *House#3, Providence*, 1975-76.





**Resim 4.9:** F. Woodman, *Space2, Providence*, 1975-76.



**Resim 4.10:** F. Woodman, *Early*, 1972-75.



**Resim 4.11:** H. Bellmer, *Unica*, 1958.



**Resim 4.12:** F. Woodman, *Adsız*, 1978.



**Resim 4.13:** F. Woodman, *Three Kinds Of Melon*, 1975-76.



**Resim 4.14:** Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.



**Resim 4.15:** A. Mendieta, *Adsız*, 1972.



**Resim 4.16:** Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1920.



**Resim 4.17:** A. Mendieta, *Adsız*, 1975.



**Resim 4.18:** A. Mendieta, *Adsız, (Body Tracks)* 1974.



**Resim 4.19:** A. Mendieta, *Adsız, Silueta Series*, 1977.



**Resim 4.20:** A. Mendieta, *Adsız, Silueta Series*, 1976.



**Resim 4.21:** A. Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.



**Resim 4.22:** Carolee Scheneemann, *Eye/Body*, 1963.

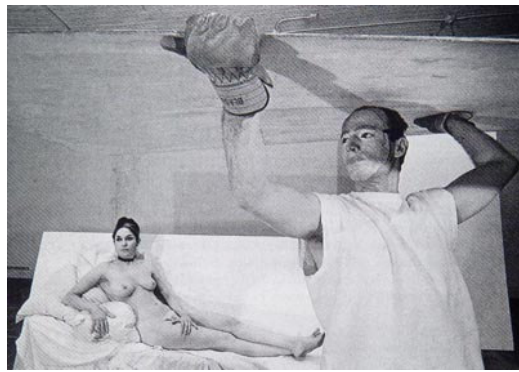




**Resim 4.23:** C. Schneemann, *Meat Joy*, 1964.



**Resim 4.24:** C. Schneemann, *Interior Scroll*, 1975



**Resim 4.25:** C. Schneemann ve R. Morris, *Site*, 1965.



**Resim 4.26:** Hannah Wilke, *Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter*, 1978-81.



**Resim 4.27:** H.Wilke, *What Does This Represent What Do You Represent?* (Reinhart), 1978-84.



**Resim 4.28:** H. Wilke, *Exchange Values*, (Marx), 1978-84.



**Resim 4.29:** H.Wilke, *I Object: Memoirs of a Sugargiver*, 1977-78

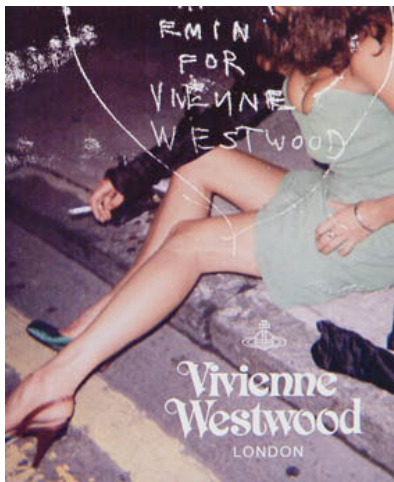


**Resim 4.30:** H.Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-79.





**Resim 4.31:** H.Wilke, *INTRA-VENUS*, 1992-93.



**Resim 4.32:** Tracey Emin, V. Westwood reklâmı, 2000.



**Resim 4.33:** Tracey Emin, *Outside Myself (Monument Valley)*, 1994.



**Resim 4.34:** Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995.



**Resim 4.35:** Tracey Emin, *My Bed*, 1998.



**Resim 4.36:** Tracey Emin, *Picasso*, 2001.



**Resim 4.37:** Tracey Emin, *Homage to Edvard Munch and all My Dead Children*, 1998.



**Resim 4.38:** T. Emin, *I've Got It All*, 2000



**Resim 4.39:** T. Emin, *Sometimes The Dress is Worth More Money Than the Money*, 2000-1.



**Resim 4.40:** Sarah Lucas, *Au Naturel*, 1994.



**Resim 4.41:** Sarah Lucas, *Bitch*, 1995.





**Resim 4.42:** S. Lucas, *Sod You Gits*, 1990.



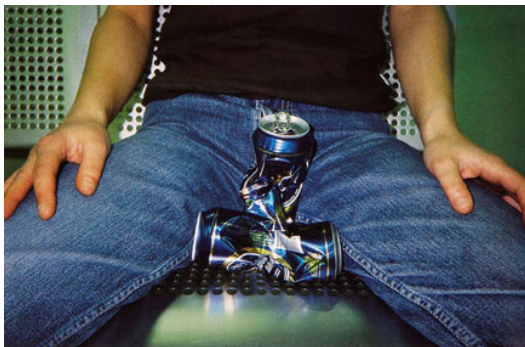
**Resim 4.43:** S. Lucas, *Prière de Toucher*, 2000.



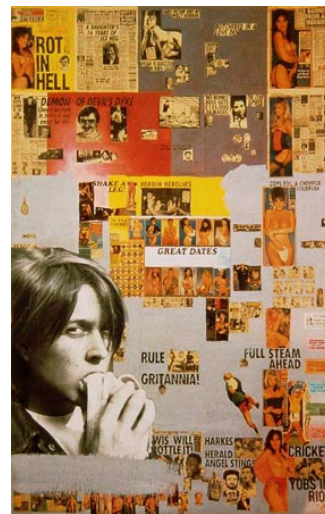
**Resim 4.44:** S. Lucas, *Two Fried Eggs and A Kebab*, 1992.



**Resim 4.45:** S. Lucas, *Self-Portrait with a Skull*, 1999.



**Resim 4.46:** S. Lucas, *Tomfoolery*, 1999.



**Resim 4.47:** S. Lucas, *Great Dates*, 1990-1.



**Resim 4.48:** S. Lucas, *Me Suspended*, 1993.



**Resim 4.49:** S. Lucas, *Chicken Knickers*, 2000.

## ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi 09.04.1973

Doğum yeri İstanbul

Lise 1984-1991 F.M.V. Özel Işık Lisesi

Lisans 1991-1996 Boğaziçi Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fak.  
İngiliz Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans 2003-2006 Yıldız Teknik Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat ve Tasarım Programı

Çalıştığı kurumlar

1995-1996 Boğaziçi Üniv. Mezunlar Derneği

1996-2006 Profesyonel Turist Rehberliği