T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL SANAT DALI

70'LERDEN GÜNÜMÜZE KADIN SANATÇILARDA BEDENİN SUNUMU

Yüksek Lisans Tezi

Elçin Ekinci

İstanbul, 2008

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL SANAT DALI

70'LERDEN GÜNÜMÜZE KADIN SANATÇILARDA BEDENİN SUNUMU

Yüksek Lisans Tezi

Elçin Ekinci

Yrd. Doç.Nurettin Bektaş

İstanbul, 2008

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **II**

SUMMARY ..... **III**

GİRİŞ .....

BÖLÜM 1. SANAT TARİHİNDE KADIN BEDENİN TEMSİLİ 1

1.1 SANATIN TEMSİL İŞLEVİ…….. 3
1.2 KADIN BEDENİN TEMSİLİ……. 7

BÖLÜM 2. KADIN BEDENİN TASARIMI 19
2.1 MODA ENDÜSTRİSİ..... 22
2.2 EROTİZM..... 28
2.3 PSİKANALİZ……. 33

BÖLÜM3. SANATÇI BEDENİNİN KENDİ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ 39

3.1 BODY ART..... 44
3.2 PERFORMANS……. 48
3.3 HAPPENING..... 51
3.4 ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN BEDENİN SUNUMU..... 55
3.4.1 FEMİNİST HAREKETLER VE TEORİLER..... 56
3.4.2 FEMİNİST SANAT TARİHİNİN TEMELLERİ..... 62
3.4.3 BEDENLERİNİ MALZEME OLARAK KULLANAN KADIN SANATÇILAR..... 70

BÖLÜM 4. TÜRK SANATINDA KADIN VE SANATI 106

SONUÇ **122**

KAYNAKÇA **124**

EKLER
1. RESİM LİSTESİ..... 127
2. RESİMLER..... 129

ÖNSÖZ

Beden, toplumların ve ideolojilerin biçimlendirdiği bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Tarih boyunca kadın bedeni de farklı iktidar ideolojileri doğrultusunda şekillenmiştir. Sanat, kültürel ve sosyal yapıların bir yansıması olduğundan eril bir söyleme sahip sanat tarihi içinde kadın bedeni, estetik bir obje olarak temsil edilmiştir.

1970'lere kadar olan süreçte bulunan kadın sanatçılar iyi anlaşılamamış ve geri planda kalmışlardır. 1970'lerden itibaren feminist hareketler ile birlikte kadın sanatçılar bu duruma itiraz etmiş, sanata eklemlendirilmişlerdir. Kadın bedeninin temsili ve tasarımı meselesini; eril bir söyleme sahip olan sanat tarihi içerisinde, çeşitli kültürel kodlar, normlar ve toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında inceleyen bu tez; bedenin kadın sanatçılar için ne ifade ettiğini, bedenlerini ve bedeni nasıl ele aldıkları, sanat malzemesi, nesnesi, form olarak sunduklarını, kadın bedenin estetik bir obje olarak algılaşının reddini; çağdaş kadın sanatçıların çalışmaları üzerinden incelemektedir.

Bu bağlamda ele aldığım "70lerden Günümüze Kadın Sanatçılarda Bedenin Sunumu" başlıklı çalışmamda; desteklerinden dolayı tez danışmanım Yrd.Doc.Nurettin BEKTAŞ'a, bana her türlü kaynağı sağlayan hocam Ahu ANTMEN ve Ali ARTUN'a teşekkür etmek isterim.

Ekim 2008

Elçin EKİNCİ

ÖZET

70'LERDEN GÜNÜMÜZE KADIN SANATÇILARDA BEDENİN SUNUMU

Elçin EKİNCİ

Bu çalışmada sırasıyla, sanat tarihinde, tasarım endüstrilerinde kadın bedenin temsili incelenerek, kadın bedenin eril bir dile sahip olan sanat tarihi içinde nasıl temsil edildiği ele araştırılmıştır. Bedenin sanatçının kendi sanat nesnesine /öznesine dönüşümü çağdaş sanatçılar kapsamında incelenmiş ve devamında kadın sanatçıların kadın imgesini feminist sanat tarihi sürecinde nasıl dönüştürdükleri , feminist eleştiriler ve sonucunda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet teorilerinin kadının sanat alanındaki konumunu ne yönde değiştirdiği ve bu bağlamda bedeni ve bedenlerini bir başkaldırı aracı olarak kullanan seçilmiş bazı kadın sanatçıların gerçekleştirdikleri çalışmalar ekseninde irdelenmiştir.

SUMMARY

REPRESENTATION OF WOMEN ARTISTS' BODY FROM 70'S TO TODAY

In this research, respectirely, representation of woman body has examined in art history, design industries that has language of man ideology.

Tranformation of artist's body as an object/subject is researched on contemporary artists' work. Subsequently tranformation of women artists' woman image with theories of gender in feminist art history, change of location is studied researched by the works of choosed women artists' art work.

GİRİŞ

Sanat, dünyaya ilişkin araştırmaların ve iddiaların ortaya konulduğu bir alandır. Değişen kültürel ve sosyal yapılar izleyicinin, sanatı algılayış şeklini etkilemiştir. İmgeler, farklı görme tarzlarını belirlediği gibi, farklı tarihsel dönemlerin farklı algılayış şekillerini de belirlemektedir. Toplumun algılayışını ise toplum düzeni ve ilkeleri yani iktidar ortaya koymaktadır. Sanat aracılığıyla temsil edilen olgular, dönemin iktidar söylemleriyle yakından ilişkilidir. Sınıfsal, ırksal ve toplumsal cinsiyet gibi toplumsal pratikleri oluşturan iktidar alanları sanat yapıtına yön vermiştir. Tarih boyunca iktidar alanlarını belirleyen bu kavramlar, işlenen temalar, renk seçimleri, kompozisyon gibi temel biçimlerle sanat yapıtını etkilemişlerdir.

Toplumda herhangi bir yerleri yokmuş farz edilen ve "öteki" konumuna konulan köylüler, kadınlar ve siyahlar tarihte kültürün bir parçası olabilmek için mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Farklı merkezlerin karşıtlığını içinde barındıran modernizm sonrasında, kadın-erkek, Doğu-Batı, siyah-beyaz gibi ayrımlar ortadan kalkmış, postmodern anlayışla birlikte sanattaki iktidar alanları da belli bir kırılmaya uğramıştır. Yok sayılan bu grupların, sanat yapıtında da oldukları gibi temsil edilmeleri de zaman almıştır. Eleştirel bir yapıyla ortaya konan postmodern düşünce dahilinde, toplumsal cinsiyet, buna bağlı olarak modernizmde estetik sanat nesnesi olarak görülen kadın bedeni ve kimliği, eril bir söyleme sahip olan sanat tarihinden sıyrılarak etken bir duruma gelmiştir. Bu mücadelenin sürecini ve içeriğini araştıran bu tez çalışması, konuyu kendi içinde derinlemesine inceleyebilmek için dört bölüme ayrılmıştır.

İlk bölümde, kadın bedenin eril bir dile sahip olan sanat tarihi içinde nasıl temsil edildiği ele alınmıştır. Sonraki bölümde görsel tasarım, moda endüstrisinin, erotizm ve psikanaliz gibi iktidar, sosyal kodların kadın bedenini nasıl tasarımladığı incelenmiştir. Üçüncü bölümde, bedenin sanatçının kendi sanat nesnesine /öznesine dönüşümü çağdaş sanatçılar kapsamında incelenmiş ve devamında kadın sanatçıların kadın imgesini feminist sanat tarihi sürecinde nasıl dönüştürdükleri , feminist

eleştiriler ve sonucunda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet teorilerinin kadının sanat alanındaki konumunu ne yönde değiştirdiği ve bu bağlamda bedeni ve bedenlerini bir başkaldırı aracı olarak kullanan bazı kadın sanatçıların gerçekleştirdikleri çalışmalar ekseninde ayrıntılandırılmıştır. Devam eden dördüncü bölümde ise batı ekseninde oluşan bu dönüşümün Türk Sanat tarihine etkisi irdelenmiştir.

Kadın sanatçıların yaklaşımları çok çeşitlilik göstermektedir ve farklı açılardan incelenebilmektedir. Ancak konuya yoğunlaşabilmek amacıyla, bu çalışma yalnızca kadın bedenini kullanan bazı sanatçılar bağlamında sınırlı tutulmuştur.

1. BÖLÜM
SANAT TARİHİNDE KADIN BEDENİN TEMSİLİ

1.1 SANATIN TEMSİL İŞLEVİ

"Sanat; değişen toplumsal, ekonomik, politik olaylara paralel olarak farklılık göstermektedir. Modernizm ve sonrası dönemler ile günümüze kadar uzanan süreçlerde, sanatın tanımı, üretilme amaçları ve algılanışı her dönemde farklı bir olguyu karşılamıştır. Bu oluşumun iki yönlü bir şekilde olduğu söylenebilir. Yani sanatın kendisinin toplumsal olaylardan etkilenerek üretilmesi ve bahsedilen toplumsal kültürel birikimlerin sanatın algılanışını dönüştürmesi. Fakat iki bakış açısında da söz sahibi olan olgu ortaktır. Sanatçı bireysel ve duygusal birikimlerinden yola çıksa da toplumsal ve kültürel olaylara tepkisini dile getirir. İzleyici de sanat nesnesini algılayış sürecinde, içinde bulunduğu kültürel ve toplumsal durumdan faydalanır."[1]

Değişen kültürel ve sosyal yapılar, izleyicinin sanatı algılayış şeklini etkiler. Temsil edilenler, gerçek olayların sunumu da denebilir. Aslında insan bilincinin bir ürünü olarak hayata geçmişlerdir. Bilinç, kültür ve tarih ile birlikte oluşmuştur. Dolayısıyla, sanat eserinin toplumsal bir olay olduğunu söylemek mümkündür. Sanat, dünyaya ilişkin tüm araştırmaların, iddiaların ortaya konulduğu bir alandır. Hangi temsil biçimi olursa olsun -resim, heykel, fotoğraf, video…vb- kültürün yazıya dökülmemiş olan bölümünü aktarır yada güçlendirir.

İmgeler, farklı görme tarzlarını belirlediği gibi, farklı tarihsel dönemlerin farklı algılayış şekillerini de belirlemektedir. Toplumun algılayışını ise toplum düzeni ve ilkeleri yani iktidar ortaya koymaktadır. Sanat aracılığıyla temsil edilen olgular, iktidar söylemleriyle[1] yakından ilişkilidir. Yapıtın içeriğinde nelerin ön plana

[1] Seda Hepsev, "**Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili"**, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış), İstanbul, 2004, s.14.

çıkartılıp, nelerin hasır altı edileceğini, izleyicinin dikkatinin ne yöne çekileceği, dönemin iktidar söylemleri tarafından belirlenmektedir. Modern öncesi ve modernist dönemde, bu ayrımlar kesin olarak belirlenirken, günümüzde, postmodern anlayışın getirdiği çok merkezlilik ile sınırlar kırılmıştır.

Toplumda herhangi bir yerleri yokmuş farz edilen ve "öteki" konumuna konulan köylüler, kadınlar ve siyahlar tarihte kültürün bir parçası olabilmek için mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla, yok sayılan bu gurupların, sanat yapıtında da oldukları gibi temsil edilmeleri de zaman almıştır. Bunun bir başka nedeni de farklı kültürler, sınıflar, cinsiyetler arasındaki karşılaştırmaların çeşitli kalıp yargılar aracılığıyla yapılmış olmasından kaynaklanır. "Öteki" 'ne karşı ortaya konan bakış açısı, bazı detayları yok sayarak görmek istediği gibi algılar. Jacques Lacan'ın "bakış" kavramı ile ilişkilendirilirse, Batılı bakış, erkek bakışı, bilimsel bakış gibi ayrımların etkisi ortaya çıkmaktadır. Çünkü bahsettiğimiz kalıp yargılar, kişinin bakış açısıyla dışa vurulan tavırlardır.

Sanayi devrimine kadar olan süreçte, farklı sınıfların temsilini görebileceğimiz çalışmalarda; köylüler ve burjuvazi arasındaki ayrıcılık/fark, beden tipinin, kılık kıyafetin, mekânın, renklerin kodları ile ifade edilmiştir. Bu ifade asil sınıfın üstünlüğünü daha net ortaya çıkarmak için gerekli olmuştur. 17.yüzyıl burjuvazisine ait kişilerin bedenleri zarif, sakin ve kontrollü tasvir edilirken, köylüler her zaman kaba saba, ne yapacağı belli olmayan, şişman ve gürültücü olarak tasvir edilmiştir.

"Van Dyke'ın, bir avlanma esnasında atından inmiş bir halde resmettiği "İngiltere Kralı I.Charles'ın portresi", Stuart ailesinin tüm soyluluğunu temsil etmektedir(Resim:1). 1635 dolaylarında yapılmış bu resimde I.Charles, tüm aksesuvarları ile tam bir şıklık içindedir. Duruşu planlı ve zarif, bakışları kontrollüdür. Bütün olarak bakıldığında ise tüm bedenine bir otoritenin dolayısıyla saygınlığın hakim olduğu anlaşılmaktadır.

Bunların yanı sıra, atın arkasında bulunan seyis, işini yapmakta, Charles'ın özel uşağı ise arka planda yine görevini gerçekleştirmektedir. İki hizmetlide izleyici ile görsel bir temasta bulunmamaktadır. Kıyafetleri, ait oldukları sosyal sınıfı yansıtmaktadır. I. Charles'ın kırmızı pantolonunun, havalı çizmelerinin ve saten

ceketinin aksine, uşak neredeyse fon renkleri içinde görünmeyecek kadar koyu renkte ve bakımsız giysiler içindedir. Seyis ise, sadece görevinden dolayı uşağınkinden daha şık olan iş kıyafetleri giymiş, fakat o da fazla göze batmadan atın arkasına gizlenmiştir."[2]

Köylü resimlerinde betimlenen klişeler –kaba, pis, gürültülü…vb-, Afrika kökenlilerin tasvirlerinde de geçerli olmuştur. Buradaki tek farklılık, siyahların fiziki özelliklerini resimleyerek, onların tembel, kurnaz, kaygısız gibi tüm olumsuz yanlarını da temsil etmeleri olmuştur. Siyah derili, siyah kıvırcık saçlı, kalın dudaklı, ve büyük burunlu insanlar, bu fiziksel özellikleri ile resimlerde aşağı görülen bedenleri temsil etmektedirler. Batı resminde siyahları betimlemenin diğer bir amacı da , Hristiyanlığı yüceltmek, sömürgeciliği ve kapitalist düzenin getirdiklerini meşru kılmak olmuştur. Beyaz batılı erkek, tek doğru olduğuna inandığı kendi kültürünün, inancının doğruluğunu ispatlamak için, siyah renge ve farklı bir kültüre sahip insanları araç olarak kullanmıştır.

Beyaz batılı erkek denildiğinde, karşımıza sadece siyah olan öteki değil, "Doğulu" nun tanımı da çıkmaktadır. Doğu, batının gözünde egzotizm, zenginlik, keyif kavramlarıyla özdeşleştirilmiştir. Bunun altında yatan en önemli faktör ise, kapitalist anlayışla birlikte, Doğu'nun sınırsız bir pazar olarak görülmesi yatmaktadır.

Edward Said, Şark üzerinde yekte kurmakta kullanılan Batı biçeminin, Doğu'yu betimleyerek, öğreterek, onu yöneterek, yeniden yapılandırmakta olduğundan bahseder. Her ne kadar Said şarkiyatçılığı Batının doğuyu tanımlama biçimi olarak ifade ettiyse de, Batının çoğu oryantalist ressamı, hamam, harem gibi özdeşleşen doğuyu, bu kalıp yargılarla betimlemiştir.

"John Frederick Lewis'in 1849 tarihli "The Hareem" isimli tablosu, yeni bir kölenin Memlük Bey'ine takdim ediliş sahnesini göstermektedir (Resim:2). Köleyi pazarlayan siyah adam, çıplaklığını örtündüğü kumaşlarla kapatmaya çalışan yeni köleyi, drapelerden birini iki yana açarak sunmaktadır. Memlük Bey'i ise haremin gözdesiyle

[2] **A.e.,** s. 17.

beraber oturduğu sedirinde, dikkatli gözlerle bu sunumu seyretmektedir. Resimde iki adet odak noktası vardır. Biri, kölenin ve pazarlayan adamın ayakta durduğu bölüm, diğeri ise Bey'in haremin gözdesinin ve diğer üç zevcenin yer aldığı bölüm. Resimde tüm gözler yeni köleye çevrilmiş durumdadır. Bu nedenle hem erkek bakışı hem de diğer harem kadınlarının bakışı söz konusudur. Mekanın zenginliği, şaşası ve konforu ise ilk göze batan unsurdur. Sol taraftaki pencereden içeri yansıyan ışık sayesinde olduğundan daha parlak görünen harem odası, tüm detayları daha da görünür kılmaktadır. Köleyi pazarlayan adam, en arkada oturan hizmetli ve sağ taraftaki siyah kadın haricinde diğer tüm figürler, canlı renklerle ön plana çıkarılmıştır. Doğuya özgü egzotizm, resmin her köşesinde hissedilmektedir."[3] Bir diğer "öteki" olarak görülmüş kadın ve "beden"i ise sanat tarihinde dünyevi hazların kaynaklarından biri olarak temsil edilmiştir.

[3] **A.e**., s. 20

1.2 KADIN BEDENİN TEMSİLİ

Kadınların durumunu en az bilebildiğimiz dönem, hiç kuşkusuz yazının icat edilmediği ilkel çağlardır. Ancak mağara resimleri ile ev ve mezarlardan çıkan taş ya da kemikten heykelciklerin incelenmesi, o dönemde kadınların durumunun ne olduğu hakkında bazı ipuçları vermektedir. Araştırmacılara göre, bundan 30.000 yıl kadar önce mağaraların duvarlarına çizilen geometrik şekiller, dişi ve erkek cinselliğinin simgeleridir. Paleolotik çağın göçebe topluluklarında cinsler arasındaki iş bölümü, iş birliğine dayanır.

Zaten özel mülkiyet ve birikim olmayan bu dönemde, iş bölümü tek başına bir cinsin diğerini sömürmesine temel oluşturamazdı. Ancak kadınlar, bu dönemde erkeğinkinden üstün ya da hiç değilse onunkine eşit bir statüdeydi. Klanın toprakları hakkında karar alabilmekte, evlilik ve benzeri anlaşmalar yapmakta, hazineyi kollayan kişiyi tayin edebilmekteydiler.

Çok gözde oldukları için, bütün bu uzun dönem boyunca bulunan heykelciklerin hemen hepsi, taş ya da fildişinden yapılma, "ana tanrıça" diye tanımladığımız cinsel özellikleri belirgin kutsal kadın figürleriydi. Soyun devamında kadının rolü bilindiği, buna karşılık erkeğinki bilinmediği için, dönemin kadın ve erkek sanatçılarının hayal gücünü daha çok kadın cinselliğinin etkilemiş olması da doğaldı (Resim: 3).

İklim koşullarının değişmesiyle, başlayan neolitik dönemde; tarım ve yerleşik düzen boy göstermesiyle birlikte yeni enerji kaynaklarının bulunuşu, sabanın, rüzgâr değirmenlerinin, taşımacılık, güneş takviminin icadı, tuğlanın yapımı ve buna dayalı mimari ile uygulamalı matematiğin geliştirilmesi ve bununla birlikte gelen nüfus patlaması toplumsal örgütlenmeyi, kadının toplumdaki yerini değiştirdi.

Tarımsal üretimi yapan erkek, kadının yerini aldı; ufak bahçelerin yerine tarla geçti, kadının çapası yerini erkeğin sabanına bıraktı. Ufak köyün yerini büyük kasabalar ve kentler aldı. Kent, ilk sınıf çatışmasını doğurdu. Çünkü kent demek, tarımsal artık, özel mülkiyetin gelişmesi ve birikimin yapılması, dolayısıyla bir sınıfın kendini bir başka sınıfa besletmesi anlamına gelir. İş bölümü, kentlerde daha zenginlerin hizmetine

giren bir zanaatkâr sınıfıyla, rahipler ve askerlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Servetin belli ellerde toplanması, köleliğe dayalı devletli toplumun ve sosyal sınıfların ortaya çıkmasının yanı sıra, kadınların durumunun bozulması sonucunu doğurdu.

Bu değişim esnasında, kadınların dinlerdeki üstün konumu da ortadan kalktı. Binlerce yıl süreyle, Ana Tanrıça, tapınılan tek nesne olmuşken, artık yavaş yavaş, erkekleri temsil eden heykelcikler görülmeye başlar; erkeklik simgesi fallusun kilden yapılmış ya da taşa kazılmış örnekleri çoğalır. Bu tür simgeler/temsiller, henüz erkek tanrılar ortaya çıkmış olmasa da, üremede babanın rolünün anlaşıldığını ve kadının kullandığı çapanın yerini erkeğin yönlendirdiği sabana bırakmasıyla anaerkilliğin ideolojik temellerinin de giderek zayıfladığını ortaya koyar.

Göçebe yaşam, kadınları kapanmaktan ve erkeklere ait kamusal alan ile kadınlara ait özel alan ayrımı içine hapsolmaktan korumuştur. Bu ise onların, kendi aralarında ilişkilerini sürdürmelerine olanak vermiş ve uluslar arası ilişkiler ağından kopmalarını önlemiştir.

Kentleşmenin gelişmesi ise, geleceğin site kadınlarını bu olanakların hepsinden yoksun bırakacaktır. Belki eski Mısır'da kadınların sahip olduğu güç de böyle açıklanabilir. Çünkü Mısır'da kentleşme hiçbir zaman, antik çağda başka yerlerde olduğu kadar gelişmemiştir. Firavunlar sık sık başkentlerini değiştirdiklerinden hiçbir kentte, belli bir hükümdar ailesinin düşüşünden sonra iktidar birikimini sürdürememiştir. Burada, büyük Mısır kraliçelerinin yanı sıra, tapınakları yöneten kadınlar da geniş yerel olanaklardan yararlanmışlardır. Aynı şekilde erken neolitik çağın Mısır köylerinde, tanrıçalar, Sümer köylerine kıyasla çok daha köklü biçimde benimsenmişlerdi. Bunun nedeni de kuşkusuz, Mısır hanedanlarının Sümer'e oranla daha az yerleşik olmalarıydı. Bu yüzden, yukarı neolitik dönemde de Mısırlı kadınların durumu Sümer kadınlarınınkinden çok daha üstündü.

Hayvanların ehlileştirilmesi (erkeğin üremedeki rolü bu yoldan öğrenilmiştir.) ve kadınının toprağı kazmakta kullandığı çapanın yerini alan sabanın icadı, ataerkil dinlerin de ortaya çıkmasına temel oluşturmuştur. Çoğalmak için erkek ve dişi öğelerin her ikisinin de gerekli olduğunun anlaşılması, önce Ana-Tanrıça'ya erkek bir eş

bulmaya yol açmış, zamanla onun eşiti olmasına sebep olmuştur. Sonunda da Atina ve Mısır'da madde ve insanın mutlak yaratıcısı olan Tanrı-Baba'ya dönüşmüştür.

Erkek figürler, boy heykellerinde bütünüyle çıplak tasvir edilirken, kadın tanrıçaların ise örtülerle tasvir edilmeye başlandığını görürüz. Kadın çıplaklığı sanatta çoğunlukla, bir örtüyle birlikte ve kendi kendilerini koruyucu bir pozisyonda, öne doğru eğilmiş bir şekilde yer almıştır. Bir eliyle genital bölgesini kapayan diğer eliyle de göğsünü tutan "Afrodit / Venus Pudicitia" (İffetli Venüs) örneğiyle de bunu görebiliriz (Resim:4).

Ortaçağ Avrupa'sına geldiğimizde ise toplumun, kilisenin etkisi altında, günlük hayatın kurallarını belirleyen bir sistem içinde hayatı devam ettirmek zorunda olduğunu görürüz. Gündelik yaşam, günah kavramı ile kısıtlı, baskıcı, sınırlayıcı bir şekilde geçerken insan vücudu da simgesel olarak İsa'nın çarmıhta ki bedenine gönderme yaparak dokunulmazlık ve kutsallık taşır. Dini resimler, acı çeken İsa'nın bedeniyle halkın etkilenmesini ve kayıtsız şartsız kiliseye bağlılığını korumasını sağlamıştır.

Böylece okuma- yazma bilmeyen halk, azizlerin yaşamlarının anlatıldığı resimler ile kutsal kitaptaki olayları görsel olarak öğrenmektedir. Bu amaçla kullanılan resimler, kilisenin engizisyon işkenceleri gibi o günün cezalandırma eylemleri sonucu otoriteye karşı gelen şehitlerin üzerinde yoğunlaşır (Resim:5). Böylece mutlak otoriteye sahip kilise, halkı istediği gibi yönetir.

12.yüzyıldan başlayarak ticaretin gelişmesi, kentlerin canlanması ve merkezi devletin yavaş yavaş oluşması ile siyasi iktidar ve kültürü ellerine geçiren bürokratlar, kadınları bu alanlardan iyice uzaklaştırırlar. Kilise ise ruhani ve siyasi otoritesini korumak için bürokratlar ile işbirliği halindedir. 13. yy dan itibaren krallık ve prenslik kademelerinin tanrısal bir düzen olduğu inancı gelişmeye başlamıştır. Şövalyelik ve ona hizmet, önemli bir erdem halini alır. Bunu izleyen dönemlerde teoloji, felsefe, doğa bilimlerinde, hukuk ile her şeyi araştırma düşüncesi gelişmeye başlar. İnsan kendi bedenini tanımaya, araştırmaya ve çevresini incelemeye başlar. Böylece bedeni örten derinin altında ki giz araştırma konusu haline gelir. Kadavranın incelenmesi aynı zamanda dönemin iktidarları tarafından toplum üzerinde korku yaratmak

amacıyla kullanılır. Bir başka deyişle, o dönemde insan kadavrasının incelenmesi topluma karşı caydırıcı bir mesaj olma niteliği taşıması ile idam cezası alan suçlunun bedeninin halka açık meydanlarda, küçük kiliselerde açılıp parçalara ayrılması adeta dini bir ritüele dönüşür.

Anatomik teşhir ile kadavranın bedenine delikler açılması insanlar arasında dehşetle karşılanır ve bu durum incelenen bedenin insanlıktan çıkarılması, şeytanlaştırılması olarak görülür. Yılda bir kere ve kış aylarında üç gün süreyle yapılan teşhirde cerrahların yanında sanatçılar da yer alır; inceleme, gözlem ve çizim yaparlar. Sanatçılar bazen de günah ve suçun bedeli olarak dehşet verici anatomik imgeleri yorumlayarak çizerler ve böylece resim, kutsal kurban, yani çarmıha gerilen İsa'nın görsel tarihine dayanır. Haksız yere cezalandırılan bedenler direkt olmasa bile kültürel olarak İsa'nın cezalandırılmış bedeninin türevleridir.

Anatomik illüstrasyonlar yapan Vesalius'un kitabında yayımlanan tam sayfa illüstrasyonlarda bunu ve benzeri imgelerin, çok uzun bir süre, okurlara şunu hatırlatmak amacıyla kullanıldığını görürüz: Anatomik amaçlarla parçalanan beden aynı zamanda cezalandırılmış bedendir. Daha da açık söyleyecek olursak: Sanatçı-illüstratörler, iskeleti kültürel bir düzeneğe oturturlarken, genellikle doğrudan doğruya idama gönderme yaparlardı. Böylece, anatomi bilimin siyaset, devlet iktidarı, zalimlik ve dehşetle olan bağlantısını görsel olarak pekiştirirdi.

Örneğin "17. yüzyılda Hollanda'da ve Avrupa'nın diğer bütün bölgelerinde yıllık halka açık anatomiler düzenlenirdi. "Saat gibi düzenli" bir biçimde tertipledikleri için "kış" mevsiminin zirveye ulaştığının alametiydi bunlar". Öğretici gösteriler olarak bir kaç güne yayılan anatomilerin hem eğlendirici hem de karlı olması hedeflenirdi. Avam için giriş biletliydi ve kadavranın kadın cesedi olması durumunda biletler epey pahalı olurdu (seyirciler erkekti). Bilim serbestçe şehvetle iç içe geçer ve, hiç de tesadüf olmayan bir biçimde, çıplak kadın resimlerine bakmanın hazzını tamamlardı. Teşhirler normal bir binada ve özellikle de küçük kiliselerde düzenlenir ve seyirciler amfi- tarzı

sıralı koltuklarda otururlardı. Birde bu olayların dokunsal bir yönü vardı çünkü kesilen organlar elden ele dolaştırılabilirdi"[4]

Rönesans'la birlikte, dönemin ressam ve heykeltıraşları, insan bedenin güzelliğini ön plana çıkartmaya çalışmışlardır. Kadın bedeni, bu dönemde dinsel amaçlarla değil, sadece güzellik kavramını taşımak ve toplumsallaşmak için resmedilmiştir. Kadın bedeninin bu şekilde toplumsal bir nesne haline gelmesi, bir takım kurallara da bağlı bulunması gerektiği düşüncesini ortaya çıkartmıştır. Medenileşme adı altında gerçekleşen, kadın bedeninin sınırlandırılması sürecinde, beden aynı zamanda özelleşmiştir. Giyimden, toplumsal davranışlara kadar geçerli olan kurallar, bedenleri kontrol altına alarak dünyevi bir güzellik amacını gütmüştür. Cinselliğin ve hazzın resim alanına taşınması ve temsil edilmesi, bir arzu nesnesi olarak algılanan kadın bedeninin betimlemesi ile gerçekleşmiştir.

Çünkü erkeğin dünyadaki varlığı, aynı zamanda iktidarının da bir ispatıdır. Ve bakan yani edilgen olan erkekse, bakılan da kadın olmak durumundadır. Bakanın dikkatinin kadın bedeni üzerinde yoğunlaşması ve kendi arzularını yansıtması, kadın bedeninin estetize edilerek ve idealleştirilerek betimlenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, resmedilen kadının bedeni kendi duygularının bir ifadesi değil, izleyicinin isteklerinin bir göstergesi olmuştur.

Rönesans dönemi İtalya ve Fransa'sında kadının erotikleştirilmesi, krallar, dükler, prensler ve onların soylu gözdelerinin himayesi altındaki şairler, ressamlar ve heykeltıraşların yarattığı eserlerle bağlantılıydı. Erkeklerin, bir mülkiyet ve hakimiyet işareti olarak ellerini kadınların bedenlerine (memelerine) koyması, kadınların eşlerine itaat etmesi gerektiği şeklindeki Hristiyan din öğretisiyle örtüşüyordu ki, bu öğreti genellikle "doğa" yasası olarak yorumlanıyordu.

Jean Cousin'nın 16.yüzyılda gerçekleştirmiş olduğu "Eva Prima Pandora" isimli çalışması, Rönesans'ın ayartıcı güzellikte kadınlar doğrultusundaki eğilimlerinin çok da saklı olmayan arka planını açığa çıkarıyor (Resim:6). Burada, çoğu Batı erotik

[4] Richard Leppert, "**Sanatta Analamın Görüntüsü"** , " Anatomi, Bilgi ve Lekeleme" , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.163.

sanatında olduğu gibi kadın çıplaklığı, pasif bir figür; kendi arzularından çok erkeğin arzularına karşılık veren bir "seks objesi" olarak tasvir ediliyor. Dişi vücudun pasifliğine rağmen, hemen yanında ürkütücü vurgular söz konusu. Havva'nın sağ kolu bir kafatasının üzerinde dururken, sol kolu esrarengiz bir kaba dokunmak üzere dışarı doğru uzanıyor.

Başının üzerinde, düzgün harflerle yazılmış "Eva Prima Pandora" levhası, Havva ve Pandora arasındaki bir paralelliğe işaret ediyor. Havva, Tanrının emirlerine karşı gelen ilk eylemden sorumlu olarak düşünülürken, Yunan mitolojisine göre Pandora da kocasına, içinden dünyaya bütün kötülüklerin yayıldığı ölümcül bir kutu vermişti. Havva ve Pandora, cinsel güzellikleri kötü gerçeği maskeleyen tehlikeli ikiz kardeşler olarak sunuluyordu. Bu tür resimler, genelde kadınların –Havva örneğinde olduğu gibi-baştan çıkarıcı oldukları yolundaki Musevi-Hristiyan görüşünü devam ettiriyor.

Tüm bu temsiller, engizisyon mahkemeleri, kilisenin ve iktidarın otoritesine karşı hangi sosyal sınıftan olursa olsun, kadınlar toplumdan böylesine sürülmeyi red ediyorlardı. Direnişlerinde başarı elde edip edememeleri bölgesel koşullara bağlıydı. Örneğin 8.yüzyıldan beri kadınlara kendilerini kanıtlama olanağı tanıyan parlak bir Müslüman kültürün etkisi altında kalan İtalya'da, feminist bir gelenek kültürel planda yaşayabildi. Burada, soylu kadınlar eğitim görebiliyor, salonlar açıyor, sanatçı ve yazarları koruyabiliyorlardı. Bu yüzden İtalya'da, adları bugüne değin gelebilen kimi kadın sanatçılar yetişti. Lucrece Borgia, Isabelle d'Este gibi.

"Kadınların yoğun biçimde katıldıkları kitle hareketleriyle tarih sahnesine çıkmaları ise 1789 ile birlikte gerçekleşti. Devrim ile birlikte Fransa'da kadınlar, yuttaş olarak kabul edilme mücadelesine girdiler. Devrimin getirdiği "İnsan Hakları Beyannamesi" kadınları içerisine almıyordu. Bu haklar bildirgesine 18. yüzyıl boyunca düşünce düzeyinde hazırlanmakta olan filozoflardan büyük kısmı, kadına kendi adına söz sahibi olmasını gerekli görmüyordu. Ancak bu çağda yine Diderot ve Condorcet, kadınlara oy hakkı tanınmamasını eleştiriyor, kadının ulusun bir parçası sayılmamasını

sorguluyordu."[5] Buna karşı Condorcet tarafından talep edilen kısıtlı kadın hakları bile devrimcilerce kadına tanınmıyordu. Tarihin ilk kadın feministi Olympe de Gouge 1791'de anayasanın kabulünden önce krala ve Marie Antoinette'ye gönderdiği kadın hakları beyannamesi ile kadınlara oy hakkı tanınmasını, erkeklere sağlanan eşit insan haklarının kadınlara da uygulanmasını talep etmekteydi.

1789'de feminizmin taşıdığı devrimci karakter, kadınların sadece bu birkaç sözün dile getirdiği taleplerle yetinmeyip, kitleler halinde harekete geçmelerinde yatar. Devrimle birlikte kadın, gazeteler çıkarıp, siyasi kulüpler kurup, cumhuriyet ordularında savaşmıştır. Devrim ortamında yaşanan kadın hareketleri, tüm Avrupa'yı etkilemiştir.

Sanat tarihinin uzun geçmişi içinde sanatın vazgeçilmez nesnesi olan kadına, özne olmanın kısıtlı hakkı belli sınırlar içinde tanınmıştır. Genellikle zanaatkârlık düzeyinde yönlendirilen kadın çalışmaları, Rönesans'tan beri sanat geleneği içinde en önemli yeri tutmuş olan figürün temel disiplini anatomiden uzaklaştırılmıştır. Anatomiden uzaklaştırılan kadın, portre ressamlığı ile sınırlı tutulmaya çalışılmıştır.

1768'de British Royal Akademi kurucu üyeler arasında bulunan iki kadın sanatçı Mary Moser ve Angelica Kaufmann yine aynı akademi tarafından anatomi ve figürlü çalışma etütlerine alınmamış, dönemin sanat tartışmalarından uzak tutulmuşlardır.

Angelica Kauffman'ın resimleri dekoratif ve romantik akımda yerini bulurken, Mary Roser ise çiçek etütleri çalışmıştır. "Bu iki kadın sanatçının uzak tutuldukları sanat ortamına, sanat tarihine katılımları, Zoffany'in büstlerini yapmasıyla gerçekleşmiştir. Sanatçılar, sanat tarihine, sanatın üreticisi olmalarından çok yine sanatın objeleri olarak geçmişlerdir." [6]

"Zoffany'in resimlerindeki kadınlara baktığımızda, kadının eğitimi, erkek egemenliği altında hayata bağları gibi dönemin çalışmalarından çok farklı temalar görülmektedir. Tüm bunlar, kadın için biçilmiş kalıbın tamamen karşısında bir duruştur.

---

[5] Şirin Tekeli, **"Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat",** İstanbul, Birikim Yayınları, 1985, s.69.
[6] Whitney Chadwick, **"Woman Art and Society"**, Gallery New York, 2000, s 9.

18.yüzyıl İngiltere'sinde sanatçının "erkek" ve "beyaz" tüm artistik temaların eski Yunan ve Roma'da yattığı düşünülen sanat ortamı göz önünde tutulduğunda Zoffany'in ne kadar ayrıksı temalar seçtiği daha iyi anlaşılır. Bu yeni temalar sanat ortamında yeni yankılar uyandırır. Katı sanat geleneği içerisinde sanatın sadece nesnesi olan kadın, adları geçirilmeyen bir sahaya Zoffany çalışmaları ile ilave edilmiştir. Kısacası sanat ve kadın birbirini dışlayan iki unsurken, bu iki unsur arasında ince bir bağ oluşturulmuştur. Çok daha sonraları Feminist dünyanın sanat tarihçileri ve sanatçıları bu bağ üzerinden yapılanacak ve eril dünyaya meydan okuyacaktır."[7]

19.yüzyıla geldiğimizde, Almanya, kapitalizmin yarattığı kadın iş gücü ihtiyacı doğrultusunda hızla gelişecek, 1914'lü yıllarda sosyalist çizgi içerisinde feminizm konusunda en güçlü gelişen ülke olacaktır. "Kadının tek bir ülkesi yoktur. Onun ülkesi bütün bir dünyadır."[8] Virginia Wolf'un sözleriyle açıklanabileceği gibi kadın, her yerde var olabilme mücadelesine girişmiştir. Kadınlar, kapitalizmin gelişmesi ve sanayi devriminin gerçekleşmesiyle birlikte makine, büyük çapta kadın emeğinin kullanılmasını mümkün kılmış ve gerektirmiştir. Bunun yanında yaşanılan savaşlar, asli görevi ev işleri olan kadının erkeklerin yerini almak üzere hemen her alanda çalışmasını zorunlu kılmıştır.

Savaş ve devrim dönemlerinde özgürlük ve siyasal temsillerde kadın bedeni sembol olarak kullanılmıştır. Kadın bedenine dair tüm politikalar hükümet, ekonomi ve din başlıklarını içeren çok geniş bir ağ tarafından oluşturulmuştur. 1830 ayaklanmasını anlatan Eugene Delacroix'un "Halka Öncülük Eden Hürriyet" isimli çalışması, kadın bedeni özgürlük ideali ile tanımlar (Resim:7). Rönesans dönemi ya da 18. yüzyıl erotik sanatında, kadın göğüslerinin "kazara" sergilenmesi olgusundan farklı olarak burada; Özgürülük, memelerini cinsel olmaktan çok, siyasal hisler çağrıştıran bir hareketle ve bilinçli olarak açıyordu. Bundan sonraki yıllarda da kadınların bedenleri farklı yönetimler tarafından siyasal temsillerde kullanılmıştır.

---

[7] Arzu Parten, **"Çağdaş Türk Sanatında Kadın Sanatçıların Etkisi"**, Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış), İstanbul, 2003, s.21.
[8] Cemil Güney, "Aforizmalar", **Felsefelogos**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2001, s.11.

Cinsel ve her türlü yasaklamaların hakim olduğu, 19. yüzyıl ortamında sanatçıların cinsel dışavurumları baskı altına girmiş, ve bu baskı sonucu erotizmin hastalıklaşmasıyla birlikte çıplaklık kutsallık kazanmıştır. Bunun sonucunda "ressamlar, geleneksel temaları yeniden canlandırmakla beraber, erotizm talebine cevap veren resimlerde Doğu dünyasının harem, hamam sahneleri ve odalıklarına yönelerek bu sahneleri ve odalıklarına yönelmişlerdir.

Bu çalışmalarda betimlenen kadın tipleri Batılı kadınlar olmakla birlikte, onların Doğu dünyasına ait oldukları, nargile, yelpaze gibi Doğu'ya özgü bazı eşyalarla verildikleri görülmektedir. Oryantalizm etkisi altında yapılan resimlerle, hem Avrupa burjuvazisinin egzotizm, hem de erotizm ilgisine yönelik Osmanlı haremi, hamamı ve odalığını konu alan resimler yapılmıştır." [9]

Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814 gerçekleştirdiği "Büyük Odalık" adlı çalışmasında , Rönesans'ın Venüs'ünü, Doğu'nun harem inde yaşayan Odalık'a dönüştürdüğünü görürüz (resim:8).

Yine Edouard Manet 1863 yılında gerçekleştirdiği "Olympia" adlı resminde Venüs'ü yorumladığını görürüz. Ama bu defa Venüs, izleyicinin gözlerine utanmadan bakan çıplak bir "fahişe" gibi betimlenmiştir (resim:9).

1863'de Le Figaro'da "Modern Hayatın Ressamı" başlıklı bir makalesi yayınlanan, Charles Baudelaire modernliğin temsil ve mitlerini barındıran, eğlenmenin, modern sanatın mekanı Paris'den bahseder. Bu makalede flaneur figürü modern sanatçıya dönüştürülür, aynı zamanda flaneur/sanatçı için Paris'de gezilecek/görülecek yerler anlatılır. Çizdiği ideal sanatçı, kalabalıklara düşkün, kimliğini belli etmeyen bir dünya adamıdır."Kadınlar ise kalabalıkta kimlikleri belli olmaksızın dolaşma özgürlüğünü tatmamışlardır. Hiçbir zaman kamusal alanın normal sakinleri konumunda olamadılar.

Çevreye bakma, bir yere dalıp gitme, dikkatle inceleme ya da seyretme hakkını hiçbir zaman elde edemediler. Baudelaire metninin devamında da belirttiği gibi kadınlar bakmaz. Onlar flaneur'ün bakışının nesnesi konumuna yerleştirilmiştir. Baudelaire'in

[9] Gül Sarıdikmen, "Resimde Uzanan Çıplak", s.186.

makalesinin "Kadınlar ve Kızlar" başlıklı bölümünü okuduğumuzda, bu metnin kendisinin, çeşitli kent mekanlarının (modernlik mekanlarının) kurgusal haritasında bir KADIN kavramı inşa ettiğini görürüz, çünkü Baudelaire'in sanatçı için bir Paris rehberi oluşturduğu bu haritada kadınlar, spontan biçimde karşılaşılacak nesneler olarak yer alırlar.

Flaneur/sanatçı, gezisine, toplumun en sosyetik kesiminden genç kadınların "kar beyazı omuzlarıyla" localarında oturdukları dinleti salonundan başlar. Sonra, halka açık bir parkın yürüyüş yolunda salına salına gezinen zarif, seçkin aileleri seyreder, hanımlar memnun mutlu kocalarının kollarına yaslanmışlardır. Daha sonra flaneur/sanatçı daha alt seviyede ki tiyatro dünyasına yönelir, burjuva erkeklerinin hayran olduğu düşük ahlaklı, incecik dansçılar projektör ışığının altında gösteri yaparlar. Kahvede şık bir beyle karşılaşırız, metinde "aşifte" diye nitelenen metresi de yanındadır. Bunun ardından Valentino'ya, Prado'ya ya da Casino'ya gideriz; cehennemi bir ışık fonunun önünde, avare güzelliğin bin bir çehreli imgesiyle karşılaşırız. Son olarak Baudelaire, soylu havalara bürünmüş genç ve gururlu fahişelerden, batakhanelerin köle kadınlarına kadar, yoksulluktan farklı ölçülerde pay alan kadınları tarif eder.

Baudelaire'in makalesi, Paris'i bir kadın şehri olarak temsil eder. Empresyonist pratikle arasında bağlantı kurulabilecek, cinselleştirilmiş bir gezi planı sunar."[10] Clark, kent merkezinden başlayıp demiryolu hattıyla banliyölere uzanan bir alanda oyalanılacak yerleri izleyerek empresyonist resmin bir haritasını çıkardı. Craig Owens, bu haritanın bir başka boyutu öne çıkarmıştır; yani empresyonist pratiği modernliğin erotik bölgelerine bağlayan boyutunu, Baudelaire'in kategorilerini kullanarak bir plan çizmiş ve Manet'in, Degas'nın ve diğerlerinin eserlerini bir plana yerleştirilmiştir.[11]

[10] Ahu Antmen, "Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Eleştirisi", İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.218-221.
[11] Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", 1983, s.223.

I.PLAN

- **HANIMLAR**

-TİYATRO (LOCA)

Sosyeteye yeni tanıştırılan genç kızlar- RENOIR, CASSATT

-PARK

Yaşlı evli kadınlar, anneler, çocuklar, seçkin aileler-

MANET, CASSATT, MORISOT

- **DÜŞKÜN KADINLAR**

-TİYATRO (KULİS)

Dansçılar- DEGAS

- KAFELER

Metresler ve kapatmalar- MANET, RENOIR, DEGAS

-FOLIES

Kurtizan "avare güzelliğin bin bir çehreli imgesi" –MANET, DEGAS, GUYS

-GENELEVLER

"Batakhanelerin zavallı köleleri"- MANET, GUYS

Kadın sanatçılar ise bu haritada ancak kısmen belli bir çizginin üstünde kalan mekanlarda yer almışlardır.

"Lydia Tiyatroda (1879) ve Loca adlı tablolar bizi tiyatroda genç ve modaya uygun giyinmiş kadınlarla bir araya getirir, ama bu tablolarla örneğin Renoir'ın aynı temayı işleyen 1876 tarihli İlk Gezme adlı tablosu arasında daha büyük bir fark bulmak çok zordur. Cassatt'ın tablosundaki iki genç kadının gergin ve mesafeli duruşları, eserin taslaklarının da ortaya koyduğu gibi kesinlikle bilinçli olarak tasarlanmıştır. Bu kadınların dik duruşları, birinin sarılmamış bir buketi dikkatle kavrayışı, diğerinin büyük bir yelpazenin arkasına sığınması, baskılanmış heyecanın, giyinip süslenmiş

olarak bu kamusal mekânda aşırı sınırlanmış ve teşhire maruz bırakılmış olmanın verdiği rahatsızlığı anlatıyor.(Resim:10) Renoir'ın Loca (Resim:11) adlı tablosu ise sahneyi oluşturan görüntü ile kadının sunduğu görüntüyü, açıkça belirtilmese de erkek olduğu varsayılan izleyici için bir araya getirir. Renoir ile Cassatt'ın tabloları arasındaki en belirgin fark, Cassatt'ın başroldeki kadın figürün tasvirinde sözünü ettiğimiz suç ortaklığını reddetmesidir. Cassatt ve Morisot kamusal mekânlarda kadınların resimlerini yaptılar. Ancak kadınların öteki dünyası bu iki kadın ressama kapalıydı, yalnızca grubun erkekleri bu dünyaya özgürce girebiliyorlardı. Ve erkeklerin modernlikle temas kurdukları bölge olarak bu dünya temsile her zaman giriyordu."[12]

Ekpresyonizm, Kübizm, Fovizm, Sürrealizm ve Pop Art gibi akımların sanatçıları büyük resimler ve yontular, şekilsel nitelikleriyle kadın formuna seksüel bir imge yüklemeye devam etmişlerdir. "Picasso'nun "fahişe"leri, Matisse'in sürrealist nü'leri, sürrealizm objeleri, Gaugen'in "ilke"leri bu iddialara örnek gösterilebilir. "Tüm modernizmin en parlak sanatçısı Picasso, "resim yapmak, benim için bir sevişmedir" derken, Renoir ise "penisimle resim yaparım" sözleriyle resim yapma edimini erkek cinsi ve iktidarına dayandırmıştır." [13]

Özetle Batı sanatında, "Venüs'ün tanrısal niteliği vurgulanarak başlayan çıplak temasında, gittikçe erotik nitelikleri ağır basmış; ardından Nymphe, Danae gibi mitolojik kişilikler, ardından yaşayan canlı insanlara, soylu ve ünlü kadınlara ya da metreslere, fahişelere dönüşmüş ve 19. yüzyılda Doğu'nun Odalık'ı ve Tahiti'nin, Markiz adalarının yerli kadınlarının ardından, 20. yüzyılda fahişeler, profesyonel modeller ya da Pop Art'ta olduğu gibi , Playboy dergisinden esinlenerek yapılan karakterlerle, yüzyıllar boyunca süregelen bir gelenekle tanrısal olarak başladığı yola erotik, pornografik niteliğiyle devam etmiştir."[14]

---

[12] Antmen, **a.g.e.,** s.225-229.
[13] Parten, **a.g.e.,** s.30.
[14] Sarıdikmen, **a.g.e.,** s.192.

2.BÖLÜM

KADIN BEDENİN TASARIMI

Beden, tarih içerisinde, kültürün, siyasetin, felsefenin ve ahlakın temel ilgi alanlarından birisi olagelmiştir. Farklı toplum ve coğrafyalarda farklı biçimler alan insan bedeniyle ilgili yargılar, toplumların her döneminde mevcuttur. Çünkü beden her zaman toplumsal değerlerle etkileşim halindeydi ve insanın kendi bedeni üzerinde sahip olduğu bir iktidar alanı vardı. Sosyolog Bryn S. Turner'e göre, "her toplum dört temel görevle karşı karşıyadır: zaman içinde nüfusun yeniden üretimi; uzamda bedenlerin düzene sokulması; "içsel" bedenin disiplin yoluyla sınırlandırılması; "dışsal" bedenin toplumsal uzamda temsil edilmesi." [15]

Klasik dönemden Modern döneme kadar olan felsefe tarihi boyunca beden ve ruh ilişkisi üzerine pek çok şey söylenmiş ve genellikle beden ruhun bir taşıyıcısı olarak görülmüş, ruh daha üstün tutulmuştur. İnsan davranışlarının bedensel niteliğini toplumsal hareket içinde değerlendirirken temel dayanak olarak, bedeni hareket ettiren zihin, ruh veya tinin varlığı kabul edilmiştir. Beden, her ne kadar ikincil gibi görünse de hâkim ideolojilerin, iktidarların ve dinlerin ilgi alanlarında ilk sıralarda yer almıştır. Bedenlerin bu karşılıklı etkileşimleri, toplumsal düzen içinde büyük önem taşımakta ve bu yüzden tüm toplumsal düzenlerin denetim altında tutmayı hedefledikleri şey olmaktadır.

Michel Foucault 'Hapishanenin Doğuşu' adlı kitabında itaatkâr bedenleri şu sözlerle anlatmaya başlar:

"Klasik dönem boyunca, bedenin iktidarın nesnesi ve hedefi olarak bir keşfedilişi söz konusudur. O tarihlerde bedene –manipüle edilen, biçimlendirilen, terbiye edilen; itaat eden, cevap veren, becerikli hale gelen veya güçleri artan bedene- yönetilen bu büyük dikkatin işaretleri kolaylıkla bulunabilecektir". [16]

---

[15] Özcan Yüksek, "Beden Zamanı", **Atlas Dergisi**, Eylül 2003,s.99.

[16] Michel Foucault, **"Hapishanenin Doğuşu",** İstanbul, Afa Yayınları,1986, s.168.

Modernizmle birlikte beden de pek çok şey gibi endüstrinin kitle kültürünün ve psikanalizin ilgi odağı olmuştur."Günümüzde bireyin doğa ve diğer insanlarla arasındaki sınırı oluşturan derisi, "dış yüzeyi" uzak bir geçmişte çok farklı bir niteliğe sahipti. İlksel topluluklarda insan derisi yerkürenin derisinden, kabuğundan henüz kopmamıştı. Bu gün "bitki örtüsü" olarak adlandırılan şey çok eskiden insan derisiyle benzer anlamlara gelen kelimelerle ifade ediliyordu."[17]

Kendi bedeniyle barışık olan ve bedeniyle kurduğu ilişki daha basit olan ilkel insana göre günümüz insanının bedenine bakışı ve algılayışı çok daha karmaşıktır. Çünkü bu günün bedeni bir imge bedendir. Bernard Rudofsky'nin ; "yeryüzünde insandan başka gövdesinin biçimini değiştirmeye kalkışan, onunla uzlaşamayan bir canlı türü yoktur."[18] saptaması Modernizmle birlikte belki de en uç noktasına ulaşmıştır. Tüketim kültürü bedeni paketlenebilir ve pazarlanabilir bir imge haline getirmiş ve her dönemde olduğu gibi yine ona ideal bir çerçeve çizmiştir.

Yaratılan ideal beden imajını yakalamaya çalışan günümüz insanı bunun için farklı ve tehlikeli pek çok yöntemi uygulamaktan kendini alamamaktadır. Başkasının bakışıyla imgeye dönüşen beden, ona çizilen ideale ulaşmak için; incelir, süslenir, bronzlaşır, sağlıklı yaşam ölçütlerine uyar. Sistem tarafından idealize edilmiş beden, aynı zamanda arzu yaratan bedendir de. Beden, reklam ve kitle iletişim araçlarıyla bir arzu nesnesine dönüşmüştür. Arzu yaratan beden, nerdeyse ilgili ilgisiz bütün ürünlerin reklamların da kendini gösterir, tüm görsel iletişim araçlarıyla da varlığını dayatır.

Bedene hükmedilmesiyle bir topluma hükmedilmesi arasında ki ilişki özellikle kadın bedeni üzerindeki kontrolüyle feministlerin temel eleştirilerinden biri olmuştur. "Modern öncesi toplumlarda bedenin düzene sokulması, evin otoritesi tarafından kadının cinselliğinin kontrol edilmesiyle bağlantılıydı."[19]

---

[17] Yaşar Çabuklu, **"Toplumsalın Sınırında Beden",** İstanbul, Kanat Yayınları, 2004, s.96.
[18] Enis Batur, "Gelenek ve Gelecek Arasında Moda", **Gergedan Dergisi**, Ekim 2003, s.84.
[19] Özcan Yüksek, "Beden Zamanı", **Atlas Dergisi**, Eylül 2003,s.99.

Özellikle 1970'li yıllarda büyük bir yükseliş gösteren feminist sanatçılar, iktidar ilişkilerinin odak noktasında bulunan bedene dair egemen bakış açısını eleştirel bir dille yeniden sorgulamışlardır.

Yaşar Çabuklu; "Toplumsalın Sınırında Beden" adlı kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır: " Yüz, vücudun en fazla bireyselleşmiş bölümüydü. 17. yüzyıldan sonraki modernleşme, uygarlaşma sürecinde portre ve yüze dayalı kimlik güçlendi. Bireysel bedene gelince, artık o bir kolektifin, kaynaşmış bir sosyal bedenin ayrılmaz bir parçası değildi; kendi derisi, sınırları içine sıkıştırılmış, kendi farklılığını önemseyen, izole bir bedendi. İnsanın dış yüzeyi, derisi onun diğer insanlarla arsında sınır oluşturan bir bariyer haline geldi."[20]

Şu ana kadar değindiğimiz konular, bedenin iktidar birimleri tarafından nasıl tasarlandığını göstermektedir. Bu bölümde tüketim ve medya dünyasının ve psikanalizin kadın bedenini nasıl analiz ettiğine bu şekilde nasıl kontrol ettiğine ve bir heykel gibi nasıl tasarlayıp, şekillendirdiğine değineceğim.

[20] Çabuklu , **a.g.e**., s.98.

2.1 MODA ENDÜSTRİSİ

Beden üzerindeki tahakkümün okunabileceği en önemli olgulardan biri, bedeni dış dünyaya sunma biçimi olarak da tanımlayabileceğimiz giyinme olgusudur. Hegel, bedeni anlamlı kılanın giysi olduğunu söylemiştir ve bedenin giysi ile ilişkisini şu sözlerle açıklamıştır:"Tutuma bütün belirginliğini veren giysidir, bu nedenle de daha çok bir üstünlük olarak görülmelidir, şu anlamda ki, bizi, duyulur olarak, anlamdan yoksun olanı doğrudan görmekten kurtarır"[21]

Giysinin serüveni, hiç kuşkusuz örtünme eylemiyle başlar. İlk çağlarda, dış etkenlerden korunmak amacından doğan ve basit bir örtünme biçimi olan giyim, tarihsel süreç içerisinde bu günkü haline dönüşmüş, Hegel'inde sezinlediği gibi, bedeni anlamlandıran bir işleve sahip olmuştur. Giyim, toplumsal hayat içinde ki pek çok şeyle etkileşim halinde olmasının yanında tarihin neredeyse her döneminde iktidarın temsillerinden biri olan mimariyle karşılıklı bir etkileşim halinde olduğunu da görebiliriz.

Örneğin; Antik Yunan kıyafetlerinin omuz başını, mimaride sıkça kullandıkları sütun başlıklarında görmek olasıdır. Roma İmparatorluğunun siyasal gücü ve ihtişamı mimariye yansıdığı gibi giysilerde de kendini göstermiştir. Giyimle mimarinin ilişkisini Adolph Loos şu sözlerle açıklar: "İnsanın nasıl bina yapacağını öğrenme sürecinde başlangıç noktası giyinmeyi öğrenmesidir."[22] Bedenin barınağı olan ve onu dış etkilerden koruyan giysi gibi mimari yapılarda aynı ihtiyaçtan doğmuştur. Ve çağlar boyunca birbirlerini etkilemişlerdir.

Gelişen toplumsal hayat içinde giyim zamanla bir ihtiyaç meselesinden çok bir zevk olayına dönüşmüş ve toplumsal statüyü işaretleyen bir olgu haline gelmiştir. Toplumsal yaşam içinde soylu sınıfın varlığını hissettirme çabası giysiye yeni anlamlar yüklemiştir. Sınıflar arası farklılığın bir göstergesi haline dönüşen giysi, halk için iktidarlar tarafından belli dönemlerde yasaklarla sınırlandırılmıştır. 17. yüzyıla kadar

[21] Roland Barthes, **"Yazı ve Yorum",** İstanbul, Metis Yayınları,1999, s.104.
[22] A.Tahir Gürsoy, **"Dünden Bugüne Giyim Kültürü Ve Moda",** İstanbul, Mithat Yayınları, 2004, s.66.

halkın soylularınkine benzer giysiler giymesi kanunlarla engellenmiş ve yurttaşlara giyim özgürlüğü 1793 yılında çıkarılan bir kanunla verilmiştir. İnsanların bedenleri gibi giysileri de disiplin altında tutulmaya çalışılmış, toplumsal hayattaki gelenek, kültür, siyaset ve din gibi iktidar mekanizmalarının giysiler üzerindeki etkisi farklı biçimlerde hep var olmuştur.

"Bir özdeşleşme ve farklılaşma pratiği olarak kimliğin, bedenin değişik hallere girip çıkmasından başka bir ifadesinin bulunmaması gayet normaldir. Esasen kılık-kıyafet üzerinde tarihin her döneminde kopan fırtınaların kaynağı, hep bedenlerin kimler tarafından temellük edileceği sorunu olmuştur. Hiç kimse sadece ruhu ele geçirmekle yetinmemektedir."[23]

Örneğin devlet otoritesinin en belirgin göstergesi olan askerliğin giyim biçiminin modaya yansıması bu anlamda önemli bir örnektir."Erkek modası çağlar boyu ordudan etkileniyor. Askerliği cazip kılmak için imparatorlar ya da sultanlar, gösterişli giysileri tercih etmiş, her sultan ya da imparator, döneminde kendine özgü bir dizayn öngörmüş. Eski dönemin askeri giysileri incelendiğinde, yaklaşık 50 yıl farkla, hangi dönemde dikildiğini ve giyildiğini anlamak mümkün oluyor. Bu günün erkek modasının temelinin asker kökenli olduğu görülüyor. […] Örneğin bugün çok iyi tanınan kruvaze trençkotlar, II.Dünya Savaşı'nda İngiliz ordusu için yapılmış trençkotların günümüze yansımasıdır. Bu trençkotların önü, arkası körüklü, madeni halkaları ve mutlaka delikleri madeni olan kemerleri de bulunuyor. Sadece 1900'lerden önce değil, 20, yüzyılda da bu akımın devam ettiği, bugün de askeri giysilerin çağdaş moda açısından önemli olduğu gözleniyor."[24]

Tarih boyunca toplumlar, giyimlerine bir şekilde önem vermiş ve giyim tarihin hemen her döneminde belli değişiklikler göstermiştir. Fakat bu değişim 19. yüzyıla kadar büyük bir hız göstermemiştir.İnsanların toplumsal durumlarını sembolize eden giyim, artık kişiliğin de bir parçası olarak algılanmaya başlamış ve toplumda giyimle ilgili değer yargılar büyük önem kazanmıştır. Giyim kültürünün sanayi devriminden

[23] Yasin Aktay, " İktidarın Nesnesi Ve Kaynağı Olarak Beden Ve Kimlik Politikaları", **Sivil Toplum Dergisi**, Şubat 2003, s.16.
[24] Gürsoy, **a.g.e.,** s.94.

sonra farklı açılımlar kazanması, onu, hızlı bir yenilenmenin de içine sokmuş ve moda kültürünün içine almıştır. Tüketim kültürünün ana mantığı olan sürekli yenilenme bedene dayatıldığı gibi giysilere de uygulanmıştır. Modanın engellenemez bir hızla giyim kültürüne girmesinde sanayi devrimiyle birlikte terzilerin yerini alan hazır giyim sektörünün payı büyüktür.

Modanın kendi içindeki sürekli değişkenliği ve ürünlerin hızla çoğaltımında da yine hazır giyimin payı yadsınamazdır. Moda, toplumdaki yüksek sınıfların alt sınıflardan, daha doğru deyişle orta sınıftan kendini ayrı tutabilme çabasıdır. Moda, önce toplumun yüksek kesimlerinde doğar, sonra orta kesimlerce taklit edilir. Moda aşağıdan yukarı değil, yukarıdan aşağı uzanan bir çizgiyi izler, orta sınıfların yeni bir moda çıkarma girişimi asla başarıya ulaşamaz.

Orta sınıflar yeni modayı benimser benimsemez, o moda yüksek sınıfların gözündeki değerini artık yitirmiştir. Onun için yenilik, modanın vazgeçilmez koşuludur. Modanın yaşama süresi, yaygınlaşma hızıyla ters orantılıdır; zamanımızda modanın daha yetkinleşmiş olan kitle iletişim araçlarımızla yayılma hızı arttığı oranda, ömrü daha da kısalmıştır.[25]

Yaşadığımız dünyaya damgasını vuran moda, giyim kültürüne dair farklı anlamları da beraberinde getirmiştir. "Her şeyden önce diğerlerinden faklı olmayı ve bireyselliği vurgulayan moda, insanlara biricik olma şansı tanıdığını söyler. Bugün, moda modernliğinde bir göstergesidir. Modaya uymak çağı takip etmek gibi bir anlamı beraberinde getirir. Kitle iletişim araçları sayesinde sağlanan enformasyon akışı, modayı yani moda olanı hızla tüm dünyaya ulaştırır.

Bedenin üzerine geçirilen bir kültürel gösterge olarak moda giysisi, Roland Barthes'in 'Moda Sistemi' başlıklı yazısında da belirttiği gibi bir "simgeler dizgesi" bir çeşit işaretlemedir." [26] Moda giysisi onu giyenin toplumsal statüsünü, ekonomik durumunu işaretleyen ve ne kadar modern olup olmadığının ölçütü olan bir göstergedir.

---

[25] Walter Benjamin, "Moda Üzerine" ,**Gergedan Dergisi**, Ekim 2003, s.96.
[26] Çabuklu , **a.g.e**., s.116.

Hasan Bülent Kahraman *Giysinin Yok Ettiği Beden* adlı makalesinde moda, giysi kavramından şu şekilde bahseder. "Toplumsal yaşam giysiyi, örtünmeyi sadece bedene yabancılaşmanın değil, aynı zamanda toplumsal konumun da bir olgusu olarak algılıyor.

Modanın özü bedenlerimize yabancılaştırmak. O derecede 'gösterişli', 'güzel' bedenler zaten bedene dönük yabancılaşmanın had safhası. Mankenler kendilerini, bedenlerini değil, giysileri sunan kişiler. Bedenin görkemi, güzelliği bedenin kendisini değil giysinin çarpıcılığını sergilemenin aracı. Giysi beden için değil, beden giysi için var."[27]

Modanın anlamlandırdığı bedeni incelerken kadın bedenine ve modanın kadınlara yüklediği anlamlarla karşılaşmamak imkansız gibidir. Rolant Barthes modanın kadın bedenine yaklaşımını şöyle anlatır: "Moda, soyut bedenden hanım okurlarının gerçek bedenine geçişi üç biçimde çözümler. Birinci çözüm cisimleştirilmiş en iyi beden önermektir; bu da mankenin bedenidir; yapısal olarak, "cover-girl" ender rastlanır bir aykırılığı yansıtır: bedeni bir yandan soyut kurum değeri taşır, öbür yandan bu beden bireyseldir."[28]

Tarihin farklı dönemlerinde erkek giysileri de en az kadın giysileri kadar şatafatlı ve gösterişli olmuştur. Sanayi devrimiyle sadeleşen erkek giysileri moda sektörüne biraz geç girmiş fakat kadın giyimi her zaman modayı ayakta tutan bir etken olmuştur. Takım elbise ve kravat gibi ciddi ve disiplinli giysilerle şekillenen erkek giyimine karşılık kadın bedeni için tasarlanan giysiler yine onu metalaştırmak için var olmuşlardır. Boş şeylerle, uçucu olanla, fanteziyle kaybedecek vakti olmayan erkeğin görevi çalışmaktı. İşte erkeğe uygun düşmeyen bu 'hafiflikler' kadına uygun görülecek, modernliğin modası neredeyse tamamen kadına ait olacaktı.

Kadın, erkeğin kamusal statüsünü giysileri vasıtasıyla dekore edecekti. "güzel cins" olan kadın, şık kıyafetiyle erkeğin başarısının, satın alma gücünün bir göstergesine dönüşecekti. Modernlik ve onun modası, kadın bedeninin metalaştırılmasına dayanıyordu.

---

[27] Hasan Bülent Kahraman , "Giysinin Yok Ettiği Beden", 2004, **Radikal Arşiv.**
[28] Barthes, **a.g.e.,** s.104.

Kadın, bedeni ve giysisiyle, nesneleştirici erkek bakışının yöneldiği, denetlediği pasif bir varlığa dönüştürülmüştü. Moda, uysal toplumsal bedenler üretmeye çalışan modernliğin giyimsel disiplin aracıydı. Korseler, sutyenler, yürümeyi zorlaştıran etekler vb. erkek bakışının taleplerine uygun olarak kadın bedeni üzerinde bir baskı yaratıyordu. Korselerin icat edildiği ortaçağdan beri moda, iç çamaşırlarının ideal kadın vücudu konusundaki değişen yargılar paralelinde yaşadığı süregiden değişimden kar sağladı.

Vücuda şekil verme, örtme, bastırma, takviye etme, biçimlendirme ya da "terbiye etme" ve hatta vücudun bazı bölümlerini aldırma konusunda gösterilen çabalar, kollektif bilinçdışımıza öylesine kazındı ki, artık "doğal" bir vücuttan söz etmek epey zorlaştı. Christian Dior'un sık alıntılanan "destekleyici iç çamaşırları olmaksızın moda var olamaz" ifadesi, geride bıraktığımız yedi yüzyıl için büyük anlam taşır. Destekleyiciler (korseler, sutyenler ve korsajlar) kişilere, yaşadıkları dönem, mekan ve dahil oldukları sınıflar tarafından tercih edilen tarza uygun bir vücut oluşturmak amacıyla, "ikinci bir deri" ya da "ikinci bir iskelet sağlar.

Korselerin (corps-body) versiyonları, göğsün alt tarafından başlayıp kaburga altına kadar uzanarak, midede sivri bir uç şeklinde sonlanan ve bu bölgeyi sımsıkı sarmalayan bir kuşaktı. Amerikan ekonomist Thorstein Veblen, 1899 tarihli "Aristokrat Sınıf Teorisi" adlı kitabında kadınları güçsüzleştirdiği için korseye saldırdığını görürüz -ki bu erkekler hastalık derecesinde güçsüz bu kadınları, kendi refahlarının sembolleri olarak görüyorlardı- Veblen, ekonomi teorisinde; kullanan kişinin dayanma gücünü azaltması ve kişiyi açıkça ve sürekli olarak çalışamaz hale getirmesi amacına hizmet eden korsenin, aslında bozulmayla eşanlamlılığını öne sürüyordu. 20. yüzyılın ilk on yılında korsenin sutyene dönüşmesi şeklinde yaşanan değişim, kadınlar için büyük atılım anlamı taşıyordu.

Bu tarihten başlayarak artık göğüsler bir korse ile aşağıdan yukarı itilmeyecek, omuzlardaki askılar yoluyla yukarıdan çekileceklerdi. Bruno du Roselle'in de belirttiği gibi giyim aracılığıyla kadının göğsü kah öne çıkartılıyor kah -1920'lerde olduğu gibi- bastırılarak düzleştirilmeye çalışılıyordu. Modernlik, kadın bedenini istediği gibi biçimlendirebileceği esnek bir madde olarak görüyordu.

Modanın sürecine dönecek olursak ; Post modern toplum ve popüler kültürün, 1960'lı yıllardan itibaren konfeksiyonun yerini hazır giyimin almasıyla birlikte modanın bahsetmiş olduğumuz hiyerarşik yapısı kırmış olduğunu görürüz. Seçkin sınıfa özel giyim üreten 'haute couture', hazır giyimin piyasaya girmesiyle yavaş yavaş ölmeye başlamıştır. Hazır giyim ve popüler kültür moda da sınıflar arası uçurumu kısmen kapamışlardır. Moda yerine modalar oluşmaya başlamıştır. Moda artık eskisi kadar net ve belirli bir şey olamamış, muğlâklaşmıştır. Erkek giyiminde ki katı ve ciddi çizgi silinmeye başlamış, 1960'lardan sonra kullanılmaya başlanan üniseks giyim yaygınlaşmıştır. Ancak üniseks, postmodern toplumda egemen giyim biçimi olmamıştır.

Çünkü bu piyasanın derinliğinin azalması anlamına gelirdi. Postmodern toplumda gerekli olan, tüketimsel farklılıkların mümkün olduğunca arttırılmasıydı, azaltılması değil. Aynı nedenle postmodern kapitalizm giyimde cinsiyet farkını vurgulamaya, yeni kodlar altında cinsiyetçiliği üretmeye devam etti. Moda reklamlarının ve kitle iletişim araçlarının yaydığı görüntüler kadınları "ideal" bir vücut biçimi (incelik) edinmek için çaba göstermeye, disipline girmeye teşvik etmekteydi. Paparazziler, ünlü isimleri ünlü markaların giysileri ile yakaladıklarında milyonlarca genç kadın onlar gibi giyinmek istiyordu. Bu da zaten moda pazarlamasının bir yoluydu.

Modanın sunduğu ideal ve seksi kadın imajları birçok kadının bedeninden rahatsızlık duymasına, endişeye, suçluluk duygusuna, beslenme bozukluklarına neden oluyordu. Yine aynı dönemde küresel kapitalizm yeni erotik kadın imajları lanse ederek cinsiyet kutuplaşmasını arttıracak bir giyim tarzına yönelecekti.

2.2 EROTİZM

Erkekler her zaman kadınların çıplak vücutlarına bakmaktan zevk almışlardır. Brantoma 16. yüzyılda, görme duyusunun erkeklerin en temel erotik hazzı olduğunu öne sürüyordu. Rönesans döneminde Tiziano, yarattığı çıplak memeli güzelleri Avrupa'nın başlarında taç olan insanlarına sattı. 18. yüzyıl sanatçıları pazarı, sımsıkı bağlanmış korselerin üzerinden taşan meme görüntüleriyle doldurdu. 19. yüzyıl ressamları çıplak kadınları, burjuva dünyasını şok eden bir şekilde, dönem kır manzaralarının arasına yerleştirdi ve bu tablolar sessizce özel koleksiyonlar arasında yerini aldı.

Sanat tarihçisi Linda Nochlin'in yerinde bir yorumla işaret ettiği gibi, "bu çalışmaların hiçbiri "erotik ihtiyaçlarını temel almıyordu… Memeler yada kalçalar veya ayakkabılar yada korseler. Erotik obje ne olursa olsun cinsel haz yada tahrik tasviri, daima erkekler tarafından erkeklerin zevki için kadınlar üzerinden yapılıyordu."[29] Eğlence dünyası ve medyada yer alan çıplak memeli kadınlar, pornografi, fahişelik tarih boyunca sansüre maruz kaldı ve tartışma konusu oldu. Buna rağmen, memelerinin görüntüsünü ya da ellenmesini parayla değişen kadınlar tarihte hiçbir zaman eksik olmadı. Antik Yunan'da hetaira'lar, antik Roma ve Rönesans Avrupa'sında zenginlerle düşüp kalkan fahişeler; ünlü aktrisler, kral metresleri ve "namusu kirlenmiş kadınlar"; çağımızın striptizcileri, yıldız adayları ve modelleri…Tümü, önemli maddi karşılıklar sağlayan soyunma sanatını geliştirdi ve geliştirmeye devam ediyor.

Reklamlar, çıplak modeller için yeni olanaklar yaratıyordu. Yakın dönemlerin teknolojik gelişmelerinden yararlanarak ucuza mal edilen posterler, Avrupa şehirlerinin duvarlarına yapıştırılıyordu. Satılanlar kadın bedeni için üretilmiş ürünler değildi. Mucha, (1890-1939) herhangi bir ürünün satışını arttırmak amacıyla kadın vücutlarını kullandığı çok sayıdaki Art Nouveau afişleriyle ünlüydü. Yüzyıl dönümünde yapılan ve bir yudum Liquore Strega içmek üzere öne eğilen bir kadını gösteren İtalyan posteri, bu konuda çarpıcı bir örnektir. Kadının memelerinden biri masaya dayalı durumda,

[29] Linda Nochlin, **"Women, Art, Power and Other Essays",** New York:. Harper & Row, 1988, s.138.

beyaz bir topu andıran diğeriyse yerçekimine uyuyor ve bluzundan her an çıkacakmış gibi bir izlenim bırakıyor. Bu tür ilk örneklerden başlayarak reklamcılar, süre giden bir şekilde memeler ve içecekleri yan yana kullandılar. Bunu yapma amaçları ise gerek kadınlar gerekse içeceklerin "susuzluğunuzu" gidereceği imasında bulunmaktı. 1920'lerden 1950'lere dek Amerikan meyvelerinin tanıtımlarında memeler ve meyveler ima yoluyla özdeşleştirildi. İri göğüslü modeller için bir diğer iş kapısı da aynen sutyenler gibi yaklaşık yüzyıldır dolaşımda olan erotik kartpostallardı.

Kartpostallar, Fransa'da 20. yüzyılın ilk on yılı içinde büyük bir endüstri oluşturmuştu bile. Kadınlar, bu kartlarda değişik çıplaklık durumları içinde bir miktarda olsa düş gücüne yer veren bir erotik ateşle yıkanmışlardı. Bazen banyo küvetinin içinde, bazen çıplak yada yarı çıplak ikili üçlü gruplar halinde poz veriyorlardı. 20. yüzyıl ortaları ve sonlarının çok daha müstehcen imajlarına dönüşen bu kartpostallar bir nesil kadınlara empoze edilmiş değer ölçüsünü özetlemektedir.

Bugünün nerdeyse sadece fotoğrafçılarla çalışan çıplak mankenleri, artık, bir zamanların Victorine Meurent gibi isimlerinin hiç görmediği parlak dergilerde görünme olanaklarına sahipler. Ancak yer aldıkları mekanlar değişse de mankenler için hiç değişmeyen bir şey var; Hepsi toplum tarafından seksi olduğu düşünülen bedenlere sahip olmak zorundadır. Gerek Penthouse, Playboy ve Hustler gibi öncelikle erkekler için hazırlanan dergiler, gerekse Vanity Fair ve Rolling Stone gibi okur profili kadın fotoğraflarına yer veriyor. Bu kapakların bazıları kadın memelerini avuçlamak üzere arka taraftan sarılan erkek ellerine yer vermişti; diğerlerinde kadınlar yalnızdı ve kendi göğüslerini kendi elleriyle kaldırıyordu.

Dergilerde yer alan bu tek tip kadınların hepsi gençti, inceydi ve iri memeliydi. Bu muhteşem vücutlar-sütun gibi bacaklara, dimdik çıkıntılı memelere sahip olup, hemen hemen hiç kalçası olmayan ve küçük kızların ellerine tutuşturulan Barbie bebekler gibi- "Barbie" görüntüsü taşımayan kadınların kendilerinden memnun olmamalarına yol açıyordu. Yapılan araştırmalarda; erkeklerin hayran olduğunu düşündükleri ince yapılı ve iri memeli tiplere uygun düşmedikleri için kendi vücutlarından rahatsız olduklarına işaret etmekteydi. "Modeller gibi aktrislerin de dramatik yetenekleri ne olursa olsun, muhteşem bir vücuda sahip olmaları

bekleniyordu. 1920'ler ve 30'ların popüler aktrisleri biçimli vücutlara sahiptiler ve seksiydiler."[30]

Amerika'nın savaş ve savaş sonrası yıllarının hakim figürü, iri memeli "süveter kız" idolüydü. Vücut hatlarını belli edecek kadar daracık bir süveter giyen bu idol, Lana Turner'la canlandırılmış ve iri memeli diğer film yıldızlarıyla da devam etmişti. Ellili yıllar civarındaki aktrist seçimlerinin yazılı olmayan kuralı, "sadece iri memeliler başvurabilir" ve "sadece sarışınlar (boyalı da olsa) başvurabilir" idi. Bu kombinasyonun en iyi örneği, Marilyn Monroe tarafından, 1959'un en yüksek gişe hasılatı getiren filmi "Bazıları Sıcak Sever" idi. Bu filmlerde kadınlar, zengin bir erkeği cezp etmek ve sosyo ekonomik merdivenin üst basamaklarına tırmanmak için bedeni kullanıyordu.

Brigitte Bardot ve Sophia Loren gibi sanatçılarda "ateşli kadın" tarzını sunmaya devam ettiler. Katharine Hepburn ve Audrey Hepburn gibi aktristler ise bütünüyle farklı bir tarzı, üst sınıf zarafetini temsil ettiler. Filmlerinde vücutlarını hemen hemen hiç göstermemeleri nedeniyle, ateşli bir fiziksellikten ziyade kültür ve zekayı temsil ediyorlardı. Bu pazarın kullanılması konusunda başarılı bir isim Madonna'yı gösterebiliriz. Bu büyük başarı, Jean Paul Gaultier tarafından Madonna için tasarımlanan konik sutyenler sayesinde gerçekleşmişti. Muazzam bir tanıtım kampanyasına sahne olan filmi "Madonna'yla Yatakta'da", 1991 Madonna çizgili bir ceket pantolonun üzerinden sarkıyor ve göğüsleri hizasında enlemesine iki kesik atılmış.

Abartılı boyutlardaki pembe sutyeninin takkeleri de ceketindeki bu kesiklerden dışarıya çıkıyor. Bir diğer görüntüde de grotesk fallik memeleri, kayışlarla göğüslerine tutturulmuş iki esmer dansçı erkek tarafından parodileştiriliyor. Erkekler, ateşli şekilde hem bu sahte memeleri hem de Madonna'nın memelerini okşuyorlar. Ne türde olursa olsun seks, satıyordu ve satmaya ediyor. Tabii, tüketici her zaman aynı kolaylıkla kandırılamıyor. "Bir erkek tüketici, herhangi bir reklamdaki basite indirgenmiş niyetin bilincine varabiliyor. Ve kendi kendine, "bir bisikletin çıplak memeli bir kadınla ne tür bir ilişkisi olabilir ki?" şeklinde sorular sorabiliyor. Aynı biçimde bir kadın tüketici de

[30] Marilyn Yalom, **"Memenin Tarihi",** İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2002, s.193.

"Victora's Secret'ın Mucize Sutyeni" ni giymiş bir hemcinsinin, neşe dolu yüzüne şüpheci bakışlarla karşılık verebiliyor.

Ancak psikolojik bir çözümlemeye girmeyen ve sadece belirli bir ürünü satın alarak seksüel bir mutluluğun da elde edileceği şeklindeki stratejilere inanan insan sayısı yine de yeterince çok."[31]

Tarihçi John d'Emilio ve Estelle Freedman'a göre, "Amerikan cinselliği son üç buçuk yıl içinde, kolonyal dönemdeki aile temelli sistemden, 19. yüzyıldaki romantik-annelik ideolojisine ve daha sonra da modern dönemdeki ticareştirilmiş endüstriye doğru bir değişim geçirdi. 1920'lerdeki erotik haz vaat eden çok sayıda ürünün imal edilmesi, sözü edilen son değişim sürecini hızlandırdı. Reklamcılık sektörü de kadınlara yeni bir imaj satmak için öne atıldı. Kadın hem domestik hemde seksi olmalıydı.

Ticari ürünler, sadece kendilerinin kadınları seksileştirebileceği vaadinde bulunmaya başladılar. Ticaret eşittir seks, eşittir mutluluk özdeşleştirilmesi günümüzde öylesine yaygın yaygın ki kabul görmüş durumda ki çoğu yetişkin artık satın alınabilir eşyaların mutlu(=seksi) bir yaşamın anahtarı olduğuna inanmış halde."[32] Sinemayla kıyaslandığında canlı eğlenceler çok daha cüretkar olabiliyordu; özellikle Avrupa'da. 1920'lerin Berlin'i ve II. Dünya Savaş öncesi ve sonrasının Paris'i hemen hemen çırılçıplak kadınları öne çıkaran şaşalı gösterileriyle ünlüydü.

Çıplak memeler, kalçalar; kuş tüyleri payetler, dantellerle süslenmiş vücutlar, şehirde geçirilebilecek en mükemmel gece için cömertçe para harcamaya istekli yerliler ve yabancıların gördüklerine inanamayan gözleri önünde kendilerini sergileyerek geçit yapıyordu. 1964'lerde San Francisco'da ise üstsüz dans doğdu.

Bazı "üstsüz" gece kulüpleri en sonunda çıplaklığın sergilendiği ve hatta açıkça cinsel gösterilerin yapıldığı "peep" (para karşılığında, bir gözetleme deliğinden "peep hole" seyredilen genellikle tek bir kadının sahneye çıktığı canlı erotik şov.) şovların yolunu açtı. San Francisco, altmışların ve yetmişlerin yeni ahlakının – karşıt görüşlülerin suçladıkları şekliyle ahlaksızlığın- üstsüz merkeziydi. Günümüzde ise kadın göstericilerin çıplak vücutlarını görmek için artık evden çıkması da gerekmiyor.

[31] Yalom, **A.e.,** s.199.
[32] **A.e.**

Kablolu televizyon kanalları ve video kasetler, memeler ve kalçaları oturma odalarına kadar getiriyor. "peep şovlar", tüm ailenin göz süzerek bakabileceği televizyonlarda boy gösteriyor. "Cinsel tatmini en gelişmiş teknolojide arayan erkekler, sanal-gerçeklik aracılığıyla interaktif seksi satın alabiliyor. Gerçek kadınları tercih eden kişiler de arzularını-biraz tuhaf bir şekilde olsa da-porno filmler aracılığı ile tatmin edebiliyor."[33]

Bir sektör olarak ortaya çıkışından itibaren pornografi ise, seks ve parayı birleştirdi. Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre pornografi, "her türlü müstehcen yazı ve görsel illüstrasyonu" ifade ediyor. Tabii bu noktada, sorun tam olarak neyin müstehcen olduğunu saptamada yatıyor. İnsanlık tarihinin büyük bölümü için müstehcenlik, "kabul edilebilir" cinsel davranış da bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye, topluluktan topluluğa, kişiden kişiye ve yaşamın bir aşamasından diğerine büyük farklılıklar gösteriyor.

Herhangi bir işi pornografik kılan şey; genellikle kadın olan kişi üzerinde, yine genellikle bir erkek tarafından, seks ve şiddet kombinasyonunun uygulanmasıdır. Kadınların, bedenlerini para karşılığında gösterdikleri bu durumlarda istismar edilenler mi, yoksa istismar edenler mi olduğunu söylemek güç. Bu kadınlar seçme özgürlüklerini mi kullanıyor yoksa, dayanılmaz ekonomik ödüller mi onları zorluyor? Para karşılığında bedenini teşhir eden bir kadının kazandığı güç ile seks objesi muamelesi gören diğer kadınların çoğunun kurban edilmesi arasındaki sınır nedir? Bunlar kadın bedenin tasarımı konusunda kadının da bu tasarıma katkıda bulunduğunu gösteriyor.

Sonuçta, seks 20. yüzyılın sonlarında insanlık için en iyi şey olarak pazarlanmış durumda. Bu tarihten önce,-tarihsel bir dönüm noktası yaratan Freud'dan- seks tüm insan deneyimleri için bir yere sahipti. Pek çok kadın ve bazı erkekler içinse zevk veren bir eylemden çok, sadece bir evlilik göreviydi. Freud'un libido teorisinin sonradan popüleştirilmiş versiyonuyla seks, sadece yetişkin bir bireyin kimliğini biçimlendiren bir güce değil, aynı zamanda kişiyi yaşamdan zevk almaya götüren muhteşem yönteme dönüştü.

[33] A.e., s.202

2.3 PSİKANALİZ

Kadın bedenini tasarlayan, biçimlendiren yada tanımlayan bir diğer temsil biçimi de psikanalizdir. 20.yüzyıl kuramcıları, kendi dönemlerini ataerkil hiyerarşisinin söyleminin üzerine kurmuşlardır. Bu kuramcılardan en önemlilerinden biri Sigmund Freud'dur.

Freud'a göre "Öznenin kültürel oluşumunu belirleyen, anlam ve özneye dair psikanalitik yaklaşımın temelini oluşturan olgu, bilinçdışıdır. Psikanalizde özne, tek bir anlam taşımaz, karmaşa ve çatışmaları ile bir bütündür. Freud'a göre bilinçdışı; öznenin kültürle iç içe geçmesinin bir nedenidir. Freud, analizlerinde kültürel bir düzen anlayışına ve bilinçdışı sistemin işleyişine değinmiştir. Bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve bilinç alanının dışında tutulması ile oluşmaktadır.

Söz konusu olan bastırılmış duygular, Freud'a göre öznenin kültüre dahil olmasının ön koşuludur. İnsanların doğumlarından itibaren karşılaştıkları baskılar, Freud'a göre bilinçdışına atılır. Bir anlamda bastırılmış olan bu bilinçdışı arzular kendini dil sürçmeleri, hatalı davranışlar, rüyalar ve nevrozlarla simgesel bir şekilde göstermektedir. Freud, "Oidipus Kompleksi" analizlerinde çocukluk hallerinin duygusal yaşamın her yönünü kuşatıp yeniden biçimlendirmesi üzerinde durmuştur."[34]

Freud ve takipçilerine göre, insan psikolojisi kategorik olarak meme ve penis çevresinde inşa edilmiştir. Tüm erkek çocukların baba penisinden korku duyduğu ve ek olarak kastrasyon (iğdiş eilme) korkusu içinde yaşadıklarını varsayan Oidipus karmaşası, Freud'cuların bağlılık yemini ettikleri temel ilkeydi. Kızların durumunda ise "penis kıskançlığı" tartışılmaz bir diğer ilkeyi oluşturuyordu.

"Memenin ise çocuğun karşı karşıya kaldığı ilk "erotojenik bölge" olduğunu düşünüldü. Normal bir çocuk, başlangıçta memede yaşanan oral aşamadan kaçınılmaz olarak anal ve genital aşamaya geçecekti. Yine Freud'cu görüşe göre, meme emmenin verdiği hoş erotik his, bir kişinin tüm yaşamı boyunca bilinçdışında pek çok şekilde

[34] Hepsev**, a.g.e.,** s.54.

varlığını sürdürürdü. Memeyi, "çocuğun ilk erotik nesnesi" ve her iki cinsiyeti de içermek üzere, "tüm aşk ilişkilerinin prototipi" olarak ilan etmişti."[35]

Eğer bebeğin memeden aldığı tatminin gelecekteki hazların, özellikle de cinsel olanların prototipini oluşturduğu biçimindeki Freud tezini kabul etsek bile, erkek ve dişilerin gelişimlerindeki farklılıkla ilişkili önemli bir soru varlığını sürdürür. Freud açık bir şekilde memenin her iki cinsiyet için de ilk erotik nesne olduğunu söyler. Sonra erkek çocuğu alır ve baba tarafından kastrasyon tehdidi altındaki cinsel organını korumak amacıyla anneye sahip olmaktan vazgeçtiği Oidipal sürece götürür.

Erkek çocuk yaşamının bundan sonraki çok büyük bölümünü, artık memeyi ikame edecek şeyi arayarak geçirecektir. Bu kuram tüm karmaşıklığına karşın en azından simgesel düzeyde güvenilir bir kuramdır. Bununla birlikte, Freudcu kurama göre kız çocuk, anne memesinden benzer şekilde vazgeçmez.

O, sınırları yaşamın erken dönemlerinde "penis kıskançlığı" tarafından belirlenen daha garip bir yörüngeyi izler. Kız çocuk, anneyi, kendisini böylesi yetersiz bir donanımla dünyaya getirmiş olması nedeniyle hiçbir zaman affetmez. Bu kızgınlık nedeniyle anneden vazgeçer ve bir aşk nesnesi olarak annenin yerine geçecek birini arar; bu kişi de babadır.

Sadece ataerkil toplumlarda erkekler için geçerli, tüm sosyal avantajları dile getirmesi nedeniyle güvenilir olan "penis kıskançlığı" varsayımı, Freudcu gelişim kuramının en az savunulabilir parçasını oluşturur. Üstelik kız çocuklarının, erotik bir nesne olarak anne memesinden vazgeçme nedenleri konusunda da bir açıklama getirmez.

"Freud, erkek merkezli bir bir düşünce çerçevesi içinde hapsolması nedeniyle memeyi sadece harici bir bakış açısıyla algıladı. Hiçbir zaman memenin anlamını bir diğer kadının memesinde yaşama başlayan ve daha sonra da erişkinlikte, kendisi bir meme sahibine dönüşen bir kimsenin bakış açısıyla bütünüyle değerlendiremedi. Eğer Freud bir kadın olsaydı, muhtemelen, "penis kıskançlığı" kuramı yerine "meme kıskançlığı" kuramını geliştirebilirdi. Bu kuram da aşağıdakinin benzeri bir kuram

[35] Yalom, **a.g.e.,** s.148

olurdu: *Bir erkek çocuğun annesi onun ilk aşk nesnesidir ve anne, çocuğun tüm yaşamı boyunca özde bu niteliğini sürdürür. Çocuk, anne memesini ilk emdiği andan başlayarak hiçbir zaman ona doyamaz. Eğer yeni bir kardeş, onun anne memesindeki yerini almak üzere gelirse, bu kardeşi davetsiz bir misafir olarak karşılar ve-önceki hak sahibi olarak- memeyi kendisine vermemesi nedeniyle anneyi kınar. Bu nedenle; pek çok ailede anneye yönelitilen karmaşık duygular ve kardeşler arası rekabet şiddetlenir. Erkek çocuk ergenliğe doğru ilerledikçe, bir gün memenin kendisine geri verileceği fantezisine sığınır. Bilinçdışında, o da aynen kız kardeşleri gibi ergenlikte memeye sahip olacağına inanır ve bu gerçekleşmediğinde kendisine ciddi olarak haksızlık edildiği duygusuna kapılır. Kusurlu memesinden annesini sorumlu tutar ve kendisini böylese avantajsız bir duruma soktuğu için de onu affetmez. Memeleri büyüyen kız kardeşleri karşısında kendini anlamsız, önemsiz hisseder ve bu eksiklik duygusunu hiçbir zaman aşamaz. Kendi memelerine sahip olma konusundaki ümitsiz arzusu erkek çocuğun, gelişiminde ve karakterinin biçimlenmesinde inanılmaz izler bırakır. Tüm yaşamı boyunca, kendi sahip olmadığı bir şeye sahip olmalarından dolayı kadınlardan intikam alma arzusu taşır. Yaşamının sonuna dek dişi memesi, kendisine ikili bir anlam telkin eder: Sahip olma arzusu ve kendi memelerinin gelişmemesinden dolayı, kusurlu durumuna karşı duyduğu öfke. Duyguları, önce kadın memesine dokunma ya da emme ihtiyacına dönüşür ve en büyük meme onun için en iyisidir. Daha sonra kendini küçük görme gündeme gelir. Bu duygu bazen kadınlara karşı şiddet eylemlerine neden olur ve memeler de özel olarak hedeflenen intikam nesnesidir. Hatta, baba olduğu dönemde bile yetişkin erkek, karsısının memesindeki bebeğe karşı bir kıskançlık hisseder. Çocuğu daima, aslında kendisine ait olan yerdeki tecavüzcü olarak görür. Bu nedenle kendi çocuğuna karşı ölümcül duygular besler ve kaçınılmaz olarak nesiller arasında bir çatışma söz konusu olur. Meme için duyulan arzu tüm uygarlıkların temelinde yatar, ki Eroz ve Thanatos da ona sahip olmak için savaşmıştır.''*[36]

[36] **A.e.,** s.152-153.

Bugüne kadar binlerce hastaya, standart analitik sorusu olan "Anneniz sizi emzirdi mi?" sorusu sorulur. Meme emme ve memeden kesilme deneyimleri terapistler tarafından, yeniden canlandırılan anılara ulaşmanın ötesinde değerlendirilmemiştir.
Meme, birkaç nesil psikanalist ve psikolog için günümüze kadar savaş alanı anlamı taşıdı. Örneğin, "Jung genellikle meme konusunda sessiz kaldı, ancak bu onun takipçilerini, memeyi Jung'un ulaştığı sonuçlara uyarlamaktan alıkoymadı.

Bu eklemelerin en önemlisi, anneyi oral libi-dinallikle ilişkilendiren Freudcu görüşün, erkeklerdeki biliçdışı kadın imajına –anima- dönüştürülmesi şeklindeydi. ("Animus" da kadınlardaki erkek imgesini ifade ediyor.) Jungcular, içlerinde anima geliştirebilen erkeklerin meme kıskançlığı tuzağına düşmeyeceklerine inanır. Bu inanç, animus geliştirebilen kadınlar için de penis kıskançlığı duymamaları şeklinde aynen geçerlidir.

Kadın da kendi "fallik yaratıcılığına" sahip olacaktır. Freudcu kuramın aksine Jungcular, memenin yaşamın oral aşamasına geri dönüşü ifade ettiği görüşünü reddederler. Her ne kadar Jungcular, Freudculardan farklı olduklarını iddia etselerde benzer bir erkekçi eğilim söz konusudur: Erişkin kişi daima babanın saltanatına ulaşmak için annelik aşamasını- ya da aşamalarını- geride bırakır." [37]

Fransız psikanalisti Jacques Lacan'a göre ise bilinçdışı, dil ve insan ilişkisinin bir sonucudur. Bilinçdışı simgelerden oluşmaktadır ve tamamıyla simgesel bir kültür yaşantısının ürünüdür. Dolayısıyla Lacan, bastırma mekanizmasını da dilbilimsel metaforlara dayandırarak açıklar. İnsanın gerçekliği toplumsallaşmış simgelerle düşünülür ve dile getirilen esas gerçekliğin simgeleri bilinçdışında bırakılır. Burada bahsettiğimiz gerçeklik doğal değil, kültürel bir gerçekliktir. Meydana gelen ise kültürel bir öznedir. İnsanın kendi gerçeğini bilinçdışı kılması, ailenin, devletin ve diğer kültürel kurumların söylemlerinden kaynaklanmaktadır.

Lacan'a göre Oidipal duruma geçiş ile simgesel kültür düzenine geçiş arasında da yakın bir ilişki söz konusudur. Oidipus kompleksi gerçek bir karmaşa değil, simgesel bir karmaşadır. Dolayısıyla, gerçek bir babanın olması da gerekmemektedir, sadece

[37] **A.e.,** s.156.

baba işlevini gören simgesel bir baba adı yeterlidir. Yasaklayıcı, egemen, kastre edici baba motifi dil içinde böylesine tanımlanabilmektedir ve bahsedilen tüm kültürel rolleri taşıyabilmektedir. Lacan, Oidipus karmaşasını "Ayna Evresi" teorisiyle de yorumlamıştır.

Temel olarak iki evreden oluşan Ayna Teorisi, öznenin toplumsal bir özne haline gelişinin bir tanımıdır aynı zamanda. Simgesel düzene geçmeden önce çocuk, annesiyle yahut aynada gördüğü kendi imgesiyle özdeşleşmiştir. İkinci dönemde ise çocuk, aynı yaştaki bir başka çocukla karşı karşıya konulduğunda onu taklit etmeye başlar.

Bu, bedenin toplumsal biçiminin kazanılması yönünde atılan ilk adımdır. Öznenin var olması, bir ötekinin bakışına bağlıdır. Öteki tarafından görülüyor olma ve ötekini görme. Bakan taraf öteki ise ve bakılanın varlığı öteki ile tanımlanabiliyorsa, bakılan nesleşmektedir. Bu durumda ötekinin bakışına direnmek belli bir mücadele gerektirmektedir. Cinsellik bağlamında düşünüldüğünde erkek öznenin arzusunu yönelttiği kadınsı konum, bakılan durumuna geçmektedir.

Foucault, bireyler ile gruplar arasındaki bu stratejik ilişkileri bir iktidar alanı olarak tanımlamıştır. İktidar ise bir merkez çevresinde örgütlenmiş ve tekleştirici, ama aynı zamanda iç dinamiğiyle her zaman yayılmaya yönelik bir sistem olarak düşünülmüştür. Bu ilişkilerde kurumsal çerçevelere, toplumsal gruplara ve dönemlere göre değişen farklı teknikler mevcuttur.

Tüm bu mücadeleler ve geliştirilen teknikler, özneye belirli bir nesnellik alanının oluşturulması üzerine temellenmiştir. Foucault'ya göre kendiyle uğraşmak yada kendi'nin tekniklerini ortaya koymak bir bakıma öznelliğin tarihini koymaktadır.Lacan, iktidar ve özne ilişkisini dil ile açıklarken, Foucault bedenin bu alanda en önemli araç olduğunu savunmuştur.

En başta sözünü ettiğimiz bakan taraf yani iktidar, aslında bedenlere müdahale etmektedir. Dolayısıyla beden, özneye ulaşmak için kullanılan bir vasıtadır. 18. yüzyıl da polis sistemini ortaya çıkararak devletleşen kurumlar, görülebilen herşeyin denetlenebilmesi ve bireyin nesnelleşmesini amaçlamıştır. Modern toplumda ise iktidar, merkezi bir sisteme gerek duymaksızın, kurumlaşan bir demokratik iktidar

mekanizmalarından hareket etmiştir. Adalet sistemi, eğitim sistemi, psikanaliz gibi kurumlar, "ben"e müdahale edebilmek için söylemler üretmeye devam etmiştir. [38]

Tüm bu önermelerde genel itibariyle erkekçi bir eğilim söz konusudur. Freud'un yaklaşımı,(feministlere göre),ataerkil olarak yapılanmış bir dünyaya dayanır, kadın ile erkek arasındaki fark doğal ve biyolojik olarak belirlenir."[39] Feministlerin yaklaşımı daha çok insan doğasının sabit bir biçime dayandığının, kabul etmeyen Lacan'ın görüşlerine uygundur. Onlar erkek yada kadın çerçevesinde tanımlanan kimlikleri sorgulamayı tercih etmişlerdir.

[38] Hepsev, **a.g.e.**, s.53-54.

[39] Yalom, **a.g.e.,** s.157.

3. BÖLÜM
SANATÇI BEDENİNİN KENDİ SANAT NESNESİNE DÖNÜŞÜMÜ

"Bedenin bir unsuru olarak yüz-tüm işaretlerin ve anlamların buluştuğu bir yer olarak- insanlığın ifadesini yahut ifadesizliğini bulmak adına; evrensel bir anlam arayışının yeri şeklinde betimlenebilir. Nitekim metafizik ve toplumsal açıdan ifadenin sunduğu çeşitlilikle, içinde katmanlarıyla tam bir anlamsal donanıma sahip olan yüz, hareketi temsil eden her şeyden önce gelir.Roma döneminde bireysel gücün arayışında oluşturulan portrelerden sonra, özellikle Rönesans ile birlikte, sanatçının yaşadığı dünyaya ve kendi görüntüsüne yönelmesi; içsel gerçekliği açığa vurmak adına oto portrelerinde, bu çok katmanlılık ve ifade çeşitliliği içinde, yüzün tüm hallerinin arayışına girmesine neden oldu."[40]

İnsan merkezli bir dünya görüşü ve hümanizmanın önem kazandığı Rönesans'da tablolarında figür ve portre içsel kaos, karakter ve toplumsal statüyü temsil eder. Sanatçılar kendi portrelerini yaparken bir yandan da iktidarla uzlaşarak burjuvanin siparişlerini gerçekleştirirler. "Resmin odağı haline gelmiş olan insan resmedilirken hem-insanın dışında kalan-nesnel gerçeklik içerisine yerleştirilir, hem de izleyenin bakış açısına göre yapılır. Figüratif denilen resimde önemli iki şey vardır; Nesnel gerçeklikle özdeşleşmek ve resmin bir kurgu gerçekleştirmesi."[41] Resim sanatının bu gerçeklik arayışı, onu felsefi sorunlara yöneltmiş, daha çok zihinsel bir uğraş olarak, kavramsal bir çaba olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Sanatçı, gerçeğe ulaşmak için, nesnel gerçekliğin benzerini yapmakla, "gerçek gibi" yapmakla, taklit etmekle ilgilenmiştir.

[40] Bülent Şangar, **"Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi",** Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış), İstanbul, 1996, s.25.
[41] Hasan Bülent Kahraman, **Gösteri Dergisi,** İstanbul,1991,Sayı 122, s.61.

Aydınlanma ve Sanayi Devrimi ile kapitalin önemli hale geldiği toplumsal yaşam oluşmaya başlamasıyla, yaşamın vazgeçilmezi haline gelen teknolojik yenilikler, insani özellikleri olumsuz yönde etkilemiştir. Çünkü bu yenilikler bireyi ortaya çıkartmayı amaçlar.

Fakat bireyi oluştururken insani nitelikler yok olmaya başlar. Makineleşen birey düşünmeden ve benliğini fark etmeden yaşamın içinde yer alır. Böylece modernleşme süreciyle beden, kendine, topluma ve çevreye yabancılaşma ile
karşı karşıya kalır. Bunun sonucunda da farklılıklar azalarak ve hatta yok olarak aynılaşma ortaya çıkar ve özne kaybolur. Böylesine homojen bir toplumda ise cinsellik, imgelem vs. yerini sonsuz döngüsellikteki aynılığa bırakmıştır.

"Foucault'ya göre, modern toplumsal kurumların oluşumunda ve sürekliliğinde etkili olan cinselliğin icadı, farklı bağımsız süreçlerin işleyişinde de rol oynamıştır. Modern kurumlar tarafından nüfusun kontrol edilme çabası, insan bedeninin kontrol altına alınması ile mümkün olmuştur. Cinselliğe ilişkin söylemleri daha belirgin hale getirebilmek amacıyla, iktidar odaklarında tıbbi, psikiyatri, adelet mekanizmaları, insan bedenini ve dolayısıyla toplumu denetleyen kurumlar halini almışlardır.

"Cinselliğin yükümlülüğünü üstlenen iktidar, bedenlere dokunmayı görev bilir, onları gözleriyle okşar, belirli bölgelerini yoğunlaştırır, yüzeyleri elektiriklendirir, karışıklık anlarını dramlaştırır. Cinsel bedeni belinden kavrar. Burada söz konusu olan, kuşkusuz etkinliklerin arttırılması ve denetlenen alanın genişletilmesidir."[42]

Modernist düşüncede beden, biyolojik varoluşun ötesinde, iktidar mekanizmalarının işleyişi bakımından güç ilişkilerininde merkezinde yer almaktadır. Bu nedenle, bedenin düşünsel yönünü, beden tanımının tanımlayıcısı olarak görmekte fayda var. Modernizm, bir proje olarak ele alındığında, estetik kavramı ve güzellik kavramı bir başlık altında incelenebilir. Çünkü modern Batı sanatı, güzellik kavramını toplumsal bir uzlaşma olarak ele almıştır. Topluma dikte edilen güzellik bilgisi, genel ve evrensel bir beğeniyi göstermekte, estetik değerleri oluşturmaktadır. Estetik kavramına karşılık gelen, onun en iyi şekilde temsil eden nesne ise insan bedeni

[42] M. Foucault, **"Cinselliğin Tarihi",** İstanbul, Afa Yayınları, 1993, s.98.

olmuştur. Özellikle, bedene modern öncesi dönemde kutsal bir anlam yüklendiğini hatırlayacak olursak, "tanrı tarafından verili olan" emanetin estetik değerlerin taşıyıcısı haline gelmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Tam bu noktada, her zaman tartışılan bir karşıtlık ilişkisi ortaya çıkar: Bedenin ötesinde bulunan kutsallığa çağrışım yapan insan ruhu ve insani beden birbiriyle çelişmektedir. Beden, sanatın en kusursuz nesnesi iken, ölümlü olduğundan dolayı kafalarda soru işaratleri yaratır. İnsan bedeni, yücedir, güzeldir ve kusursuzdur- en azından böyle tasvir edilir- fakat aynı zamanda organiktir, hastalıklıdır ve ölümlüdür. O halde bedenin bu "zayıf" yönleri görmemezlikten gelinmemeli, yüzleşmekten kaçınılmamalıdır.

Bedenin estetik kaygılar dâhilinde, belirlenmiş formlara hapsedilerek kontrol altında tutulma çabası, sadece sanatta değil toplumsal kurumlarda da kendini göstermiştir. Zira modernizm sonrasında sanat ve toplumsal pratiklerin iç içe geçmesiyle her iki alanda değişim gözlense de, beden ve cinsellik uzunca bir süre kalıp yargılar içinde tanımlanmıştır. Yine Foucault'nun tanımlarına başvuracak olursak, "kenar cinsellikle", evlilik kurumu ve doğurgan olmayan faaliyetler haricinde kalanı ifade etmektedir.[43]

" Belirli bir tarihe kadar özgürce yaşanan arzular belli bir dönemden sonra dizginlenip gemlenmeye başlamış durumda. Modernitenin önemli özelliklerinden birisi bu. Arzu, aklın sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, bedenin, gövdenin tutuklanması, onun da dar kalıplar içine sokulması demek." [44]

Fakat 19. yüzyıldan itibaren, sözü edilmeyen, yasak olan ve cezalandırılan eşcinsellik, zina gibi kavramlara, suçlamaya devam edilse de söz hakkı tanınmaya başlanmıştır. Bu dönemde farklı bir iktidar mekanizması işlemeye başlamış, kural dışı sayılan cinsellikler keşfedilmesi için saklanmaya zorlanmıştır. En sonunda hepsi yine iktidarla bağlantılı olan öğeleri oluşturmaktadır. Bu nedenle konuşulmuş, aydınlatılmış, tanımlanmış ve güçlendirilmişlerdir.

---

[43] Hepsev, **a.g.e.,** s.40.
[44] Hasan Bülent Kahraman, "Cinsellik, Şu Meçhul Şey",2003, **Radikal Arşiv.**

Modernizmin mekanize üretim tarzı ve ortaya çıkardığı sorunlar, bireyin yaşamına da yansımıştır. İnsanın nesneleşmesi, yabancılaşmasıyla birlikte özne yok olmaya başlamıştır. Bunun yerini aynılık, kopya ve yanılsama almış, modern üretim koşulları egemen hale gelmiştir. Dolayısıyla, böyle bir ortamda gerçeklik olgusu seyirlik bir özellik kazanmış, görüntülerin aktarımıyla gerçekleşen bir gösteri halini almıştır.

İmajlar, toplumsal ilişkiler, çeşitliliği, karşıtlıkları temsilden algı kapılarıdır. Beden ise geleneksel toplumlardaki törenler bayramlar ayinler dahilinde sergilemesinin haricinde, artık bahsettiğimizi gösterinin içinde yer almaya başlamıştır. Bireyselle sosyal yapı arasındaki ilişkinin, bedenin sosyal karakteri ve toplumsal bir imge oluşuyla ilgili araştırmaların, sorgulamaların en önemli aracı haline gelmiştir.

Toplumsal dinamiklerin odak noktasında bulunan beden, modern sonrası dönemde de yeniden tanımlanan, araştırılan ve sorgulanan bir olgu olmuştur. Böyle bir sorgulamada, bedenin kendisi direkt olarak değilse de, insanın varlık sorunları, baskılar, bunalımlar ve tepkiler dile getirilmiştir. Beden bir imgeye dönüştürülmüştür, dış dünya ile ilişki kurmada kullanılmıştır.

Bu dönemde sanatçılar, bedensel ve toplumsal varoluşlarından yola çıkarak kişisel yaşamlarını iletişim kurmak amacıyla kullanmışlardır. Geleneksel toplumlardaki törenleri, ilkel dönemlerin ayinlerini yeniden yorumlamışlar, fiziksel sınırlarını test etmişler, bireyselliğin, insani özelliklerin ve özlemlerin acil ihtiyacını göstermeye çalışmışlardır.

Performans ve beden sanatı sanatçıların, kendi bedenlerini sanatlarının öznesi ve nesnesi haline getirmelerine olanak sağlamıştır. Fotoğraf ve daha sonra video ise zamana müdaheleyi sağladığı için sanatçılar tarafından kullanılmış, aynı zamanda sanatçının kendisiyle hesaplaşmasının en direkt yolu olarak benimsenmiştir. Böylelikle beden, herhangi bir dönemin, akımın, üslubun geçerli olmadığı bir dönemde, sanatçılara sınırsız bir malzeme imkânı sunmuş, hem kendileriyle hem de izleyiciyle ilişki kurmada birinci dereceden önemli hale gelmiştir.

Yine bu dönemde; kadın sanatçılar kadının sadece bir haz nesnesi olarak algılanması anlayışına ,erkeğin kültür, kadının ise doğa ile ilişkilendirilmesine, sanat

kurumlarının tavrına karşı çıkmışlar ve öz yaşam öykülerinden yola çıkarak kendi bedenlerini sanat nesneleri olarak kullanmışlardır.

Bu bölümde, bedenin sanatçının kendi sanat nesnesine /öznesine dönüşümünü çağdaş sanatçılar kapsamında incelenecektir. Akabinde kadın sanatçıların kadın imgesini feminist sanat tarihi sürecinde nasıl dönüştürdükleri , feminist eleştiriler ve sonucunda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet teorilerinin kadının sanat alanındaki konumunu ne yönde değiştirdiği ve bu bağlamda bedeni ve bedenlerini bir başkaldırı aracı olarak kullanan bazı kadın sanatçıların gerçekleştirdikleri çalışmalar ekseninde incelenecektir.

3.1. BODY ART

Dünya da gelişen şartlar karşısında sanatçılar kendi sorumluluklarını gösterek sorunlara farklı, kişisel yöntemlerle çözüm ararlar. Nesnel dünya ile öznel dünyanın yüzleştirilmesi, cinsel ve siyasal konuların, sosyal yapıların sorgulanması, toplumsal varoluş probleminden hareketle body art sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiştir.

Body artta vücudun fiziksel olarak yaşadığı deneyimler, kavramsal bir süzgeçten geçerek toplumsal bir içerik kazanmıştır. Bu nedenle sosyal ve politik bir karektere de sahiptir. Bireysel vücut ile toplumsal yapı arasındaki ilişki, sosyal deneyimlerin teatral bir yapı vasıtasıyla sunulmasında etkili olmuştur.

Body artın çıkış noktalarından birini konferanslar, gösteriler, siyasal eylemler vasıtasıyla tüm yaşamı sorgulayan bir özelliğe sahip Dada hareketlerine bağlıyabiliriz. "Dada bu sorgulamayı yaparken, müzik, tiyatro, edebiyat, fotoğraf gibi farklı sanat dallarını iç içe geçirmiştir. Sanatsal faaliyetlerinde izleyicininde katılımını sağladığından, interaktif bir durum söz konusudur. Dışavurumcuların, toplumun geleceğinden ümidi keserek, kendi dünyalarına kapanan felsefelerine karşı çıkan

Dada sanatçılarının, bu duruma karşılık önerdikleri sanatın kesin ve belirli sınırları da olmamıştır. Fakat şu açıktır ki, diyalog haline geçme, farklı sanatsal ifadelerin birlikteliği ile yaşamı sorgulama, Dada'dan itibaren sanatsal pratiğin ilkeleri haline gelmiştir."[45]

1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan Fluxus Hareketi'yle de sanatla yaşamın birlikteliği, farklı disiplinlerdeki sanatçıların gerçekleştirdikleri eylemlerle sergilenmiştir. Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, yayınlar ile sanata alternatif bir yaklaşımı savunmuşlardır.

Fluxus'ta da sanatçının bedensel varlığı aracığı ile ortaya koyduğu süreçler önem kazanmıştır. "Kavramsal bir süreçte gelişen Body art; Performans ve Happening'ler için bir çıkış noktası oluşturmuştur. Fakat Body Art da genellikle duygusal ve ifadeci bir arayış, mazoşist itkiler, psikolojik tedirginlik kendini belli

[45] Hepsev**, a.g.e.,**., s.30.

etmektedir. Sanatsal eylemlerin, fotoğraf ile belgelenerek, izleyiciye dolaylı bir şekilde sunulması da olasıdır. Sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur ve bu malzemeyi kullanış biçimi en uçlarda gerçekleştiğinden, izleyicinin kayıtsızlık hali son bulmuş olur."[46]

Bedeni tahammül sınırları üstünde zorlayarak ortaya çıkan Body Artın sonraki aşaması olan, tahammül sanatında acı, zevk ve şamanist ritüellerle sanatını ortaya koyan sanatçılardan 1946'da doğan Amerikalı sanatçı **Chris Burden**, performanslarında bilinçlilik halinden çıkmada ve vücudunu bozmada uç bir yöntem izler. Fiziksel dayanıklılık üzerine ilk çalışmasında 2x2x3 feet boyutlarındaki bir dolabın içinde 5 gün sadece su içerek yaşama deneyimini yapmıştır. 1971'de "Atış" isimli işinde ise, elinde tüfek bulunan bir arkadaşının karşısına geçerek kendisine ateş ettirerek kolundan vurdurmuştur(Resim:12).

Fiziksel tehlike ve risk olgularını, kişisel bir deneyime dönüştüren sanatçı, kendi bedenini sanatının objesi olarak kullanmış, sanatçı-izleyicisi ilişkisi ve sanat yapımı süreçlerinin karşısında agresif bir tavır sergilemiştir. Sanatçının gerçekleştirdiği eylemleri, sıradan kahramanlık gösterilerinden ayıran en önemli fark, bedenini fiziksel varlığının ötesinde temsil etmesi ve izleyici ile ilişki kurmasıdır.

1945 doğumlu Yugoslav sanatçı **Petr Stembra**, törensel bir şekilde gerçekleştirdiği performanslarında, çağdaş toplumun içinde bulunduğu şiddeti ve duyarsızlığı kendi bedenin duyduğu acı ve işkencenin üzerinden sanatsal görüşünü ve sanatının içeriğini ortaya koyar. 1971 yılında gerçekleştirdiği ilk performansında, kırdan oldukça ağır taşlar toplayarak şehre getirir. Yine başka bir çalışmasında sanatçı doğadan uzaklaşan insanı irdeler ve vücuduna normal bahçe metodlarında kullanılan zehirli materyallerle bitki aşılama girişiminde bulunur. Böylece bitkiyle iletişim kurar ve vücudunda uzun süre birlikte olmasını hedefler.

Amerikalı sanatçı **John Duncan**'ın sanatı ise tramvayı temsil eder ve bunu görünür hale getirir. Bireysel acının ifade edilemez içtenliğini meydana çıkarır ve böylece "İç Acı" görsel iletişime dönüşür. Duncan, "Kör Randevu" adlı performansıyla

[46] **A.e**., s.31.

en son varolan tohum kadavrada harcandığından emin olmak için kendine "vasektomi" (meni kanalı ameliyatı) yaptırır (Resim:13). "Bu işlem fotoğrafı Orlan'ın 1990'lardaki kendine zarar verici, yeniden yapıcı cerrahinin ilk habercisidir. Vasektomi ameliyatı için 6 hafta bekleme zorunda kaldıktan ve ameliyat olduktan sonra duygularını inkâr etmek üzere eğitilmiş erkeklere neler olabileceğini göstermek istediğini belirtir. Sanatçının bedeni sanatsal yıkımın ve şiddetin her örneği ile geçmişten bugüne gelen ve geçmeyen tramvayı içerir."[47]

1945'de doğan Amerikalı diğer bir sanatçı **Paul Mc Carthy** performanlarında Duncan gibi iç acısının görselleşmesini ortaya koyar. 1974'de "Meatcake" (Etten Kek) ve Sailor's Meat izleyiciyi rahatsız eden ve izlenmesi zor olan işler olduğundan video kaset şeklinde sergilenir (Resim:14).

"(...)Ben işlerimin tramvayla ilgili olduğunu düşünüyorum: Benim yaşadığım tramvalar, fiziksel/ zihinsel tramva/kötüye kullanma. Delikleri doldurarak ve besleyerek, ağırlığın ya da boyun değişimleri gibi bedensel halüsinasyonları temsil ederek, bir palyaço rolü oynuyorum. Gerçeklik zorla yediriliyor: Ye bunu! Aksiyonlarım iç organlarla ilgili olması açısından, ketçap ve mayonezin kullanılması tam bir uyum sağlıyor. Ketçap ve mayonez, tıpkı vücutsal sıvı gibi, objeleri kaplıyor. Benim işlerimde bu imajlar kendi rollerini oynuyor."[48]

Gilbert & George ise kendilerini canlı heykellere dönüştürürler. 1970 yılında gerçekleştirdikleri "Şarkı Söyleyen Heykeller" gösterilerinde, bir kaidenin üzerinde saatlerce heykel gibi durarak arada bir çalan müzik eşliğinde şarkı söylerler (Resim 15).

Bedeni bir metafor olarak kullanarak, yaşama dair farklı kavramları işlerinde taşıyan bir diğer sanatçı **Marina Abromovic'**dir. "Acı duymanın tinsellikle, ölüme yaklaşmanın ise ölüm korkusundan kurtulmakla alakalı olduğunu belirten sanatçı, bu eylemlerinde bedeni, limitlerini zorlayarak geliştirme arzusunu kendi vücudu üzerinde

[47] Mahbube Akar, **"1960 Sonrası Sanatta Tıbbi Müdaheleli Beden",** Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayımlanmamış) İstanbul, 2004, s.35.

[48] Kristine Stiles, "Çağdaş Deha Paul Mc Carthy ile Bir Görüşme", **Sanat Üç Aylık Sanat Kültürü Dergisi,** çev: Özlem Kalkan Erenus, sayı:4, İstanbul, Sanat ÇevresiYayını, 2004,s:18.

çalışarak, kendisine fiziksel testler ve denemeler yaparak gerçekleştiriyordu."[49] Bedenini gösterilerinde araç olarak kullanan Abromovic "Thomas Lips" (1975) isimli işinde, göbeğinin üzerini jiletle yıldız şeklinde kesmiş, kesilen yerlerin kanamasıyla, kızıl bir yıldız elde etmiştir (Resim 16).

"Fiziksel sınırlılığı test eden çalışmalarının haricinde, zihinsel aktiviteyi ortaya çıkartan denemeler de gerçekleştirmiştir. Asıl eylemin zihinde meydana geldiğini savunarak, hareketin değil, yayılan enerjinin ve kurulan diyaloğun önemine dikkat çekmiştir. Cinsel ve toplumsal kimlik sorununu da işlerine taşıyan sanatçı, giydiği kıyafetler dahil kullandığı tüm malzemelerin metaforik özelliklerini kurduğu iletişimin bir parçası olarak görmüştür. Acı duyan bireyin kişisel enerjisini yoğun bir şekilde kullanıp tüketmesiyle, evrensel enerjiyi elde ettiğini söylemiştir. Beden ise bu enerjiyi kullanmakta, dolayısıyla acı objeleşmektedir."[50]

[49] Halil Altındere, **"Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden",** Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayımlanmamış), İstanbul, 2000, s.49.
[50] Hepsev, **a.g.e.,** s.31.

3.2 PERFORMANS

"Auschwitz ve Hiroşima katliamlarının yaşanmasından sonra sanatçılar tarihe saldırı ve meydan okumaya başlarlar. Sanat yaşamın içinden gelişir, varlığını insan varlığı ile korur anlayışından hareketle geleneksel sanat reddedilir. Sanatçı "niçin" sorusunu sorar ve sanatçının işleviyle konumu değişir. Böylece kendini bilgi ve başvuru kaynağı olarak izleyicinin dolaysız bir şekilde yapıtla ilişiki kurması sağlanır. Performans sanatçısının bedeni sanat nesnesi olarak sergilenir. Mekan kısıtlaması olmadan etkileşimin olduğu her yer, sanatçının eylem alanıdır. Bireysel olarak sanatçının düşüncesi, endişesi ile kendi dünyasını oluşturur. Böylece fiziksel ve kişisel varoluşunda dışarıda ki olayları özümseyerek kendi yaratısını ortaya koyar. Diğer yandan Performans sanatçıları video kaydı olarak bazı performanslarını sergilemeyi tercih ederler. Video ile gözlemleyebilen sanatçı narsistlik bir yapı içinde dahi kendi kendisiyle hesaplaşma imkânını kazanır."[51]

Body Art'ı, Performans sanatının alt başlığı olarak düşünmek mümkündür. Günümüz sanatının birbirinden kesin sınırlarla ayrılan akımları hatta sanat dallarını reddettiğini hesaba katarsak, sanatsal eylemlerin kategorize edilmesinin zorlukları da ortaya çıkmış oluyor. Performans'ın Dada ve Fütürist akımdan başlayarak, sanat alanındaki önemi, zaman olarak "şimdi" yi ve "burada"yı vurgulamasında yatmaktadır. "Bedenin ve çevrenin olanaklarını kullanarak, siyasal, sosyal, teknolojik değişimlerin insanın varoluşundaki etkilerini sorgulamaktadır. Performans'ın sanatsal bir ifade biçimi olarak "şimdi"yi ve "burada"yı vurgulamasında yatmaktadır. Bedenin ve çevrenin olanaklarını kullanarak, siyasal, sosyal, teknolojik değişimlerin insanın varoluşundaki etkilerini sorgulamaktadır. Performans'ın sanatsal bir ifade biçimi olarak fazlaca kullanmasının bir nedeni de sanatçıların, tüm bu yaşamsal değişimlere tepkisiz kalmayarak, çözüm geliştirme çabasında olmalarıdır."[52]

[51] Akar**, a.g.e.,** s.35.
[52] Hepsev, **a.g.e.,** s.31.

Örneğin "Joseph Beuys'un siyasal yapıya yönelik sorgulamalarında malzeme ve eylem bir arada kullanılarak aktif bir katkıya dönüştürülmüştür**.** Beuys kendisini, yaşamı; aksiyonlarıyla sanat nesnesi olarak sunar. Kassel'de sanat üzerine 100 gün hiç kesintisiz şekilde konuşup tartışması, düşünceyi bir malzemeye dönüştürmesinin, sesi ise sosyal heykel olarak algılamasının bir örneğidir.

1 Mayıs 1972'de Karl Marks Meydanı'nı süpürerek, topladığı çöpleri bir sanat galerisinde sergilemiştir. Kendi bedenini, çevreyi ve zamanı birlikte kullanarak, siyasi eleştirilerini eylemleri aracılığıyla aktarmıştır. Bedeni, sesi, sözleri, düşünceleri, iletişimi sağlayacak heykele dönüşür. "Beuys'un keçe, yağ, bakır gibi malzemeleri metafor olarak kullanarak, enerji, iletkenlik, biçim kavramlarıyla ilgilenmesi, sanatını Şamanizm'e, antropolijiye, sosyolojiye ve mistik anlayışlara vardırmamıza yol açmaktadır. Beuys için "sanat insan olmakla başlar ve kendini yok etmesiyle son bulur"[53]

Beuys gibi bir çok performans sanatçısı, tabuları, ilkel gelenekleri, dinsel formları, yaptıkları eylemlere taşıyarak, yeniden yorumlamışlardır. "[54]Temelinde şamanik literatürden, büyülerden, psikanaliz ve teorilerden izler taşıyan çalışmalar, aslında toplumsal gerçekliğin bir yansımasını oluşturmuşlardır. Bu nedenledir ki sanatın değiştirici ve dönüştürücü gücü ortaya çıkmıştır. Toplumsal eleştirilerden bireysel kimliklere ve kimliklerin sorgulanmasına geçilmiş, çözümlemelere gidilmiştir.

Rasyonalist kültürün getirdiği sınırlamaların derinine inilerek, kişilerin iç dünyalarına ulaşılmıştır. Gerçekleştirilen performanslar izleyiciler için ürkütücü olsa da, yaşamsal kavramların sanat aracılığıyla açıklanmasında çok etkili olmuştur. Çünkü yarattığı metaforlarla, imgelemi harekete geçirerek, iletişim kurulmasını sağlamıştır."

Performans sanatının yolunu açan Avrupalı görsel sanatçıların başında Joseph Beuys dışında Yves Klein, Piero Manzoni gelmektedir.

---

[53] Aydan Murtezaoğlu, **"Gösteri Olarak Sanat- Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan",** Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayımlanmamış),İstanbul,1994, s.27.

[54] Hepsev, **a.g.e.,** s.33.

Milano'lu **Piero Manzoni**, modellerinin vücutlarına imzasını atarak sanat yapıtını oluşturuyordu (Resim:17). Manzoni belki de Marcel Duchamp'vari bir biçimde, sanatı ve malzemeyi tamamen reddetmiş, pisuar yerine herhangi bir vücudu imzalayarak sanat adına düşüncelerini iletmiştir.

R. Morris ise hareketli beden ile durağan hareketsiz nesneleri yan yana getirir. 1965'de Waterman Switch ile Muybridge'in çektiği taş kaldıran adam slaytını gösterirken çıplak bir adam aynı hareketleri yaparak durağan nesne ile hareketli nesnenin yan yana gelmesini gerçekleştirir. "Feminist hareketi destekleyen ve kadın vücudunu kendi bedeni ile ortaya koyan **Carolee Schneemann**'da Morris'in 1965'de ki Yer adlı gösterisine katılır. Schneemenn Manet'in Olympia'sını hatırlatır bir pozda kanepeye uzanır. Elinde ki kalasları çıplak kadının belirginleşmesi için havaya kaldıran iki kişi yüzlerine Morris'in maskesini takarlar. Schneemann, kadın bedenini tanrıça ve tören anlayışıyla ele alır ve Eye Body (1939), İçsel Tomar (1975) performanslarından bazılarını oluşturur."[55] (Resim:18, 19)

Performans; zaman, yer ve bedenin bütünlüğü içinde gerçekleştirilen çalışmalardır ve sanatçı yaşamın bir parçasını alıp yorumlayarak, bunu sanatsal bir pratiğe dönüştürür. Malzeme, yaşamın kendisi olduğundan rastlantısal gelişmeleri de içine alır ve deneysel yapısı ile izleyici ile etkileşim halindedir. Tüm bu dönüşüm ve geçişlilik dahilinde, performans sanatçıları gelişen teknolojinin de etkisiyle fotografik imgelerden, videodan ve sinemadan yararlanmışlardır.

[55] Akar**, a.g.e.,** s.32.

3.3 HAPPENING

Zaman, yer ve karakterin önceden belirlenmiş olduğu performans sanatının kalıpları dışına çıkılan bir diğer ifade biçimi de Happening olmuştur. Günlük yaşamın içinden çıkan, tesadüflerin ve belirsizliklerin sürükleyici olduğu happeningler, izleyicinin de katılımı ile gerçekleştirilmiştir. İzlemeye gelenler haricinde, geçerken bakanların belirli bir süre devreye girmesi ve sadece bir defa yapılması, Happening'i Fluxus sanatçılarının gösterilerinden ayırmaktadır.

Happening, ilk olarak 1959'da **Allan Kaprow'**un New York Reuben Galerisi'nde "6 Bölümde 18 Olay" isimli gösterisiyle gerçekleşmiştir. (Resim:20, 21)

"Sanatçı bu olayda profesyonel oyuncuların yerine arkadaşlarının anlık hareketlerini kullanmıştır. Kaprow önce arkadaşlarına böyle bir oluşuma katılmaları için basılı bir davetiye yollamış, ardından çağrılanlardan bazılarına, içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraflar, kesilip oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler yollamıştır. Olayın gerçekleşeceği gün davetliler Reuben Galerisi'nin ikinci katının plastik duvarlarla üç odaya bölündüğünü görmüşlerdir.

Renkli ışıklarla donatılan odalardaki iskemleler, katılanların farklı yönlere bakacak şekilde oturabilmeleri için daire ve dikdörtgen şema içinde dizilmişti. Birinci ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilmiş, üçüncü odada da gizli bir denetim merkezi kurulmuştu.

Her ziyaretçiye bir program ve her bölümün başlangıcının bir sesle belirtileceğini duyuran üç küçük kart verilmiştir. İzleyici programda belirtilen hareketlere uyarak sırasıyla önce askeri adımlarla yürümüş sonra bir süre hareketsiz kalmış, pencerelerdeki storları kapatmış, afişleri okumuş, müzik aletlerini çalmış, ya da 90 dakikalık bir süre içinde birbirini izleyen 18 eylemi astarlanmamış tuval üstüne aktarmıştır. Süre sona erdiğinde, ''ama'' ve ''eh'' gibi sözcükleri mırıldanan ve

birbirinden ayrı gruplaşan kadın ve erkeklerin arasında yukarıdaki yatay bir çubuktan dört tane 3 metrelik rulolar sarkıtılmıştır.[56]

Belirli bir kurgu dahilinde gerçekleşen bu gösteri, farklı birimlerden oluştuğundan, bu birimler arasındaki ilişkiyi katılımcı ve izleyici kurmak zorundadır. Happening'in en belirgin özelliği olan sözsüz, açık uçlu, tekrarsız, kesintili, eylemlerde doğaçlamalar sonucunda ortaya çıkan anlamı izleyicinin kendisi üretmektedir. Allan Kaprow müzelerin ve galerilerin sanatı toplumdan koparttığını ileri sürerek, gösterilerini alternatif mekanlara taşımıştır.

"Happening bir uygulama ve bir ahlaktır; sanatçının özgürlüğünü güçlü bir biçimde doğrulamasıdır; sanatçının sanatın Pazar olarak kullanılmasını (sanat yapıtının toplanıp sonra da değerlendirilmesinin) şiddetle reddedilişi ve yitirilmiş olan geleneksel değerlerin geri alışıdır; Dada'nın ve M. Duchamp'ın alaycı boyutunun yeniden canlanışıdır. Happening'de sanat, yaşam ve yaşanan an ile sıkı bir ilişki halinde doğrudan, geçici ve kendiliğinden belirir."[57]

"Happening, ses, gürültü ve kimi kez koku kullanarak sahne niteliklerini ortadan kaldırmış üç boyutlu bir hareket mekânı içinde, oyuncu etkinliklerini diğer çevresel ve yapay malzemeyle birlikte, nesnel ve rastlantısal görünen bir yaklaşımla bir araya getiren sunulardır. Bunlarda belirli bir olay bütünlüğü, zaman, yer ve konu matrisi yoktur. Oluşumların kurguları, düzenlenmiş olmaktan çok, farklı olguların birleştirilmiş olmasına bağlıdır.'' [58]

Happening görsel sanatlarla sahne sanatları arasında bir girişim sağlamıştır. Oluşumların en önemli temsilcisi Kaprow, Cage, Kaprow, Dine dışında happening temsilcileri arasında Oldenburg, Grooms, Al Hansen ,C. Schneemann,R. Whitman da bulunmaktadır. Dünyayı dolaysız olarak yansıtmak isteyen happening, geçmişi aşarak yeni bir zaman anlayışına sahip olmuş ve kendi devinimini kendi yaratmıştır.

Happening'in kalıp dışı, bölümlenmiş yapısı ve performans niteliğinin kökenleri Dada'ya dayanır ve Zürih'de ki Cabaret Voltaire performansları hatırlanır**.**

---

[56] Aktaran:Nancy Atakan, "**Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar",** İstanbul ,Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998, s.67-68.
[57] Semra Germaner, "**1960 Sonrası Sanat",** İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996, s.23.
[58] Jale Erzen,"Oluşumlar", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** cilt:3, İstanbul, Yem Yayınevi, 1997, s.1366.

Happening'de birey ve obje iç içedir. Ve bu Happening'in durum- olay tiyatrosu olarak adlandırılmasına neden olur. Günlük yaşamın deneysel yapısından materyelleri seçerek somut bir nitelik kazanır. Fakat "Tiyatronun geleneksel kalıplarıyla, karşılaştırılınca, happening'in sahne, zaman,mekan, oyunculuk açısından kendine özgü karekteri daha belirginleşmektedir. Happening'de oyuncular, katılanlar, fiziksel bir çerçevededirler, imgesel bir yer ise oluşturulmaz.

Geleneksel tiyatroya gore Happening'in zaman-mekan, sahne ve oyunculuk olarak kendine özgü bir yapısı vardır. Çünkü katılanlar, oyuncular fiziksel bir çevrededir. Oyunculuk ise yapay, imgesel ve birbirine bağlanmış bir yapı içindedir. Sergileme, sunuş, oyuncunun karakteri ve yeteneği bilinçli olarak tasarlanan bir dünyada oyundan oyuna aktarılır. Ve bundan dolayı oyuncunun gerçeği izleyicinin ki ile çelişir. Fakat tiyatro izleyiciyi bilgilendirici unsurlara sahiptir. Happening'lerde dilin egemenliğine karşıt olarak, yalın vücut gösterimiyle dile getirilen hareketli objeler, vücudun dolaysız ürünü olarak ele alınıyor. Sanatçı; çevreyi, seyircileri ve katılanları ustalıkla idare ederek, oynayanların nesneler gibi olması yönünde, nesnelerin de oynayanlar gibi etkilemesi vasıtasıyla oluşu birleştiren odak vurgulanıyor. Yine ABD'li **Grooms** 1958'de *Ateş Denen Oyun* isimli İlk Oluşumunu gerçekleştirmiştir.

Schneemann'ın etkinlikleri ise kinetik tiyatro adını alıyordu. 17 Kasım 1964' Meat Joy isimli bir proje gerçekleştirmiştir. Seksüel yaklaşım, karmaşık olaylar, gariplikler, değişik sesler ve duygular bir arada bulunuyordu (Resim:22). Işıklar, ölü hayvan parçaları, teknolojik aletler, cesetlerde izleyiciyi şaşırtan katmanlardı. Amerika'da happeningler ise festivallerin içinde çoğunlukla da New York' da düzenleniyordu. Örneğin Yam Festivali 1962 Mayısından 1963 Mayısına kadar tam bir yıl devam etti.

Bu dönemde Zen düşüncesiyle ilgilenen **John Cage,** yaşamdan farklı olmayan ama yaşamın içinde bir eylem olan bir sanat yapmayı araştırmaktaydı. Cage ve çevresindekiler tıpkı yaşamda olduğu gibi, düzenlemeleri rastlantısal, programsız, önceden tasarlanmamış eylemler olarak gerçekleştirmişlerdir. Bu doğaçlama etkinlikler halka açık olarak yapılmıştır. New York'ta John Cage'in Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Jim Dine, Yoko Ono Gibi bazı öğrencileri,

onun düşüncelerini yeniden ele alarak, yaratıların çoğu kendine özgü, belirli bir öyküyü anlatmayan birbirinden bağımsız, gerçek ‘eylem kolajları’ oluşturmuşlardır.

3.4 ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN BEDENİN TEMSİLİ

Sanat tarihinde kadın bedeninin, bir haz objesi olarak sunulduğunu, erotikleştirildiğini, tasarlandığını, nü resimlerinin tamamıyla bakma eylemini karşıladığını önceki bölümlerden hatırlayabiliriz. Eleştirel bir yapıyla ortaya konan postmodern düşünce dâhilinde, toplumsal cinsiyet, buna bağlı olarak modernizmde estetik bir sanat nesnesi olarak görülen kadın bedeni ve kimliği, beyaz batılı erkeğin oluşturduğu tarihten sıyrılarak etken bir duruma gelmiştir.Toplumsal cinsiyet teorilerine yönelik aktivist kadın hareketleri ve söylemlerinin sanat alanına etkileri büyük olmuştur.

Ve "feminist eleştiriye sahip kadın sanatçılar 1970'lerin başında kadınlara atfedilen edilgen tavrı yıkmaya çalışmışlardır. Estetik ve erotik sıfatlarıyla özdeşleşen kadın bedeninin temsilini, farklı bir anlama dönüştürmüşler ve bedenlerini sanat malzemesi olarak kullanmışlardır. Kişisel olanın politik olarak ortaya çıktığı bir gündemde, otobiyografik öğelerden yola çıkmışlar, otobiyografiyi iktidara karşı bir çıkış yolu olarak görmüşlerdir.

Özyaşam öyküleri sayesinde, tüm duygularını, isteklerini gözden geçirebilmişler, hayatlarını yeniden yapılandırabilme imkânı sağlamışlardır. Kendi yaşamöykülerini farklı sanatsal ritüellerle yorumlayarak, politik sorular sormuşlardır."[59] Özyaşamöykülerinden, deneyimlerinden yola çıkarak, toplumsal eleştiriler getiren kadın sanatçıların yaptıkları işler, performans, yerleştirme, fotoğraf gibi kavramsal sanat potasına dâhil olabilecek nitelikte çalışmalardır.

Fakat kavramsal sanat, sadece sanatın kendisini sorgulamış, kadın sanatçıların asıl söylemek istedikleri konuları belki de görmezlikten gelmiştir. Sanatsal stratejinin ön plana geçtiği bir gündemde, kadın sanatçılar, kavramsal sanat içinde kendilerine farklı bir yer edinmişlerdir. Temsil sorununu kendi bedenlerini kullanarak sorgulamışlardır.

[59] Hepsev, **a.g.e.,** s.12.

Sanat tarihi bağlamında cinsiyet üzerine yapılan sorgulamalar, geçtiğimiz yüzyılın son otuz yılında yapılmıştır. Aynı dönemde ortaya çıkan feminist ideolojilerden bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz kadın sanatçıların eleştirisi, kadının sanat tarihinde arka plana itilen yönleri üzerine olmuştur.

3.4.1 Feminist Hareketler ve Teoriler

"Erkek burjuvazidir ve karısı proletaryayı temsil eder." diyen F. Engels 1884 Marx ve Engels'in düşünceleri ile bu düşüncelerin ardılı olan Marksist teori, feminist teorinin gelişmesinde merkezi önem taşımaktadır. Her tarihsel dönemde varolan üretim ve değişim biçimi ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal örgütlenme, o dönemin politik ve düşünsel tarihinin üzerinde yapılandığı ve açıklanabildiği temeli oluşturur. (Karl Marx ve Fredrick Engels. Manifest of Communist Party)

Marx, toplumdaki egemen ideolojinin, yöneten sınıfın ekonomik çıkarları tarafından belirlendiğine inanıyordu. Maddi üretim araçlarını elinde tutan sınıf aynı zamanda düşünsel üretim araçlarını kontrol ettiğini böylece genel anlamda düşünsel üretim araçlarından yoksun olanların düşünceleri de bu egemen sınıfa tabi olduğunu düşünüyordu. Marx'a göre; bir sınıf ancak kendisinin sınıf olduğunun bilincine sahip olduğunda varolur ve bu her zaman bir başka toplumsal gruba duyulan ortak düşmanlığı gerektirir.

Doğru sınıf bilinci sınıf üyelerinin dünyayı ezen sınıfın çıkarları açısından değil, kendi gerçek sınıf çıkarları perspektifinden görmelerini gerektirir. Egemen sınıfın düşüncelerini eleştirmeden özümsemek "yanlış bilinç" anlamına gelir. Bu düşüncelerin feminist teori ile ilişkisi açıktır. Sosyalist feministler genellikle kadınlar ve proleterya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederek; benzer biçimde erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden "yanlış bilinç" ya da "erkekle özdeşleşen" ideolojileri açığa çıkarma sürecinde, kendi ezilmişlik durumlarının doğru bir bilincini geliştirme yönünde kadınları teşvik ederler.

Marx'ın ikinci önemli yanı, onun modern endüstriyel kapitalizm çözümlemesidir. Yabancılaşma kavramı Marx'ın bütün teorisinin merkezindedir. Yabancılaşma genelde çağdaş anlamda kendinden, başkalarından ve anlam duygusundan kopma deneyimi anlamına gelir. Marx, yabancılaşmanın temel nedenini endüstriyel kapitalizmin yarattığı yabancılaşmış emek koşulları olarak belirler.

Alman İdeolojisi ve daha sonra Kapital'de (1867) Marx iş bölümünün köklerinin "ailediki doğal işbölümü" olarak adlandırdığı şeyde olduğunu söyler. "bir aile içinde...cinsiyet ve yaş farklılıklarının neden olduğu ve bunun sonucunda sadece fizyolojik temelde ortaya çıkan doğal bir iş bölümü ortaya çıkar." (Writings, 467) Marx bu aile içi iş bölümünün bir insanın başka bir insana efendiliğinin ilk biçimini yarattığını belirtmişti; karı ve çocukların koca tarafından köleleştirilmesini özel mülkiyetin ilk biçimi olarak gördü. Marx'ın tüm bakış çatısı "metanın insanlığa hükmettiği" ve insanların "şeyler" tarafından yönlendirildiği dünyaya ilişkindir.

Kapitalizmi ise sapkın ve putperest bir din olarak algılar. Marx insanların emeklerinin ürünleri ile daha bütünsel bir ilişki kuracakları ve üretim tarzları ile olan sınıf ilişkilerinden dolayı artık birbirlerine karşı bölünmüş olmayacakları (sınıfsız toplum) yabancılaşmamış bir dünya tasvir eder.

Feminizmin özel ve kamusal alan arasındaki sınırları sorgulaması, modernizmin katı kurallarını zayıflatıcı bir rol oynar. Çünkü postmodernizm, birçok çağdaş düşünüre göre 19. yüzyıl modernizminin kesin sınıflandırmalarına bir tepki olarak doğmuştur. Tek bir merkezin geçerliliğini yitirmesi ve insanların sabit bir kategoriye bağlı kalma zorunluluğu ortadan kalkınca, dışlanmış olan kimliklerin kendini ifadesi söz konusu olmuştur.

"Feminist bir çerçevede düşünülürse, erkek kadın kutuplaşması, postmodernitenin temel taşlarından biri olan yapıbozum tekniği ile de çöküntüye uğramıştır. Çünkü bir kutuplaşma meydana gelmesi için iki tarafın olması gerekmektedir. Moderniteye ait olan bu kanun, postmodern düşünce ile bulanıklaşarak, iktidar olana meydan okumuştur. Özellikle 1960'larda, Avrupa'nın merkez kabul edildiği dünyanın bir kenarına itilmiş olan üçüncü dünya ülkeleri ve batılı beyaz adamın yaşadığı şehirlerde varoşlara ait olan siyahların direnişi, önemli bir mesafe kat

etmelerini sağlamıştır. Bu direnişe paralel olarak 1970'lerde, kadınlar ve eşcinseller eril ve heteroseksüel anlayışın hâkim olduğu düzene karşı çıkmışlardır.

Yapıbozum bu anlamda karşıtlıkları yıkma prensibi ile feminist anlayışın eril düzene karşı çıkışına katkı sağlamıştır. Feministler yapıbozum tekniğini eril-dişil, erkek-kadın, fallus-klitoris karşıtlıklarında, birinin diğeri üstündeki baskısını yıkma girişimlerinde kullanmışlardır. Böylelikle, "kişisel olan" politik bir anlam kazanmış, kadınlar kendi hikâyelerini anlatmaya ve tarihlerini oluşturmaya başlamışlardır."[60]

Bedenin sosyal teori içinde öne çıkmasına önemli bir katkı feminizm tarafından yapılmıştır. Julia Kristeva, kadın hareketini üç aşamada ele alırken, bedeni, sosyal bilimler söylemlerine geri kazandırmak amacını gütmüştür. Kristeva, feminizmin 1968'e kadar olan ilk dönemini reddeder.

Kadınların eşit hak, eşit ücret ve konum için mücadele ettikleri bu dönemde evrensel eşitlik aranırken cinsel farklılıklar dikkate alınmamıştır. Bu kuşak feministler, toplum ve devlet sistemlerine ters düşmeyen bir mantıkla hareket etmişler ve uyumluluk içinde olanı yinelemişlerdir. "1968 yılından sonra kadın hareketine katılan ikinci nesil de Kristeva için geçerli değildir.

Çünkü bu aşama, onun imkânsız olarak gördüğü tek bir kadın dili arayışı içinde yapılanmıştır. Kadın psikolojisinin kendine has hali ve bunun temsiliyle ilgilenen ikinci nesil feministler, geçmiş kültürler tarafından sessizleştirmiş bireysellikleri için yeni bir dil aramışlardır. Kristeva, dilin ve kültürün ataerkil yapısına karşı çıkışın, yeni bir kadın dili ile gerçekleşebileceğine inanan feminist bir anlayışa katılmamıştır.

Kristeva, kültür ve dilin konuşan varlıkların bilgi alanı olduğunu, kadının da öncelikli konuşan olduğunu söylemektedir. Kimlik, farklılık ve bunların ilişkisini araştıran üçüncü nesil kadın hareketini onaylamaktadır. Bu düşünce kimlik ile farklılığı birbirinden ayırmayı reddeder. Daha çok çoğul kimlikleri, çoğul cinsel kimlikleri araştırır. Feminist teori bağlamında Kristeva'nın düşüncelerinde üç önemli unsur ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, bedenden yola çıkarak kadının Batı kültürü içindeki konumunu dönüştürme önerisidir. Tarihde beden, kadınlık, dişilik ve kadınsılık ile

[60] **A.e**., s.36.

ilişkilendirilmiş, zayıf, ahlaksız, kirli, çürük gibi karalamalara maruz kalmış, iğrenç(abject) olmakla özdeşleştirilmiştir. Bu baskı ve ayrımcılık kavramlarının açıklanması için abject kavramını ortaya koymak gerekmektedir. Kristeva, iğrenç olmanın öznenin değil, özne karşısında duran nesnenin bir özelliği olduğunu vurgulamaktadır.

Kristeva'nın annenin bedenini kişinin temiz ve kullanılabilir bedenin bir garantisi olarak görmesi, düşüncelerinin ikinci başlığını oluşturur. Kristeva, Melanie Klein'in doğrultusunda giderek, Freud ve Lacan'ın tersine, öznelliğin gelişiminde, kültür ve dilin oluşumunda anne bedeninin önemini vurgularken, annelik kanunun babalık kanunundan önce geldiğini savunmuştur. Kültürün ve öznelliğin gelişiminde anneliğe özgü fonksiyonların önemini bildiren yeni bir söylem geliştirmiştir. Din, anneyi kutsal bir varlık olarak göstermektedir.

Bilim ise doğayla ilişkilendirmektedir. Batı kültüründe annelikle ilgili tek söylemin bu ikisinden ibaret olduğu söylenebilir. Nitekim, annelik kavramı bebekle olan ilişkisi doğrultusunda tanımlanabilir ve bir fonksiyon görevi görür. Kristeva, çocuğun ihtiyaçlarının karşılanması fonksiyonu ile annenin kadın olma halinin birbirinden ayrı tutulması gerektiğini söylemektedir. Çünkü bir kadın bir anne olarak daima cinsiyete sahiptir. Fakat, anneliğe özgü fonksiyonları yerine getirdiği sürece cinsiyeti ortadan kalkmaktadır.

Kristeva'nın üzerinde durduğu bir diğer nokta ise annenin bedenini semiyotik olanla özdeşleştirerek dilin ön şartını oluşturduğudur. Semiyotik olanla sembolik olanın etkileşimi Kristeva'ya göre anlamlandırma sürecini oluşturmaktadır. Semiyotik unsur bedensel dürtüleridir. Ritimler, tonlar, anlamlı pratiklerin hareketleriyle ilgilidir ve bunlar anne bedeniyle bağlantılıdır. Sembolik unsur ise, anlamın grameri ve yapısıyla ilgilidir. Dilin sembolik yapısı nedeniyle kelimelerin referanslı anlamları vardır. Semiyotik ve sembolik elemanlar aracılığıyla dile dâhil olan kadın bedeni ve bedenden kaynaklanan yazı, Batı öznesinin yıkılmasının bir aracı haline gelmektedir.

Dilin evrensel bir savaş alanı ve aracına dönüşmesi fallus merkezli bir düzende, yok edilenin dişil kavram ve sözcüklerin olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü böyle bir düzenin işleyebilmesi için mutlaka "öteki"nin varlığı ile ayakta kalabilen bir

mekanizmanın olması gerekmektedir. Dişil kavramlar da ataerkil düzen tarafından tanımlanmış, bastırılmış, böylelikle varlığını sürdürebilmiştir.

Bir diğer feminist düşünür Héléne Cixious, eril söylemlerin biçimlendirdiği fallus merkezli dil ile sahiplenme, mülk edinme dürtülerinin biçimlendirdiği ekonomik düzen arasında paralellik kurmuştur. Erkekler arasındaki alışveriş olgusunun tüm iktidar ilişkilerini işleyişini sağladığını söyleyen Cixious, kadınlarında bu alışverişde el değiştiren meta olarak görüldüğünü savunmuştur. Kadın için böyle bir alışveriş söz konusu değildir. Çünkü bireyin değiş tokuşunda karşılıksız hiçbir mal alınıp verilmez, armağan edilmez. Bağış ve armağan kavramları sadece kadına özgüdür. Bedeni tükenmeyen ve sonsuz olan kadın karşılıksız olarak verir. Cixious, bir çeşit manifesto olarak kabul edilen "Medusa'nın Gülüşü" isimli kitabında, kadın yazını ile ilgili düşüncelerini açıklamıştır:

" Kadın hiçbir zaman "anne"den çok uzakta değildir. En azından içinde daima biraz anne sütü vardır. Kadın beyaz mürekkeple yazar(...) Uçmak bir kadın tavrıdır. Dilde uçmak ve dili uçurmak. Bizler hepimiz uçma sanatını ve onun çeşitli tekniklerini öğrendik, yüzyıllar boyunca herhangi bir şeye yalnızca uçarak sahip olabilirdik, firar ederek, gizlice uzaklaşarak yaşadık."(Helene Cixious)

Eril ekonominin temelinde mal ve mülk, dişil ekonominin temelinde ise armağan yer almaktadır. Bu kavramların dişil yazın ile ilişkilendiren Héléne Cixious, kadınları erotizmi, evreni ve kendi kültürlerini yazmaları için teşvik etmiştir. Bedenden başlayan bir süreç doğrultusunda gelişen kadın yazısı, karşıtlıklarla işleyen düşünce sisteminin yıkılmasını sağlayacaktır. Cixious, kadınsallığı erkeklikle karşıtlık içinde kurulmuş olmasından hareketle ifade eder ve söylemlerinde bu karşıtlığın diğer tarafını reddetme olgusu yatmaktadır.

"Luce Irıgaray'a baktığımızda ise kadın yazının önemini kadınsallıkla birleştirerek açıkladığını görürüz. Kadının hedefinin erkeğin yerini almak değil, sembolik düzendeki karşıtlıkların yıkılmasını sağlamak olduğunu savunmuştur.

Irigaray'a göre, kadın ancak sessizleştirilmiş bedenden çıkarak söz sahibi olabilir. Fakat yazarın burada değindiği bir diğer önemli nokta, kadının tarihsel olarak sahip olduğu bedenine sahip çıkması gerektiği, bir anlamda bedeninin gardiyanlığını

yapmasıdır. Irigaray'ın kadınsılığı son derece pozitif bir şekilde formüle etmeye çalıştığı söylenebilir."[61]

İlk başta eşitlik istemiyle yola çıkan feminizm, 1980'lerde, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının sorgulanmaya başlanmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Psikanaliz ve yapıbozum tekniği ile tanımlanabilecek bu toplumsal pratik, feminizmi bir gelecek projesi hazırlama arayışına yöneltmiştir. Yapısöküm tekniğinin eleştirel potansiyelini devam ettirerek, Aydınlanma düşüncesi ışığında kadınları dışlayan sisteme fırsat vermeden yeni bir teori oluşturma çabası gündeme gelmiştir. Kamusal alan- özel alan, akıl-duygu, evrensel-bireysel, eşitlik-farklılık ikilemlerini yeni bir sentezle aşma yoluna gidilmiştir.

İnsanı rasyonel olarak biçimlendiren, cinselliğini, yaratıcılığını ve diğer insani niteliklerini mekanize bir yaşama yöneten bilginin bütünlüğü, sanatı da etkilemiştir. Sanatta da daima toplumun içinde bulunduğu koşullar ile şekillendirdiği ve önderlik ettiği için önemli feminist sanatçılar yapıtlarında kadın bedenini ve fiziksel acılarını ortaya koymuşlardır. Sanatçılar, yaşamın bu rasyonel ve mekanik yapısına karşı çıkmışlar, insani değerlere yeniden ulaşmak için bir mücadeleye girişmişlerdir.

Dolayısıyla sanatçının kendisi ve yaşamı bu mücadelede bir başvuru kaynağı haline gelmiştir. Beden ise bu sanatsal sorgulamada en önemli ifade aracıdır. Çünkü beden, toplumsal olanla, özel olanı buluşturan bir özelliğe sahiptir. Kimi sanatçılar kadın bedeni ve kadın tecrübeleri üzerinden kişisel veya kolektif yaklaşımlar sergilemişlerdir.

Diğer bir grup ise üretim ve hiyerarşiye meydan okumuştur. Daha sonraları bu başkaldırı, kadın yaratıcılığına evrilmiştir. Kadın sanat tarihçileri ve eleştirmenler ise, kadını dışlayan, erkeği merkeze oturtan, sanat tarihi ve sanat enstitülerini araştırmışlardır.

[61] **A.e**., s.38-39.

3.4.2 Feminist Sanat Tarihinin Temelleri

"Kadın sanatçı" terimi, sanat tarihi metinlerinde ezici çoğunluğun erkek sanatçılardan oluşmasına bir tepki olarak kullanılmıştır. Sanat tarihi değerlendirmelerinde cinsiyet üzerine yapılan eleştiriler geçen yüzyılın son otuz yıllık döneminde ortaya çıkmıştır. Aslında bu eleştirileri feminist ideolojiden bağımsız düşünmemek gerekir. Feminist kadın sanatçılar ve eleştirmenlerin ana sorunu; kadın açısından sanat tarihinde göz ardı edilen yönleri sorgulamaktır. Janet Wolf, Katy Deepwell, ve Griscida Pollock yeni feminist sanat eleştirisinin önemli kişilikleri olarak sayılabilir. Sorgulamalarının temeli geleneksel sanat tarihi anlayışına yöneltilir.

Feministlerin sanat tarihiyle etkileşimleri sonucu 1970'lerin başında geleneksel sanatın erkek kültürüne duyulan güven krizi şiddetini arttırmıştır. Bu süreçte, feminist kadın sanatçılar ve tarihçiler, modernist sanat tarihçilerin, kadın sanatçıları ihmal ettiğini ileri sürmüşlerdir. Özellikle modernist sanat tarihçileri, sanat ve zanaat arasındaki ayrımı kadın sanatçıların göz ardı edilmesini meşrulaştırma aracı olarak kullanmışlardı. Kadınlar, genellikle el becerisi hüner gerektiren zanaatla ilişkilendirilmişdir. Kadın sanatçıların geleneksel tarzda sanat tarihi sınırları içine girebilmek için dönemin gerektirdiği nitelik ve ustalıklara sahip olmadıkları ileri sürülmüştür.

Daha önceki bölümlerde de değindiğimiz üzere; "18.yüzyılda, Avrupa'da sanat ortamının belirleyici kurumu olan sanat akademilerine üye alınmaya başlayan çok az sayıda kadın sanatçının herhangi bir işlevden uzak, birer simgesel öğe olarak yer aldığı, 19. yüzyılda da bütün karar mercii oluşturan resmi kurumlardan uzak tutulmuşlardır. Fransa'da 1897 yılına kadar Güzel Sanatlar Okulu'nda hiç kız öğrenci bulunmuyor; sanat ortamını yönlendiren yıllık sergi kurumu Salon'un jürisine kadınların alınması salon sisteminin hemen hemen çökmeye yüz tuttuğu yıllara, 1898'i buluyor; 19. yüzyılda gerçekleştirilen pek çok grup-atölye resminde kadınlara hiç rastlanmıyordu.

Kadın, bu dönemde hala, erkek egemen bakışının nesnesi olarak süslü, zarif, genç kız veya anaç kadın, anne rolünde gündeme gelmekteydi."[62].

Feminist kadın sanatçıların amaçlarından biri de göz ardı edilen kadın sanatçılar hakkında bilgi toplayarak, onları sanat tarihine kazandırma olmuştur. 70'lerin ilgisi bu anlayış kadar toplumun yapısından kaynaklı erkek egemen anlayışına meydan okumaya yöneliktir. Sanat tarihinde yer alan bu karşı çıkış her ne kadar 70'lere dayansada 1960'ların Amerikan kadın sanatçılarının katkısını gözden kaçırmamak gerekir.

İlk kez Mirian Schapiro ve Judy Chiago gibi batı kıyısı sanatçıları bu çıkışın öncülüğünü yaparken, New York'da devrimde kadın sanatçıları(WAR) olarak bilinen grup 1969 yılında daha da büyüyerek Sanat İşçileri Koalisyonu (AWC) adını alıyordu. Bu koalisyonu 1970te kurulan Kadın Sanat Komitesi (WAC) izledi.

Bu dönemde, eleştirmen Lucy Lippard ve sanatçı Faith Ringgold yılda bir kez açılan Whitney sergisine cinsiyet ayrımcılığı yaptıkları için protesto edip, kendi gösterilerine organize ettiler ve galeri çalışmalarını kendileri yürüttüler. 1970'lere kadar sanat tarihine getirilen eleştiriler, cinsiyet temeli üzerine sorgularla gerçekleşti. Bu sorgulardan en önemlisi olarak Linda Nochlin'in 1973'te yayınlanan "Niçin büyük kadın sanatçılar yok?" adlı makalesidir.

Nonchlin, sorunu eğitim ve kurumsal yapılar açısından ele almış, sanat tarihinde Michelangelo ve Manet düzeyinde büyük kadın sanatçıların olmamasının nedenini; kadınların yeteneğinin belli kurumlar tarafından görmezlikten gelinmesi ve yok sayılması, öte yandan "deha", "ustalık", "yetenek" gibi kavramların da erkekler tarafından erkekler tarafından belirlenmesine bağlamıştır.

"1970'li yılların başında, bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat kurumlarında, müzelerde, yayınlarda yeterince temsil edilmemesine karşı bir mücadele başlattılar. Sanat ortamında "deha" kavramının yalnızca erkeklerle özdeşleştirilmesine, erkekler tarafından üretilen sanatın ise kadın

[62]Ahu Antmen, **Kadın Sanatçıların Değişim Talebi**; Feminizm ve Sanat .

imgesini yalnızca bir mülkiyet veya tüketim simgesi olarak teslim edilmesine tepki duyan sanatçılar ve yazarlar, 1960'lı yılların sonunda bütün dünyada yaşanan politik eylem ruhu ve kolektif bilinç duygusundan hareketle yeni stratejiler belirlediler:

Sanatçılar, sanat tarihi kurumlarının ve söylemlerinin kadın sanatçıyı sürekli dışlayan sistematiğini irdelemeye, geçmişin gözden kaçırılmış kadın sanatçılarının yaşamlarını araştırmaya başladılar. Gündeme gelen bazı önemli sorular vardı: Sanat tarihçileri, bütün kadın sanatçıları neden görmezlikten gelmişti? Tarih boyunca varolmuş bazı kadın sanatçılar tek tük sıra dışı yetenekler miydi yoksa onlar gibi daha pek çok sanatçı, toplumun kadına yansıttığı kamusal değil, domestik roller nedeniyle yok mu sayılmıştı?

Kadın sanatçıları erkeklerden ayıran temel bir takım doğal-biyolojik vs. farklardan söz edilebilir miydi/edilmeli miydi? Eğer varsa, bu tür farklar, kadınların farklı türde imgeler yaratmasına yol açıyor muydu? Yaratıcılık süreci, tarihin anlattığı gibi, erkeklere özgü bir olgu olabilir miydi, yoksa cinsiyetle ilgisi olmayan bir süreç miydi? Kadınlara özgü elişine yönelik zanaat işleriyle güzel sanatlar arasında ne gibi ilişkiler bulunuyordu?

İlk kuşak feministler, bu sorulara yanıt ararken unutulmuş kadın sanatçıları araştırmaya ve kadınlara özgü zanaat temelli ve işlevsel üretimleri farklı bir gözle değerlendirmeye giriştiler. Kadınların üretimlerinin yaratıcılık ve yüksek kültür gibi olguların eksi ucunda gösterildiği ve değerlendirildiği sonucuna varan feminist tarihçiler, Batı kültürünün temelinde yer alan ikili zıtlıkların(erkek-kadın / doğa-kültür / zeka-sezgi gibi) sanat tarihinde nasıl uygulandığı ve estetik değerler oluşturduğunu göstermeye çalıştılar.

Ataerkil düzen içinde bu gibi ayrımların ancak belli bir kültürel yapı içinde, belli güç ilişkileri çerçevesinde belirlendiğini göstermek istediler. Bu bağlamda "kadınlık"la bağlantılandırılan "dekoratif", "küçük", "duygusal", "amatör" gibi "olumsuz" özelliklerin, erkeklerin yarattığı "yüksek sanat"ın dışladığı öğeler olarak gösterildiğini ortaya koymaya çalıştılar."[63]

[63] **A.e.**

İlk kuşak feminist sanatçıların ortaya koyduğu yeni estetiğin temel özelliği, kadın ile erkek arasında doğal bir ayrım olduğu düşüncesini taşımasıydı: Kadınların deneyimleri erkeklerden farklıysa, o zaman sanatları da farklıydı. 2.Kuşak feministler sorunları sosyal eşitsizlik boyutundan da ileriye götürerek; kadını, erkeğe göre daha dezavantajlı bir konuma yerleştiren derin ideolojik yapıları sorguladılar. Bu yapılara örnek olarak, batı siyasi kurumlarını derinden etkileyen, toplumda erkek değerlerin baskın oluşuna kaynaklık eden ataerkil yapı verilebilir.

Aynı zamanda bu feministler dilde, hukuk da ve felsefede cinsel ayrımcılığa karşı çıkıp, sosyal eşitlik temelinde erkeklerle aynı konumda olmaktan çok yeni bir feminin dil, hukuk ve mitoloji geliştirmeyi amaç edindiler. Kaçınılmaz olarak, bu sorgudan sanat tarihinin payını almaması düşünülemezdi.

Bu çerçevede, sanat tarihi tepeden tırnağa ters yüz edilip eleştirilmeye başlandı. Sanat tarihine feministlerin getirdiği eleştirinin gerçek öznesi modernizmdi. Bu yaklaşım eleştirilerini modernizmin temel savlarına yapmaktaydı. Bu eleştiriler: özne sorunun darlığı; dahi olarak adlandırılan bireysel sanatçılar üzerine yoğunlaşma; modernizmin bir dizi sınırlı metotlara bölünmesi; sanat tarihi için önerilen eğitim programlarının tekdüzeliği; sanatın, sanatçının ve kamunun sosyal çerçevesi kadar aynı zamanda özellikle sanat tarihçileri ve sanat yapıtları sahipleri arasındaki güç ilişkilerinin göz ardı edilmesiydi. Bunlardan daha da önemli olanı, sanatla direkt ilişkisi olan edebiyat ve tarih disiplinlerinde meydana gelen değişiklikleri gerekli dikkatin verilmemiş olmasıdır. Yeni sanat tarihçileri ise objenin merkezi konumunu eleştirdiler. Merkezi, sosyal güç yapılar ve ideoloji temelli bir anlayışla feminizim, psikoanaliz ve teoriyi de içerecek şekilde yeniden tanımladılar.

Bu dönemde, yeni sanat tarihçilerden T.J.Clark'ın sanat ve sanat tarihi dünyası arasında ideolojilerin nasıl çalıştığını araştırması sanat tarihine önemli katkılarda bulunmaktadır.Yeni sanat tarihçileri Fransa'daki gelişmelerden özellikle yapısalcılık ve postyapısalcılıkla etkileşime girmişlerdir. Yapısalcı bakış, figürlerin ikonografik tanımlamasını ve yapıyı tanımlayan değinmiş olduğumuz çift kavramları; örneğin, kadın-erkek, giyinik-çıplak, koyu-açık gibi eşleşmeleri reddederek görsel materyallere uygulanabilen bir tekniktir. Bu yaklaşım semiyotikle bağlantılı olarak sanat tarihçileri

tarafından kullanıldı. Postyapısalcılık bu fikirleri hümanist dünya görünüşüne dayanan bir eleştirel analizle ele aldı. Bu postyapısalcılardan Roland Barthes, yapıtın yaratıcısının önemini yadsıdı. Diğer taraftan Derrida, bir sanat çalışmasının ardında yatan amacın bilinemeceğini ve bir metnin her okumada anlamın farklı olabileceğini savundu.

Yapıbozumu kavramını iletişimsel anlamın olanaklılığını yok saymak için kullanarak, görsel sanatlarda bir yaratıcı ajan olarak sanatçının statüsüne ve sanat objesi olarak sunulanın kaynağına yöneldi. Derrida, resimde, heykelde ve diğer objelerde kesin bir anlamın varlığını yadsır. Öte yandan Foucault ise bir toplumda güç ilişkilerinin kırılgan ve çok yönlü karakterini tanımlamak için söylem analizi kavramını benimser.

Bir resim yada yapının sonsuz sayıda sosyal, artistik ve psikolojik söylemlerin gizli güç ve kontrol ilişkilerini tanımlamak için kullanıldığını ileri sürer. Foucault, geçmiş sanatın zafer kazananların sanatı olduğunu bize anımsatır. O tarihçilerin çalışmalarının söylemler ağı tarafından belirlendiğini öne sürer. Feministler; kadının, geleneksel sanat tarihinden dışlanması ve çağdaş dünyanın kariyer yapılarında karşılaştıkları dezavantajlar nedeniyle, ikonoklastik gelişmelere yönelmeyi gerekli gördüler.

Bu dışlayıcılık, kadını iç mekanda tutan seçkin sanat ve zanaat arasındaki farklılığı eleştirerek, 1970'lerin başında bazı kadın sanatçıları yeniden keşfetmek ve itibarlarını iade etmeye yol açtı. 1970'lerin sonlarına doğru bu ilgi, geleneksel sanata ve toplumun erkek egemen yapısına meydan okumaya yöneldi.

Özet olarak feministler postyapısalcılık tekniklerini kullanarak bir yenilenme talep ettiler. Siyasal ve marksist yaklaşımlara ek olarak feministler psikoanalistlere, semiyotiği ve yapısalcılığı temel aldılar. Feministlerin psikoanaliz yaklaşımı Freud'un yaklaşımından farklıdır. Çünkü Freud'un yaklaşımı, feministlere göre, ataerkil olarak yapılanmış bir dünyaya dayanır, kadın ile erkek arasındaki fark doğal ve biyolojik olarak belirlenir.

Feministlerin yaklaşımı daha çok insan doğasının sabit bir biçime dayandığının, kabul etmeyen Lacan'ın görüşlerine uygundur. Onlar erkek yada kadın çerçevesinde tanımlanan kimlikleri sorgulamayı tercih etmişlerdir.

Feminist Kadın sanatçıları çalışmaları incelendiğinde, kullandıkları terimler ve tepkileri oldukça farklılık gösterdiği görülmektedir. Eleştirmen Lucy Lippart, gizli bir kadın duyarlılığının varolabileceğini kabul etmesine rağmen, bağımsız bir kadın sanatını kuşkuyla karşılar. Lippart, feminist sanatın ortak özellikleri olarak net olmayan bir "dünyalılık", "organik imajlar", "kavisli çizgiler" ve en çok ikna edici olarak da "merkezi odak" ile ilgili olan önerileri duyduğunu dile getirmektedir. "Merkezi odak" terimi batı kıyısı sanatçılarından Judy Chiago tarafından önerilmiş olup 1970'lerin başlarında vajinanın biçimlerinde mevcut sembolik anlamların düşünülmesiyle geliştirilmiş bir kavramdır.

Georgia O'Keeffe'nın kadın kimliğini bulmak için karanlık noktaları aydınlatma çabalarını gönderme yapan Lippart, birçok kadın sanatçının kadın vücudunun metaforu olarak vajinayı kullandığını gözlemlemiştir. Lippart, bir feminist sanat yapıtının genel özellikleri olarak "bütünleştirici yoğunluk ve dokuyu, dokunma duygusu uyandıran, dairesel biçimlerin ve merkezi odağın saplantılı bir biçimde kullanılmasını ve kendi üzerinde dönen parabolik biçimler, pembe ve pastel renklerin yoğun kullanımının" vurgulamıştır.

Eleştirmen Lawrence Alloway, kadın sanatının antik semboller ve törensellikle ilişkili olarak tanımlanmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Alloway cinselliği öne çıkaran heykellerin çokluğunu kuşaksal bir özellik olarak görür. Benzer bir karşı çıkışda Kaliforniya asıllı Lynda Benklis'den gelmektedir. Benklis'in çalışmaları, matematik ve teknolojik çalışmayı içeriyor olup, erkeklerin yapmış olduğu minimalizmle yarışırcasına düzenlemişlerdir.

Benklis'in kendini erkeklerin ağırlıkta olduğu sanat piyasasında ikinci planda hissetmesi onu 1974 yılında kamuoyu tarafından yadırganmış olan hareketi üzerinden kadının erkek gözüyle bir güzellik nesnesi olarak tanımlanması anlayışına karşı alay etmeye kadar götürmüştür. 70'ler boyunca kadın estetiği konusunda araştırmalar gelişti ve tartışıldı. 1970'lerin başında Amerika'da kadın estetiği ile ilgili araştırmaların

artışına bağlı olarak, feminist sanatçılarda farklı yönelimler ortaya koymaya başladılar. Onlar sanatın feminizmle nasıl bütünleşebileceğini, sorgularken; teknik olarak da kadın vücudunun cinsel hoşlanım aracı olarak düşünülmeksizin sanatçının kadın kimliğini ortaya koyabilmesi yolunda ne şekilde işlev görebileceği üzerine yoğunlaştılar. Kadın sanatçılar arasındaki tartışmalar ve işbirliği eğitimin kurumsal yapısına, sergilere, sanat eleştirisi anlayışına nüfus etmeye başlamıştır. Çeşitli etkinliklerle daha da ileri gidilerek erkeksiz bir sanatın olabilirliği tartışılır. Sanat tarihçisi Carol Duncan, öncü sanat kurumlarının erkek baskın karakterine dikkat çekerken, cinsiyetin siyaset ve sanat dünyası güçleriyle olan ideolojik ilişkisini yorumlar.

Kadın sanatçılar bu sorgulamalarını yaptıkları çalışmalarda gerçekleştirmeye çalıştılar. "Daha çok kolektif bir duyguyla hareket ederek, modernizm karşıtı söylemler ve pratikler içinde kendi deneyimleri üzerine odaklanan, malzemenin ve el becerisinin ön plana çıktığı, performansın başlıca ifade biçimlerinden biri olarak benimsendiği, belli mesajlar içeren bir sanat yapmaya başladılar."[64]

Bilinç oluşturmanın amaç olduğu bu çalışmaların ortak özelliklerinden biri küçük ebatlı işler olmalarıydı. Ve geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilen malzemeler ya da teknikler içermesiydi. Bu sanatçılardan biri olan Belçikalı sanatçı Marie-Jo Lafontaine tuval ipliğini alır ve siyaha boyar. Daha sonra onları dokur ve bir dizi tuval olarak asar. Lafontaine'nin çalışmalarının içeriğinde kadın zanaatçiliğinin kendisini yineleyen ve ağır işçilik gerektiren duruma saygı yatmaktadır.

"Feministlere göre sanat, bireyden başlayacak ve kadının kendi duygularını, korkularını, arzularını, deneyimlerini ve düşlerini ortaya koyacaktı. Onlara göre sanat, bu yolla, toplumdaki kültürel tavırları değiştirebilir ve streotiplerin yıkılmasına ön ayak olabilecek bir güç olarak kullanılabilirdi. Küçük boyutlu ve zanaatla özdeşleştirilebilen malzemeler kullanmak, üstelik sanat yoluyla kişisel hikayeler anlatmak, dönemin hala geçerliliğini koruyan biçimci ve minimalist eğilimlere karşı tavırlarıyla modernizmin "çöküşüne", postmodern eğilimlerin ise yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır." [65]

[64] **A.e.**
[65] **A.e.**

Amerika'da Jackie Winsor, sürekli olarak geometriyle ilgilenen erkek minimalist sanatına bir tepki olarak, feminist bir duyarlılıkla yaratılan küp çalışmalarını en ince detaylarına inerek sergilemiştir. Öte yandan Mary Miss'in NewYork şehrindeki Hudson nehri boyunca düzenliği isimsiz çalışması da Lippart tarafından minimalizmle ilişkilendirerek ağır bir biçimde eleştirilmiştir.

Özetle Amerikan kadın sanatı 1970'lerin başlarından ortalarına kadar modernist biçim ile minimalist sanatın antibiçimciliği arasındaki gerginlik; erkekler üzerine yaptığı eleştiri yardımıyla sanat biçimlerini oluşturmuştur. Hatta birçok kadın için erkeklerle aynı çatı altında rekabet kuralının kabulü bile olanaklı görünmüyordu. Diğer taraftan bazı kadın sanatçılar da Marksizm'den etkilenmişlerdir.

Griselda Pollock (1982) "Sanatın üretildiği toplumların doğasının yalnızca feodal ve kapitalist değil, aynı zamanda cinsel ayrımcı ve ataerkil olduğunu" vurgulamaktadır. Önemli olan Marksizm'i feminizmin kaygılarını da içerecek biçimde yeniden yorumlamaktadır. Bu noktada Feministlere ilişkin temel güçlük, öncü kavramıyla ilgili olmuştur.

Avantgard kavramında; ütopyacı ya da devrimci düşünce, geleneksel güç ve sınıf temellerine bir saldırı olarak tasarlanırken "dışsal" konumda olduğuna dikkati çekmişlerdir. Bu durumda kadınların daha güçlü bir pozisyon elde etmeye ihtiyaçları vardır.

Kavramsal sanatın kaynakları bu konumun kazanılmasına yardım etti. İlk çalışmalarında fotoğrafı kullanan Martha Rosler, geleneksel Amerikan yaşamını gösteren görüntülerle Vietnam savaşını karıştıran imajlar oluşturdu. Sanatçı, "Bowery" adlı çalışma serisinde Manhattan'ın yoksul caddelerinde, alkoliklerin yaşam gerçeklerini farklı bir gözlemle ele almıştır. Çalışmaları yan yana getirildiğinde her biri diğerinin eleştirisidir. "Bowery" çalışması, Fransız antropolog Claude Levi-Strauss'un yapısalcı düşüncesinden etkilenmiş bir çalışma olarak görülebilir. 2. kuşak feministlerin yapısalcı düşünceyle örtüşen biçimde, çalışmalarında, izleyicinin dikkatini temsili

sistemin eleştirisine yöneltmişti. Amerikalı sanatçılar amprik, pozitivist ve betimleyiciyken Avrupalı sanatçılar daha çok psikoanalitik temelde özel ve öznel idiler.

1970'lerden itibaren feministler, kurulu ya da geleneksel inançlara, düşüncelere, kurumlara karşı kadın estetiği konusunda yapılan araştırma ve tartışmalar ile sanatla feminizmin nasıl bütünleşeceğinin sorgulaması ile sanat tarihini ters yüz ederek eleştirmişlerdir. Bu çabanın, tarihin sayfalarına gömülmüş kadın sanatçıların keşfi ya da yeniden keşfiyle, yeni yazılan tarihlerde kadınların eskisi denli unutulmamasıyla ve kurumlarda kadınların eskiye oranla daha eşitlikçi temsil olanağı bulmasıyla sonuçlandığını söyleyebiliriz. Günümüzde ise özellikle büyük sergileri ve güncel yayınları izlediğimizde kadın sanatçıların neredeyse çoğunluğu elde ettiğini söylemek mümkün.

3.4.3 Bedenlerini Malzeme Olarak Kullanan Kadın Sanatçılar

"1970'lerin başında , kadın sanatçılar, erkek egemen söylem dahilinde oluşan sanat tarihine, kadının bir görüntüden ibaret olarak bu tarih sürecinde yer almasına karşı çıktıklarını, "Avantgard" kavramının Romantizm'den bu yana erkekler tarafından temsil edildiğini ve kadının hiç bir söz sahibi olmadığını ve bu eleştirilerini, postyapısalcı bir teknikle gerçekleştirirken, psikanalizi, semiyotiği ve yapısalcılığı temel aldıklarını gördük.

Kişisel olanın politik olarak ortaya çıktığı bir gündemde kadın sanatçılar, işlerinde otobiyografik öğelerden yola çıkıp, kadın vücudunun cinsel haz nesnesi şeklinde algılanmasına karşılık, bedenlerini sanat malzemesi olarak kullandılar. Otobiyografiyi iktidara karşı bir çıkış yolu olarak gördüler. Özyaşamöyküleri sayesinde, tüm duygularını, isteklerini gözden geçirip, hayatlarını yeniden yapılandırabilme imkânı sağladılar. Kendi yaşamöykülerini farklı sanatsal ritüellerle yorumlayarak, politik sorular sordular. Farklı stratejiler geliştirerek, sanat ortamında aktif rol oynayan kadın sanatçılar için kendi bedenleri önemli bir araç haline geldi. Sanatsal bir form olarak kullandıkları bedenleri aracılığıyla, hem tepkilerini dışa vurdular, hem de o

zamana dek bedenin nesneleşmesi anlayışını yıktılar. Farklı estetik düşünceleri dâhilinde, bedenlerinin aşağılanmasına, kategorileştirilmesine, idealleştirilmesine karşı çıktılar. Bedenlerini görünür ve aktif kılarak erkek bakışını sorguladılar."[66]

Amerika ve İngiltere'de 1960'larda başlayıp, 1970'li yıllara kadar süren sanattaki "kadın hareketleri", egemen sergi ve kurumları, protesto etmek amacıyla politik bir birleşim içine girdiler. "İlk kadın sanat örgütü olan Kadın Sanatçılar Devrimde (Women Artists in Revolution:WAR), 1969'da New York'ta, siyasi açıdan radikal ama kadın sorunlarıyla ilgilenmeyen Sanat Emekçileri Koalisyonu'nun parçası olarak kuruldu. Bir sonraki yıl Lucy Lippard, kadın sanatçıların galeri ve müze sergilerinden neredeyse tamamen dışlanmalarını protesto etmek için Kadın Sanatçılar

Geçici Komitesi'ni kurdu. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin yıllık sergisinde temsil edilen kadın sanatçı sayısını protesto etmeleri "Whitney'nin bilincini yükseltir", böylece kadın sanatçıların oranı her zaman yüzde beş ile on arasında değişirken, 1970'te düzenlenen sergideki eserlerin yüzde yirmi ikisi kadın sanatçılara ait olur.

1971'de Sanatta Kadınlar adlı örgüt kuruldu ve iki yıl sonra yüz dokuz çağdaş kadın sanatçının eserlerini içeren büyük bir sergi düzenlendi. New York Kültür Merkezi'nde düzenlenen sergi, "Kadınlar Kadınları Seçiyor" başlığını taşır. Aynı sıralarda, 1972'de feminist sanatçılar, eserleri sergilenen kadın sanatçı sayısının azlığını protesto etmek amacıyla New York Modern Sanat Müzesi'ni işgal ettiler ve diğer sanat kurumlarına sürekli olarak baskı uyguladılar."[67] 1970 sonlarında Güney California'da Los Angeles Kadın Sanatçılar Konseyi, Los Angeles Müzesi'ndeki "Sanat ve Teknoloji" Sergisi'ndeki kadın sanatçı katılım oranını protesto etmek için toplandılar. Kadın sanatçıların çalışmaları için bir eğitim programı talep edildi. Los Angeles Sanat Müzesi, bu talebi iki önemli sergi ile cevaplandırdı. İlk sergi, 1972'de Los Angeles'lı dört kadın sanatçının çalışmalarından oluşuyordu. İkinci sergi ise, 1976'da Linda Nochlin ve Sutherland Horris tarafından düzenlendi. Açılım olarak ilk sergiye oranla

[66] Hepsev, **a.g.e.,** s.35.
[67] Antmen, **a.g.e.,** s.19.

çok daha geniş kapsamı olan ikinci sergi 1550-1950 arası kadın sanatçıları konu almaktaydı.[68]

Sergi daha sonra Austin, Pittsburgh ve Brooklyn'de yinelenir ve kadın sanatçıların başarılarına dikkat çeker. Sergi için hazırlanmış kapağın başında Harris ve Nochlin şunları söylerler:"Bu kataloğun ele aldığımız konu üzerindeki son söz olduğuna ikimiz de inanmıyoruz. Tam aksine, ikimiz de bu serginin etkisiyle yazılacağını umduğumuz pek çok makaleyi, monografiyi ve eleştirel yanıtı okumayı heyecanla bekliyoruz.

Aynı tarihlerde İngiltere'de de Amerikan kadın sanatçıları çabalarına parelel organizasyonlar gerçekleştirdi. 1970'de Londra'da kurulan KADIN SANAT GRUBU, 1971'de Woodstock Galerisi'de geniş kapsamlı kadın sanatçılardan oluşan bir sergi düzenlendi.

"1970'de multimedya-kavramsal sanat ve disiplinler arası çalışmalarına kadın sanatçı katılım oranı arttı. Kate Wolker ve Sandy Gollop posta aracılığıyla yaptıkları küçük sanat çalışmalarını genişleterek "Feministo" sergisini oluşturdular. 1974 Mayıs ayında Lucy Lippord tarafından organize edilen "Ca 7,500" sergisi Londra'nın Earlham Caddesi'ndeki bir depoda açıldı. Yirmi altı Amerikalı ve Avrupalı kadın sanatçının oluşturduğu sergi, bir çok prestijli Amerikan galerisinde sergilendi. Fakat aynı sergi, Kraliyet Sanat Okulu tarafından reddedildi.

Bir yıl sonra Mary Kelly, Margaret Harrison tarafından düzenlenen "Kadın ve Çalışma" adlı sergi, Londra'da Southworkt'da bulunan metal kutu fabrikasıyla işbirliği yaparak oluşturuldu. Daha geniş kitlelere ulaşma isteği Susam Hiller ve diğerlerinin öncülüğünde doruğa ulaştı. 1973 ve 74'de Hiller, bir çok katılımcının bir araya gelmesiyle beraber "Cadde Seromineleri" ve "Rüya Haritası" adlı performanslarını sergiledi."[69]

[68] Chadwick,**a.g.e.,** s.9.
[69] **A.e.,** s.359.

Birleşik Devletler ve İngiltere'nin öncülüğünde birçok ülkede irili ufaklı, özel ya da halka açık bir çok kadın grubu "Nerelerde sergi açabilirler? Çalışmaları için nasıl yer bulabilirler?" gibi sorularla karşı karşıya kaldılar. Tüm bu sorular, kadın sanatçılar tarafından galeri ve galeri dışı alternatif gösterim alanları, sanat eğitimi için de yeni oluşturulacak merkezlerin yapılmasını sağladı. "Kadın sanatçıların çalışmaları, Amerika'da Judy Chicago ve Mirrian Schapiro ile büyük ivme kazandı. Los Angeles Üniversitesi'nde okurken minyatür soyut üzerine çalışan Chicago, 1968 yılında plexiglass kubbeler yapmaya başladı.

Soyut formdan kadın anatomisine uzanan göğüs, göbek, cinsel organ formları daha sonra yerini geometrik form soyutlamaları ile altıgen şekiller serisine bıraktı. Chiago, 1970 yılında Fresno State Üniversitesi'nde ilk feminist sanat kürsüsünü açtı. Marksizm, Anarşist Teori, Amerikalı Siyahlar, Meksikalılar ve Ermeniler ile ilgili dersler düzenlendi. Ertesi yıl California Sanat Enstitüsü'nde feminist sanat programına katıldı. Buradaki stüdyolarda çalışan kadınlar, yaratıcılık ve tecrübelerini paylaşma olanağına kavuştular.

Chicago, burada öğrencileriyle feminist sanatın gelecekteki temel yaklaşımlarının ilk örnekleri olan bir dizi aktivite gerçekleştirmiş; kolektif çalışma, tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme, resim, performans ve enstelasyonlardaki egemen kadın klişelerini yok etme ve hayli gerilimli kişisel tartışmalarla ajitatif eylemleri birleştirme gibi. Ocak 1972'de de Hollywood yakınlarında yeni bir kadın sanat programı başlatılmış ve "Kadın Evi" diye adlandırılan bu merkezde bir dizi cinsel, sosyal ve psikolojik içerikli eserler oluşturulmuştur. Bunlardan başlıcaları, Judy Chiago'nun "Aybaşı Banyosu", Kathy Huberlan'ın "Düğün Merdiveni", Sherry Brody'nin "Oyun Evi", Faih Wilding'in "Rahim Odası" idi."[70]

"Başından beri birçok kadın sanatçı kadının biyolojik özelliği olan rahim konusu üzerine yoğunlaştı. Bunu yapmalarının tek nedeni ise, cinsel farklılığı, kadın vücudu ve ruhunu anlatmanın en iyi yolu olarak görmelerinden geçmekteydi. 1980'lerde eleştirmenler, kadın ve erkeğin biyolojik farklarını yazmaya çalışsalar da Chiago, bu

[70] **A.e.,** s.340.

farkların biyolojik farklardan çok sosyal ve kültürel açılardan bulunan farklılıkların birincil olarak göz önünde tutulması konusunda uyarılarda bulunuyordu. "Kadın Tasviri" adlı makalesinde sadece "vajina ve rahim sanatı" olarak basite indirgenmemesi gerekliliğini, yapılan tüm çalışmaların kadın anatomisini, kadının bakışıyla ifadesinden ve bir kültür tanımlamasından yola çıkılarak üretildiğini vurgulamaktaydı."[71]

"Kadın Evi", işbirliği sonrasında iki ayrı atölyeye dönüştü. Bunlardan biri, feminist performans sanatında ve türün genelinde etkisi hala hissedilen Chiago performans grubu, diğeri ise Schapiro'nun feminist sanat ve diğer sanat dallarında etkili olan günce sınıfıdır.

Bunun yanında Schapiro,1979'da Nancy Azara ve diğerleriyle birlikte varlığını bugün de sürdüren Feminist Sanat Enstitüsü'nü kurdu. Kar amacı gütmeyen bir galeri ve sanat merkezi olan Kadın Mekanı, ve sergi mekanları, atölyeleri ve çalışma programlarıyla Los Angeles Kadınlar Binası 1973'de açıldı. Amerika'da sanat ve sanat tarihi alanlarında gelişen feminist hareket, eski kuşak kadın sanatçıların yeteneklerinin keşfedilmesini sağladı. Lee Krasner'e, soyut ekpresyonizmin öncüsü sıfatı verildi. 1950 ile 1978 arasında yalnızca altı kişisel sergi açabilen Louise Bourgeois, 1978-1981 arasında yedi sergi açtı; ayrıca 1982'de Modern Sanat Müzesi sanatçı için bir retrospektif sergi düzenledi.

"Kadınların sanat tarihinde yitik öykülerini yeniden gündeme gün ışığına çıkarma girişimlerinin en önemlilerinden biri de **Judy Chiago**'nun **Yemek Daveti** adlı çalışmasıdır (Resim:23). Kadınlara uygulanan baskıyı ve kadınların başarılarını ortaya koymayı amaçlayan bu iş, beş yıllık (1973-1979) bir işbirliğinin ürünüdür. Üçgen şeklinde yerleştirilen, her biri 1.463 m uzunluğundaki masalar tarih ve mitolojideki saygın kadınların bir araya gelişini canlandırmıştır. Masadaki otuz dokuz ayrı bölmenin her birinde rahim-benzeri veya "merkezi delik" şeklindeki özel tasarlanmış desenlerle süslenmiş bir tabak, bir kase ve nakışla işlenmiş bir örtü bulunmaktaydı. Zemindeki mermer fayansların üzerinde tarihte önemli bir yeri olan 900'ün üzerinde kadın ismi yer almıştır. Böylece ev ortamı, komünal bir atmosferle birleştirilmiştir. Chiago, bir oda

[71] Parten**, a.g.e.,** s.35.

büyüklüğündeki bu iş aracılığıyla, kadınlara ve kadınların sanatına saygı uyandırarak, kadınların deneyimini anlatacak yeni bir sanat yaratarak ve geniş bir izleyici kitlesinin bu sanata ulaşmasını sağlayarak toplumsal değişimi teşvik etmeyi hedeflemiştir. Proje için yoğun emek harcanmış, kadınların tarihi ve geçmişteki seramik ve işi teknikleri hakkında muazzam araştırmalar yapılmıştır.

Açık saçık kadın imgeleri ile eleştirilen "Yemek Daveti"'ne Garb, işin modernizm olarak tanımladığı boyutuna karşı çıkmıştır. Ve Chiago'nun "modernist dev makine'yi kendi oyunuyla yenmeyi amaçladığını" iddia etmiştir. *"Bu işin, Büyük Batılı Kadının başarılarıyla sonuçlanan sahte ilerleme birikimini anımsatma anlamı taşıdığı maalesef ortadadır; hepsinden önemlisi, erkeklerin yazdığı tarihin dışlayıcılığına saldırmak için… sofra kurma gibi geleneksel kadın ritüellerini kullanması ve böylece alternatif bir kadın geleneği önermesi, görünürde bozguncu olmakla birlikte modernizmin yenilik konusunda açlığını gidermeye yarar."*[72]

Garb'a göre, modernist paradigma ve onun dışlayıcı tarihi kadınların üretimini bünyesinde barındıramaz; feministler "kadınların zanaat ürünlerinin modernizm açısınından anlam taşımasını sağlamak için" ne kadar çabalarlarsa çabalasınlar, bu durumun değişmesi mümkün değildir; çünkü "modernizmin dili zaten, kadınların geçmişte yarattıkları imgelerin/nesnelerin çoğunun bağlayıcı anlamını ve bunların üretimi, alımlanması ve yayılması için gereken koşulları dışlar."

Chiago'nun işiyle ilgili belki de en dengeli yorumu Elizabeth Goodman yapmıştır;"Yemek Daveti hem hantal hem de çığır açıcı bir iş; izleyiciyi dünyaya farklı biçimde bakmaya çağıran bir işin de böyle olması beklenir… Bu iş, doğru zamanda yapıldı. Modernizmin izinde, parlak renklerle ve güçlü duyguları yansıtan tonlarla… Feminist araştırma ve kavrayışın sağladığı avantajlardan yararlanıyor; kadın bilincinin gerçeklerini de aşırılıklarını da önemsiyor; büyük bir odayı dolduruyor; bu devasa işin yapımında dört yüz işçi çalıştırıldı; Yemek Daveti göz ardı edilemez ve yitip gitmesine izin verilemez."[73] Bu eleştirilere rağmen 1970'lerin başlarında feminist kadın sanatçılar, sanat ile zanaat arasında ki ayrımın, kadın sanatçıların geri plana atılmasında bir araç

[72] Antmen**, a.g.e.,** s.54.
[73] **A.e.**

olarak kullanıldığını öne sürmüşlerdir. Çünkü kadınlar daha çok el becerisi, hüner gerektiren zanaatla ilişkilendirilmiştir. Bu düşünden yola çıkan Joyce Kozloff, Miriam Schapiro "güzel sanatlar"dan "zanaat" a doğru inen yanlış hiyerarşiyi bozmaya çalışmışlardır. 1973'de **Schapiro,** kadının kendi kişisel tecrübeleri içinde tanıştığı malzemeleri; kumaş, iğne ve kopçaları kullanarak akrilik boya ile oluşturduğu kolâjlarını 1976'da "Kimononun Anatomisi" ve "Bütün Sezonlar için Dolap" adlı işleriyle sergilemiştir.

"Feminist sanat hareketinin ilk yıllarındaki heyecanlı etkinliklerin sonucu olarak, sanatçılar ve eleştirmenler yeni konulara el atarken bu dönemi oluşturan önemli isimlerden Nancy Spero ve May Stevens ataerkil baskıyı teşhir eden çalışmalar gerçekleştirirken, Joan Semmel, Sylvia Sleigh ve Hannan Wilke ise kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleşmesini ifşa ederek daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflemişlerdir.

Amerika'daki kadın sanatçılar, çoğunlukla kurumsal cinsiyet ayrımcılığını hedefleyerek otobiyografik ve direkt kadın bedeni üzerinden çalışmalar sergilerken, Avrupa'daki kadın sanatçılar ise daha çok sosyolojik, psikanalitik ve karşılaştırmalı bir yol seçerek estetik ve kadın bilincine ağırlık vermişlerdir.

Mesela Yugoslav **Marina Abramovic**'in, daha çok sanat ve dil arasındaki bağlantıyı kurma amacıyla kadın bedenini formla anlatmayı seçmesi gibi."[74] Bedenini kullanarak performanslar yapan Abramovic, acı duymanın tinsellikle ölüme yaklaşmanın ve ölüm korkusunun ötesine geçmek için bedenine fiziksel dayanıklılık testleri uygulamıştır. Kendi bedeni ile ilgili korkularıyla, mazoşist bir yaklaşım içinde dış-acı çekmenin tersini ifade ederken, kişiselleştirilmiş erotik zevki ortaya koymuştur**.**

Önceleri yalnızca resim yapan sanatçı ,'resim'den 'performans'a giden sanat hayatını şöyle anlatmıştır;

"Bazı projeler yaptım, gerçekten gerçekleşmeyeceklerdi bunlar. Çünkü daima bir problem vardı, bir adaya ihtiyacım vardı, yada başka şeylere…Fakat bütün bunlar gerçekten mümkün olabilecek bir şeyi keşfetmemi sağladı: Kendi bedenimle

[74] Parten, **a.g.e.,** s.36.

çalışabilirdim.Böylece ilk performansım başladı. On bıçakla gerçekleştirdiğim bir performanstı bu. Bir bıçak aldım, sol elimin parmakları arasına en hızlı nasıl saplayabilirim diye denemeye başladım. Her seferinde elimi kesiyordum. Elimi kestiğimde bıçağı değiştiriyordum.Bütün bıçaklar bitinceye kadar bunu yapmaya devam ediyordum. Bunu yaparken sesleri dinliyordum. Bir ve ikinci denemede ritim kayboluyordu ama sonra tamamen senkronize oluyordu"[75]

Kendisini "performans sanatının büyükannesi" olarak adlandıran Marina Abramovic, kendi bedeninde yaralar açılmasına izin verdiği performanslarında, beden ve benlik arasındaki ilişkisizliği anlama gayreti içinde olmuştur. Şiddet söz konusu olduğunda, "anlaşılır" ya da "uzlaşımsal" herhangi bir sınır çizmenin (büyüleyici) olanaksızlığı performanslarının belirleyici izleği olmuştur. Kendisine uygulanmasına izin verebileceği şiddetin sınırlarını ararken, izleyici-sanatçı hiyerarşisini kırmış; bir yandan kendi öz benliğinin, ama aynı zamanda (ona yapılmasına izin verebilecekleri şeylerin sınırıyla yüzleşen) izleyicilerin özbenliklerinin yükünü "izleyicileriyle" beraber sırtlamıştır.

Napoli'de gerçekleştirdiği bir performansta, hemen yanında durduğu bir masanın üzerine kuş tüyünden jilete, sakızdan, dolu bir tabancaya, haz ya da acı verebilecek aletler yerleştirmiş; masanın üzerindeki notla isteyen kişinin ona istediği her şeyi yapabileceğini ilan etmiştir. Giysileri jiletle parçalara ayrılan ve jilet darbelerinden bizzat kendiside payını alan Abramovic performansına, yaklaşık altı saatin sonunda, tabancanın alnına dayanmasıyla son vermiştir. Kişisel enerjinin bu denli yoğun kullanımı ve tüketimi sonucu, ızdırap çeken insanın bu zorlanmanın ardından farklı bir enerjiyi, bu kez evrensel enerjiyi elde ederek, bedenin tıpkı enerjiyi soluyormuşçasına genişlediğini, dolayısıyla da insanın gelişebildiğini belirtmişdir. Acı objeleşiyor, onunla birlikte insan da bir başka obje olarak varoluyor ve bu yoğunlaşma sürecinde terk ediliyordu.

Örneğin 1980'de bir galeride ok ve yayla gerçekleştirdikleri "Rest Enengy" adlı performanslarında, karşılıklı olarak yerleşmiş Abramovic yayı, Ulay ise oku

[75] ART&DESİGN, Performance Art , "M.Abramovic", 1994, s.49 .

tutmaktaydı (Resim:24). Buradaki en ufak bir hareket okun Abromovic'in kalbine saplanmasına neden olabileceğinden, ancak konsantrasyon ve sağladıkları fazla enerjiyle hem ölüme yaklaşıyor, hem de ölüm korkusundan uzaklaşmayı başarıyorlardı. Bir diğer performanslarında; sanatçılarla fiziksel ve psikolojik yüzleşme için izleyicininde katılımını sağlamıştır.

Müzenin girişinde az bir boşluk bırakacak şekilde ve çıplak olarak birbirlerinin yüzlerine bakarak hareketsiz durmuşlardır. Müzeye girmek isteyen izleyiciler de aralarından geçmek ve birisinin yüzünü seçerek bakmak zorunda kalmışlardır. Bu eylem ile kişiliklerini kaybederek dönüşebilme ve arınma sürecindeki düşüncelerini birbirine hatta iyi konsantre olabilmiş/yoğunlaşabilmiş izleyiciye de aktarabilmeyi deniyorlardı. Zaman ve mekana bağlantılı olarak kimlik meselesi, acı, kahramanlık, kendini kurban etme ve ölüme yaklaşma denemeleri Marina Abramovic'in çalışmalarının esasını oluşturmaktadır.

Fluxus hareketine dahil olarak performanslar gerçekleştiren **Carolee Schneemann**'ın sanatsal bir malzeme olarak bedeni ve "et"i kullanmaya başlaması ise kadının sosyo-kültürel anlamını vurgulama amacıyla aynı dönemlere rastlamaktadır. "1963 yılında New York'ta, yaşadığı çatı katını bir sanat iş'ine dönüştürmüş, kendi bedeni de bu işin malzemesi olmuştur. **"Eye/ Body"** (Göz/Beden)'de sanatçı dairesini kırık camlar, ayna parçaları, fotoğraflar, lambalar ile doldurmuştur. Schneemann, daireye gelir yani işinin içine girer ve bir "bir çeşit şamanik ritüel" olarak adlandırdığı performansını gerçekleştirir.

Çıplak bedenine boya, yağ ve tebeşir sürer. Burada kendi bedenini görsel bir bölgeye dönüştürmüştür. "Bedenim bir sembolse, dikkat çeken bir sembol olmalı" diyen sanatçının, kadın bedeninin ve cinselliğinin nesneleştirilmesine ironik bir yaklaşımda bulunduğu söylenebilir. Schneemann'ın kendi çıplak bedenini kullanışı, bir objenin kullanımı olarak değil, tamamıyla kendisini ve sanatçıyı çıplaklıkla bağdaştırması olarak algılanmalıdır.

Bu çalışmada, obje ve özne, sanat ve sanatçı, zihin ve beden arasındaki keskin hatlar birbirine karışmıştır. Bu çalışmadan on üç yıl sonra, 1976'da Lucy Lippart, erkeklerin güzel ve seksi kadınları nötr objeler olarak kullandıklarını, fakat bir kadın

kendi bedenini ve yüzünü kullandığında aniden narsizmle suçladığını söylemiştir. Çıplak beden, Happening'lerde aktif bir obje olarak kullanılmıştır. Fakat Schneeman'ın kendi çıplak bedenini kullanışı, bir objenin kullanımı olarak değil, tamamıyla kendisini ve sanatçıyı çıplaklıkla bağdaştırması olarak algılanmalıdır. Carolee Schneemann, 1975'de gerçekleştirdiği "Interior Scroll" (İç Parşömen Kağıdı) nda, yine kendi bedenini mitolojik sembollerle bağdaştırarak bir güç kaynağı olarak yeniden sunmuştur (Resim:25).

Vajinasından yavaşça çıkarttığı parşömen kağıdına yazılmış, "Cezanne: O Harika Bir Ressamdı" başlığını taşıyan metni seyircilere okumuştur. (Başlıkta Cezanne: She was a great painter denilerek kadın olarak adfetilmiştir.)

Bir manifesto niteliği taşıyan metni okurken, bazı akrobatik hareketler yapmış, sonra yine okumaya devam etmiştir. Dölyatağının bilginin kaynağı olduğunu belirtmiş, ama aynı zamanda bedenin canlı, erotik ve dinamik bir alan olduğunu da altını çizmiştir." Bu performanslar özellikle erkek sanatçıların hakim olduğu sanat alanında Yoko Ono'nun kelimeleriyle, "reddedilen yabaniler" olarak algılanmış, iğrenç ve ilkel bulunmuştur.

Bu durum, Yves Klein'ın 1960 yılında çıplak kadın bedenlerini canlı fırçalar olarak sunduğu işini akla getirmektedir. Kadın bedeni sanatçının fırçası olarak kullanıldığında beğeni toplayan, şık bir fikir olarak algılanırken, kadının bir fırçaya metaforik anlamda bir fallusa sahip olması, korkutucu, kötü ve sanat dışı olarak değerlendirilmiştir.

70li yılların sonundan beri, izleyiciyi düşündüren, meraklandıran, ikircikli ve şaşırtıcı sözcüklerle sanat yapan **Jenny Holzer**, sanatını kitle iletişim araçları, billboardlar, posterler, afişlerlerle birlikte enstalasyon çalışmalarıyla sergiler. "Şiirsel Toplum Kritiği" diye tanımladığı sanatında bilgi aktarmayı öneren mesajlar kullanır."Kendi arzularımdan beni koru" , "Aptal insanlar üretmemelidir." , "Özel mülk, suç yaratır." gibi deyişleri alışveriş merkezleri, havaalanları, otobüs durakları, parklar gibi kamusal alanlara yerleştirerek, kitleleri beklenmedik ve kayıtsız kalamayacakları bir uyarımla karşı karşıya bırakır. Kişinin toplum için takındığı rol davranışları, korku, şiddet ve çoğunlukla tecavüz sanatçının üzerinde yoğunlaştığı konulardır. Sanatçı, bu

çalışmalarında tecavüzün sanatta neşeli kahramanca bir güç imajı olan ifadesinin yıkılmasına yol açan bir süreç başlatmıştır. Bütün sanat tarihi incelemelerinde yer alan "Leucippus'un Kızlarının Tecavüzü" örneğinde olduğu gibi.

Tecavüze uğrayanın gördüğü şiddet ve fiziksel darplar en ince ayrıntısına kadar Holzer tarafından aktarılmıştır. Jenny Holzer, "Zevk Cinayeti" adını verdiği son dönem çalışmalarında Bosna'daki kitlesel tecavüzleri işlemiştir. 1993'de Guggenheim Müzesi'nde düzenlediği "Virtual Reality" isimli gösterisinde boş mekanların içlerinde, gözlemciyi çevreleyen, yansıyan hareketli metinler, Bosna'daki tecavüzlerin ve kurbanların seslerini kullanıyordu. 1990 Venedik Bienali'nde ABD'yi temsil etmeye uygun görülen ilk kadın sanatçıdır. (Resim:26)

Yine 70'li yılların sonunda bir dizi fotoğrafla yabancılaşma öğesi olarak bedenini kullanan **Cindy Sherman** ise fotoğraflarında farklı kimliklere sahip kadın bedenlerini ele almıştır. Kadın imgelerini, görsel medyanın ele geçirdiği bir dönemde çekilen bu fotoğraflar , durumun eleştirisini yapar. 1977'de başladığı "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri**)** adlı çalışması siyah beyaz fotoğraflardan oluşur ve sanatçı için önemli bir çıkış noktası olmuştur (Resim:27). Çalışmasında, kendisini farklı kıyafetler, peruklar, makyaj ve pozlar içinde ABD'nin çeşitli yerlerinde, değişik iç ve dış mekanlarda gösterir. Bu fotoğraflarla kılıklarına girdiği jenerik kahramanlar genellikle kararsız, tehlike altında, şüpheci ifadeler taşırlar.

Cindy Sherman bu işlerinde hem özne hem de objedir. Kadının geleneksel rollerinin medya tarafından yeniden üretilmesi ile uğraşır. Amerikalı- Avrupalı kadın kültürüne ait kadın görüntülerinden hangisinde Cindy Sherman'a ait bir iz olduğu sorusu hemen her karede akla gelen bir sorudur. Çoğunlukla ufka doğru bir bakışın hakim olduğu bu fotoğraflarda, öteki olma durumu ve öznenin kendini yok etme düşüncesi hakimdir.

Fotoğraflarının hiç çekilmemiş filmlerden sahneleri canlandırıyor olmasının nedeni, o dönemde çekilen Amerikan filmlerinin kadınların tüm yaşamlarına müdahele eden, ideallerini biçimlendiren bir özelliğe sahip olmasıdır. 1970'lerden başlayarak günümüze kadar artarak devam eden imaj bombardımanında, özdeşleştirilebilecek ideal karekterler, dönem dönem farklılıklar göstererek sunulmaktadır. Cindy Sherman'ın

fotoğrafları klasik bir feminist bakış açısı ile incelendiğinde, erkek bakış açısının hakimiyetine yapılan itiraz olgusu ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafları çekenin ve modelin aynı kişi oluşu bu konuda belli bir bulanıklığı beraberinde getirir. Sherman bir sonraki dönemde, moda dergilerinde yer alan giysiler ile "abject" kavramını bir arada kullanan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fotoğraflarda, elbiseler ne kadar şık, temiz ve düzgünse, bu elbiseleri taşıyan model de o kadar çirkin, berbat ve bedbaht bir durumdadır. Böylelikle, tam bir tezatlık yaratırken, sanatçı estetik, güzel, yüce kavramlarını sorgulamaktdaır**.** (Resim:28).

Erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için kendini sanatının öznesi olarak kullanarak, bir dizi estetik ameliyatla kendini yeniden biçimlendiren, sanatsal protesto olarak bedenini kullanan bir diğer sanatçı hatta en sıradışı sanatçılardan birisi **Orlan'** dır. "Estetik cerrahi, gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanılırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanır.

Orlan, lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiyi performans sanatına dönüştürmeye karar vermiştir. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/ performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde interaktif biçimde gerçekleştirilmiştir. Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu "beden heykeltıraşlığı" süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşılamıştır.

'Carnal Art' (cinsel", "şehvetle ilgili" vb. sözlük anlamlarına rastlayabileceğiniz "carnal" sözcüğü, burada bir akım adı olarak kullanıldığında çevrilmesi doğru değildir) olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında; Orlan, insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasındadır. Bu uğraş, Hıristiyan geleneklerine ve onun beden hakkındaki görüşlerine karşı bir zıtlık içermektedir. Çünkü sanatçı bedenini dile dönüştürmekte ve Hıristiyanlığın "bedeni

beden yapan sözdür" geleneğini kendi ifadesi ile "sözü söz yapan bedendir" şeklinde ters yüz etmektedir. İronik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenin figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır.

Orlan'a göre vücut "değiştirilmiş bir hazır yapım" olmalıdır. Bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal olmayan, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelere karşı direnişine hizmet eden bir metafor olan Orlan'ın stüdyosu ameliyathanelerdir. Irk ve cinsiyet sınırlarını aşan çalışmaları kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığına işaret eder. Bedenini günden güne tüketen Orlan'ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan'da Zeuxis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir.

Orlan'da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçmiştir. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmiştir (Resim:29) . Ameliyathaneler de bu çalışmaların ilgili detaylarının büyütülmüş kopyalarıyla dekore edilmektedir. Orlan'ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçişi tesadüfi değil, aksine her biri belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanmaktadır:

"Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcık yönleri açısından Orlan'la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa'yı ise androjinliğinden dolayı bu karışım kattı - efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor; belki de Leonardo'nun kendisini.

Orlan Bu görüntüleri kendiminkiyle birleştirdikten sonra her ressam gibi ben de, nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün

üzerinde çalışmaya devam ettim"der."[76] Bedenin rolünü sorgulayan sanatçının tartışma alanı aslında erkek bedenini de içerir. Orlan'ın değiştirilen vücutları estetik kaygılar taşımaz, daha çok bu vücutlar toplumsal bir tartışmaya açılır. Sanatçı, değişime en çok yüzünde yer vermiştir.

Aslında Orlan'ın durmadan değişen yüzleri, modernliğin algılama biçimini değiştirdiği bedenin bir başka yönünü de bize taşıyor. Çünkü modernliğin dokunmayı geri plana atarak bakışı yücelttiği bu dönemde, insan bedeninde de özellikle yüzü daha fazla ön plana çıkarmaktadır. (Resim:30)

Sonuç olarak, Orlan'ın bedenini şekillendirişi ve değiştirişi geleneklere ya da modaya göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir ve bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biridir. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olamayacak olan Carnal Art; kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluşu ve özgürleşmesine rehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir.

Bir başka Fransız sanatçı **Gina Pane** ise performanslarının çıkış noktasında kadın hakları, kadının uğradığı tecavüz, dayak istismarları yer alır. Bedenine açtığı yaralar ve kendi kanını akıttığı eylem ile acı gerçeğe dönüşmektedir. Bir ritüel, arınma gerçekleşir ve böylece yalıtılmışlık, risk, tehlike, acı ve acının üstesinden gelme çalışmalarında bulunur. Bedenin ne kadar kolay incinir olduğunu ve açıldığında ne kadar savunmasız göründüğüne dikkat çeker. 1971 yılında çıplak ayakla keskin çıkıntıları olan merdivene tırmanır. 1974'de "Psyche" adlı performansında aynanın önüne diz çöker, yüzüne makyaj uyguladıktan sonra ustura ile kaşının altını keser. 1975'de ise kesik ayak parmak aralarında yara bandının üzerinde kan lekelerini bırakarak işaret haline gelen yarayla bir dil oluşturur. Enerjinin kaybını duyar ve fiziksel acı çekme şahsi bir problemden öte dil problemi haline gelir ve kendi vücuduna saldırarak kadınların uğradığı şiddet ile yüzleşir.

[76] Kubilay Akman , "Orlan'ın Suretleri", **Mecmua**, sayı:8, 2003 , s.30.

"Genellikle reklam panoları üzerine yaptığı işlerde sloganlar ve çeşitli bildirilerden aldığı ifadeleri, grafik yazılarla uygulamış, bazen de bu ifadeleri bir araya getirerek yeni anlamlar katmış **Barbara Kruger**'da yapıtlarında reklam dünyası ile yaşam arasında ilişki kurmaya çalışmıştır. Sanatçı, bu yapıtlarında çoğunlukla politik konulara, sınırsallığa (marjinallik) egemen güçlerle ezilenler arasındaki ilişkilere dikkat çekmiştir.

Amacı, kişiye kim olabileceğini ya da olamayacağını söyleyen güçlerin bu rolünü değiştirmektir. Galeri tabanlarına, tavanlarına ya da kent içine yerleştirilen reklam panolarına, büyütülmüş reklam fotoğrafları ve çeşitli grafik yazılarla mesajlarını aktaran Kruger, 1980 sonlarından bu yana gene yazı kullanarak çevreye müdahele eden mimari işler de yapmış, çevresel projeler geliştirmiştir. Çalışmalarını diziler halinde gerçekleştiren sanatçı, "Hastane" dizisinde "Erken Ölüm Teknolojisi", "Ölen Bir Nüfusa Tüketim Malları Sağlama", "Veba Üretimi" ve "Salgın Hastalık İnkarı" gibi sloganlar kullanmış, bir mimari yapıtına da "İkamet Edilmeyen Alan, Ekonomik Ekoloji" adını vermiştir."[77] (Resim:32)

Heykel, enstalasyon, kinetik, performans, aksiyon, video, film, fotoğraf ve metin gibi çok farklı disiplinlerde sanatsal ürünler veren Alman sanatçı **Rebecca Horn** yaşadığı rahatsızlığı nedeniyle klasik anlamdaki heykel malzemeleri yerine farklı ve daha yumuşak malzemelerle çalışmıştır.

Kendi duyularıyla ve gövdesiyle ilişkili performanslar yapmaya başlamış ve bu tarz performansları için çeşitli aygıtlar tasarlamış, hastanede en çok gördüğü şey olan sargı bezleriyle bedenine yeni uzuvlar eklemiştir. Bu görsel etkiyle, izleyenin bir tür acı hissetmesini de sağlamıştır. İnsan bedeninin sıra dışı durumlara karşı dayanıklılığını sınayan bu işlerinde bedenin acısının kaygısının ve hazzının ifadesini aramıştır. 1972 yılında gerçekleştirdiği "Finger Glovers" adlı çalışmasında ellerine birer metrelik çubuklu eldiven giyip, duvarlara dokunarak gerçekleştirdiği performansında sanatçı, bir odanın ortasında durup iki duvara birden dokunabilmeyi hayal etmemizi istemektedir (Resim:33). Ellerini iç duyguları ile dış dünya arasındaki ilişkileri simgeler biçimde öne

[77] Parten, **a.g.e.,** s.41.

doğruda uzatır. Oda içinde yaşadığımız mekânlardır ve onlara alışılagelmiş olmamız bu durumu algılamamızı engeller. Horn, 1971' den itibaren kendi bedenini kullanarak yaptığı performanslarında bu tarz uzatmaları kullanmıştır. Bazen kendine bazen de bir başkasına yeni uzuvlar eklemiştir. 1972 tarihli "Head Extension" adlı çalışmasında beş metrelik bir boruyu kafa kısmına takmış, yine aynı tarihli "Pencil Mask" adlı çalışmasında yüze kalemden yapılma bir maske geçirmiştir (Resim:34). Yine bu yıllarda tüyleri ve mekanik aygıtları uygulamıştır. 1994 yılında New York Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği retrospektif sergisi ile meslek yaşamının doruk noktasına ulaşmıştır.

Bu retrospektif sergi daha sonra Berlin' deki New National Gallery ile Viyana'da günümüz Kuntshalle'de de tekrarlanmıştır. 1980'li yıllarda ise "site-spesifik" olarak adlandırılan mekan enstelasyonlarını uygulayan sanatçının özellikle 1986' da Jannis Kounallis ile Viyana'daki bir akıl hastanesinde yaptığı çalışmaları da önemlidir. Deneysel tavrından vazgeçmeyen ve 1970'lerin muhalif ruhuyla sanat yapan Rebecca Horn, 1987 yılında Nazilerin tutuklulara işkence yaptıkları mühürlü kuleyi açtırmış ve "Tersine Giden Konser" adlı çalışmasını burada gerçekleştirmiştir. Rebecca Horn bir heykeltıraş olmasına karşın daha çok heykelin tanımını genişleten çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatta farklı ifade biçimlerine açık olan sanatçı, performanslarını belgelemeye dayalı filmler çekmeye başlamıştır. Bundan sonraki süreçte Rebecca Horn için sinema yeni bir ifade biçimi olmuştur.

Horn'un, ilk uzun metrajlı filmini olan "Buster's Bedroom" 1990 yılında çekilmiştir. Donald Sutherland ile birlikte çektiği film 104 dakika sürmektedir. Filmde Geraldine Chaplin, Valentina Cortese, Armanda Ooms gibi oyuncular yer almaktadır. Rebecca Horn, filmlerinde de hareket ve nesneyi yeni bir sanat yapıtı oluşturacak biçimde bir araya getiriştir. Horn'nun sanatında heykel ve filmin buluşması önemli bir yer tutar. Sanatçının enstalâsyonları, nesneleri ve filmleri çizgisel bir mantıkla ilerlemeyen bir öykü anlatmaktadır.

Sanatçının, Post- modern sanat filmi olarak tanımlanan filmleri, heykelle filmin buluşması kadar resimle sinemanın sentezi olarak da yorumlanmıştır. Horn'un bir başka dikkat çekici çalışmaları ise kinetik heykelleridir. Kendi kendilerine hareket eden, estetik niteliğe sahip bu kinetik makineler, etkili ve zarif görünümleriyle sanat dünyasının dikkatini üstüne çekmiştir. Tasarladığı bu aygıtlar içerisinde kendi kendine 'soyut dışavurumcu' resimler yapan mekanik tuvallerde vardır.

"İfadeci figüratif öğeleri kavramsallaştırarak, erotik bir bakış açısı ile yansıtan **Marlene Dumas** ise yağlıboya, çini mürekkebi ve suluboya ile yaptığı resim ve desenlerinde bireysel hikayesinden yola çıkmaktadır. Güney Afrika'da geçirdiği süreç, kimlik kavramının çok katmanlı anlamlara sahip olduğunu anlamasını sağlamış, bu konuda yaşadığı sorunlar ve ikilemler işlerinin temelini oluşturmuştur. Ağırlıklı olarak siyahların yaşadığı Güney Afrika'da alışılmışın tersine beyaz azınlığa dahil olan sanatçı, aynı zamanda beyaz bir kadın olması konusunda da ikilemler yaşamıştır. Bu nedenle işlerinde varoluşsal sorunlar her zaman ön plandadır.

Analizleri, resimlerine verdiği isimler ve kendi yazdığı şiirsel metinler ile toplumsal cinsiyet, kimlik, cinsel ve kültürel şiddet, kadınların, çocukların ve azınlıkların durumunu kapsayan kavramsal bir zemin yaratmıştır. Kimliğin anlamı ve imkanlarını sorgularken, izleyici ile kurulan ilişkiyi her zaman göz önünde bulundurmuştur. Bu nedenle resimleri; fotoğraf veya diğer kültürel göstergelerle temsil edilen görüntüler ve bu görüntüleri kişisel anlamla dolduran resim süreci temellerine dayanmaktadır.

Dumas'ın işlediği konular çocukluk ve annelikten, dini konulara kadar çeşitlilik göstermektedir. Pornografi ve erotizm de eleştirel ve farklı okumalara açık olan kavramları arasındadır. Sorguladığı kavramlar her ne kadar farklılık içerse de, temelde taşıdığı beyaz kadın kimliğinin toplumsal ve duygusal açılımları ile ilgilenmiştir.
Kadın figürleri, yüzleri ve anotomileri, bedenleri Dumas'ın resimlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Sanat tarihinin en fazla kullanılmış görsel imgesi olan kadın bedenini defalarca resmetmiştir.

Kadın bedeninin estetik bir obje olarak algılanma sorununu ironik bir şekilde ele almıştır. Dumas, hiçbir zaman canlı model kullanmamış, resimlerinde kendisinin çektiği

ya da gazete ve dergilerden keserek biriktirdiği fotoğraflardan yararlanmıştır. Sanatçının kadın bedeninin bir haz kaynağı olarak sunulmasını iki kere yücelttiği fikri ortaya çıkmaktadır. Fakat feminist teori tarafından aforoz edilmiş olan çıplak kadın figürünün sorgulanmasını, bir kadın sanatçının çıplak kadın figürlerini yorumlaması şeklinde gerçekleştirmiştir. Erkek ressam ve kadın modeli kalıp fikrini, kadın ressam ve kadın fotoğraflarına dönüştürmüştür. Canlı model kullanmamasının bir nedeni de budur.

1988'de yapmış olduğu bir serinin içinde yer alan "Pamuk Prenses ve Kırık Kol", Dumas'ın kimlik kavramı ile ile ilgili sorgulamalarının bir özeti durumundadır . Pamuk Prenses burada "beyaz zencilik" kavramı için kullanılan bir metafordur ve yerde çıplak bir şekilde yataken çoçuk suratlı erkek bakışlarına maruz kalmaktadır. Elinde bir fotoğraf makinası tutar ve yerde dağınık bir şekilde daha önce çektiği Poloroid fotoğraflar durmaktadır. Fakat artık kırık bir kolla devam etmesi mümkün değildir.

Fotoğraflardaki görüntüler, yüzleri aşağı doğru dönük durduğu için seçilememektedir. Bu görüntüde bir çok hikaye- ki bu Dumas'ın tipik bir yaklaşımıdır- eşzamanlı olarak birbirine karışmıştır. İlk başta Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'den referans alan bir peri masalı söz konusudur.

Fakat makina ve fotoğraflar hikayeyi genişleterek, sanatçının otoportresini de içine dahil eder. Nitekim, cam tabutun içinde boylu boyunca yatan bembeyaz tenki kadının yüzü, onu gözetleyen yedi cücelerinki gibi esmer olarak resmedilmiştir. Pamuk Prenses Masalı , çıplak model, rol model, kadın bedeni, fotoğraf çekmek, kurban edinmek, prensi beklemek, gözetleyenin kurduğu empati, çocuklar, seyirci durumunda kalmak gibi Dumas'nın hayatına dair birçok tema bu resimde yansıtılmaktadır. Peri masalının işlevi anlamı örtmek, gizlemektir. Ve yavaş yavaş unsurlardaki tutarsızlık kendini göstermeye başlar. Bu üzeri örtük bir tekniktir. Ahlaksız güdüleri kapatmak için kullanılan bir yoldur.

Erotizm, Dumas'ın resimlerinin ifade araçlarından biridir. Çıplak kadın figürleri, ergenlik çağındaki genç kızlar hatta hamile kadın görüntüleri bile daima erotik bir içeriğe sahiptir. Resmettiği erotik figürler, kadın bedenin cinsel obje olarak

algılanması düşüncesini hiçbir şekilde ciddiye almaksızın fütursuz pozlara sahiptirler.[78] (Resim:35)

Kendilerini "Sanat Dünyasının Vicdanı" olarak tanımlayan bir eylem grubu olan **Guerilla Girls** ise 1985'den beri Manhattan'da poster kampanyaları ve değişik eylemlerle ırkçılığa, cinsiyet ayrımına karşı sanat alanlarında faaliyet gösterdiler. Kuramla pratiğin iç içe geçtiği bir alanda sürdürdükleri eylemleriyle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların kurduğu sahnelerin yıkılmasında feminizmi aktif bir araç olarak kullandılar.

Kendi kimliklerini gizli tutarak, sanat tarihinden seçtikleri kadın sanatçıların isimlerini üstlenen topluluk üyeleri, kamusal alanda sürdürdükleri eylemlerde goril maskeleri kullandılar. Sanat alanında ve medyada çıplak kadın imgesinin bolca kullanılmasını, galerilerde kadın sanatçılar aleyhine işleyen çifte standart tutumu protesto eden grup, eylemlerinde ve posterlerinde belirgin sloganlar kullanmaktadırlar. 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesini cinsiyet ayrımcılığıyla suçlayan afişler düzenlemişler ve bu konuya dikkat çekmeyi başarmışlardır. "Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmeleri için çıplak mı olmaları gerekiyor?" sorusunu taşıyan afişin altına "müzede eserleri sergilenen kadınların sadece %5 'inin kadın fakat tablolarda resmedilen modellerin %85'inin kadın" olduğu bilgilerini eklemişlerdir (Resim:36).

Guerilla Girls'ün posterlerinden birinde yer alan manifesto;

"Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları:

Başarının baskısı olmadan çalışmak,

Gösterilerde erkeklerle zorunda olmamak,

Kariyerinin sekseninden sonra yükseleceğini bilmek,

Hangi tür sanat yaparsan yap, feminen olarak nitelendirebileceğinden emin olmak,

Memuriyet kafasuyla öğretmen pozisyonuna saplanıp kalmamak,

Kendi fikirlerinin başkalarının eserlerinde yaşadığını görmek,

Kariyer ve annelik arasında seçim yapma imkanına sahip olmak,

[78] Hepsev, **a.g.e.,** s.74.

O büyük sigaralarda boğulmak veya İtalyan elbiselerinin içinde boyanmak zorunda kalmamak,

Eşinin seni, daha genç biri için başından atmasından sonra çalışmak için daha fazla zamana sahip olmak,

Sanat tarihinin revise edilmiş uyarlamalarına dahil olmak,

Dahi olarak tanımlanmanın sıkıntısına katlanmak zorunda kalmamak."

Yakın bir zamanda (2006) İstanbul Modern'de açılan 51. Uluslararası Venedik Bienali'nden seçilmiş eserlerden oluşan, Roza Martinez'in küratörlüğünde farklı ülkelerden 20 sanatçı ve grubun yer aldığı "Venedik-İstanbul" sergisi kapsamında Guerilla Girls'ün Venedik Bienali'ndeki büyük boy 6 posterini yanı sıra, bu sergi için özel olarak hazırladıkları "Türk kadın sanatçıların geleceği" başlıklı Türkiye'de kadın sanatçıların yerini ve rolünü irdeleyen yine büyük boy bir poster"ini gördük. Türk sanat dünyasının kahve falına bakıldığı pembe posterden bir kaç alıntı; **(Resim:37)**

"İstanbul galerilerinde yapıtları sergilenen sanatçıların % 40'tan fazlası kadın. Bu, Avrupa ve ABD'dekinden çok daha yüksek bir oran. Pek yakında çok sayıda yabancı kadın sanatçı, kariyerini geliştirmek için Türkiye'ye göç edecek. Buradaki erkek sanatçılar ise daha fazla beğenilmek için yurtdışına gitmek zorunda kalacak.

Müzelere güvenmeyin. Onun yerine, bankalara güvenin. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda sadece 17 kadın sanatçının eserleri var. İstanbul Modern'in durumu da daha iyi değil. Pera Müzesi, içinde yalnızca 2 kadın sanatçının yer aldığı bir 'Türk Resminde Kadın İmgesi' sergisi düzenledi. Sanatsal kaderiniz, bir bankanın ellerinde olabilir. Bazı bankaların galerilerinin sicilleri çok daha temiz.

Bir müzede serginizin açılması konusunda ısrarlıysanız, Donanma'yı deneyin. Deniz Müzesi'ndeki sergide yer alan yapıtların % 75'i kadın sanatçılara ait.[79]

90'lardan günümüze kadar olan dönemde artık feminist sanat tanımı yerine bu birikimin, mücadelenin faydalarını gören kadın sanatçılardan bahsedebiliriz. Toplumsal cinsiyet, bedenin temsili, kimlik ve bunun gibi kavramlar yine sanatçıların meselesi olmasına rağmen şartlar değişmiştir. Kadın sanatçılar, artık sanat sahnesinde daha farklı

79 Grosenick, **"Women Artists",** "Guerilla Girls", London, Tashen, 2001, s.89.

bir rol oynamışlardır. Genel görüntüye bakıldığında artık kadın ve erkek sanatçılar arasında büyük farklar yok olmuştur denebilir.

Ancak bu dönemde "gender" meselesinin tanımları ve limitleri sorgulanırken, modernizm ve feminizmin birikimini içeren 20.yüzyıl tarihi gözden geçirilip yeniden okumalar, yorumlar yapılmıştır. Daha çok eylemsel çalışmalar yapan sanatçıların yanı sıra yeni malzemeler (fotoğraf, video...) kullanarak sanat yapımında geleneksel metodların egemenliğini kıran sanatçılarıda görebiliriz. Bunun yanı sıra resim ve heykelde geleneksel mediumlara dönüş yapan, resimsel söylemde kalmayı isteyen sanatçılar da çok özgül süreçler doğurmuştur.

Bu çalışmaların etkisi aynı zamanda postmodernizmin tartışmalarının şekillenmesine de katkıda bulunmuştur. "Postmodernizm tanımı büyük ölçüde, modernizm geleneklerinin çok sıkı (neredeyse monolitik yapısının) yerle bir etme eylemini karekterize etmek için kullanılmıştır. Feminist sanat da başlangıcından bu yana, Avantgart Sanat olarak tarif edilen pratiklerin devamlı olarak altını çizdiğinden, postmodern süreci besleyen önemli kaynaklardan biri olmuştur. Baskın kültürel yapıyı eleştirerek yıkmaya çalışan feminist sanat, modernizm terimleriyle şekillenmiştir. Bu da modernizmle postmodernizm arasında diyalektik kurma edimini geliştirmiştir."[80]

Performans, yerleştirme gibi daha eylemsel alanlara yönelen sanatçılardan İtalya'da doğan ve şu anda New York'ta yaşayan **Vanessa Beecroft**, yeni jenerasyon güncel sanatçıların en yaratıcılarından biri olarak tanınır. Film ve fotoğrafla kayda aldığı canlı düzenlemelerle tanınan sanatçı, eserlerini genellikle garaj, bahçe, salon gibi geniş mekanlarda sergiler ve performanslarında çıplak kadınları kullanmayı tercih eder. Berlin Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği projesi ile "yaşayan bir resim" oluşturma amacıyla, üzerlerinde yalnızca transparan külotlu çoraplar olan 100 çıplak kadına poz verdirmiştir. (Resim:38)

Bunun şimdiye kadar ortaya koyduğu en büyük gösteri olduğunu söyleyen Beecroft, projenin izleyiciler için meydan okuyucu ve saldırgan bir tarafı olduğunu belirtmiştir. Genç sanatçı, amacının modellerin makyaj ve saçlarını yaptırmaması ve hiç

[80] Parten, **a.g.e.**, s.38.

birşey giymemesine rağmen izleyicilerle bir mesafe oluşturması olduğunu söyler. Kadınlar 3 saat boyunca birbirlerine bakmalarına ve konuşmalarına izin verilmeksizin ayakta durmuştur. 2005'de gerçekleştirdiği bir başka sergisinde, Paris Champs-Elysees'in en görkemli mağazalarından Louis Vuitton'da izleyici mağazadan özel zifiri karanlık bir asansöre bindiriliyor ve başka bir boyuta geçmek için izleyiciden konuşmaması ve fazla hareket etmemesi isteniyor.

Asansörün kapıları açılıp sergi salonuna gelindiğinde "Alfabe Kavramı" adı verilmiş ilk eser ile karşılaşılıyor. Eser, Louis Vuitton logosunun ve adının harflerinin insan formunda yazıldığı on üç fotoğraftan oluşuyor. Sergi salonunun ikinci bölümünde sanatçının mağazanın açılışında sergilediği performansından alınan kareler ve bu performans sırasında çekilmiş bir film yer alıyor.

Yüzlerce aday arasından seçtiği, hepsi Paris'te yaşayan ve kimi profesyonel model, kimi sıradan vatandaş olan 30 genç kadına, çıplaklığı üniforma olarak giydirdiğini görüyoruz. Bu kadınları mağazanın içindeki bir bölümde yer alan eski klasik sandık ve valizlerin arasına yerleştirmiş. (Resim:39)

1990'larda, Young British Artists (Genç İngiliz Sanatçıları) grubunun bir üyesi olarak ün kazanmış olan spekülatif kişiliği ile dikkat çeken **Tracey Emin**, cinsel deneyimleri, yaşadığı tacizden yalnızlığına, ölü doğumlardan skandallarına kadar, kişisel hayat hikayesini, problemlerini deşifre ederek izleyiciyi röntgenci rolünü verir. Şehvet ve acı, Emin'in sanatını besler.

Kendi öz hikayesini acımasızca, direkt anlatımı şok edici bir etki uyandırır. Emin'in çalışmalarında izleyici yanlışlıkla kendini tatminkar derecede heyecanlı ve coşkulu bir merakla röntgenci rolünü üstlenir aynı medyanın da bir insanı alıp bir başkasının hayatına ve problemlerine izleyici yapması gibi. Acımasızca direkt anlatımı, kişisel olanla evrensel olan, samimi olanla resmi olan arasında, bölgelerarası bir iletişim kuran bu çalışmalar, bu güç alanının içinde deneyim, hatıra ve merakları deşifre etmektedir.

Sevgilileri, arkadaşları, aile üyeleri ve kürtajla aldırdığı iki cenin de dahil olmak üzere, beraber uyuduğu herkesin adını aplike ile işlediği bir çadırdan oluşan "*Everyone I Have Ever Slept With" 1963 - 1995* (1995) eseri, Royal Academy´de yer alan

tartışmalı Sensation sergisine en çok ziyaretçi çeken eserlerden biriydi. (Resim:40) Bu çalışmasında bir yandan gençlik çadır günlerini anımsatırken bunun yanısıra doğum öncesi sınırı ve başıboş huzursuzluk, umutsuzluğu hissetirir.

Reimer Stange'in görüşüne göre kurnazca kişisel varlığını ortaya koyan Emin, 1988 yılında gerçekleştirdiği " Exorcism of the Last Painting I ever made" enstelasyonunda ise müzeye kendi stüdyosunu kurmuştur. Burada duvara yaslanmış tuvaller , ipe asılmış çamaşırlar, düzeltilmemiş dağınık bir yatak, boş sigara kutuları, yere saçılmış eskiz ve desenleri görürken bir yandan da videoda sanatçının resim yapma performansını izleriz.

Açılış süresincede bedensel varlığıyla mekanı yaşanır yaşayan konumunda tutmuştur. 1994 yılında gerçekleştirmiş olduğu "Exploration of the Soul" isimli çalışmasında, Emin, gerçekliği masal gibi vererek, bekaretini kaybetme hikayesini kaydetmiştir. En tartışmalı eserleri arasında 1999 yılının Turner Ödülü adaylari arasında yer alan ve Tate Gallery´de sergilenen "My Bed" (1998) , üzerinde buruşuk çarşaflar, sağa sola fırlatılmış kirli iç çamaşırları ve hatta bir adet de kullanılmış prezervatif olan bu çalışması ile Emin, özel hayatı gözler önüne sererek izleyiciyi şaşırtmıştır (Resim:41).

Bu çalışmayı Britart' akımının 'patron'u Lord Saatchi de koleksiyonuna katmıştır. Bireyin sadece kendine saklamayı tercih ettiği anları, sıradan alışkanlık utanç verici deneyimleri, kimseye açık etmemek için 'özel' ibaresinin kullanımını cesurca yıkan Emin'in çalışmalarında; cinsellikten , bunalımlara, umutlardan hayal kırıklıklarına kadar her şey resimlerinde, filmlerinde, entelasyonlarında gün ışığına çıkar. Utançla insan doğası arasındaki tehlikeli ilişki kişisel zaaflara kurban gitmeden gerçeğe dönüşür.

Bu enstalasyonların yanısıra, spekülatif kişiligi, mahrem çizimleri, neon eserleri ve filmleri hem tartısma konusu olmaya, hem de izleyiciler arasında merak uyandırmaya devam etmektedir. 'Strangeland' isimli kitabında da, 'ismini açıklamadığı ' sevgilisiyle kendisinde fiziksel hasarlara yolaçan egzotik seks deneyimleri yaşadığını anlatan kitapta Emin, erkek arkadaşının küçük yaştakı kızlarla seks yapma fantazileri olduğunu anlatmaktadır.

1990lı yıllarda tanınmaya başlayan “Young British Artists” (genç İngiliz sanatçıları) grubunun öncü isimlerinden bir diğeri **Sarah Lucas** ise eski kullanılmış mobilya, giyecek, yiyecek, gazete, sigara, araba yedek parçaları, reçine, neon lamba gibi günlük eşyalar kullanarak insan vücudunu çağrıştıran, cinsiyet tanımlamalarını ve ataerkil toplumları soruşturan çalışmalar yapmaktadır.

Sarah Lucas gerçekleştirdiği çalışmalarında kadın-erkek ilişkilerine hayatın dar kenarından yakınlaşmaktadır. Erotizmin kaba sekse, cinsel tutkuların mastürbasyon sapkınlığına indirgendiği bir form dili geliştiren sanatçının özellikle şehir çöplüklerinden çıkarılmış izlenimi veren heykellerinde yakalamış olduğu 'ifade zenginliği' her yönüyle etkileyicidir.

Lucas'ın İngiliz toplumunun gizli yaralarını nasıl deştiğinin, sıradan insanların, sıradan dünyalarındaki fantezilere nasıl yakınlaştığını ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının saldırgan, kaba, sıradan seks imgelerinden hareket ederek cinsler arasındaki ilişkinin en uç noktalarına varma arzusu ve bunu yaparken ki 'sokakta konuşulan dil', kaba saba küfürler, pornografik gazete resimleri sanatçı için bir hareket noktasıdır. Sanatçının üç boyutlu çalışmalarının erdemi, her yuvarlağın vajinayı, her çubuğun, her sopanın penisi andıran bir şekilde yorumlanmasında yatmaktadır. 'Bitch', 'The Old In And Out', 'Stinker' gibi yerleştirmelerde Lucas'ın 'kadın kimliğini', erkek dünyasına saldırarak sorguladığı görülür.

Ama feministler gibi 'öğretici', radikal kadın hakları savunucuları gibi 'doğrulayıcı', kadın politikacılar gibi 'kök söktürücü' olmaya kalkmadan... Onun ironi, kara mizah, hiciv metotlarından hareketle 'erkek dünyasına' saldırması, sergiyi gezenlerin yüzünde hafif bir tebessüm uyandıracak kadar samimidir. Lucas'ı kendi kuşağının diğer temsilcilerinden ayıran en önemli özellik, onun imgelerini 'küfür' ekseninde, belden aşağıya inen noktalarda yoğunlaştırmasıdır.

Jean Genet tiyatrosunda, Anais Nin romanlarında karşılaştığımız bir açık yüreklilikle kadın kimliğini 'belden aşağıdan' sorgulayan Lucas 'iki anlamlılığı' son derece yetkin olarak kullanılmaktadır. İngiliz sanatçının kışkırtıcı yiyecek imajları kariyerinin başından beri sanatının belkemiğini teşkil etmektedir. Saatchi Galerisi’nde

1992'de açılan "Britanyalı Genç Sanatçılar" adlı sergide halka sunduğu ve sergilenmesinden 10 sene sonra sanatta çığır açtığı kabul edilen "İki Kızarmış Yumurta ve Kebap" adlı eserinde yumurtaların göğüs, döner kebabın da ağız kısmı açık bir vajina olarak düşünülmüş olması o zamanlar, sergide büyük sansasyon yaratmıştır (Resim:42).

1990 yılında İngiliz Müzesi'nde sergilenen bir eseri panelin altındaki kürsüde tüyleri yolunmuş bir tavuğu gösteriyordu. Tavuğun bacakları porno resimlerdeki gibi iki yana açılmıştı. Zaman geçtikçe renginin morarması bu kabalığa bir mizah da eklemiştir. Yine son resimlerinden "Bahçede Somon Balığı Var", çıplak bir erkek vücudunun cinsel uzvu önünde ve onu saklayacak biçimde açılan bir köpüklü kola tenekesini göstermektedir. Lucas'ın yapıtları meme kavun, penis salata, incir yaprağı biftek gibi görüntülerle doludur. Kimi izleyiciyi sadece güldürürken, kimini ise saatler süren psikanaliz tartışmalarına zorlamaktadır.

Sanatçının son projesi "Kek", 12 adet meyveli kekten oluşmaktadır. Eski ve yeni imajlar yan yana kullanılmış, bir kekin üzerine oturtulmuş yarı soyulmuş muz sünnet derisini akla getirmektedir (Resim:43). Bir başka kekin üzerindeki alafranga tuvaletin iç cidarına "İntihar genetik mi?" diye yazılmıştır. Tate Modern'de sergilenen Duchamp'in "Hela" adlı eserine ithafen yapılmış olabileceği gibi, aşırı yeme ve kusma hastalığına (bulimia) yakalananların kullandığı bir kap olabilirmiyi sordurur izleyiciye. Sindirim sisteminin diğer ucunda, bir diğer kekin üzerinde, Lucas'ın ağzında sigarasıyla kendi resmi vardır. Yanındakinde yine sigara içen kocaman bir ağız. Lucas'ın gayesi kabalıktaki estetiği ortaya çıkararak insanlığın trajikomikliğini gözler önüne sermektir.

"Üzerinde resim olan bir dizi keki Dalston'da dolaşırken bir pastanenin vitrininde gördüm ve hemen 'İşte güzel bir fikir!' diye düşündüm kendi kendime" diyen sanatçı biraz araştırınca keklerin üzerine resim çıkartmanın o kadar da zor bir şey olmadığını keşfediyor. Bu çalışmalarda ister istemez şu soru geliyor akla: Bu sanat eserini alacak sanatsever nasıl saklar bu yapıtı? "Bilmiyorum" diyor Lucas. "Buna karar vermek bana düşmez. Meyveli keklerin uzun zaman dayandığını biliyorum. Ama renklere ne olur, bilemem. Düğün pastalarında olduğu gibi her kek 70 kişiye yetecek büyüklüktedir. Yapıtın halka gösterilmesinin ardından Spitalfields'da "Huguenot

Evi"nde bir çay partisi düzenlenir ve bir kısmı misafirlere çayla birlikte ikram edilmek üzere kenara ayrılmış olan kekler, davetlilerin sindirim sistemlerindeki yerlerini buldukça bu şiirsel kabalık sanatı mizahın doruklarına ulaşmaktadır.

Genç nesil sanatçılardan Viyena'lı **Elke Krystufek**, bedenini betimleme biçiminin, bedeninin toplumda edindiği deneyimlerime ve toplumun bedenini ve genelde kadın bedeninin nasıl ele aldığına işaret ettiğine inanmış ve izleyiciye röntgenci rolunü verirken aynı zamanda izleyiciyi tutku objesi haline getirmiştir. Erkek bakışını, kadın bedenine bakışın bir silahı olarak kullanmıştır.

1994 yılında Kunsthalle Vien'deki JETZTZEIT sergisinde gerçekleştirdiği efsanevi performansda geleneksel açılış konuşmalarının ardından "Oyun Odası"nda soyunmaya başlamış, ve bir tür siperli kasket ve kulaklık takıp yere uzanarak ilk once eliyle daha sonra da bir vibratörün yardımıyla kendini tatmin eylemine girişmiştir. (Resim:44) Bu eylemin hemen ardından da küvete geçerek bir duş alan sanatçıya konuklar sessiz ve sıkılgan bakışlarla izlemişlerdir.

Ertesi gün basında, resim sergisinde seks skandalı olarak yer alan performansından Elke Krystufek söz ederken, çocukluk ve ilk gençlik bunalımlarını, kendine uygulan baskıları dile getirmiştir. Sanatçı; çok katı bir şekilde yetiştirildiğini, sürekli olarak herşeye karşı savaşmak zorunda kaldığını, sonunda da kendini ciddi psişik sorunlara dek götüren bedenine bütünüyle yabançılaşma sürecinden söz etmiştir. Krystufek, çalışma ve performanslarında kimlik, eşit haklar, kadın bedeniyle erkek bakışı arasında bir etkileşim kurup erotik bir tavırla sorgulamaktadır. Kaba ve narsist bir provakasyon olan tasarlanmış oyuna çevrilmiş çalışmalarında sanatçı nezaketsizce özel ve kamusal alan arasındaki uçurumu görmezden gelip izleyiciyi ters yüz etmektedir.

Elke Krystufek, seksüelitenin anlatımını kendi beden ve arzusunu malzeme olarak kullanarak deşifre eder. "Erkekler daha iyi mastürbasyon yapabilir mi? Sanmıyorum. Kadınlar çok daha iyiler."şeklinde kendinden çok emin iddiasıyla otoerotik bir zevkle bu duruma dikkati çekip "penisin yokluğu"nu deneyimleyip lanetle bu yokluğu kanıtlar. 1993 yılında "Spario Opas" adlı performansında da eski tür bir tuvalet ve banyo karışımı bir mekan kullanır. Duvarlara yakışıklı erkek resimleri

yapıştırıp, babasının giysilerini de mekanda kullanan sanatçı, o mekanda çok fazla yiyerek kusar. Bunu yineleyerek yiyemeyecek hale gelene kadar bu acı verici gösteriyi sürdürür.

İsviçreli **Pipilotti Rist** ise erotizm, seksüelite, kadın kimliği ve beden konularını tutkulu renkli videolar, pop-stil video enstelasyonlar, disiplinlerarası müzik ve hareketli çalışmalar ile gerçekleştirir. Bilgisayar yapımı filmleri soğukkanlı, klas, objektif yada entellektüel değildir fakat duygusallığı ile öne çıkar. Müzik ve hayalsi görüntülerle harmanlanmış kombinasyonları, izleyicinin bilinçaltına nüfus eder.

Rist'in zengin imajinasyonu ve şiirsel imajları izleyicinin zihnini bulanıklaştırarak gündelik yaşamı bir an unutturur. 1960'larda tv karşısında pop kültür içinde yetişmiş olan Rist'in kitle kültürüne eğilim göstermesine sebep olur. Sonraki yıllarda çalışmaları daha çok, erotizm, duygusallık, seksüelite, kadın kimliği ve bedeni üzerine yoğunlaşmıştır. 1996 da "Sip my Ocean" enstelasyonunu sergilediği mekanın merkez aksları üzerine kurmuştur (Resim:45).

Zemini mavi, yumuşak bir halıyla kaplanmış bu karanlık odada, videoda melodik bir müzik ve yumuşak bir kadın vokal akarken, görüntüde bir kadın, denize fırlatılmış günlük ev eşyaları (mini tv, mutfak eşyaları gibi) arasında yüzmektedir. Bütün bu sürüklenmiş objeler en sonunda bir aks üzerinde birleşir. Ultıke Lehmann'ın görüşüne göre Pipillotti; sanat, popüler kültür, gündelik hayat, TV, duygu ve hisleri kullanarak tabuları ve klişeleri yıkar, izleyicinin duygularını ayağa kaldırır.

Amerikalı **Lynn Hershmann** ise genel olarak; kadın kimlikleri, biyografileri, hikayeleri, internet projeleriyle interaktif enstelasyonların öncülerinden biri olmuştur. 1973'de "Dante Hotel" çalışmasında bir süreliğine otelde bir oda kiralamış ve interaktif bir çalışma anlayışıyla burada "Roberta" ismiyle kendine bir kimlik edinmiştir (Resim:46). Roberta, 30 yaşında çok sayıda kartı olan, kendine has bir giyim tarzı olan, bir kadındır. Fotoğraflar, mektuplar, kullanılmış kıyafetler, çeşitli dökümanlar Roberta'nın varlığını kanıtlar. Sanatçı ara ara bu kimlikle mektuplar almıştır.

Hershmann'ın performansları hikayeci, rivayete dayanan bir yapıya sahiptir. Aynen ilk 1960'lardaYoko Ono ve Alison Knowles tarafından gerçekleştirilmiş feminist performanslar gibi. 80'lerden itibaren Hershmann, kendini yeni mediumlar ve

video ile ifade eder. Toplumda az değer gören kadınları inceler. "Rebecca 28" çalışmasında alkolik, kötü bir çocukluk geçirmiş, sosyal korku ve atakları olan bir kadının kimliğini kendi imajinasyonuyla besleyerk belgeselleştirir. Hershmann'ın çalışma stili; süreklilik gösteren bir gözden geçirme, tahlil şeklindedir.1984- 1996 yılları arasında gerçekleştirdiği "Electronic Diaries" de günlüklerini videoteype kaydeden bir kadını oynamıştır. Bu yeniden yapılanmış otobiyografilerinde; kansere tutulmuş, Afro-Amerikan bir kadının kendini video önünde kendini tanımlamasıdır.

"Ben cümleler kullanmam, benim hayatım zaten cümlelerdir" diyen Hershmann, 1993'de gerçekleştirmiş olduğu interaktif çalışması " Room of One's", bir dikizleme, röntgenleme şovudur. Bu çalışmada, dişi bir figür şiddetli bir şekilde röntgenlenerek tacize uğrar. 1988 sonrası, "Phantom Limb Photographs" çalışmasında, baştan çıkarıcı kadın bedenlerini, yapma dudaklar, sanal bebeklerle (cyber roberta) la tanımlarken ruhsuz bedenlere, cyborglara dikkati çekmiş, Tillie(1995- 1998)'de ise izleyicinin internet aracılığıyla izleyebileceği, röntgenliyebileceği odalar yapmıştır.

1997'de bir film yapmış olan Hershmann, "Conceiving Ada" da başrolde ilk protatip softwarein kurucusu Lord Byron'un kızı Tilda Swinton'u oynatmıştır. Baş kahraman Ada, matematik yeteneği ile toplum tarafından verilmiş annelik rolü arasında kalır. Ve filmde onu yaratana "...beni koruyabilirmisin, kurtarabilir misin" diyerek sığınmıştır.

Yarı aborjin yarı bayaz bir aileye sahip olan Avusturalya'lı **Tracey Moffatt**, fotoğraf ve film sanatçısıdır. İlk filmi 1987 yapımı "Nice Coloured Girls", şehirde yaşayan genç aborjin kadınlarla ilgilidir. Sanatçının büyükannesinin hikayesi, beyaz göçmenlerin Sydney körfezine gelişi gibi yaşanmış olayları, Aborjin tarihi, kolonileşme gibi belgeleyici malzemeleri, tarihsel resimleri harmanlayarak çalışır. 1989 yapımı çok bilinen filmi "Night Cries: A Rural Tragedy"ise kendininde yaşamış olduğu aborjin çocuklar için devlet tarafından düzenlenen adaptasyon programına dikkati çeker.

Bu film, siyah kızların yine kendileri gibi adapte edilmiş annelerine duydukları nefretle dolu sevgilerinin trajesidir. İlk 90 dakikalık filmi Bedevil (1993), hayal meyal hatırlanan 3 tane çocukluk hikayesinden oluşmaktadır.1993 Cannes Film festivalinde de

gösterilen bu film, çift kimliklilik, suçluluk gibi tipik aborjin problemlerine değinirken, anlatım yolu olarak hayalsi aborjin mitleriyle sürreal görüntüleri kullanır. Moffatt'ın fotoğraf serileri ve filmlerinde; geçmiş ve bugünün olaylarını karşılaştırılması, siyah ve beyaz kolonilerin ilişkileri, kendi kişisel hikayeleri, sert gerçekler ve kurgular, belgelenmişlerle rivayet edilenlerin çarpışması görülür. Bu ikili durum ve farklılıkları ilişkilendirir. Filmlerinin fotografik sekanslar içermesi yavaş akan olaylar dizisini anımsatır. Fotoğraflarında da hikaye, film devamlılığı gösterir (Resim:47).

1989'daki "Something More" serisi Moffatt'ı uluslararası alanda üne kavuşturmuştur. Bu 6 renkli, 3 siyah-beyaz basit komposizyonlardan oluşmuş serisinde; baş kahraman, insanlarla ilişkisi esrarengiz,gizemli olan güllü kırmızı elbise giyen bir kadındır. Hikaye; fragmanlar halinde, gerçek ve kurgu arasında vurgu yapar. Moffatt'ın 'Macera Serisi' başlıklı fotoğrafları ise ilk bakışta yazısız fotoromanları andıran, renkli ve 132x114 cm ebatlarında on imajdan oluşmaktadır.

Her imajın bünyesinde üç ayrı fotoğraf var: Biri maceranın geçtiği mekânı gösteren panaromik fotoğraf, diğer ikisi ise kahramanları ve aksesuarları yansıtan detay fotoğrafları. Temel olarak çöl ve tropik ada olmak üzere iki mekân görüyoruz fotoğraflarda. Japon karikatürlerini ve mangaları temel alan setler, fotoğraflara parlak ve göz kamaştıran bir arka plan oluşturuyor. Hem tek tek fotoğraflar hem de bir bütün olarak 'Macera Serisi', bir öyküyü oluşturan parçacıkları gözler önüne seriyor. Gerek kimi karakterler gerekse de çöldeki tahta kulübe ve küçük beyaz uçak gibi aksesuarlar tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. Komplo, adam kaçırma, adam kurtarma gibi temalar sürekli yinelenirken; aşk, tutku ve aldatma, hikâyenin kahramanları arasındaki ilişkilere damgasını vuruyor.

Duygusal hatta bazılarına göre erotik açıdan yüklü fotoğraflar belli bir hikâyeyi takip etmiyor. Sadece, vahşi doğada kaybolmuş adam ve kadın ya da yerliler arasında mahsur kalmış beyaz adam gibi konuları işleyen filmler, bilgisayar oyunları ve reklâmlar sayesinde toplum hafızasına yerleşmiş imgelerden yola çıkan görüntüler bunlar.

Çalışmaları genel olarak, fotoğraflar ile anlatıyı birleştirmelerden oluşan **Sophie Calle,** özyaşamöyküsel malzemeyi çarpıcı bir şekilde kullanan sanatçılardan birisidir.

"Ötekileri" bir araç olarak kullanarak kendi yaşamını bir sanat işine dönüştürmek sanatsal stratejisidir. Gerçeklik ve kurguyu her zaman içiçe geçirmesi, hikayelerinde hem yazar hem oyuncu olması ile de ilgilidir. Genellikle risk taşıyan, toplumsal ahlak sorunlarını irdeleyen çalışmaları, kişisel ve kamusal yaşam, etik değerler, sanat yapıtının üretimi gibi konularda tartışmalara neden olmuştur.

Sophie Calle için insani ilişkileri ve psikolojisi, çalıştığı senaryoların bir kilit noktası haline gelmiştir. Gizlilik ve merak, dışavurum ve samimiyet kavramlarının, bir anlamda deneyimleri seyirci ile paylaşılmaktadır.

Çoğunlukla kanunsuz sayılabilecek özelliklere sahip olan işleri, otobiyografik bir yaklaşım içermektedir. Sophie Calle, "The Sleepers" serisi ile başlayarak, yirmi sene boyunca kamusal ve özel olanın sınırları ve anlamlı sorunlarının şekillendirdiği işler üretmiştir. Çalışmaları kendi hayatından çıkışlı, fakat toplumsal meseleleri sorgulayan bir özellik taşıdığından dolayı, sorgulamalarını galeri ve müze mekanlarında değil, kamusal alanlarda gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Calle, fotoğrafın doğasındaki gözlemci yaklaşımla ilgilendiğinden, fotoğrafların kalitesi ve tekniği ile fazla uğraşmamıştır.

Bir nevi dedektif gibi insanları takip etmiş, tanımadığı insanların hayatlarına dair birçok detayı başka insanlara sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının mahrem kavramını hiçe saydığı sonucu çıkarabilinir. Genel olarak işlerine bakıldığında, öznelliği tüm etik ve estetik değerleri altüst edecek kadar yalın haliyle kullandığı görülür. Örneğin, 1980 yılında Bronx'taki bir sergisi için, tamamıyla yabancı olan kişilere yanaşarak, onlardan kendisini kasabadaki en favori mekanlarına götürmelerini istemiş ve bu mekanları fotoğraflamıştır. Bir diğer projesinde, Place Pigalle Club'ta striptizci olarak çalışmış, yakın bir arkadaşına fotoğraflarını çektirmiştir.

Bu nedenle Sophie Calle'ın aynı zamanda izleyicinin kendi hayatına kısa bakışlar atmasına da izin verdiği sonucunu çıkarabiliriz. 1981 yılında gerçekleştirdiği "The Shadow" da sanatçı kendisini bir günlüğüne takip etmesi için bir dedektif kiralamış, daha sonar bir arkadaşından dedektifi görevini yaparken gözetlemesini istemiştir (Resim:48).

Sophie Calle'in çalışmalarının bir proje olarak ele alınmasının sebebi, sanatçının yarattığı kurguların aslında hayatın içinde süregelen detaylardan, anlardan ve süreçlerden oluşmasıdır. Calle, sorguladığı kavramları sadece sanat alanına taşımak, hayatın kendisinden koparmak amacıyla ele almamıştır. Dolayısıyla sanatçının zihninde yer alan mahrem kavramı, sözlük anlamından bir hayli farklıdır. Toplumsal sınırlamaların tanımını belirlediği beden, erotik ve pornografik açılımları, Sophie Calle'ın işlerinde temsil edilme amacını taşımaz. Çünkü zaten hayatın kendisine dahildir, yaşanan bir gerçekliktir. [81]Sophie Calle'in tanınmış bir sanatçı olmasına fazla etki eden projesi ise, 1994 yılında gerçekleştirdiği "Double Game"(İkili Oyun) dur. İkili Oyun'da Amerikalı yazar Paul Auster, "Leviathan" isimli kitabının bir bölümünde Maria isimli kurmaca bir kişilik yaratmak için Sophie Calle'ın yaşamının bazı evrelerinden yararlanmıştır.

Kitapta gerçekle kurguyu içiçe geçirerek, Sophie Calle'ın hayatından kesitlerle Maria karakterini oluşturmuştur. Sophie Calle ise bu durumdan yola çıkarak, kendi yöntemleri ile bir kurgu yaratmış, yeni bir projeye başlamıştır. Leviathan'da Maria, Sophie Calle'ın ritüellerini gerçekleştiren, bir yandan da Paul Auster 'ın yazdığı özelliklere sahip bir karakterdir. Bu nedenle Sophie Calle, kendisinin yapmadığı fakat Maria karakterine ait özelliklere bürünmeye karar vermiştir.

Örneğin, yazar yarattığı kişiye her gün tek renk taşıyn yiyeceklerden oluşan kromatik bir diyet dayatmıştır. Ya da ona alfabedeki bazı harfler üzerine temellenen günler yaşatmıştır. Sophie Calle da bunların aynısını uygulamıştır.

Calle bir anlamda rolleri tersine çevirmiştir. Kendisi Maria'nın hayatını şekillendirmesine izin verirken, Paul Auster'dan kendisini benzemeye zorlayabileceği kurmaca bir kişilik yaratmasını istemiştir. Bu projenin en fazla bir yıllık süreci kapsamını planlamıştır. Paul Auster, sanatçıya "New York'daki yaşamı geliştirme konusunda Sophie Calle için kişisel talimatlar" yollamıştır.

[81] Grosenick, **"Women Artists",** "Sophie Calle", London, Tashen, 2001, s.72.

İlk talimat olan GÜLÜMSEMEK için, sanatçının tanımadığı insanlara gülümsemesi ve kendisine yöneltilen gülümseme sayısını deftere kaydetmesi gerekmektedir. İkinci talimat olan YABANCILARLA KONUŞMAK maddesi için, yine tanımadığı insanlarla genel konular hakkında sohbet etmesi gerekmektedir.

Paul Auster'a göre bu tür diyaloglar şehrin manevi gücünün artması için önemlidir. Sophie Calle bazı kalıp cümleler üzerinde çalışmış, tanımadığı kişiler ile ilişki kurmaya çalışmıştır. EVSİZLERE YİYECEK VE SİGARA DAĞITMAK maddesi için her dışarı çıkışında yanına sandviçler almış ayrıca sigara dağıtmıştır.

Mahrem, bireysel hayat, özel alan gibi son derece hassas konuların üstüne gitmiş, kendisinden yola çıkarak tüm bu değerleri sorgulamasına girişmiştir. Bu nedenle çoğu işi ilk bakışta şok edicidir ve izleyicinin ahlaki prensiplerini bir kenara bırakması gerekmektedir.

Hollanda'lı **Rineke Dijkstra** ; çocukları, delikanlıları, gençleri fotoğraflar. Modelleri, genellikle kişisel pozlarıyla doğal ve direkt olarak kameraya bakar, kişisel arayışlarına, varlıklarına tanıklık ederler. Figürlerini genellikle açı olarak alttan çeker ve genellikle günışığı kullanır. Sanatçının çalışmaları endişe ve kaygıdan uzak tavrıyla kendine özgü bir kimlik sergiler.1990'larda Plaj Projeleri büyük ilgi toplamıştır.Tutkulu, geç kalan dramatizm, minimal müdahele başarısının formülü olmuştur. "Benim için önemli olan herkesin yalnız olduğudur. Herkes yalnız çünkü kimse kimseyi tam anlamıyla anlayamaz" diyen sanatçı herkesin özel hayatına ait evrensel değerler'i karelerinde anlatmaya çalışır.

Dijkstra'nın fotoğrafları, henüz yeni doğum yapmış kadınların varoluş meseleleri üzerinedir. 1994'de gerçekleştirdiği "Julıe, Den Haag, February"de kucağında birkaç dakikalık çocuğunu tutan bir anneyi görürüz(Resim:49). Bu kadın bilmediğimiz bir koridorda gururlu, ilk bakışta hayretler uyandıran ve birazda otoriter bir şekilde kameraya doğru bakar. Belirgin duygusal durumu dışında çelişik ifadelerle karşılaşırız. Gerçek olan gösterişsiz hastane düzeni izleyiciye Julıe'nin örneğin parasız yada zengin olduğu hakkında bilgi vermez. Ve sonuç itibariyle izleyici beyhude bir şekilde farz edilen "sonsuz insan gerçekleri" ne bakar.

"Belgesel fotoğraf ve sanatı kavramsal bir bağlamda bir araya getiren **Nan Goldin**, gerçeklik, fotoğraf, belgesel ve sanat kavramlarını yeniden sorgulanmasını gerektiren işler üretmiştir. Kendisinin de dahil olduğu sıra dışı ve bohem hayatlar yaşayan insanları, içeriden biri olarak fotoğraflamıştır. Bu insanlarla olan ilişkilerini olduğu gibi, saklamadan, bir günlük tutarcasına belgelemiştir. Yaşadığı marjinal hayatı, herhangi bir eleştiride bulunmadan, yargılamadan ve idealize etmeden aktarması, fotoğraf aracılığıyla gerçeklik ile kurulan ilişkinin nasıl bir dönüşüme uğradığını gözler önüne sermektedir.

Nan Goldin'in 1970'li yıllarda çekmeye başladığı fotoğraflar, 30 sene boyunca kendi hayat hikayesinin ve arkadaşlarının izlerini taşımıştır. Bu nedenle fotoğraflara bakıldığında geniş bir kitleyi meydana getiren insanların iyi ve kötü günlerine tanık olmak mümkündür. Fotoğraflarında görülen ve kendisinin de dahil olduğu alt kültürü meydana getiren uyuşturucu bağımlıları, alkolikler, travestiler, fahişeler, hayatın iyi yanlarını ortaya çıkartmak için değil, direkt bir anlatımla hayatlarını gözler önüne sermek için fotoğraflanmışlardır.

Sanatçının 1982 yılında gerçekleştirdiği ilk açık dia gösterisi olan "The Ballat of Sexual Dependency" (Cinsel Bağımlılık Baladı), (Resim:50) ismini Bertold Brecht ve Kurt Weilen "Three Penny Opera" sındaki bir şarkıdan almıştır. Ardışık şekilde sergilenen 700 adet dia tematik bölümler halinde oluşturulmuş, operadan bluesa, punkdan new wave kadar çeşitlilik gösteren müzik parçalarıyla beraber sunulmuştur. Güzellik kavramını temelden değişikliğe uğratan bu çalışma, standart düşünce ve kuralcı formlardan uzak halde yaşayan kendi arkadaş çevresinin fotoğraflarını ön yargı ve hüküm olmaksızın sergilemektedir.

Gözetlemenin ötesinde kişisel bir bakış açısı hakimdir. Goldin'in işlerindeki öznellik durumu, kendiliğinden meydana gelen konularının arşivlenmesinden ibarettir.

Yatakda çıplak çiftleri, sevişen erkekleri, boş odaları, yaralı vücutları, barlarda , yatak odalarında, arabalarda, banyolarda kadın ve erkekleri belgelemiştir. Fakat tüm belgelenen anlar, tamamıyla içe dönük kişisel ayrıntılarla dolu, Goldin'in duyarlılığını taşıyan fotoğraflardır. Aynı zamanda mahrem sayıldığı için gösterilmeyen herhangi bir

anın bulunmamasıdır. Goldin'in kendisinin, o dönemdeki yada eski sevgililerini arkadaşlarının en doğal ve savunmasız anlarının fotoğraflarıdır.

1984 yılında aynı isimle bir kitap haline getirilen The Ballad of Dependency, arkadaşlarının yardımı ve işbirliği ile gerçekleştirdiği ve aynı kişilere saygı anlamı taşıyan bir projedir.

Foucault, Cinselliğin Tarihi'nde batının cinselliği yönetmek için, evlilik hukuku ve isteklerin düzeni olmak üzere iki büyük sistem oluşturduğundan bahsetmektedir. Bu iki sistemin dışında kalanlar ise kenar cinsellikleri oluşturmaktadır. Keşfedilmeleri için saklanmaya zorlanan kenar cinsellikler, farklı bir iktidar mekanizmasını meydana getirmişlerdi. Nan Goldin'in fotoğraflarının büyük bir bölümüne konu olan eşcinseller, lezbiyenler, transeksüeller, fahişeler, kurulan bu dengeyi ters yüz ederek, herhangi bir söyleme gönderme yapmaksızın, toplumun bir parçası olduklarını kanıtlar gibidirler.

Toplumun özel alanı algılayış şekli üzerine düşünen fotoğraflardır. Tüm cinsiyetleri temiz bir hale getirerek, toplumda meşru sayılmalarına ve bir cinse sunulan olanaklarla diğerine sunulanların aynı olmasını amaçlanan bir gündeme sahip çalışmalardır.

Nan Goldin'in fotoğraflarında içinde yaşadığı çevre itibariyle AİDS önemli bir yer tutmaktadır. Birlikte uzun zaman geçirdiği çok yakın arkadaşları AİDS'e yakalanmış, Goldin, onların en çılgın dönemlerine tanık olduğu gibi en güçsüz zamanlarını da kaydetmiştir. İzleyici bu fotoğraflarda fotoğrafçının modelleriyle olan iletişimini ve özdeşleşmesini görebilmektedir.

Goldin'in ve modellerinde en olağan unsura, daima zamana karşı bir mücadele içinde olmalarıdır. Fotoğrafların hepsinde belirli bir hafıza vardır ve bu durum renklerde, ifadelerde kendini gösterir. Zamana karşı inatçılık, direniş, delip geçen bakışlar hakimdir. Abartılı bir keskinlik hakimdir ve izleyici fotoğraflara baktığında aşırı mahremiyetin içine girmeye izinlidir.

İnsan varlığının geleneksel kategorileri fotoğraflardaki özneler tarafından alaya alınıyor, araştırılıyor ve sömürülüyor olsa da, diğer taraftan izleyici bu kategorileri ortaya çıkartmaya zorlanmıştır. Nan Goldin'in fotoğrafları izleyiciye, erkek ve kadın,

güzel ve çirkin, iyi ve kötünün ne olduğu, gücü ve güçsüzlüğü neyin meydana getirdiği konusunda sorular sordurmaktadır.

90'lardan itibaren dijital media, internet ve interaktif çalışmalar yapan kadın sanatçılar beden ile ilgili çalışmalarını digital ortama sokarak sanal bedenler yaratmış yine dönüşmüş iktidarın bedenler üzerindeki etkisini sorgulamışlardır.

Bu sanatçılar arasında **Mariko Mori**, 3d programlarını kullanarak izleyiciyi başka dünyalara taşımıştır. Sanatçı, çoğul kimliği ve çoğul sınırları içinde Batı'nın "birlik" fikrini reddeden, "Öteki"ni yaratmaya çalışır. Almanya'da ki bir sergisinde renkli lensleri, ilginç makyajı ve giysileriyle adeta canlı Barbie'ye dönüşmüş Mori, elindeki küçük kamerayla sokaklarda dolaşır, metrolara biner, lokantalara girer ve kendisini şaşkınlıkla izleyenlerin bakışlarını küçük kamerasıyla saptar.

Daha sonra bilgisayarla yapılan ve sanal masalları andıran renk gösterilerinde bu şaşkın bakışları fon olarak kullanır (Resim:51). Bunun dışında **Mona Hatoum, Shirin Neshat** gibi Batı dışı kültürel kökenlerden gelmiş olan sanatçılar bellek, kimlik, aidiyet gibi konularda yepyeni ufuklar açmışlar ve çok güçlü tartışmalar başlatmışlardır.

Çok kültürlü kimlikleriyle, anavatanlarındaki kadınlık durum ve konumlarını sorgulayan sanatçılardan Filistinli sanatçı **Mona Hatoum** Beyrut'tan ayrılarak 1975 yılında Londra'da yaşamaya başlamış, Lübnan'daki iç savaş esnasında gerçekleştirdiği bir dizi performans ve enstelasyon ile tanınmıştır.

Hatoum, yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları ifade etmek için kendi kişisel geçmişinin içsel dramlarını sergilemiştir. Performanslarında genellikle izleyiciyle özel bir yakınlık kurmuş, ancak aynı zamanda aradaki ayrımı ifade eden klostrofobik yöntemler geliştirmiştir. Kendini örtü veya peçeyle sarılmış olarak kafes benzeri şeffaf bir kutu içerisinde sergilemiştir.

Hem fiziksel hareketi hem de iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma durumunu anlatmaktadır. Tutuklu olma metaforu, sürüldüğü yabancı kültürün Hatoum'u sürekli olarak bir yabancı olarak sınırlayan yöntemlerini de anımsatmaktadır. (Resim:52)

Yine bu dönemde bazı kadın sanatçılar, kadın birliğine ait el sanatını kullanmışlar geçmişi yeniden deneyimlemişlerdir. Güncel feministlerden tanıdığımız sanat ve el işçiliği dokumaların metaforu pek çok sanatçı tarafından projelendirilmiştir.

Bunlar arasında Mısır'lı **Ghada Amer**, batılı kadın görüntüsünü seksüel objelere çevirerek, geleneksel kadın ve erkek imajlarını sorguladı. Bu eleştirilerini de kendi nakış, oya ve süslemeleriyle aynı zamanda görünmeyen birbirine dolanmış tarihi görünür kıldı. **Rosemarie Trackel** ise erkek arzunun magazin logosu, playboyu, tuvale gerilmiş kumaşlar izerine işledi.

Sosyal iş projelerine eğilim gösteren Avusturyalı İkiz kardeşler **Christine ve Irene Hohenbüchler**, ikiz sanatçılarda; okul çocukları, katiller, psikiyatrik enstitülerde kalanları, tutukluları cüretkar bir biçimde tuallerine işlemişler ve dokumalar yapmışlardır. Çalışmaları önceleri iş grup dinamikleri içinde yer alırken sonraları sanat mekanlarında da sergilenmiştir.

4. BÖLÜM
TÜRK SANATINDA KADIN VE SANATI

Tanzimat öncesi Osmanlı toplumunda kadının statüsü, devlet düzeninin dayandığı şer-i yasalar çerçevesinde belirlenmiştir. Buna göre kadının bazı hakları güvence altına alınsa da, erkekle eşit olmayan bir durumdadır. Tüm yaşamı aile çevresinde örülmüş kadın, üretimden kopuk, kamu yaşamından tecrit edilmiş bir çevrede yaşar. Geçimi bakımından erkeğe bağımlı olan u kadınların neyi yapıp yapamayacakları, hangi gün sokağa ne kılıkta çıkabilecekleri devlet tarafından onlara pek az hareket esnekliği bırakacak biçimde düzenlenir. Toplumda bu durumda bulunan kadının, sanatta karşılığını bulmak oldukça güçtür. Öncelikle kadının sanata yansımasını izleyebilmek için, o günün sanatından figürlü resmin olup olmadığını incelemek gerekir. O günün sanatına bakıldığında imzasının altına "kulları" sıfatını kullanan, figürlü resimden geleneksel baskılara kaçan, sanatçılarla karşılaşırız.[82]

Tazminat ile başlayan batılılaşma sürecinde, toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, kadının statüsünü de etkilemeye başlar ve bunun yanında kadın haklarını savunan yayınlarda görülmeye başlanır. Toplumda batılı anlamda yeni bir tip kadın bilinci oluşmaya başlar. Tüm bu yeni oluşmaya çalışan, toplumdaki yeni bilincin yansımaları, figürlü resme eğilim gösermiş Osman Hamdi ve Halil Paşa'nın çalışmalarında görülür.

"Osmanlı toplumunda "nü"lerin yerine, giyinik kadın toplumsal yapının ve kadına bakışın göstergesi olmuştur."[83] Bu resimlerin tümünde, kadının kıyafeti, kadın konumunu aşan bir toplum tercihini anlatmak, modernleşmeden yana ya da karşı olduğunu ifade etmek için kullanılan bir sembol haline gelir. Batılı ressam için o dönemde geçerli olan dökülen kumaşlarla minderlere yayılmış egzotik giysili ve de çoğunlukla çıplak gövdelerin yerine, Osmanlı resminde çağdaş batılı bir kadın silüetinin uygulanmaya çalışıldığı görülür.

---

[82] Canan Beykal**, "Türk Resminde Kadın Belgeseli",** TRT-2 Belgesel Filmler Yayınları, , 1995, s19-22.

[83] **A.e.,** s.30.

1883 yılında Osman Hamdi tarafından kurulan Mekteb-i Sanay-i Nefise-i Şahane,bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi çatısı altında eğitim gören ve ileride "1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" olarak tanımlanacak Meşrutiyet dönemi sanatçıları, bir öncekilerden ahlak ve düşünce bakımından çok farklıdır.

Bir önceki kuşağın sanatçılarına ve topluma ivmeyi "batılılaşma bilinci" verirken, bu kuşak sanatçıları temel ivmeyi "ulusal bilinç" den alacaklar ve bir önceki yüzyılın temel kavramları olan "eşitlik ve özgürlük" ten farklı şeyler anlayacaklardır. Eşitlik yerini ulusalcılığa, özgürlük ise imparatorluğun istibdadından kurtulma anlamına gelecektir."[83]

II. Meşrutiyet ile batıya yeniden öğrenci gönderilir. Bu sanatçılarımızdan İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi, Hikmet Onat, Feyheman Duran, Anvi Lifij, Sami Yetik, Ali Sami Boyar 1912'de tekrar dönerler ve bir kısmı Sanay-i Nefise'nin öğretim kadrosuna girerler ve figürlü resmin temelini oluştururlar.

"II.Meşrutiyet ile birlikte kadın özgürlüğü, kadın hakları ve kadın eşitliği de gündeme gelir. Kadınlar, toplumdaki batılılaşma hamlesiyle batılı kadına öykünen yeni bir Osmanlı kadınının göreli haklarından yararlanmak ister. Bu nedenle 1913-14 arasında Ulviye Mevlam tarafından yayınlanan ve kadın haklarının savunusunu yapan "Kadınlar Dünyası" Meşrutiyet devrimini erkeklerin milli bayramı olduğunu ileri sürerek, "bizi hala yaşamakta olduğumuz esaret devresinden kurtarınız!" diyerek, kadın sorununun siyasal yanını vurgular."[84]

Bu dönem, Osmanlı'nın Fransa ve İngiltere ile gerek siyasal ve ekonomik, gereke sanatsal ve kültürel ilişkilerinin yoğun yaşandığı yıllar olup İngiltere ve Fransa'da yasallaşan kadın haklarından bazılarının bu ilişkiler çerçevesinde Osmanlı düzenine girdiği görülür.

Bu dönem ayrıca savaş yılları olup; kadınlar, ülkenin yaşadığı bu ortamda, sosyal etkinliklerle kendi gerçekliklerini kanıtlamaya çalışmaktadır. Bir çok kadın dernekleri kurulur. Eğitim alanında ise bu dönemde kızlar için açılan okullarının sayısı

[83] **A.e.,** s.28.
[84] **A.e.,** s.29.

artmış, 1914'de Darülfunun'a (üniversiteye) kız öğrenciler alınmaya başlanmıştır. Aynı yıl Kız Güzel Sanatlar Okulu'nun kurulduğunu görürüz.

Kadın sanatçı yetiştiren bir okulun kurulma girişimlerinde, o güne değin mücadelesi verilen kadın hareketlerinin etkisi büyüktür. Osmanlı toplum düzeninde, kadının toplumsal durumu ile ilgili mücadelesinin sanatsal alanda iki kadın ressam tarafından başlatıldığını görürüz. Sanatı uğraş edinen, çalışan, öğrenci yetiştiren, çevrelerinde yeni bir düşünüş biçimi oluşturmaya çabalayan bu iki kadın sanatçıdan, her biri, kendi yaşam biçimlerinin olanak sağladığı ölçüde giriştikleri mücadelenin bedelini ödemek zorunda kalmışlardır.

Müfide Kadri'nin resimleri, teknik, üslup ve gözlem yetisi bakımından dikkat çeker. "Evlatlık" , "Kız Kuleli Natürmort", "Aşıklar", genç bir kızın duygu yoğunluğunu gösteren resimler olup, portre çalışmalarındaki titiz ve derin anlatımıyla başarı kazanır. Yaşamının sonuna doğru, kişiliğinin en belirginleşen yapıtlarını ortaya koymuştur. Bunlar İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan Güzide Duran'ın çocukluk portresini betimleyen pasteli ile, nerede olduğunu bulamadığımız "Tefli Genç Kız" adlı resimleridir."[85]

Mihri Müşfik ise Paris ve Roma'da sanat eğitimi görmüş, gerçek anlamı ile özgün batılı kadın tipinin ülkemizdeki ilk temsilcilerindendir. Cesur ve girişken kişiliği ile döneminde şaşkınlık yaratan Müşfik, sanat alanında kızlara eğitim verilecek bir okulun kurulması yolunda gösterdiği çabalarla da dikkat çekmiştir. İnas Sanay-i Nefise Mektebi ile neredeyse bir anılan Mihri Müşfik, Müfide Kadri'ye göre, resimleri daha gerçekçi bir bakış sunar. Doğa gözlemleriyle ve cesurca kullandığı el rahatlığını, yansıttığı çalışmaları ile realist bir durum sergiler. [86]

Müşfik, İtalya'ya gitmiş ardından Amerika'ya göç etmiş ve orada tanınmış kişilerin portrelerini yaparak yaşamını sürdürmüştür.

1914 yılında, kızlara sanat eğitimi yaptıracak olan Mihri Müşfik'in müdürlüğünü ve hocalığını yaptığı İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur. Bu okul, batıda liberalizmle

[85] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanay-i Nefise Mektebi", Yeni Boyut Dergisi, Cilt: 2/G, Sayı: 6-13, İstanbul, Ekim 1983, s7-8.

[86] Parten, a.g.e., s.8.

birlikte gelişen kadın hak ve özgürlüklerinin, Osmanlı toplumuna yansımasının somut bir örneğini teşkil eder. Nazlı Ecevit, Güzin Durn, Sabiha Rüştü Bozcalı, Melek Celal Sofu, Nermin Faruki gibi yetenekli sanatçıları yetiştirmiştir.

Canan Beykal, bu dönem kadın ve sanatçı kavramı ilişkisini şöyle açıklar: "Bu dönem kadın kadın ve ressam olgusunun henüz senteze varılmadığı, ikisinden birinin kazanılması ya da kaybedilmesi üzerine yaşamın kurulduğu görülmektedir. Ressamın yengisi, kadına toplum dışı ve marjinalliği yükleyecek, kadının yengisi ise bu iyi yetişmiş, kültürlü kızların her birinin içinden geldikleri aile bireylerine benzer seçkin bireylerle evlenmeleriyle, ideal ailenin hanımı olma konumunu yaratacaktır. Her ikisi de göreceli bir mutsuzluğu içinde barındırır(...)[87]

Bu öngörülen "aile tipi" Cumhuriyet döneminde de örnek alınacaktır. Meşrutiyet döneminde sanat tarihine adı geçen on kadın sanatçıya karşın, Cumhuriyet'in erken dönemlerinde bu sayı yarıya inecektir.

Cumhuriyet döneminde medeni kanunun kabulü, seçme ve seçilme haklarının tanınmasıyla kadınların yasal statülerini Osmanlı'ya göre çok daha eşit konuma getiren bir devlet feminizmi ortaya çıkar. Cumhuriyet dönemi reformlarının asıl hedefi kadınlardır. Ve kadının görünürlük kazanması batı uygarlığına ait olmasının kanıtını sağlayacaktır. Meşrutiyetin öncü kadın ve erkek ressamlarının tersine Cumhuriyet dönemi ressamları devlet politikasına uygun çalışmalara gönüllü olarak katılırlar.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek partili rejim döneminde iktidarın sanatçı kadrolarını oluşturacak olan bu ressamlar, ulusal kimliği koruyarak modern olma idealizmini barındırırlar.

1929 yılında kurulan Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları, kır-kent ayrımını ortadan kaldırma gibi bir amaca sahiptir. Akademi hocaları ile aralarındaki ayrımı su yüzüne çıkaran bu yani sanatçılar, eski sanata savaş ilan etseler de daha sonra uzmanlaşmadan yana bir tutum sergileyerek, devlet politikasını üretimleriyle destekleyeceklerdir. Bu sanatçıların kadına bakışı, "sanat nesnesi" olmaktan öteye geçememiş bir anlatım sergiler. Kadın bedeni tıpkı

[87] Beykal, **a.g.e**., s.29.

diğer plastik ve yapısal elemenlar gibi çizgi, yüzey, plan ve hacimlerin konstrüktif bir anlayışta kurgulayıcı öğesi olarak ele alınmıştır. Kadın sanatçılar açısından verimli bir dönem sayamayacağımız bu yıllarda, Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki ve Hale Asaf dışında pek bir kadın sanatçı görülmez.

1933 yılında kurulan D Grubu Sanatçıları ise Müstakillerin tersine Anadolu'dan daha çok kent ve yurt dışı etkinlikleri ile sanatın yaygınlaşacağına inanır. D Grubunun diğer bir ayırımı da, Hale Asaf dışında Müstakiler içerisinde bir başka kadın adı geçmezken D Grubu'nda kadın sayısı ikiye yükselir.

Fahrelnisa Zeyd ve Eren Eyüboğlu. Tek partili dönemin yönlendirici ve egemen tavrı giderek yerini çoğulcu bir demokrasi anlayışına geçişin arifesinde yer etmeye başlayan ulusal bilinç ile batılılaşmanın, çağdaşlaşmanın tek yol olduğu siyaset sanata da yansır. Üslup, anlayış ve sanatsal dil bakımından evrensel yani batılı, konu ve motif olarak ulusal yani Anadolu baz alınarak batılı çağdaş sanatçıların doğu kaynaklı esinlenmelerinin temel teşkil ettiği benzer anlatım dilleri yaratılmaya çalışılmaktadır.

1941'de oluşan Yeniler Grubu ise, D Grubu'nun resim anlayışına karşın sınıfsallığı gündeme getirir. Bu Grup, "-izm"lerin dışına çıkarak, toplumsaallığı resim alanına taşımış ve resimde siyasallaşmayı gerçekleştirmiştir. Yenilerin ortaya attığı bu durum, 60'lardan sonra daha bilimsel bir anlatımla "toplum için sanat" olacak ve sanatta yeni açılımlar sağlayacaktır.

Cumhuriyet döneminde 50'lerin sonuna kadar sanatın kadına bakışı çok çeşitli farklılıklar gösterir. Bir yandan haremlik, selamlık bir orta oyunu gösterisinde peçeli, feraceli kadınlar öte yandan post-kübist kalkınma tabloları, Anadolu görüntüleri, bir yandan geçmiş savaşın acısı, ekonomik ve insan yıkımına uğramış yine de gerçeğin karşısında mutlu, temiz, bebek yüzlü köylü kadınlar ve sağlıklı tombul çocuklarla bir köy tablosu, öte yandan piyano başında bir küçük çocuk ve onu dinleyen ailesi, bir yandan Eti, Asur, Sümer, Hitit uygarlıklarından esinlerle yapılan resimler[...][88]

1946-1948 yıllarından sonra yoğun dış ilişkiler yaşanması, Paris'den New York'a kadar bütün önemli sergilere katılınmasına imkan verir. 1954 yılında Yapı Kredi

[88] Beykal, **a.g.e**., s.50.

Bankası bünyesindeki uluslar arası Sanat Tenkitçileri Kongresi yarışmasında, Akademi dışından **Aliye Berger** "Güneş" isimli çalışması ödüllendirilir.

"1950'li yılların serbestleşen ortamında, Adalet Cimcoz'un kurduğu Maya Galerisi, genç sanatçılara yönelik sergiler açmasıyla sanata yeni bir soluk getirmiştir. 1950-1960 yılları arasında tarımdan ücretli tarım dışı işçileğe geçiş, Almanya'ya gönderilen işçilerin ortaya çıkışı, köyden kenete göç durumu sanatçıların çalışmalarını etkiler. "1960'lar Türkiye'sinin çatışkılı, karşıtlıklarla dolu günleri sanatta da iki temel karşıtlığın yolunu çizer. Soyut sanatın disiplinine odaklananlar ile figüratif tarzı benimseyenler. Figüratif yol, bu dönemde kendini daha toplumcu bir bakışa oturtur. Neşet Günal ve Nuri İyem gibi sanatçılar, köylü kadın imajına yoğunlaşır. Gerek Günal, gerekse İyem'de kadın figürü; analık, erkeğine ve ailesine bağlılık, aynı yazgıya boyun eğiş ve kadın olarak ezikliğin doğal adledildiği bir durumun geçerli olduğunu ifade eder. Bu resimlerdeki kadına bakışta, köylülüğün yüceltilişliği değil, ezilmişliğini eleştirmektedir."[89]

Yeni anayasal düzende 60'larda ülkede yaşanan özgürlük ortamı her konuda olduğu gibi, sanat alanında da tartımaya açılır. Ülkede en etkinlik güç olan gençlik hareketleri, eğitim, ekonomi, siyaset, kültür ve sanat gibi konulara eğilmiş ve karşıt uçların gelişmesine yardımcı olacak tartışmaları ortaya koymuştur. "Etki gücüne ve sanatsal potansiyallerini gösterebilme olanaklarına 1970'lerden sonra ulaşabilecek olan bu gençliğin bir yandan Freud ve izdaşları, diğer yandan Marks ve bu bağlamdaki düşünürler etkileyecektir. Kadın konusunda 60'lı yılların başkaldırı ortamında içinde filizlenen feminist hareket, çeşitlilikleri ve eleştirel tavrıyla bu dönemde etki konularından birini oluşturur. 60'lı yılların başında süregelen soyut ve soyut dışavurumcu anlayış ile bu anlayışın geri plana ittiği figüratif resim, karşıt iki uç teşkil etmesiyle tartışmalara zemin oluşturmaktaydı. Sentezci görüşün yerini karşıtlıklara bıraktığı bu dönem, realizm-idealizm, öz ve biçim, sanat için sanat-toplum için sanat gibi daha düşünsel sorunlarını da tartışılan sanat ortamının içerisine eklemlendirdi. Bu dönemde yeni mezun olmuş ya da olacak sanatçı kuşağı, her iki disiplinin sentezi ile

[89] Parten, **a.g.e.,** s.14.

yeni bir anlatım dili oluşturmaktaydı. Soyut dışavurumculuğun dışavurumculuğunu ve figür resminin insan figürünü birleştirerek ifadeci, dışavurumcu ve gerçeküstü bir anlayış ortaya koyuyorlardı. Artık Anadolu'dan kente göç etmiş edilgen, tarafsız köylü kadın yerine toplumun yerleşik kurallarına aykırı kadın figürü eleştirel bir şekilde ortaya konuyordu.

Özetlersek; 1900'lerden 1960'lara kadar olan dönem aralığında ki Türk Sanatı, batı etkisi ya da aktarma sözcükleri ile tanımlayabiliriz. Arık 60'lardan itibaren ise Sanat Tanımı Topluluğu, Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit Sergileri, A.B.C.D Sergileri, Uluslararası İstanbul bienalleri ile değişim başlamıştır.

Türk sanatında tartışmaya açılan yeni sorular, genç sanatçıların yetişmesinde, sanat izleyicilerinin sanatçılarla birlikte sanatı irdeleyen, geleneksel anlatımların dışında yeni bir sanat ortamının oluşmasını sağlamıştır. "Türkiye'de kavramsal sanat etkilerinin görülmeye başladığı yıllar, batı kavramsal sanatının, nesne yerleştirme ve nesnesiz sanat kollarının birleşme gösterdiği yıllara denk gelmektedir."[90]

Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit Sergileri kapsamında üretim göstermiş olan Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa yanı sıra Hale Tenger eğitim aldıkları disiplinleri sanat üretimleri boyunca sorgulamış ve "özel bir nesne yaratmak" yerine daha çok "hazır-nesne", "hazır-malzeme" ve bu disiplinlerin içerisinde barınan "video, fotoğraf,metin vb." materyaller kullanmaları olmuştur. "Bu sanatçılar, ajite edilebilecek bir noktadan (üçüncü dünya ülkesinin kadın sanatçıları gibi) uzak durmuşlardır. "Türk Gelenekleri" veya "Geleneksel Türk Sanatı" bağlamında üretim göstermeyip, sanatın sınırlarına ve sanatla aktarmak istedikleri sorunlara "aidiyetsiz" bir tutumla yaklaşmışlardır. 1970'lerde sergilemeye başladıkları sanat çalışmaları, o yılların Türk Sanat ortamına büyük tartışmalar ve yenilikler getirmiştir.

Bu sanatçılar arasında **Canan Beykal** sanat çalışmalarının yanı sıra çok sayıda gazete ve dergilerde sanat eleştirirsi ile sanat tarihi ve kuramı üzerine yazılar yazmıştır.

---

[90] Nilgün Özayten, "Kavramsal Sanat", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, İstanbul, Yam Yayınları, 1999, s.972.

Bunların arasında "Yeni Kadın ve İnas Sanay-i Nefise Mektebi, Türk Resminde Kadın Belgeseli, Türk Sanatının değişim noktalarının açıklanmasında önemli çalışmaları oluşturmuşlardır.

Ahu Antmen ve Esra Aliçavuşoğlu'nun "Türk Sanatı'nda Kadın ve Kadın Sanatçılar" üzerine Canan Beykal ile yapmış olduğu söyleşide Beykal'ın 70'ler 80'ler ve 90'lar arasında kadın sanatçıların tavrı hakkında "...70'ler ortamında, insan haklarının mücadelesiyle uğraşmaktan, ekonomik ve siyasal özgürlükler adına mücadeleler yapmaktan kadın haklarına sıra gelmiyordu.

Gelince de total söylemler içinde eritiliyordu. 80'li yılllar pek çok bedel ödeyerek, kurumları sorgulayarak, "kadın" olarak varlığını duyurma mücadelesinin yılları olmuştur. Ancak bu yılların sonunda kadın, ülkemizde de feminist hareketlerin gücünü ve yöntemlerini keşfedebilmiştir. 80'li yıllarla 90'ların arasındaki en büyük fark bence buradadır.

80'lerin sanatçısı, sanatlarının kadın olmaları bakımından değersizleştirilmesine, küçümsenmesine karşı onu yok saymayla mücadele edebileceğini düşünmüştü. Yani sanatlarını koruma adına böyle bir ayrımı da yok saymıştı. Kanımca tarih boyunca kadın her bakımdan nasıl lekelenmekten korktuysa; aynı şekilde sanatçılıklarının da lekelenmesinden korkuyorlardı ve tıpkı bir zamanlar nasıl sanatları adına annelikten, evlilikler, aileden, toplumdan feragat ederek yalnızlığı seçtilerse sanatçı olmanın ve kalmanın bedelini yalnızlıkla ödedilerse, şimdi de kadınlıklarından feragat ediyorlardı. Onlar kadındı, ama sanatları erildi.

O nedenle 80'lerin kadın sanatçısının kadınlık bilincine sanatında vurgu yaptığını söylemek iyimser bir bakış olur. Yeni materyalleri yeni anlayışları, yeni yöntemleri denemekte bu kadar cesaretli olan 80'lerin kadın sanatçıları kadınlığın vurgulandığı her söylemden, her tavır ve davranıştan olabildiğince kaçınmışlardır..." demiştir. (Sanat Tarih Araştırmları, s.152)

Çağdaş sanat ortamının yaratılmasında önemli katkılarda bulunan kadın sanatçılar sanatsal açılımlarla ve olanaklarla bir sonraki kuşaklara zemin hazırlamışlardır.

Bu sanatçılardan "kadın sanatçı" olma durumunu sanatına yansıtmış olan **Hale Tenger** çalışmalarında "özel bir nesne" yaratmak" yerine "sokaktan toplanan malzemeler" ile oluşturduğu çalışmalarının ardından, "hazır-nesneler"" ve bu nesnelerle yapmış olduğu müdahelerle yerleştirmeler oluşturmuştur.

"1990 yılında "Bir Kadının Portresi" adlı çalışması 1993 yılında "Cumhuriyet'ten Günümüe Kadın Sanatçılar" başlıklı sergi kapsamında Arkeoloji Müzesi'nde sergilenir. Halat (genellikle erkeğe ait biline bir malzeme olup, gemici halatı-düğüm çağrışımlarıyla) ve bu halattan çıkan dikenlerle kadının "dişli" halinden korkulan yaklaşılamayan bir durumu hatırlatır. Hale Tenger'in çalışmalarındaki malzeme seçimi ve kullanımı eril-dişi kodlamalarını doğurur. "Önceki Rüya" adlı çalışması faraş ve süpürge gibi evcil malzemelerin kullanımlarıyla "uçmak, hürleşmek" gibi anlamları barındırırken öte yandan "bitmeyen ev işleri, tamamlanamayan görevlere" göndermelerde bulunur.

1990 yılında, Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde "Mütekabiliyet Esası Üzerine" enstalasyonu, vites kolları ve şemsiyelerle yine erkek-kadın meselesi üzerine yapılanmıştır. Vites kolları, eril cinsin temsiliyeti ile ifadelendirilir. Bunlar sağlam ama o derece de durağan durumdadır. Şemsiyeler ise, dişilik durumunu simgeleri olup, çok yönlüi bir tarafı yatışırken diğer tarafı karşı duran, yönleri kendi içinde bile çeşitlilik gösterir durumdadır."[91]

Sanatçı IV.Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Böyle Tanıdıklarım Var II" çalışması ile katılır. Tenger'in kadın gözüyle, erkeğin onaylanmış üstün egemen gücünün cinselliğe dayandığı eleştirisi bu çalışmasında "Priapos" heykelcikleiyle daha da keskin bir ifadeye dönüşmüştür. "Böyle Tanıdıklarım Var II" (Resim:52) uzaktan ve yakından izleyene farklı okumalar sunmaktadır. Uzaktan gökyüzü, ay ve yıldızlar görünümünü sunan iş, yaklaşıldığında ise bu görünümün priapos ve üç maymunlar heykellerinden oluştuğu görülür. Görmek istediğimiz şeylere yaklaştığımızda, sorumluluğu üzerimizden atamacağımız ve görmemezlikten gelemeceğimiz durumları anımsatır. Sanatçı Vasıf Kortun ile yaptığı söyleşisinde, meselelerin kadın sanatçı

[91] Parten, **a.g.e.,** s.127.

gözüyle ifadesine dair şunları söyler: Nasıki "priapos" figürlerinin yerine "willendorf venüsü" kullanmış olsam aynı anlamın çıkması mümkün olmazdı. Priapos'un kendiliğinden taşıdığı ifade yüzünden kullanmış olamam ve aynı zamanda da kadın sanatçı olmam bir durum ifadesinden başka bir şey değil. Priapos figürünün taşıdığı şiddet, güç, durum iafedesinden başka bir şey değil. Priapos figürünün taşıdığı şiddet, güç, zorbalık vs. Gibi ifadeler erkek kimliğine ait ise, yan figürün klitorisi değil de penisi varsa ben ne yapabilirim? Hali hazırda şu üzerinde yaşadığımız dünya da kadın olarak doğmakla, erkek olarak doğmak doğrudan bazı yüklemeler ve farklılıkları beraberinde getiriyor. Beğensek de, beğenmesek de durum bu. Benim yaptığım bu durumun fotoğrafını çekmek gibi bir şey."[92]

"Hale Tenger'in sanatı, sosyal olaylardan, eril-dişi kodlmalardan, mekanın verilerinden, bazen bir makale ya da hayata önemli sözler söyleyen şarkılardan, kısaca hayattan ve hayatın sorunlarından şiddetli ve o derece tepkisel durumlarla oluşmaktadır. Sanatın sınırlarının, hayatın sınırları içerisinde gezindiği çalışmaları, sorunlara aidiyetsiz yaklaşımıyla ama her defasında kadın sanatçı tarafından oluşturulduğu açık edilen bir sanat edimi sunar. Tenger'in işleri ile karşılaşan izleyen ise, "görmezden gelemeceği, kayıtsız kalamacağı" bir görevin yüklenmesi altına girer."[93]

İnci Eviner ise çalışmalarında beden, kadın, kimlik, tekinsiz gibi kavramları sorunsallaştırır.

1995 yılında Galeri Nev'de gerçekleştirdiğ "Korkma Sana Bir Şey Olmaz" (Resim:53) başlıklı sergisinde, Eviner'in New York'taki üretimlerini bir araya getiren çizgilerle, motiflerle, animasyonla ve kelimelerle ördüğü bir hikâyeyi görürüz. Bu, hikâyenin esin kaynağı, günlük gazetelerde her gün görüp geçtiğimiz savaş fotoğrafları ya da töre cinayetine kurban olmuş bir kadın daha çok tanıdık, yanı başımızda ve bir o kadar 'farkındalığına bile tahammül edemediğimiz', sıradanlaştırdığımız olaylardır. Sanatçı, serginin altyapısını, "Hem çok benzer hem çok anonim olan bir alanın arasında olmayı tercih ediyorum ve o anonim olan yerde üretilmiş olan gazete fotoğrafları ve

---

[92] Vasıf Kortun, **"Hale Tenger Görevimiz Tehlike",** İstanbul, "Galeri Nev Sanatçı Kataloğu-Hale Tenger", 1998, s.34.
[93] Parten, **a.g.e.,** s.137.

imgeleri toplarken İstanbul'a ait imgeler, burada olup bitenlerle ilgili, Irak'la ilgili imgeler daha fazla ilgimi çekti" sözleriyle anlatır. Sergideki metinlerin ise 'resim altları' olmadığını, onların dipnotlar olduğunu belirtir "Dipnotlar da imgelerle dünya arasında kurduğum ilişkinin bir ifadesi.

Çünkü bir anlamda galeriyi kitap gibi düzenledim." Galeri, kenar süsleriyle, resimleriyle gerçekten bir kitaba benzemektedir. İlk etapta motifleri gördüğümüz düzenlemede sanatçı, motifin insanı çok rahatlatan ve bir temsilden beklenmeyecek hafifliğe sahip olduğundan bahseder. "...içerik olarak Batılı sanat anlayışı açısından çok fazla anlam yüklemediğimiz imgeler bir anda iki arada bir derede korkutucu ürkütücü imgelere dönüştürdüler kendilerini. Başkasının dehşetini ve endişesini paylaşabilecek kadar açık olmak gerekiyor. Bunun için de savunmasız kalmak lazım. Yoksa insan kendini çok kolay avutur. Tıpkı bir galerinin kapısını güzel şeyler görmek için açmak gibi."

2004 yılında Beral Madra küratörlüğünde Karşı Sanat Çalışmaları'nda izlenmiş olan "Sfenks seni yiyip yutacak" sergisinde, popüler kültür ve ataerkil geleneğin eleştirisi, psikanalizin kitlelerle münakaşasını görebiliriz. Sergi, video-art, performans videosu, fotoğraf, fotoğraf düzenlemesi, dijital baskı, yerleştirme ve metin düzenlemesi gibi değişken pratikleri 'kadın kimliği' ve 'ifade/irade özgürlüğü' adına kaynaştıran bir çeşitlilik taşıyan sergide yabancı sanatçıların yanı sıra yeni nesil sanatçılardan Elif Çelebi, Özgül Arslan, Neriman Polat, Gonca Sezer, Şermin Şerif, Emel Kennavi, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan ve Yeşim Ağaoğlu katılmıştır.

"Beral Madra sergi için kaleme aldığı önsözde, post-modern sürecin kadın sanatçılar için bir açılım olduğunu, "günümüz sanatı"nın sorgulayıcı, irdeleyici ve sarsıcı yapısıyla statükoyu kadınlar lehine çevirmek için önemli olanaklar barındırdığı söyler özetle ve şöyle devam eder; "Sergi, 80 yıllık geçmişi olan modernist ve laik devrime karşın, içinde yaşadığımız dönemde toplumun "kadın manzarası"ndaki çarpıklığın, krizlerin, karmaşanın boyutlarını ne kadar gündeme ve ciddiye aldığının

sorgulandığı bir alan olmaya talip." Sergi temelde modern ve postmodern sanattaki erkek egemen söylemin gücüne karşı bir "kadınca çıkış" olma iddiasını taşır."[94]

90'ların başından beri toplumsal cinsiyet, iktidar ve kadın bedeninin denetimi arasındaki ilişkiler üzerine çalışan **Canan Şenol**, çalışmalarında kendi görüntü ve hikayesi üzerinden kamusal alana açılır. Kendi bedenini kullanırken, hem oyuncu hem yönetmen rolünü oynar. 1998 "Duvar-Şeffaf Karakol-Odalık" (Resim54) çalışmasında "Kadınlar sokakta bedenleri baskıyı içselleştirerek salt göğüsleri belli olmasın diye omuzlarını kısarak gittikçe kamburlaşırlar. Bu gizlenmeyle birlikte, erkekler kendini saklamayan her kadına "düşmüş" gözüyle bakıp taciz etmeyi hak görür, kadın suçlu durumuna düşürülür. Canan Şenol ise fotoğraflarında, kendini çıplak bir şekilde korkusuzca gösterir, mutludur ve pornografik bir bakışa müsamaha göstermez.

Böylesi bir beden tehdit edicidir, arsızdır ve geleneğin ayrımcı kadın tiplemelerine uymaz. Yani, ne cinsiyetlerini saklayan, erotik bedeni düzene feda eden profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşıtı olan "medyatik" (ucuz kadın!) tiplemesine benzer. Avrupa sanat tarihinden alınan ve erdem ifade eden çıplak kadın tipine karşıtlık oluşturan Şenol'un heybetli çıplaklığı şeffaflaştırılmıştır, ardına saklandığı onu koruyan bir anlayış yoktur. Şeffaflığı, fotoğraflarını saydam plastiklere ve tuğlalara aktararak çoğaltır. Çoğaltmak performatif bir faaliyetin sonucu olduğu kadar bir güç ifadesidir de. Saydamlaşmış birimler saydamlaşmayı reddeden düzenin önünde bireyselleşmeyi belirtir."[95]

Teknik olarak da birbirine benzeyen ve birbirinden üretilmiş işler olan duvar, şeffaf karakol ve odalık esas tema olarak "şiddet"i ele alırken, bu üç iş birbirinden nüanslarla ayrılır. Duvar, şiddetin mekana uygulanmasıyla ilgilenir; sıkışma, kapalı kalma, kıstırılma. Saydam prizma dikdörtgen prizma içersinden dışarıya doğru çıkma hareketi yapan figürler, bir taraftan bir mekana hapsedilmiş bireyi ifade edereken diğer taraftan, yaşam metaforu olarak günlük işlerin rutinine kendini kaptırmış bireyin, varoluşsal anlamını yeniden anlamlandırmasındaki çaresizliğini de gözler önüne serer.

---

[94] Koray Karaermiş, **"**Kadın'ın postmodern çıkışı"**, Evrensel**, Mart, 2004, (Çevrimiçi) http// www.evrensel.net /kultur, 04 Mart 2008

[95] Vasıf Kortun, "Hiçbir Yerden-Canan Şenol", Sergi Kataloğu, İstanbul, 1999.

Şeffaf karakol ise devletin, her türlü iktidar aygıtının bireye uyguladığı şiddeti konu edinir. Sanatçı bu işte hem giyinik, hem çıplak, hem mağdur, hemde şiddeti uygulayan olarak yer alır."[96]

2007 yılında Garanti Platform'da gerçekleştirmiş olduğu performansında ise"Atatürkçü" sonra "İslamcı" ve en son çıplak görmüş olduğumuz sanatçı türbanı ve çağdaş kadın giysisi tayyörü sorgulamıştır. "Laik ve antilaik kesimler tarafından 'çağdaşlık' ya da 'inanç' örtüsü altında gizlenmiş cinsiyetçi baskının eleştirisini yapıyorum. Çağdaş diye nitelendirdiğimiz yaşam biçimi tüm kurumları ve ilişki biçimleriyle cinsiyetçi, ve antilaik diye tanımladığımız yaşam biçimi de öyle. Sistemin cinsiyetçi politikalar üzerine kurulu olmasına karşın, tarafların sinsi bir şekilde 'kadın hakları' savunuculuğu üzerinden politika yapması, örtülü ya da örtüsüz tüm kadınları mağdur ediyor. Gülnur Savran bir yazısında "Feminizm adına bazı kadınların 'kimliksiz' olduğunu iddia ederek bu arada kendimizi pek de kimlikli sanmak, en hafif deyimiyle bir yanılsamadır" diyor. Platformdaki performans tam da bu yanılsama üzerine kurgulandı. Toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve bedenin denetimi arasındaki ilişkiler üzerine "[97]

Performans sanatının farklı kollarından beslenen iki genç nesil sanatçı; Eser Selen ve Nezaket Ekinci'ye baktığımızda ise her iki sanatçının işleri de farklı yönleriyle bir sanat öznesi olarak bedeni, özellikle de kadın bedenini ve kadın bedeni etrafındaki söylemleri farklı yönlerden dile getirir.

Eser Selen'in 2006'da Akbank Sanat'ta gerçekleşmiş olan İşleiş başlıklı dört yerleştirmeden oluşan sergisinde,(Resim 55) Selen'in, bedensel ile mekansalın iç içe geçtiği performans/videoları ve yumuşak heykelleri yer almıştır. *"Bedenin sınırları, bedende başlayıp bedende biter. Beden dediğimiz şey sınırsız gibi görünse de bir sınırı var. İlk bakışta sınır, deri ve derinin çevrelediği beden. Ancak deriyi de aşan bir sürü olasılık var ve ben de derinin mekânla ilişkisini sorguladım"*diyen sanatçı ; bedenin varoluş koşullarını, sınırlarını, izlerini, gerek bulundukları mekanın sınırları içerisinde

[96] Kamil Şenol**, art-ist,** sayı:3, 1999, s.35.
[97] Ayşegül Sönmez, "Kimlik Krizinin Mağdurları Biziz", **Frmpaylas**, Aralık, 2007, (Çevrimiçi) www.frmpaylas.com/edebiyatta-saganak-yagis-basladi-t134376.html.

gerekse mekan olarak bedenin kendi durumu içinde sorgular. Yerleştirmelerinde, bedenle mekan sınırları arasındaki geçişgenliği, bedenlerinden kopartılmış, bedenlerini yitirmiş, "sözde" birer ruh taşıyan nesneler ve performanslar ile galeri yüzeyine taşıdığını görüyoruz. Performanslar bir yandan başka bir bedene taşınıp kendilerini yeniden var eden bedenlerden, diğer yandan da var olan bir bedenin kaybından söz etmektedir. Sonunda ve başında Selen izleyicisini bir soru ile karşı karşıya getirir: "Bedenin bütünlüğü içsel midir yoksa dışsal mı?"

"Mekanın üst katındaki yerleştirmelerinde; dokunma kah masturbasyon olarak, kah sanatçının dokunarak mekandaki kendi varlığını hissetmeye calışması olarak, kah doku ve yüzeye vurgu olarak dile getiriliyor. İç odadaki sesli yerleştirmesinde duyduğumuz sıvı sesi loş ışıkta belli belirsiz görülen beyaz plastik yüzeyi görerek değil dokunarak hissetmeye çağırıyor. Beyaz bir yatakta, beyaz kanatlar içinde, karşısındaki melek kuklasıyla birebir aynı kıyafetleri giymiş şekilde meleğiyle konuşurken görüntüde görunen meleğimsi, temiz, pak bir kadınlık kurmacasını yıkıyor. Sorularına genelgeçer söylemleri tekrar eden cevaplar veren kuklayı sonunda fırlatıp atan Selen, kuklaya "Vücudundan çıkan her şey bok gibi midir?" sorusunu yöneltiyor.

Cevabı havada kalan bu soru dokunma ve "abject" olgularının içiçeliğine dikkat çekiyor. Dokunma sadece dış dünyayla iletişim kurma aracı olarak değil, araçsallıktan öte kişinin kendi bedeninin içindeki temaslari hissetmeye çalışarak kendi sınırlarını araştırması olarak belirginleşiyor. Sonuçları dışkılama, salgılama, doğurma olan iç temasları hatırlatan sanatçı, izleyicinin ve karşı argumanlar ürettiği genelgeçer kadın bedeni kurmacasının karşına "abject" olanı, yani iğrendirici, dışkılanan, dışkılayan, salgılayan bedeni çıkarıyor.

Şiirselliği ve estetiği koruyarak politik eylemciliği gerçekleştirebilen **Nezaket Ekici** ise doğduğu kültür ve yaşadığı kültür ile yüzleşebilmiş, ön yargılarla ve çifte standartlarla hesaplaşan, açık, etkileyici bir performans üslubu geliştirmiştir. Halen Berlin ve Stuttgart'da çalışmalarını sürdüren sanatçı, 2006 yılında Karşı Sanat'ta gerçekleştirdiği Gözü Kara sergisinde, (Resim 56) koluyla kremayı karıştırıp bir topak tereyağına çevirirken kolunu hem makina olarak, hem de sıvı dolu kadın bedeninin içine girip bir insan canlısı yapan erkek cinsel organı olarak kullanmıştır. Aynı zamanda

bu performansında kolunu saatlerce sıvı dolu bir kavanozun içinde çevirerek, bedeninin sınırlarını fiziksel olarak zorlamış ve bedenin temasla tatmin olan "iğrendirici" sıvılarına gönderme yapmıştır. Beral Madra'nın küratörlüğünü yaprığı bu sergide Madra, Ekici için *"...bedeninin ve eylemin sınırlarını zorlayan, kendisini fiziksel ve ruhsal olarak işiyle birleştiren bir sanatçı. Bedeni üzerinde herhangi bir zorlama veya zihni üzerinde herhangi bir baskı, onun için direnç ve biçem ile canlandırabileceği bir oyun veya kurgudur..."* demektedir.

Selen' de Ekici'de, bedeni farklı yönlerden arastırsalar da ortak bir arastırmada birleştiklerini söylemek mümkün: dokunma. Bu iki sanatçının performanslarındaki katmanları görebilmek için ikisinde de ortaya çıkan dokunmanın izini Luce Irigaray'in This Sex Which is Not One (1977) adlı kitabında öne sürdüğü okuma üzerinden dikkatle sürmek gerekiyor. Fransız feminist felsefeci Irigaray, sürekli maskulen parametreler tarafından kavramsallaştırılan dişil cinselliğin, görselliğe yani belirli formların bir köşeye ayrılmasına dayanan fallik ekonominin dışında kalan bir oto-erotizmi olduğunu söyler.

Dişil cinselliğin formsuz, sürekli kendine dokunan bir yapısı vardır. Bu yüzden de Irigaray'a göre kadın bakmaktan çok dokunmaktan zevk alır. Yani dokunma dişil ekonominin temel öğesidir. Bu yüzden Ekici'nin yukarıda bahsedilen Krema performansını, kataloğunda yazıldığı gibi, sadece bir makineleşme olarak okumak oldukça yüzeysel olur. Sanatçı bu performansında kolunu ve elini fallik bir nesne olarak kullanarak görsel ekonominin içine dokunsal dişil ekonomiyi sokmaktadır. Eser Selen'in beyaz bir kostüm içerisinde yerde sürünüp kirlenerek mekandaki varlığını hissetmeye çalıştığı performansında da sanatçının yüzünü neredeyse hiç görmüyoruz, sanki kafasız gibi. Selen' de Ekici'ye benzer şekilde kafasını, gözlerini ön plandan çekerek (ama belki de böylelikle daha fazla vurgulayarak) görsel ekonomiyle dokunsal dişil ekonomiyi temas ettirmekte.

2008 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi, Verbund Koleksiyonu Yöneticisi Gabriele Schor ile İstanbul Modern Sanat Müzesi Şef Küratörü Levent Çalıkoğlu'nun küratörlüğünde hazırlanan "Suyun Bir Arada Tuttuğu" adlı sergi ,"Performans" ve "Mekânlar / Yerler" temalarıyla çağdaş sanatta 1970'lerden bugüne uzanan özgül

kesişim hatlarını gözler önüne seriyor. Sergi bu iki temayla, birçok kadın ve erkek sanatçının resimden uzaklaşıp, tamamıyla yeni ifade biçimlerine yönelmelerini ve fotoğraf, video ve mekân enstalasyonlarındaki dönüşümü anlatıyor.

Performans" başlığı altında, 1970'lerde başlayan süreçte sanatçıların kendi bedenlerini keşfetmeleri, kimlik meselesi üzerine düşünmeleri ve feminist başkaldırı gibi eğilimlere olan yönelimleri ele alınıyor.

"Mekânlar / Yerler" teması ise sanatın mekân ile kurduğu ilişkiye odaklanarak, mekânın sanatçılar tarafından yıkılıp, sonra yeniden nasıl tümlenebileceğini görünür kılıyor.

Kadın sanatçıların kendilerinin de yer alacağı bir sanat ve tarih inşa etmek için nasıl kaçınılmaz olarak bir ruh/beden, imge/kimlik yapbozculuğuna başvurduklarını tüm çıplaklığıyla gösteren sergide yabancı sanatçıların yanı sıra Nil Yalter gibi Türk sanatçıların çalışmaları ile çağdaş sanat dünyasına yön veren 39 sanatçının 116 yapıtı yer alıyor.

Nil Yalter'in 1974 tarihli "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı"(Resim: 57) videosu, toplumsal cinsiyet rollerinin Batı'daki ve Doğu'daki yansımalarını karşılaştırma olanağı sunan görsel bir kaynak oluşturuyor. Sanatçının video çalışmasında bir saat süreyle kamera karşısında göbek attığını görürüz. Başı görünmeyecek şekilde kendi göbeğini görünür kılan sanatçı, kayıp göbek kordonunun bıraktığı küçük göbek deliğinin çevresine spiral şeklinde bir yazı yazmaktadır. Bedene yazılan bu yazı Nil Yalter'e göre Türk kadınlarının içinde tutuldukları toplumsal durumun eleştirisidir. Bir klişe olarak göbek dansı ise, erkek egemen bir toplumun oryantalist bakışına işaret eder.

SONUÇ

Feminist hareketler ile başlayan köklü değişikler sonucunda kadın sanatçıların kendi yaşamlarından hareketle, o döneme kadar estetik bir obje, meta olarak kabul edilen kadın bedeninin algılanışını değiştiren süreç, bu tezin çıkış noktasını oluşturmuştur.

Modernizm, sanata her ne kadar yeni açılımlar kazandırmış olsa da sahip olduğu tek düze evrensellik anlayışı sanat alanındaki üretimleri kısır döngü içine sokmuştur. İlerleyen zamanlarda yapılan radikal çalışmalar ile biricik sanat objesi fikri değişmiş, evrensel doğruyu bulma anlayışı kırılmaya uğramıştır. O güne kadar bahsedilmeyen olgular, kavramsal sanatçılar ile birlikte sorgulanmaya başlamıştır. Süreç ve deneyim sanat alanında önem kazanmış ve işler galeri mekanın dışına çıkarak meta olma halinden kurtarılmıştır. Teknolojik gelişmeler ile birlikte kitle iletişim araçlarıyla şekillen insan algısı, birbirinden farklı temsil biçimlerine, gerçeklik kavramının tekrar gözden geçirilmesine yol açmıştır. Bu dönemde yeni okumalar yapılmış ve geri plana itilen kişiler postmodern anlayış ile birlikte "öteki" olarak kabul edilme durumuna karşı mücadele vermişlerdir. "Öteki" olarak kabul edilen kadın ve sanatı ataerkil sanat tarihini parçalama çabasına girmişdir. Doğuştan ortaya çıkan ve biyolojik olarak meydana gelen cins ayrımı, bu dönemde cinsiyet teorilerini gündeme getirmiş ve bu farklılıkların zaman içerisinde ideolojiler doğrultusunda meydana geldiğini ortaya koymuştur. Tüm sanat tarihi boyunca kadının estetik bir sanat objesi ve tüketilen görsel imge olarak ele alınışına, edilgen duruma düşmelerine itiraz etmişer ve bu süreçte bedenlerini aktif bir hale dönüştürmüşlerdir. Kadın sanatçılar, 1960'lı yıllar sonrasında, kavramsal sanatın kendini sorgulama sürecinin dışına çıkarak, kadının varoluşunun o güne kadar sadece biçimsel anlamda işlenmesinden dolayı özyaşam öykülerinden yola çıkarak kendilerini sanatlarının malzemesi olarak sunmuşlardır.

Kapital düzenin getirdiği mekanizasyon, meta fetişizmi, yabancılaşmaya ve öznenin yitirlmesine sabep olduğu için sanatçılar kendi yaşamlarına yönelerek bu sorunlara cevap aramışlarıdr. Gerçek dünya ile kurmaca ve temsili dünyayı birbiri ile çakıştırmışlarıdır.

Kadın sanatçılar tarihi baştan okumuş olsalar ve kendilerine yeni mecralar bulsalar dahi sistemin kategorileştirme olgusundan kurtulamamışlardır. Burada kadınlık durumunun üç büyük tehlikesi ile karşılaşıyoruz: mitik, mistik ve estetik olma hali. Kadınlık kavramı mitleştirilmiş, mistifiye edilmiş ve estetizasyona tabi tutulmuş böylece gerçeğinden kopmaya başlamıştır. Kadın sanatçıların yeni bir dil bulma çabaları ve bunu gerçekleştirmeleri mevcut popilist sistem içinde kategorileştirilmiştir. "Kadın sanatçılar" diye andığımız bir kavramı popüler hale getirmiştir ki tezimde de araştırmış olduğum bu tarih "mitik, mistik ve estetik olma hali"ne direnmenin tarihidir. Bu üçlü olma hali ne yazık ki bir çok "öteki" olarak anılan mücadele veren guruplar için de geçerlidir.

Bu çalışma, bu sürecin temelindeki düşünce ve felsefeyi anlamak, sonuç itibariyle gelinen olumlu noktanın tekrar "öteki" olma durumuna düşmesini kavrama amacını taşımaktadır. Birbiri içine karmaşık bir şekilde geçmiş olan bu ilişkileri sanat dahilinde çözümleme arzusu taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Hepsev,Seda, "**Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili"**, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).

Kahraman, Hasan Bülent, **Gösteri Dergisi,** İstanbul,1991,Sayı 122, s.61.

Kahraman, Hasan Bülent , "Cinsellik, Şu Meçhul Şey",2003, **Radikal Arşiv.**

Kahraman , Hasan Bülent, "Giysinin Yok Ettiği Beden", 2004, **Radikal Arşiv.**

Nochlin, Linda , **"Women, Art, Power and Other Essays",** New York:. Harper & Row, 1988.

Kortun, Vasıf, **"Hale Tenger Görevimiz Tehlike", İstanbul, "Galeri Nev Sanatçı Kataloğu-Hale Tenger"**, 1998, s.34.

Kortun, Vasıf "Hiçbir Yerden-Canan Şenol", **Sergi Kataloğu**, 1999.

Karaermiş, Koray, **"**Kadın'ın postmodern çıkışı"**, Evrensel**, Mart, 2004, (Çevrimiçi) http// www.evrensel.net /kultur, 04 Mart 2008.

Leppert, Richard , "**Sanatta Anlamın Görüntüsü"** , " Anatomi, Bilgi ve Lekeleme" , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

Murtezaoğlu, Aydan, **"Gösteri Olarak Sanat- Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan",** Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayımlanmamış).

Özayten, Nilgün, "Kavramsal Sanat", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2, İstanbul, Yam Yayınları, 1999, s.972.

Parten, Arzu , **"Çağdaş Türk Sanatında Kadın Sanatçıların Etkisi"**, Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).

Sarıdikmen, Gül, "Resimde Uzanan Çıplak", s.186.

Owens, Craig **,"The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism"**, 1983.

Şangar, Bülent , **"Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitolojisi",** Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).

Stiles, Kristine "Çağdaş Deha Paul Mc Carthy ile Bir Görüşme", **Sanat Üç Aylık Sanat Kültürü Dergisi,** çev: Özlem Kalkan Erenus, sayı:4, İstanbul, Sanat ÇevresiYayını, 2004,s:18.

Şenol, Kamil, **art-ist**, sayı:3, 1999

Sönmez, Ayşegül,"Kimlik Krizinin Mağduralrı Biziz", **Frmpaylas**, Aralık, 2007, (Çevrimiçi) www.frmpaylas.com/edebiyatta-saganak-yagis-basladi-t134376.html.

Tekeli, Şirin, **"Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat",** İstanbul, Birikim Yayınları, 1985.

Yüksek, Özcan , "Beden Zamanı", **Atlas Dergisi**, Eylül 2003,s.99.

Yüksek, Özcan ,"Beden Zamanı", **Atlas Dergisi**, Eylül 2003,s.99.

Yalom, Marilyn, **"Memenin Tarihi",** İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2002.

EKLER

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Van Dyke, "İngiltere Kralı I.Charles'ın portresi",1635 dolayları, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 2: John Frederick Lewis,"The Hareem", 1849, tuval üzerine suluboya.

Resim 3: Grimaldi Venüsü, İÖ. 23000.

Resim 4: "Afrodit / Venus Pudicitia" (İffetli Venüs), İÖ IV. Yüzyıl

Resim 5: Engizisyon işkenceleri, gravür.

Resim 6: Jean Cousin, "Eva Prima Pandora", XVI. Yüzyıl, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 7: Eugene Delacroix, "Halka Öncülük Eden Hürriyet" XVIII. Yüzyıl, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 8: Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Büyük Odalık", 1814, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 9: Edouard Manet ,"Olympia", 1863, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 10: Mary Cassatt, Loca, 1882, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 11: Auguste Renoir, "Loca", 1874, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 12: Chris Burden, "Atış", 1971, performans.

Resim 13: John Duncan, "Kör Randevu", 1972, performans.

Resim 14: Paul Mc Carthy, "Etten Kek", 1974, performans.

Resim 15: Gilbert & George, "Şarkı Söyleyen Heykeller ",1970, performans.

Resim 16: Marina Abromovic, "Thomas Lips", 1975, performans.

Resim 17: Piero Manzoni, performans.

Resim 18: Carolee Schneemann, "Olympia", 1965, performans.

Resim 19: Carolee Schneemann, "Eye Body",1965, performans.

Resim 20, 21: Allan Kaprow, "6 Bölümde 18 Olay", 1959, performans.

Resim 22: Carolee Schneemann, "Meat Joy", 1964, kinetik tiyatro.

Resim 23: Judy Chiago, "Yemek Daveti", 1973-1979, düzenleme.

Resim 24: Marina Abromovic, "Rest Energy", 1980, performans.

Resim 25: Carolee Schneemann, "İç Parşömen Kağıdı ", 1975, performans.

Resim 26: Jenny Holzer, "Virtual Reality", 1993, yerleştirme.

Resim 27: Cindy Sherman , “İsimsiz Film Kareleri”, 1977, fotoğraf.

Resim 28: Cindy Sherman ,“İsimsiz Film Kareleri”, 1977, fotoğraf.

Resim 29,30: Orlan , performans.

Resim 31: Gina Pane, “Psyche”, 1974, performans.

Resim 32: Barbara Kruger, 1980, düzenleme.

Resim 33: Rebecca Horn, "Finger Glovers", 1972, performans.

Resim 34: Rebecca Horn, "Pencil Mask", 1974, performans.

Resim35: MarleneDumas,1988,suluboya.

Resim 36: Guerilla Girls, “Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları”, 1985, poster.

Resim 37: Guerilla Girls, “"Türk kadın sanatçıların geleceği"”, 2006, poster.

Resim 38, 39: Vanessa Beecroft, Berlin, Paris, 2005.

Resim 40: Tracey Emin,“Everyone I Have Ever Slept With”,1995, düzenleme.

Resim 41: Tracey Emin , “My Bed”, 1998, düzenleme.

Resim 42: Sarah Lucas, "İki Kızarmış Yumurta ve Kebap”, 1992, düzenleme.

Resim 43: Sarah Lucas, "Kek”, 2004.

Resim 44: Elke Krystufek , "”, JETZTZEIT”, 1994, performans.

Resim 45: Pipilotti Rist ,“Sip my Ocean”, 1996, video.

Resim 46: Lynn Hershmann “Dante Hotel”, 1973, kurgu.

Resim 47: Tracey Moffatt, **“**Bedevil”, 1993, film.

Resim 48: Sophie Calle**, “**The Shadow”, 1981, kurgu.

Resim 49: Rineke Dijkstra, “Julie, Den Haag, February”, 1994, fotoğraf.

Resim 50: Nan Goldin, “Cinsel Bağımlılık Baladı”, 1982, fotoğraf.

Resim 51: Mariko Mori, performans.

Resim 51: Mona Hatoum, 1998, video.

Resim 52: Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var II”, düzenleme.

Resim 53: İnci Eviner, “Korkma Sana Bir Şey Olmaz” , 1995, resim.

Resim 54: Canan Şenol, “Duvar-Şeffaf Karakol-Odalık”, 1998, karışık teknik.

Resim 55: Eser Selen, “İşleiş”, 2006, performans.

Resim 56: Nezaket Ekici, “Gözü Kara”, 2006, performans.

Resim 57: Nil Yalter, “Başsız Kadın ya da Göbek Dansı”, 1974,video.