

148160

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

148160

**SOPHIE CALLE, NAN GOLDIN ve MARLENE
DUMAS'DA ÖZNELLİK ve BEDENİN TEMSİLİ**

Seda HEPSEV

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. İnci EVİNER, (YTÜ)

İSTANBUL, 2004

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ.....	iii
ÖNSÖZ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ	1
2. SANATIN DEĞİŞEN TANIMI	4
2.1 Biçimsel Arayışlar	4
2.2 Düşünce Olarak Sanat	7
2.3 Postmodern Dönem	9
2.4 Kadın Sanatçılar	11
3. SANATIN TEMSİL İŞLEVİ	13
3.1 Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Sanatın Algılanış Biçimleri.....	13
3.1.1 Farklı Sınıfların Temsili.....	16
3.1.2 Irksal Farklılıkların Temsili.....	17
3.1.3 Kadın Nü	19
3.1.4 Otoportre	23
3.2 Çağdaş Sanatta Bedenin Temsili.....	25
3.2.1 Body Art (Vücut Sanatı)	29
3.2.2 Performans	30
3.2.3 Happening	32
4. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN BEDENİNİN TEMSİLİ	34
4.1 Feminist Hareketler	34
4.2 Toplumsal Cinsiyet ve Cinsel Politika	38
4.2.1 Toplumsal Cinsiyet Teorisinin Tarihsel Kökenleri	39
4.2.2 Toplumsal Cinsiyet Teorileri	41
4.2.3 Aile	43
4.2.4 Devlet	43
4.2.5 Eşcinsellik	44
4.3 1960-1980 Yılları Arasında Bedenlerini Bir Malzeme Olarak Kullanan Kadın Sanatçılar	45

5.	FELSEFİ VE SOSYOLOJİK AÇIDAN ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA ÖZNE SORUNUNA GENEL BİR BAKIŞ	50
5.1	Bilinçdışı ve Özne	51
5.2	İktidar ve Özne	53
5.3	Öznellik	54
5.4	Çağdaş Batı Sanatında Öznellik	54
6.	SOPHIE CALLE, NAN GOLDIN VE MARLENE DUMAS'DA ÖZNELLİK VE BEDENİN TEMSİLİ	57
6.1	Sophie Calle'da Öznellik ve Bedenin Temsili	57
6.2	Nan Goldin'de Öznellik ve Bedenin Temsili	64
6.3	Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili	71
6.4	Sanatçıların Karşılaştırılması	78
7.	SONUÇ	83
	KAYNAKLAR	87
Ek 1	Resimler	90
Ek 2	Sanatçıların Kısa Özgeçmişleri	112
	ÖZGEÇMİŞ	115

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1	Kasimir Malevich, Black Square on a White Ground, 1915, 106.2x106.5cm., tuval üzerine yağlıboya, The Museum of Modern Art. (www.artchive.com)	90
Resim 2.2	Kasimir Malevich, Suprematist Composition: White on White, 1918, 79.4x79.4cm., tuval üzerine yağlıboya, The Museum of Modern Art. (www.infolipo.org).....	90
Resim 2.3	Piet Mondrian, Composition in Red, Yellow and Blue, 1937-1942, 60.3x55.4cm., tuval üzerine yağlıboya, The Museum of Modern Art. (www.abstractart.20m.com)	90
Resim 2.4	Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953, 64.14x55.25x1.27cm., kağıt üzerine mürekkep ve mum boya, Francisco Museum of Modern Art. (citd.scar.utoronto.ca)	91
Resim 2.5	Yves Klein, The Leap into the Void, 1960, Paris yakınları, foto: Harry Shunk. (Atakan, N., 1998, Arayışlar, YKY.)	91
Resim 2.6	Jean-Auguste-Dominique Ingres, Valpinçon Bather, 1808, 146x97.5cm., tuval üzerine yağlıboya, Louvre Museum, Paris	92
Resim 3.1	Nicolas Edmé, Fransız Köy Okulu, 1779, gravür. (Burke, P., 2003, Tarihin Görgü Tanıkları, Kitap Yayınevi.)	93
Resim 3.2	Van Dyke, İngiltere Kralı I. Charles'ın portresi, 1635 dolayları, tuval üzerine yağlıboya, Louvre Museum, Paris. (Gombrich, G.H., 1992, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi)	93
Resim 3.3	John Frederick Lewis, The Hhareem, 1849, 88.6x133cm, tuval üzerine suluboya, private collection	94
Resim 3.4	Jean-Auguste-Dominique Ingres, The Turkish Bath, 1862, 108cm. çapında 1.10x1.10 cm, tuval üzerine yağlıboya, Louvre Museum, Paris	94
Resim 3.5	Marcel Duchamp, Etant Donnes, 1946-1966, tuval üzerine karışık teknik, Philedephia Museum of Art. (www.toutfait.com).....	95
Resim 3.6	Gustave Courbet, The Sleepers, 1866, 135x200cm., tuval üzerine yağlıboya, Petit Palas Museum, Paris.....	95
Resim 3.7	Egon Schiele, Nude Girls Reclining, 1911, 56.5x36.8cm., kağıt üzerine suluboya ve kurşun kalem, The Metropolitan Museum of Art, New York.....	95
Resim 3.8	Rembrandt, Self-portrait, 1664, 82x63cm., tuval üzerine yağlıboya, Köln Museum. (Çubuklu. Y., 1998, "Rembrandt ve Otoportreleri", Defter Dergisi, 34: 62)	96
Resim 3.9	Nan Goldin, Self-portrait in Hotel Baur Au Lac, Zürih 1998. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57:103-104.)	96
Resim 3.10	Michelangelo, Ölen Tutsak, 1516 dolayları, Papa II. Giulio'nun gömütü için yapılmış mermer heykel, Louvre Museum, Paris. (Gombrich, G.H., 1992, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi)	96

Resim 3.11	Chris Burden, Shoot, 1971, California. (www.crowpoint.com)	96
Resim 3.12	Marina Abramovitz, Rhythm 10, 1973. (Grosenick, U.,2001, Women Artists, Tashen, London.).....	97
Resim 3.13	Piero Manzoni, Living Sculptures, 1961. (www.members.aol.com).....	97
Resim 3.14	Gilbert & George, Under the Arches, 1969. (Atakan, N., 1998, Arayışlar,Yapı Kredi Yayınları.)	97
Resim 4.1	Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975, New York. (www.caroleeschneemann.com)	98
Resim 4.2	Shigeko Kubota, Vagina Painting, 1965, New York. (www.wsu.edu)	98
Resim 4.3	Cindy Sherman, Untitled Film Stills No:2, 1977. (Cindy Sherman, Deftir Dergisi, 39: 142.)	98
Resim 4.4	Cindy Sherman, Untitled Film Stills No:132, 1984. (Cindy Sherman, Deftir Dergisi, 39: 150.)	98
Resim 5.1	Rosemarie Trockel, Freude, 1988, tuval üzerine yün iplik, 200x175cm. (www.artpoint.com)	99
Resim 5.2	Sarah Lucas, Au Naturel, 1994, 84x168x145cm., yer yatağı, su kovası, kavun, portakal, salatalık. (Grosenick, U., 2001, Women Artists, Tashen, London.)	99
Resim 5.3	Sarah Lucas, Is Suicide Genetic?, 1996, 43x38x53cm., seramik tuvalet, plastik klozet altlığı, akrilik boya. (Grosenick, U., 2001, Women Artists, Tashen, London.)	99
Resim 5.4	Matthew Barney, Cremaster 4 The Loughton Canditate, 1994, 50x45cm., renkli fotoğraf.....	100
Resim 5.5	Matthew Barney, Cremaster 1 Goodyear Field, 1996, 832x681x137cm., plastic	100
Resim 5.6	Jeff Koons, Ilona with Ass Up, 1990, 243x366cm., tuval üzerine yağlı mürekkep	100
Resim 5.7	Jeff Koons, Rabbit, 1986, 104x48x30cm., paslanmaz çelik.....	100
Resim 6.1	Sophie Calle, The Sleepers, 1979, 200 adet çerçevelenmiş siyah beyaz fotoğraf ve metin, Paris. (www.postmedia.com)	101
Resim 6.2	Sophie Calle, Suite Venitienne, 1983,Venedik	101
Resim 6.3	Sophie Calle, The Shadow, 1981, New York. (www.postmedia.com)	101
Resim 6.4	Sophie Calle, The Hotel, 1981, Venedik. (www.dareonline.com).....	102
Resim 6.5	Sophie Calle, The Hotel, 1981, Venedik. (Sophie Calle, New York Kullanma Klavuzu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.).....	102
Resim 6.6	Sophie Calle, Le Carnet d'adresses, 1983, Paris. (www.ifrance.com)	102
Resim 6.7	Sophie Calle, Les Aveugles, 1986, Paris. (www.ifrance.com)	102
Resim 6.8	Sophie Calle, Public Places-Private Spaces, 1996, SanFrancisco.(www.stratcher.org).....	103
Resim 6.9	Sophie Calle, Exquisite Pain, Paris. (www.stratcher.org).....	103
Resim 6.10	Sophie Calle, Double Game, sigara paketleri, 1994, New York. (Sophie Calle, New York Kullanma Klavuzu, YKY, İstanbul.).....	103
Resim 6.11	Sophie Calle, Double Game, telefon kabini, 1994, New York. (Sophie Calle, New York Kullanma Klavuzu, YKY, İstanbul.)	103
Resim 6.12	Nan Goldin, The Ballad of Sexual Dependency, 1982, New York. (www.hamburg-kunsthalle.de)	104

Resim 6.13	Nan Goldin, The Ballad of Sexual Dependency, 1982, New York. (www.hamburg-kunsthalle.de)104
Resim 6.14	Nan Goldin, Amanda in the Locker, Berlin, 1984. (www.mfa.org)104
Resim 6.15	Nan Goldin, Kathe in the Bathroom, Berlin, 1984. (www.rebeccacamhi.com).....104
Resim 6.16	Nan Goldin, I'll Be Your Mirror, 1995, filminden bir sahne. (www.wrf.edu).....104
Resim 6.17	Nan Goldin, Gilles ve Gotscho Embracing, Paris, 1992. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57).....105
Resim 6.18	Nan Goldin, Gotscho Kissing Gilles, Paris, 1993. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57).....105
Resim 6.19	Nan Goldin, Cookie at Vittorio's Casket, New York, 1989. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)105
Resim 6.20	Nan Goldin, Cookie in her Casket, New York, 1989. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)105
Resim 6.21	Nan Goldin, Clemens and Reine on the Trampoline, Paris, 1999. (www.artpublic.com)105
Resim 6.22	Nan Goldin, Suzanne and Phillipe on the Train, Long Island, 1985. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)106
Resim 6.23	Nan Goldin, Self-portrait at Golden River on Bridge, Silver Hill, 1998. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)106
Resim 6.24	Nan Goldin, Self-portrait in Hotel Baur Au Lac, Zürich, 1998. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)106
Resim 6.25	Nan Goldin, Simon in the Snow at Dawn, Christmas, Sweden, 1997. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)107
Resim 6.26	Nan Goldin, Christine Floating in the Sea, St. Barth's, 1999. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)107
Resim 6.27	Nan Goldin, Breakfast in Bed, Hotel Torre di Bellosguardo, Italy, 1996. (The Parkett Series With Contemporary Artists, 57)107
Resim 6.28	Marlene Dumas, kağıt üzerine kolaj, 1976. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)108
Resim 6.29	Marlene Dumas, We Don't Need Names Here, 1973, 21x28.5cm., kağıt üzerine mürekkep ve kolaj. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, PhaidonPressLimited.).....108
Resim 6.30	Marlene Dumas, Waiting (For Meaning), 1988, 50x70cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)108
Resim 6.31	Marlene Dumas, Losing (Her Meaning), 1988, 50x70cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)108
Resim 6.32	Marlene Dumas, Snow White and the Broken Arm, 1988, 140x300cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)108

Resim 6.33	Marlene Dumas, The Guilt of Privileged, 1988, 100x300cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)108
Resim 6.34	Marlene Dumas, Art is Stories Told by Toads, 1988, 180x90cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)109
Resim 6.35	Marlene Dumas, Martha-Sigmund's Wife, 1984, 130x110cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)109
Resim 6.36	Marlene Dumas, Evil is Banal, 1984, 125x105cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)109
Resim 6.37	Marlene Dumas, The White Disease, 1985, 125x105cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)109
Resim 6.38	Marlene Dumas, Black Drawings, 1991-1992, her biri 25x17.5cm. boyutunda 111 adet desen, kağıt üzerine suluboya ve mürekkep. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)110
Resim 6.39	Marlene Dumas, Jesus Serene, 1994, her biri 65x50cm. boyutunda 21 adet desen, kağıt üzerine suluboya, mürekkep ve kurşun kalem. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)110
Resim 6.40	Marlene Dumas, The schoolboys, 1987, 160x200cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)110
Resim 6.41	Marlene Dumas, The Teacher, 1987, 160x200cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)110
Resim 6.42	Marlene Dumas, The First People, 1991, her biri 180x90cm. boyutlarında 4 adet tuval, tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)111
Resim 6.43	Marlene Dumas, Pregnant Image, 1988-1990, 180x90cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)111
Resim 6.44	Marlene Dumas, Warhol's Child, 1989-1991, 140x300cm., tuval üzerine yağlıboya. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)111
Resim 6.45	Marlene Dumas, Porno as Collage, 1993, her biri 39.5x30.5cm. boyutlarında 6 adet desen, kağıt üzerine mürekkep. (Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., 1999, Marlene Dumas, Phaidon Press Limited.)111

ÖNSÖZ

Çağdaş sanat alanında, özellikle 1970’li yıllardan günümüze kadar olan dönemdeki sanat işleri üzerine yapılan bir çalışma, toplumsal ve teknolojik gelişmelerden bağımsız düşünülemez. Nitekim, toplumsal pratikler ve sanat arasındaki etkileşim çift yönlüdür. Bu nedenle sosyolojik ve sanatsal olayların yansımaları her iki alanda da görülebilmektedir.

Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas’nın çalışmaları, toplumsal olaylara karşı sanatın eleştiri potansiyelini öznel bir duruşla ortaya koymaktadır. Çağdaş sanat dahilinde yer alan bu kadın sanatçıların işlerinde gözlemleyebileceğimiz minör hikayeler, toplumsal düzene yönelik itirazları vurucu bir şekilde ifade etmektedir.

Hayat ve sanat arasındaki sınırların ortadan kalkışını ve kadın bedeninin estetik bir obje olarak algılanışının reddini tartışan bu teze, Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas’nın çalışmaları kaynaklık etmektedir.

Çalışmalarımın her aşamasında, değerli fikirlerini esirgemeyen tez danışmanım Yrd.Doç İnci EVİNER’e katkılarından dolayı en derin teşekkürlerimi sunarım. Yardım ve desteklerinden ötürü Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’ndeki hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma ayrıca teşekkür etmek isterim.

Haziran 2004

Seda HEPSEV

ÖZET

SOPHIE CALLE, NAN GOLDIN ve MARLENE DUMAS'DA ÖZNELLİK VE BEDENİN TEMSİLİ

Seda HEPSEV

Modernite düşüncesinin evrensel doğruyu bulma arayışı, sanat alanında da etkili olmuş, fikir yerine biçimsel kaygıların egemen olduğu sanat, kendini tekrar etmeye başlamıştır. Modernizmin sona erişiyile, biricik olan sanat objesi önemini kaybetmiş, kavramlar, orjinal fikirler ve farklı sunum şekilleri sanat alanında yeni kapılar açmıştır.

Bu çalışmada, tek merkezci ve ataerkil bir söylemle yazılmış olan sanat tarihi içerisinde, kadın bedeninin ve toplum içindeki varlığının temsil edilme biçimleri ve özneliğin sanat üretimindeki yeri incelenmekte, Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'nın çalışmaları ile örneklendirilmektedir.

Toplumsal pratiklerde olduğu gibi sanat alanında da Batı-Doğu, siyah-beyaz, kadın-erkek ayrımları yaşanmıştır. Bu karşıtlıklar dahilinde, Batılı beyaz erkek özne etken bir tavır içindeyken, kadın sanatta estetik bir haz objesi olarak temsil edilmiştir. Çalışma içerisinde, feminist hareketlerin etkili olduğu ve toplumsal cinsiyet teorilerinin önem kazandığı 1960 sonrası dönemde, kadın sanatçıların bedeni ve bireysel hikayelerini, sanat alanında etken bir hale gelebilmek amacıyla kullanım şekilleri incelenmektedir.

Sanatçıların öznel bir bakış açısı ile eleştirisini yaptığı iktidar söylemleri, postmodern düşünceler bağlamında önemini kaybetmeye başlamıştır. Toplumsal ve teknolojik gelişmelerin önem kazandığı bir sanat ortamında öznellik, farklı eğilimlerin ifade edildiği bir özgürlük imkanı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sophie Calle, Nan Goldin, Marlene Dumas, çağdaş sanat, öznellik, bedenin temsili.

ABSTRACT

SUBJECTIVITY AND REPRESENTATION of BODY on SOPHIE CALLE, NAN GOLDIN AND MARLENE DUMAS

Seda HEPSEV

The idea of modernity, as a search for the universal truth, has been effective in the art arena, causing art to repeat itself due to formal concerns rather than ideas. As the era of modernism came to an end, the unique art object lost its significance and different ways of representation and concepts brought up new opportunities in the art arena.

In this study, representations of the female body, its existence, together with the importance of subjectivity in the art production are being analysed with reference to art history which has been written with a centralist and patriarchal manner. Moreover, the argument is being supported by some works of Sophie Calle, Nan Goldin and Marlene Dumas.

In the art arena, some distinctions like West-East, black-white and female-male have always been experienced. As far as these distinctions are concerned, while the Western white male subject is in an effective manner, the female subject is represented as an object of pleasure. Within the study, as feminist movements and gender theories gained power in the 1960's, how the female artists started to use the female body and their personal stories, is being analysed.

The discourses of power which the artists criticise with a subjective view have started to be undermined in the context of postmodern ideas. The subjectivity in the art arena, where social and technological developments have gained importance, provides a field of liberty where different tendencies are expressed.

Keywords: Sophie Calle, Nan Goldin, Marlene Dumas, contemporary art, subjectivity, representation of body.

KAYNAKLAR

- Akay, A., (2002), “Feminizm Öncesi ve Sonrası Kadın Sorunsalı”, Toplumbilim Dergisi, 15.
- Alptekin, G., (2001), “Kadınlarda Üstbenlik Gelişimi”, Psikanaliz Yazıları, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2.
- Altındere, H., (1999), Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden, Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).
- Archer, M., (1997), Art Since 1960, Thames and Hudson, London.
- Arendt.,(2003), “Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı”, 113-118, Beatrice. L, (Der.), Sanat Yapıtı, (Çev., A. Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N., (1998), Arayışlar, (Çev., Z. Rona), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Auster, P., (2001), Leviathan, Can Yayınları, İstanbul.
- Badinter, E., (1992), Biri Ötekidir, (Çev., Ş. Tekeli), Afa Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R., (2000), Camera Lucida, (Çev.,R. Akçakaya), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Berger, J., (1999), Görme Biçimleri, (Çev., Y. Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Binkert, D., (1995), Melankoli Kadındır, (Çev., İ. İgan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., (1999), Marlene Dumas, Phaidon Press Limited, Hong Kong.
- Burke, P., (2003), Tarihin Görgü Tanıkları, (Çev., Z. Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Calle, S., (2002), New York Kullanma Klavuzu, (Çev., Ö. Açikkol), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Connel, R. W., (1998), Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, (Çev., C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ergüven, M., (1998), Görmece, MetisYayınları, İstanbul.
- Foucault, M., (1993), Cinselliğin Tarihi, (Çev., H. Tufan), Afa Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M., (2003), Ders Özetleri, (Çev., S. Hilav), Yapı Kredi Yayınları Yayınları, İstanbul, 127-149.
- Goodman.,(2003), “Sanat Hangi Durumda Vardır?”, 139-143, Beatrice. L, (Der.), Sanat Yapıtı, (Çev., A. Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Greenberg, C., (1999), “Modernist Resim”, 356-365, Modernizmin Serüveni, E. Batur, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Grosenick, U., (2001), Women Artists, Tashen, London.
- Guattari, F., (2002), “Antipsikiyatri, Antipsikanaliz”, 144-152, Kavramlar ve Bağlamlar Arasında, C. Akaş, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hakert, U. M., (1999), “Images of Intimacy ”, The Parkett Series With Contemporary Artists, 57.
- Işık, E., (1995), Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, H. B., (2003), “Pornografiyi Başlatan O An”, Radikal Gazetesi.
- Kahraman, H. B., (2003), “Cinsellik, Şu Meçhul Şey”, Radikal Gazetesi.
- Kandinsky, V., (1999), “Büyük Ütopya Üzerine”, 198-201, Modernizmin Serüveni, E. Batur, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Klein, M., (1999), Haset ve Şükran, (Çev., O. Koçak ve Y. Erten), Metis Yayınları, İstanbul.
- Leppert, R., (2002), Sanatta Anlamanın Görüntüsü, (Çev., İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lloyd, G., (1996), Erkek Akıl, (Çev., M. Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Malevich, K., (1999), “Sanatçı”, 196-197, Modernizmin Serüveni, E. Batur, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Newman, M., (2000), “Kavramsal: Bitmemiş Proje”, Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi.
- Reed, C., (1998), “Postmodernism and the Art of Identity”, 272-273, Concepts of Modern Art, N. Stangos, (Edit.), Thames and Hudson, London.
- Sabbah, F. A., (1995), İslam’ın Bilinçaltında Kadın, (Çev., A. Sönmezay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Said, E., (2001), Şarkiyatçılık, (Çev., B. Ülner), Metis Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Z., (2000), “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, Deftir Dergisi.
- Smith, R., (1998), “Conceptual Art”, 257-270, Concepts of Modern Art, N. Stangos, (Edit.), Thames and Hudson, London.
- Şangar, B., (1996), Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitoloji, Sanatta Yeterlilik Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).

- Şişman, N., (2003), Kadın Bedeninin Yeniden İnşası, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Touraine, A., (2002), Modernliğin Eleştirisi, (Çev., H. Tufan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tura, S. M., (1996), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Turhanlı, H., (2000), Bir Erdem Olarak Sapkınlık, Çiviyazıları, İstanbul.
- Witt, S. L., (1969), "Sentences on Conceptual Art", 837-839, Art in Theory, C. Harrison ve P. Wood, (Edit.), Blackwell Publishing, Oxford.
- Wright, E., (2002), Lacan ve Postfeminizm, (Çev., E. Kılıç), Everest Yayınları, İstanbul
- Yavuz, H., (1999), Modernleşme, Oryantalizm ve İslam, Boyut Kitapları, İstanbul.



1.GİRİŞ

Erken Rönesans'tan 20.yy.'ın başlarına kadar uzanan dönemdeki Batı Avrupa kaynaklı resimlerde, değişen tarzların yanı sıra, toplumsal ve kültürel etkileri, bunlar arasındaki karmaşık ilişkileri gözlemlemek mümkündür. Batı sanatı dahilinde üretilmiş olan resimler ile toplumsal ve kültürel algılanışı arasındaki karmaşık ilişkiler çift yönlü olarak ortaya çıkmaktadır. Sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet gibi toplumsal pratikleri oluşturan iktidar alanlarının resim sanatına yansımaları farklılıklar göstermektedir. Bu durum sanatın temsil şekillerinin çeşitliliğini de beraberinde getirmiştir.

Resim sanatı toplumsal pratikle aynı paralellikte, hatta iç içe geçmiş bir şekilde gelişmiştir. Bu nedenle, sınıf, kültür, cinsiyet, ırk gibi tüm toplumsal formasyonlar resim sanatının bir parçası haline gelmiştir. Tarih boyunca iktidar alanlarını da belirleyen bu kavramlar, gerek işlenen tema gerekse renk, çizgi, kompozisyon gibi temel biçimlerle resmin anlamını etkilemişlerdir.

Bu çalışma dahilinde sanatta modernizmin neden olduğu bunalım, toplumsal ve kültürel olaylara paralel bir şekilde ele alınacaktır. Sanatın farklı alanlarda söz söyleme ve temsil edilme ihtiyacı, fikir, deneyim ve süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizm sonrasında birbirinden kopuk olarak gelişmeye çalışan sanat disiplinlerinin birarada ve belli bir strateji dahilinde ne gibi yeni açılımlar gerçekleştirdiği incelenecektir.

Kapitalizmin gelişimiyle birlikte yasak, sansür, inkar gibi yan kavramlar, üretim tarzlarıyla bağdaşarak varlığını sürdürmüştür. Üretim tarzlarının ve iş gücünün önem kazandığı bu dönemde, bu gücün diğer hazlara yönelerek dağılması hoş görülemeyeceği için, "cinsellik" de iktidarın en fazla uğraştığı konu haline gelmiştir. Cinselliği bastırma, tanımlama, belli sınırlar içinde meşrulaştırma, böylelikle kontrol altında tutma, sanatta da kendini göstermiş, modern toplumlara has meşru cinsellikler ve fanteziler estetik değerler dahilinde ele alınmıştır.

Modernizm sonrasında, kadın-erkek, Doğu-Batı, siyah-beyaz gibi ayrımlar ortadan kalkmış, postmodern anlayışla birlikte sanattaki iktidar alanları da belli bir kırılmaya uğramıştır.

İktidarın kendisinin ortaya çıkarttığı ve aynı anda denetim altına aldığı cinsellik, toplumsal yapılarda ortaya çıkışı, Lacan merkezli bir psikanaliz görüşü etrafında algılanışı bu çalışmaya kaynaklık edecektir. Lacan cinsel kimliğin kazanılmasını toplumda cinsellik kazanmış öğeler

olarak yer edinme açısından tanımlamaktadır. Lacan'cı öznenin özelliği ise dile dahil olmasıyla birlikte öznenin yabancılaşmasıdır. Yabancılaşma, öznenin yapısal koşuludur ve öznenin yarılması, bir cinsel bölünme yaratarak, simgesel, toplumsal cinsiyeti oluşturmaktadır.

Eleştirel bir yapıyla ortaya konan postmodern düşünce dahilinde, 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. Çalışma, tarihsel referanslarla desteklenen sanatsal söylemleri, toplumsal değişimlerle aynı paralellikte sunmayı amaçlamaktadır.

1960'lı yılların sonlarındaki siyasi değişimler, sanatçıların kolektif bir şekilde hareket etmesine de olanak sağlamıştır. Aynı dönemde, toplumsal cinsiyet teorilerine yönelik aktivist kadın hareketleri ve söylemlerinin sanat alanına etkileri büyük olmuştur. Bu bağlamda, kendisini sorgulayan kavramsal sanatın hemen ardından ortaya çıkan feminist sanat hareketleri, sanat ve siyaseti birleştiren kültürel üretimler halini almıştır. Kadın öznenliğini, kadın imgelerinin yeniden algılanışını ve kültürel rolleri ortaya çıkartarak, baskın söylemleri değiştirmeye yönelik sanatsal çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas, 1980'li yıllardan itibaren sanat alanında aktif olarak rol üstlenen üç çağdaş kadın sanatçıdır.

Sophie Calle; merak ve gözetleme dürtüleri dahilinde stratejik projeler geliştirmiş, kamusal ve öznel alanın, hayat ve sanatın sınırlarını ortadan kaldıracak çalışmalar gerçekleştirmiştir. İçinde yaşadığı toplumla uyumsuzluğu, hesaplaşmaları çalışmalarında karşılaşılan unsurlardır. Farklı ve tanımadığı kişilerin hayatlarına müdahale ederek yeni kurgular yarattığı gibi, kendi yaşantısına dair detayları da çalışmalarına taşımıştır.

Nan Goldin; otobiyografik öğelerden yola çıkarak toplumda "öteki" konumunda bulunan, kendisinin de dahil olduğu yaşantıları çalışmalarına konu edinmiştir. Fahişeler, eşcinseller, uyuşturucu bağımlıları arasında geçen tüm hayatını çektiği fotoğraf karelerinde görmek mümkündür. Arkadaş çevresini ve kendisini gündelik hayat içinde eleştirmeden ya da topluma örnek olarak göstermek amacını gütmeyen sadece fotoğraflamıştır. Gözlemlerini dışarıdan bir bakışla değil, içeriden biri olarak gerçekleştirmiştir.

Güney Amerikalı beyaz sanatçı olarak Marlene Dumas ise ırksal ve kültürel farklılıkları yorumlamıştır. Toplumdaki kimlik sorunlarını ele alan sanatçı, bir anne, kadın ve sanatçı olarak taşıdığı kimliklerin sorgulamasını resimleri aracılığıyla ortaya koymuştur.

Çalışma içerisinde bu üç sanatçının ele alınmasının nedeni, öznellik, toplumsal cinsiyet ve bedenin temsil edilişi bağlamında, sanat-toplum etkileşimine örnek teşkil etmeleridir. Amaçlanan, bu çağdaş sanatçılardan yola çıkarak sanatsal kavramlara ulaşmak değil, söz konusu kavramları tartışarak, Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'nın çalışmalarında incelemektir.

Günümüzde önemli bir eleştiri potansiyeline sahip olan çağdaş sanat, belirlenmiş stratejiler doğrultusunda üretilmektedir. Temelleri yaklaşık kırk sene önce atılmış olan bu üretim biçimi, feminist sanat hareketleri ile başlamış, resim, heykel, video, performans, arşiv, otobiyografi, enstelasyonlar dahilinde savunduğu düşünceleri pratiğe aktarmıştır. Ortaya konan çalışmalar her ne kadar alışlagelen tarihsel akışta dikkate değer bir dalgalanma yaratsa da, günümüzde halen ele alınması ve çözülmesi gereken bir konu olarak varlığını sürdürmektedir.

2. SANATIN DEĞİŞEN TANIMI

“Modern sanat” denildiğinde, geçmişin tüm geleneklerinden ayrılmış, daha önce hiç denenmemiş, yeni bir sanat anlayışının akla gelmesi belki de modern kelimesinin çağrıştırdıkları veya kelime anlamı ile ilgilidir. Hristiyanlık sonrası dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırt etmek için kullanılan “modern” kelimesi, belli bir karşılaştırma tavrı ve mantığı taşıdığından “yeni” dönemlerle özdeşleşmiştir. Modern sanatın her döneminin geçmişin geleneklerinden kesin olarak kopan yeni bir çağ olarak karşılandığı düşünülürse, bu özdeşlik çok da yersiz sayılmaz.

Evrensel bir doğru anlayışının izini süren Modernizm’in bu amaç doğrultusunda kendini tekrar etmeye başlaması ve özeleştirisini yeni eğilimler ve anlayışlarla pratiğe dönüştürmesi bu bölümün içeriğini oluşturmaktadır. Sanatın modern dönemden günümüze kadar geçirdiği farklılıklar, plastik sanatlar bağlamında, örnekler üzerinden açıklanacak ve yorumlanacaktır.

2.1 Biçimsel Arayışlar

Geleceğin sanatı olarak soyut sanatı gösteren Wassily Kandinsky’nin 1912’de yayımladığı ilk kitabı “*Sanatta Tinsellik*”, (Über das Geistige in der Kunst) batı sanatının en hareketli zamanlarını yaşadığı bir dönemde oldukça tartışma yaratmıştır. Kandinsky, bu kitabında soyut sanatın gelişimiyle ilgili düşüncelerini felsefi bir temele oturtmuştur. Her ne kadar “iç dünya” dediği öznel alandan yola çıksa da, sanatçı resimde mutlak bir evrensellik arayışında olmuştur. Modernist düşünce ile oldukça örtüşen bu arayış, 20. yüzyıl Batı sanatına dahil olan tüm sanatçılarda ortak bir amaç haline gelmiştir. Sadece yeni ifade biçimleri bulmak için değil, aynı zamanda bunları bir kural olarak daha açık ifade edebilmek için de resim sanatının normları incelenmiştir. Resmin dış biçimi, çerçevesi, boyanın dokusu, değer ve renk kontrastları birbirini izleyen modernist kuşaklar tarafından defalarca test edilmiştir. Bu denemeler giderek daha ayrıntılı bir hale gelmiş, dolayısıyla resim sınırlayıcı koşullarla çevrelenmiş, özgürlüğe daha az izin vermiştir. Bu koşullar belirli bir bilinçlilikle yaratılan, tamamıyla insanlara ait sınırlamalardır.

Kandinsky örneğine geri dönersek; koyu dindar ve mistisizme eğilimi olan sanatçının, bir anlamda dünyevi bir ahlakçılığı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Kandinsky, madde ile tinin karşıtlık değil, aynı ilkenin değişik aşamaları olduğunu, tanrının ise evrenin tinsel temeli olduğunu

söylemiştir. Dinde ve sanatta önceki gerçeklerin yadsınmadığını, bu nedenle de sanat ve dinin aynı gelişmeleri gösterdiğini belirtmiştir:

“İlerleyen zorunluluğa karşı, çılgınca bir çaba, kendini çok sağlam sanan ve bu çabanın zorunluluğa zarar değil yarar sağladığını bilmeyen duvarlar yükseliyor. Çünkü duvar ne kadar sağlamsa, ona karşı çıkarak toparlanan ve yorulmak nedir bilmeyen güçler de o kadar büyük ve dayanıklı. Direnç ne kadar büyükse dayanak noktası da o kadar dirençli. Bir araya gelmiş güçler, belli bir zamanda tek bir güç haline gelmek için olgunlaşırlar ve dünün sarsılmaz duvarı, bugün birdenbire un ufak olup gider. Duvar ne kadar kalınsa, patlama da o kadar şiddetli ve zorunluluğun sıçrayışı da o kadar büyüktür. Ve dün ütöpik olan, bugün gerçek haline gelir.” (Kandinsky,1999,198)

Bütün bu düşüncelerinin ışığında, katıksız rengin, evrensel formların peşine düşen sanatçı, yaşamdan aldığı somut örnekleri veya şemaları kullanmıştır. Bauhaus Okulu’ndaki eğitmenliği sırasında geliştirdiği renk teorisi içeriğinde, renk sistemleri ve dizilerini incelemiş, renk-biçim ve renk-espas ilişkisi üzerinde durmuştur. Form teorisinde ise, nokta, çizgi ve planların analizini yapmıştır. Yine aynı dönemde gerçekleştirdiği kompozisyonlarında oldukça fazla kullandığı ve bir trompet sesine benzettiği form olan üçgeni, en mükemmel form ve kozmik gücün simgesi olarak ele almıştır.

Evrensel tek bir doğru peşinde, sanatçının veya içeriğin değil, ulaşmak istenen noktanın öne çıktığı modernizm, yine aynı amaç uğruna kendi özeleştirisi de gerçekleştirmiştir. Özeleştiriler, her zaman pratik, biçimsel sorunlarda takılı kalmış, hiçbir zaman teoriye yönelik bir konu olmamıştır.

Aydınlanma projesi, bilim, ahlak ve estetik alanlarını birbirinden yalıtılmış ayrı alanlar olarak görmüştür. Sanata, kendi iç mantığına göre kurulabilecek bir alan olarak yaklaşmış, biricik ve indirgenemez olanın sadece genel olarak sanatta değil, aynı zamanda tek tek sanatlarda olduğunu ortaya koymuştur. Böylelikle her sanat, kendisine ait işlemlerle kendine özgü etkileri belirlemiş, sanatlar yetki alanlarını daraltsa da daha yetkin hale gelmişlerdir. Eski ustalar, yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri gibi resimsel araçları, açıklanmaması gereken olumsuz etkenler olarak görürken, modernist resim bu etkenleri olduğu gibi kabul etmiştir. Kuralları daha belirgin hale getirmek, daha ayrıntılı bir şekilde tanımlamak, sanatı çok daha sınırlayıcı ve özgürlüğe az izin veren bir alan haline çevirmiştir. Bu bilinçlilik sonucunda, sanat üzerinde geliştirilen tüm teoriler, gerçek bir uygulama alanı oluşturmuş, sanatsal pratikler halini almıştır.

Aynı mantığa sahip bir düşünceyle, Suprematizmi de modernist dönemin sanatsal pratiklerinden biri olarak düşünmek mümkündür. Resim sanatını evrensel bir doğru ile açıklamak ve bütünleştirmek çabası, Suprematist harekette, kendini objeden ve doğadan soyutlamak fikrine dönüşmüştür. Yine de Suprematizme tek kişilik bir performans anlayışıyla bakabiliriz. Bu anlayışın öncüsü olan Kasimir Malevich, nesnel dünyayı ve temsilci sanatın geleneksel ikonografisini reddetmiştir. Sanatçının kullandığı basit geometrik formlar, çevreye karşı verilen şartlanmış tepkileri yıkmak ve doğanın kendisinden daha az manalı olmayan yeni gerçeklikler yaratmak amacını gütmüştür.

Bu anlayış doğrultusunda Malevich, sanatı objenin ağırlığından kurtarmayı amaçlamış, soyut sanata geometrik bir basitlik getirmiştir. “*Black Square on a White Ground*” ın (Beyaz Bir Zemin Üzerinde Siyah Kare) dahil olduğu ilk suprematist resimleri, 1915 yılında Moskova’da sergilenmiştir. (Resim 2.1) Fakat sadece boş bir kare olarak algılanan bu resim, eleştirilere maruz kalmıştır. Malevich ise bu formun herhangi bir objenin yokluğu ve anlam ile dolu olduğunu iddia etmiştir.

“...Görülmeyen ve bitip tükenmeyen formlar evrenini gözümün önüne getiriyorum. Sonsuz evren bana görünmeyende yer alıyor. Ben kendimden söz edeceğim, çünkü başkalarının evreni nasıl tasarımıladığını bilmiyorum. (...) Evrenin ya da nesnenin sınırını bir başka tarzda gören olağanüstü kişiler, bir iletim aracı yarattılar ve sınıra ilişkin bir dizi yorumu çoğaltarak ve gördüklerini daha da parçalara ayırarak, kendilerinden daha küçük kişileri, bu araçlarla uyandırdılar. Bundan ötürü, şeylerin evrenin gerçekliğinin keşfedilmesi, bir bölümüyle sanatçıya aittir.” (Malevich,1999,196)

Malevich’e göre, evrenin gerçekliğinin keşfedilmesi gibi bir misyon üstlenen sanatçı, ruhsal bağımsızlığından hiçbir taviz vermeden, yaratma eylemini sürdürmelidir. 1917 Rus Devrimi esnasında, sanatın faydacı bir düşünceye hizmet etmemesi gerektiğini savunarak, sanatçının devlete hizmetini reddetmiştir. Çünkü protesto ettiği devlet, kitleleri kullanarak bir gerçeklik yapısı oluşturmakta ve böylece devlet organizmaları tarafından şekillenen ortak bir bilinç yaratılmaktadır.

Malevich’in sanat hakkındaki bu düşünceleri ve dolayısıyla Suprematist akım, sadece insan elinden çıkma materyalist dünyayı değil, evrenin açıklanamayan yönlerine karşı duyulan merakı da etkisi altına almıştır. Basit geometrik formlara indirgediği kompozisyonları, çoğu zaman gerçek objelere kelimesi kelimesine göndermeler içermektedir. “*Suprematist Composition*

Expressing the Feeling of Wireless Telegraphy” (1915) (Telsiz Telgraf Duygusunu İfade Eden Suprematist Kompozisyon) adlı resminde, uluslararası kodların simgeleri direkt olarak kullanılmıştır.

Malevich’in en fazla bahsedilen resimlerinden biri de 1918 tarihli *“Suprematist Composition: White on White”*’dır. (Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz) Beyaz bir zemin üzerinde hareketli bir şekilde duran beyaz bir kareden oluşan kompozisyon bir çok şekilde yorumlanabilir. (Resim 2.2) Fakat Malevich’in diğer çalışmalarının bağlamı ve o zamana dek yapmış olduğu açıklamaları göz önüne aldığımızda, bu resmin suprematist anlayışın vardığı ya da yaptırılmak istendiği en son nokta olduğunu söylemek mümkündür.

2.2 Düşünce Olarak Sanat

Biçim’in daha ziyade us’a hitap etmesi ile, modern sanatın son demlerinde minimalist bir yaklaşım ve yalın bir görsellik fikrinin ağır basması arasında paralellik kurabiliriz. Bu nedendir ki, yeni bir içerik ve yöntem söz konusu olduğunda, ilk başta suçlanan veya sorgulanan biçim’dir. Umberto Eco *“Açık Yapıt”*’ta, biçime duyulan kuşkudan bahsetmiştir. Eco’ya göre sanat yapıtının en belirgin özelliği bilgi’yle kurduğu ilişkidir. Bunu da, şekilsizlik yani bir nevi çok anlamlılık ile ortaya koyar. “Çağdaş sanat, olasılık yasalarının hükmettiği dilden kopmaya ayrı bir önem vererek tam da yararlandığı esnada sorguladığı bu koşulları deforme eder.” (Eco, 1992,47)

Biçimden kopuşun en üst seviyeye taşındığı ve malzemenin sınırlarının sorgulandığı bu dönemde, resim yapma eyleminin kendisi de sorgulanmış, resmin konusu dışında süreç de resimsel bir malzeme haline gelmiştir. Gerçekliğin arayışında, tuvale yansıyanlar bir yana, “gösteri” diyebileceğimiz bir oluşuma sıra gelmiştir. Resmin ortaya çıkış şekli ile üretme hali, seyredilecek bir süreç haline gelmiştir. Jackson Pollock’un çalışma esnasında çekilen fotoğrafları, bu nedenle en az resimleri kadar akılda kalıcıdır.

Bütün bu birbirini izleyen gelişmelerden sonra geriye kalan şey, daha önce yapılmış olanı geçerli bir neden öne sürerek tekrarlamak olmuştur. Şu da bir gerçek ki, Piet Mondrian’ın *“Composition in Red, Yellow and Blue”* (Kırmızlı Kompozisyon, Sarı ve Mavi) (Resim 2.3) ile Kasimir Malevich’in *“Suprematist Composition: White on White”* (Süprematist Kompozisyon: Beyaz üzerine Beyaz) arasında herhangi bir üstünlük ya da çağdaşlık farkı bulunmamaktadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden bu çeşitlemeler, “evrensel”i bulma çabasında “yeni” nin

anlamını bir nevi yok etmiş, belli çerçeveler içine sıkışıp kalmıştır. Bu durumda, sanatın ilke ve yöntemlerinin değişimine yönelik tekrarların dışlanması, yani sanatın tümüyle reddedilmesi gündeme gelmelidir.

“Klasisizm, romantizm, hümanizm gibi sözlerle ciddi olarak düşünmek mümkün değildir. Şişeler üstündeki etiketlerle insan ne sarhoş olur, ne de susuzluğunu giderir.” (Valery, 1998, 87)

Bahsettiğimiz bu noktada, sanatın sadece bir kavram değil, Batı kültüründe son iki yüzyıldır devam eden bir kurum olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Biçime karşı çıkmanın bedelini toplumdan soyutlanarak ödeyen Romantik Dönem sanatçılarından itibaren, sanat kurumunun müdahalesi ve sanatçının kendisi arasında bir kopukluk ve engel söz konusudur. Bu nedenle, sanatın dinamiklerinden bahsederken, kurumsal özelliğini de bir kenara koymamak gerekiyor. Bu kurumsallık, üretim ve tüketim bağlamında, sanat yapısının tüm aşamalarına hükmeder duruma gelmiştir. İşte, sanatın tümüyle reddedilmesinden bahsederken, denetim mekanizmaları ve metalaşma hali de unutulmamalıdır. Neticede, modern kelimesinin ardına gizlenip, tekrarlardan oluşan bir dizge oluşturmak, bu kontrol mekanizmaları sayesinde gerçekleşmiştir.

Böyle bir memnuniyetsizlik ortamını görünür kılan ve sanatın reddine kadar vardırıan olgu ise, dönemin yeni biçim ve davranış modellerinin fırça-tuval-boya ile ifade edilemeyecek kadar genişlemesi ve değişime uğramasıdır. O zamana değin hiç yapılmamış, denenmemiş olana ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaca ilk yanıtı Marcel Duchamp 1917 yılında hazır-nesnelerini sergileyerek vermiş, sanatın gidişatı geri dönüş olmaksızın yön değişmiştir. Bir çok kuramcının hemfikir olduğu gibi, kavramsal sanatın başlangıcını Marcel Duchamp’a vardırmaq yanlış olmaz. “Duchamp’tan sonra, sanat asla eskisi gibi olmamıştır.” (Smith, 1995, 258)

Özellikle 1960 yılından sonra, düşünce olarak sanat’a ve biricik sanat objesinin vazgeçilirliliğine olan ilgi artmıştır. Bu döneme gelinceye kadar, Robert Rauschenberg’ün “*Erased de Kooning Drawing*” (1953) (Silinmiş de Kooning Deseni) (Resim 2.4), Yves Klein’in uçma teşebbüsü ile yüksek duvarlardan atlayışını gösteren ve Body Art veya Performance’ın ilk örnekleri sayılabilecek fotoğraflar (Resim 2.5), Arman’ın Paris Galerisi’ni iki kamyon çöple doldurduğu 1960 senesindeki sergisi fikir olarak sanatın ilk örnekleridir. Zamanla bu düşünce, “felsefe olarak sanat”, “bilgi olarak sanat”, “dil olarak sanat”, “otobiyografi olarak sanat” şeklinde çeşitlilik göstermiştir.

“Kavramsal Sanatta fikir veya kavram işin en önemli elemanıdır. (...) Tüm plan ve kararlar önceden gerçekleşir ve uygulama işlemi sıradan bir olaydır. Fikir sanatı meydana getiren makine haline gelmiştir.” (Witt, 1969, 837)

Kavramsal Sanat, 20. yüzyılın tüm sanat hareketleri içinde büyük ihtimalle en geniş yer tutan ve hızlı gelişenidir. Tüm eylemleri ve oluşumları kategorize etmek, zaman sıralaması yapmak bir bakıma imkansız gibidir. Kübizm, Expresyonizm, Minimalizm gibi, ardışık bir düzene, başlangıç ve bitiş sınırlarına sahip değildir. Kavramsal Sanat tanımının herhangi bir akım olarak değil de bir hareket, oluşum olarak algılanmasının nedeni de budur. Geleneksel sanat gibi başyapıt üretme fikri de reddedildiğinden, sanat nesneleri, malzeme, teknik beceriler rafa kaldırılmış, bunların yerine hayat ve sanatı, kuram ve uygulamayı birleştiren sorgulamalar, kavramsal sanatı oluşturmuştur. Yukarıda bahsedilen kurumsallaşma içinde yaşanan metalaşma riski ise sanatın galeri mekanı dışına taşınması yoluyla ortadan kalmıştır. Çünkü performans, happening, video art, eart art gibi tanımlamalar yaparak kategorilere ayırmaya çalıştığımız eylemler, son kırk senedir güncel sanatın da yapı taşlarıdır.

2.3 Postmodern Dönem

Tam bu noktada, yazının en başında modern kelimesin irdelenişi gibi burada da postmodern'den bahsetmek gerekmektedir. Modern sonrası olarak açıklamanın tatmin edici olmadığını varsayarak, postmodernin tarihçesini kısaca hatırlamakta fayda vardır. Bu sözcüğü ilk olarak kullanan Rudolf Pannwitz'dir. 1917 yılında yayımlanan “*Avrupa Kültürü Bunalımı*” adlı kitabında “postmodern insan” dan bahsetmiştir. Daha sonra İspanyol asıllı bir edebiyat tarihçisi olan Federico de Oniz, modern ile ultramodern arasında bir geçiş dönemini göstermiştir. 1947 yılında ise Arnold Toynbee, postmoderni ulusal devlet anlayışından, global etkileşime geçiş olarak açıklamıştır. Toybee'den on iki sene sonra bu kez kavram, modern edebiyatın Yeats, Eliot ve Joyce gibi isimlerinden sonra başlayan duraksamaya işaret ediyor. Bütün bu tarihsel açıklamalar, politika, edebiyat, kültür alanlarında farklı sıfatlar ve tanımlarla karşımıza çıkıyor ve günümüzdeki karşılığı ile örtüşmüyor.

Fakat sanattaki hareketlenmelere paralel olarak, 1960'lı yıllarda, postmodern kelimesi yine tartışmaya açılmış, sadece tanımı yapılmamış aynı zamanda dönemin anlayışını değiştirmek amacıyla da üzerinde durulmuştur. Leslie Fiedler, Susan Sontag gibi yazarlar, yalnızca geçmişin yüceltilmesine yönelik tavra karşı çıkmışlar, seçkin azınlık ile yığınların tercihi arasında ikiye

bölünen kültürün, bundan böyle her kesimden insanı kucaklayabilecek bir yapıya kavuşması gerektiği düşüncesini savunmuşlardır.

Kısa süre içinde tüm sanat tartışmalarının odak noktası haline gelen bu kavram, resim sanatının en bunalımlı dönemini yaşadığı bir zamanda, sonsuz ifade olanaklarıyla bir çıkış kapısı açmıştır. Teknolojik gelişmelerin ve bunların günlük hayata yansımalarının da bahsedilen duruma etkisi büyüktür. Çünkü 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm sanat dalları, teknolojik gelişmelerin gerisinde kalmıştır. Özellikle, televizyonun ve kitle iletişim araçlarının insan bilincinin oluşumunda önemli rol oynadığı bir çağda, postmodernistler gerçeklik ve temsili iç içe geçmiş olgular olarak görmüşlerdir. Otoriter bir orijinallik arayışı yerine, postmodernizm, imajlar ve sembollerin farklı bağlamlarda nasıl farklı anlamlar kazandığını ele almıştır. Postmodernizmin en belirgin özelliği de geçmişin ürünlerini yeni bir gözle okuyabilmektir.

Bütün bu farklılaşmalar sonucunda, bütünlük kavramının parçalandığını, modern kelimesinin ekseninde şekillenen evrensel dünya fikrinin inandırıcılıktan uzaklaştığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Tek bir merkez değil, ırk, sınıf, millet, cinsiyet gibi kimliği oluşturan diğer tüm formların sahibi olması da bu dönemin en belirgin özelliği olmuştur.

“Klasik batı düşüncesi ikili karşıtlıklar üzerine kuruludur. Özne-nesne, özgürlük zorunluluk, kültür-doğa, Batı-Doğu, kadın-erkek vb. Bu ikililerle daha başkaları tam karşıtlıklar olarak kurulmuş, seçilen konuma göre, biri merkez seçilirken, karşıdaki “öteki” sayılmıştır. Postmodernizmde bu çiftler karşıtlık olmaktan çıkarılmış, bunların birbirlerini dışlamadan yan yana olabilecekleri öngörülmüştür.” (Aksoy, 1989, 25)

O zaman dek, Batı toplumlarının yapısını ve düşünce sistemin oluşturan ataerkil yapı da bu parçalanmadan nasibini almıştır. Feminist anlayış da zaten bu katı normların çökertilmesi, sadece toplumda değil, sanatta da kadının sadece bir haz nesnesi olarak algılanması anlayışına karşı çıkışın sonucudur. Aslında feminist eleştiri direkt olarak modernizmin temel unsurlarına yöneliktir. Feminist düşünürler, kadının doğa ile, erkeğin ise kültür ile ilişkilendirilmesine karşı çıkarak, toplumsal cinsiyet kavramını ortaya koymuşlar, bunun da “üzerinde çalışılması” ve “inşa edilmesi gereken” bir süreç olduğunu savunmuşlardır. Kadın sanatçılar, erkek egemen söylem dahilinde oluşan sanat tarihine ve kadının bir görüntüden ibaret olarak bu tarih sürecinde yer almasına karşı çıkmışlardır.

2.4 Kadın Sanatçılar

Resim sanatı tarihini kısaca gözümüzün önüne getirdiğimizde, özellikle kadın bedeninin, bir haz objesi olarak sunulduğunu, erotikleştirildiğini, nü resimlerin tamamıyla bakma eylemini karşıladığını hatırlarız. Çünkü bu resimlerde, kadın, gündelik hayatta görülen çok daha farklı bir şekilde resmedilmiştir. İkinci bir seçenek ise, kadının farkında olmadığı, izleyicinin mahrem bir alanda davetsiz bir misafir olarak, bir gözetleyici olarak bulunduğu resimlerdir.

Jean-Auguste-Dominique Ingres'in 1808'de yapmış olduğu "*Valpinçon Bather*" (Yıkanan Kadın) isimli tablosu da izleyiciyi bir gözetleyen konumuna sokmuştur. (Resim 2.6) Arkası dönük bir şekilde oturan, sadece sırtı ve kalçasının bir bölümü görünen kadın, izlendiğinin farkında değildir. Kadının başörtüsü, koluna sarılı duran çarşaf ve yatak üçlüsünün beyaz rengi, saflığı ve bakireliği çağrıştırırken, kadını daha da egzotikleştirmektedir. Resmin sol yanını tamamıyla kaplayan perde sayesinde bir tiyatro sahnesi izlenimini yaratan resim, başrol oyuncusu olarak kadın bedenini sergilemektedir. İzleyicide uyandırdığı his ve gözetleme dürtüsüyle bu resim, bakılması için gereken tüm nedenlere sahiptir.

İşte feminist eleştiriye sahip sanatçılar, 1970'lerin başında, kadınlara atfedilen bu edilgen tavrı yıkmaya çalışmışlardır. Estetik ve erotik sıfatlarıyla özdeşleşen kadın bedeninin temsilini, farklı bir anlama dönüştürmüşlerdir. 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. Foucault'ya (1993) göre kadın, iktidarın uygulandığı bir alandır. Özyaşamöyküleri sayesinde, tüm duygularını, isteklerini gözden geçirebilmişler, hayatlarını yeniden yapılandırabilme imkanı sağlamışlardır. Kendi yaşamöykülerini farklı sanatsal ritüellerle yorumlayarak, politik sorular sormuşlardır.

Valpinçon Bather örneğinden sonra günümüze gelerek yine kadın bedenlerini resmeden bir başka sanatçıdan bahsedebiliriz. 1953 Güney Amerika doğumlu Marlene Dumas resmettiği kadınların ifadelerini ve yüz anatomilerini yansıtmıştır. Bu nedenle, sanat tarihindeki kadın güzelliği ile günümüz modelleri arasındaki ilişki en değişmez konularından birini oluşturmuştur. Kendi özyaşamöyküsünden yola çıkarak, annelik, çocuk, ırkçılık ve kadınlık gibi kavramları, duyulara hitap eden bir tavırla resmetmiştir. Bu nedendir ki, sanat tarihinde erotikleştirilen ve idealize edilen kadın bedeni Marlene Dumas'ın resimlerinde, bambaşka bir amaca yönelmiştir. Resimlerinde kullandığı görsel malzemeyi gazete ve dergilerden bulan sanatçının modellerinin ortak noktası, resme konu olmadan önce de bakışlara maruz kalmış olmalarıdır.

Özyaşamöykülerinden, deneyimlerinden yola çıkarak, toplumsal eleştiriler getiren kadın sanatçıların yaptıkları işler, performans, yerleştirme, fotoğraf gibi kavramsal sanat potasına dahil olabilecek nitelikte çalışmalardır. Fakat kavramsal sanat, sadece sanatın kendisini sorgulamış, kadın sanatçıların asıl söz söylemek istedikleri konuları belki de görmezlikten gelmiştir. Sanatsal stratejinin ön plana geçtiği bir gündemde, kadın sanatçılar, kavramsal sanat içinde kendilerine farklı bir yer edinmişlerdir. Resim sanatındaki temsil sorununu kendi bedenlerini kullanarak sorgulamışlardır.



3. 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 meydana geldiğini de söyleyebiliriz. Yani sanatın kendisinin toplumsal olaylardan etkilenecek üretilmesi ve bahsedilen toplumsal ve kültürel birikimlerin sanatın algılanışını dönüştürmesi. Fakat iki bakış açısında da söz sahibi olan olgu ortaktır. Sanatçı bireysel ve duygusal birikimlerinden yola çıkarsa da toplumsal ve kültürel olaylara tepkisini dile getirir. İzleyici de resmi algılayış sürecinde, içinde bulunduğu kültürel ve toplumsal durumdan faydalanır.

Bu bölümde, toplumsal pratiklerin sanatın anlamını ne yönde ve ne derece değiştirdiğine yönelik düşüncelere değinilecek, teknolojik, felsefi ve sosyal gelişmelerin sanatın temsil işlevine yüklediği anlamlar, örnekler üzerinden tartışılacaktır.

3.1 Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Sanatın Algılanış Biçimleri

Toplumsal değişimler, sanatın alanına yansyarak, sanatsal pratikleri etkilemiş, kendine bir temsil alanı bulmuştur. Değişen kültürel ve sosyal yapılar, izleyicinin sanatı algılayış şeklini etkilemiştir. Temsil edilenler -gerçek olayların sunumu da denebilir- aslında insan bilincinin bir ürünü olarak hayata geçmişlerdir. Bu nedenle, hangi temsil biçimi olursa olsun, -resim, fotoğraf, video...vb.- izleyici tarafından görülen şey, bir bilinç üretimidir. Çünkü bilinç, kültür ve tarihle birlikte oluşmuştur. Dolayısıyla buradan yola çıkarak, sanat eserinin de toplumsal bir olay olduğunu söylemek mümkündür.

Resmin temsil işlevinde, düşünceyi ve duyguyu imgeler temsil etmektedir. Dili hesaba katmaksızın sözsüz bir iletişim aracını ele alıyorsak, resmin sadece ifade edilemeyen duyguların bir aracı olduğunu söylemek haksızlık olur. Çünkü resim, dünyaya ilişkin tüm araştırmaların, iddiaların ortaya konulduğu bir alandır. Sözle ifade etmek yerine, onları görünür kılar. Tarihsel araştırmalarda, edebi metinler ve arşivlerin yanı sıra imgelerden de faydalanılmasının başlıca nedeni budur. Resimsel, heykelsi ve fotografik imgeler, kültürün yazıya dökülmemiş olan bölümünü aktarır. Resmin anlamı ve algılama şekilleri sürekli bir değişim ve hareket içindedir. Bunun nedeni, izleyicinin resimden hep aynı sonucu çıkaran bir kitle değil, resmin algılanış ve anlamına direkt olarak etki eden kişiler olmasıdır. Resimsel imgeler tarihsel, toplumsal ve

kültürel açıdan birbirleriyle çelişen görme tarzlarını hayata geçirmektedirler. Bundan dolayı da, imgelerin içerdikleri anlamlar sözcüklerin sadece bir taşıyıcısı değildir. “Resimler yalnızca zihne değil, aynı zamanda bedene, düşünceye, duygulara vb. şeylere de hitap etmektedir.” (Leppert, 1992, 17)

Resimsel imgeler, Leppert’in bahsettiği şekilde farklı görme tarzlarını belirlediği gibi, farklı tarihsel dönemlerin farklı algılayış şekillerini de belirlemektedir. Toplumun algılayışını ise toplum düzeni ve ilkeleri yani iktidar ortaya koymaktadır. Çünkü resim sanatı, toplumda “olması gerekenleri” de temsil etme görevini üstlenmiştir.

Buna en iyi örnek, Fransız Devrimi öncesi ve sonrasında sanatta yaşanan değişimlerdir. Fransız halkı devrimden önce kaba, eğitimsiz, sarhoş olarak tasvir edilirken, devrimin ardından halktan insanlar temiz ve şık giyimli, seçkin olarak resmedilmeye başlanmıştır. İnsanların yaşam şekilleri ve görüntüleri elbette hızla değişmemiştir. Bu sadece iktidar tarafından sağlanan bir idealleştirmenin sonucudur.

Daha belirleyici bir örnek olarak, 18. yüzyılda bir Fransız köy okulunu gösteren gravürü ele alabiliriz. (Resim 3.1) Kızlarla erkeklerin ayrı taraflarda oturduğu sınıfta, erkek öğrencilerin önlerinde yazı masası bulunurken, kızlar masa olmaksızın sadece sandalyede oturmaktadırlar. Sınıfta aktif olan erkek öğrencilerken, kız öğrenciler sadece dinlemektedirler. Gravürde baskın olan, empoze edilmeye çalışılan düşünce, kız öğrencilerin eğitimde erkek öğrenciler kadar faal olması gerekmediği yönündedir.

Matbaanın ve daha sonra fotoğrafın getirdikleri de imgenin temsil gücünü arttıran etkenler olmuştur. İlk başta siyah beyaz ve daha sonra renkli olarak yapılan baskı çeşitleri, hem gravürlerin hem de fotografik imgelerin daha çok insana ulaşması bakımından önemlidir. Sıradan insanların ulaşabildiği mesafede, dolaşımda olan imgelerin çokluğunu, günümüz yaşantısı ile karşılaştırmak tabi ki yersiz olur. Fakat Ortaçağ’da tüm tasvirlerin, ya önemli kişilerin özel alanlarında ya da, kilise duvarlarında olduğunu düşünürsek, bu iki gelişmenin büyük faydası olduğu sonucunu çıkartırız. Bahsedilen fayda, olumlu bir bakış açısının sonucudur. Bir de, giderek artan imge zenginliği ve kopyalama teknolojisini hesaba kattığımızda, sanat eserlerinin biricik olma durumlarından çok şey kaybettiğini görürüz.

“Makine tek bir özgün varlığın yerine kopyaların çokluğunu getirmiş ve imgenin kült değerinden sergileme değerine doğru bir kayma gerçekleştirmiştir. Mekanik çoğaltım çağında solmakta olan

şey, sanat eserinin havasıdır. Yeniden üretim tekniği yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktır. Bu süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine neden olmaktadır.” (Benjamin, 1994, 48)

Resmin algılanışının dolayısıyla anlamın değişikliğe uğraması sadece resmin içeriğinin ve toplumsal şartların değişmesine, teknolojinin hayatımıza girmesine bağlı değildir. Sanat eserinin sergilendiği mekan da en az bu faktörler kadar önemlidir. Örneğin Caravaggio’nun “Kuşkucu Thomas” isimli tablosu Ufizzi Müzesi’nde sergilenirken, Caravaggio’ya hayranlık duymanın yanı sıra, tabloya sanat tarihinin bir parçası gözüyle bakılır. Resmi yapan kişi olan Caravaggio ve sanat tarihindeki önemini vurgulayarak bu resmi müzede sergileyen yönetim önem taşımaktadır. Yine, önemli bir üne sahip olan bir başka ressamın tablosu, müzede değil de, özel bir mülkte sergilendiğinde, -örneğin varlıklı bir ailenin koleksiyonunda- ressamın ismi nedeniyle ailenin prestiji artar. Sahip oldukları resim aracılığıyla, iktidarlarını yansıtabilmektedirler. Çünkü müzede sergilenmeye değer bir resmi, kendi ortamlarında sergileyecek güce sahiptirler.

Diğer taraftan, Marcel Duchamp’ın 1917 tarihli “*Fountain*” (Çeşme) isimli işini de benzer bir mantıkla ele almak mümkündür. Her ne kadar Duchamp bu yolla, boyama ve resmini yapma eylemine tepkisini dile getirmiş olsa da, hazır-nesne adını verdiği gündelik eşyalara asıl sanat değeri kazandıran hareket, onları galerilerde sergilemesidir. Özel bir koleksiyonda yahut müzede sergilenen tablolar gibi, bir pisuar veya kar küreği de sanat galerisinde sergilendiğinde, sanat piyasasına dahil olan birer sanat nesnesi haline gelmiştir.

Resim aracılığıyla temsil edilen olgular, iktidar söylemleriyle yakından ilişkilidir. Resmin içeriğinde nelerin ön plana 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 grupların, resim sanatında oldukları gibi temsil edilmeleri de zaman almıştır.

Bunun bir başka nedeni de farklı kültürler, sınıflar, cinsiyetler arasındaki karşılaştırmaların çeşitli yargı kalıpları aracılığıyla yapılmış olmasından kaynaklanır. “Öteki”ne karşı ortaya konan bakış açısı, bazı detayları yok sayarak görmek istediği gibi algılar. Jacques Lacan’ın “bakış” (gaze) kavramı ile ilişkilendirecek olursak, Batılı bakış, erkek bakışı, bilimsel bakış gibi ayrımların

etkisi ortaya çıkmaktadır. Çünkü bahsettiğimiz kalıp yargılar, kişinin bakış açısıyla dışa vurulan tavırlardır. Resim sanatı ise bu tavırların -genellikle dışarıdan bakan birinin sahip olduğu olumsuz düşünceler- tasvir edildiği en uygun ortamdır.

3.1.1 Farklı Sınıfların Temsili

“Bizler” ve Onlar” ayrımını görünür kılmak amacıyla yapılan resimlerin büyük bölümü asil ve köylü farklılığını ortaya koymuştur. Sanayi devrimine kadar olan süreçte, özellikle tarım önemli bir geçim kaynağı olduğundan, köylüler de çalışan çoğunluğu oluşturmuştur. İki sınıf arasındaki ayrıcalıklar, beden tipinin, kılık kıyafetin, mekanın, renklerin kodları aracılığıyla resmedilmiştir. Bu araçlar, asıl temsil edilmek istenen asil sınıfı daha net ortaya çıkartmak için de gerekli olmuştur. Yani, seçkin sınıfın üstünlüğünün anlaşılabilmesi, alt sınıfın temsiline bağlıdır. Herhangi bir karşılaştırma yapılmadan bu farklılıklar temsil edilemez.

Batı resminde kentliler tarafından resmedilen köylü tasvirlerinin ortak özelliği yüksek statülü kişilerden anında ayrılacak betimlemelere maruz kalmış olmalarıdır. 17. yüzyıl burjuvazisine ait kişilerin bedenleri zarif, sakın ve kontrollü resmedilirken, köylüler her zaman kaba saba, ne yapacağı belli olmayan, şişman ve gürültücü olarak tasvir edilmiştir.

Burjuvaziye idealleştirme çabası sadece bedenlerde değil, yüz ifadelerinde de belirtilir. Yüzler o kadar ifadesizdir ki, kişinin iç dünyasına yahut karakterine dair herhangi bir ipucu yoktur. Sadece kıyafetleri, hafif tebessüm ve duruşları ile hayatlarına dair bir takım göndermeler yapılmıştır.

Soylular bu kadar detaylı bir şekilde betimlenirken köylü halk, ressamın çok da çaba harcamadıkları bölüme dahildir. Kıyafetlerin motifleri, kullanılan ışık, mekana ait objeler soylular resmedilirken hiçbir zaman atlanmamıştır. Fakat ressamın gözünde köylülerin çizimi bu kadar fazla çabayı gerektirmemiştir. Toplumsal pratiğin sanata yansması üretim tarzını da etkilemiştir.

Van Dyke’in, bir avlanma esnasında atından inmiş bir halde resmettiği İngiltere Kralı I. Charles’ın portresi, Stuart ailesinin tüm soyluluğunu temsil etmektedir. (Resim3.2) 1635 dolaylarında yapılmış olan bu resimde I. Charles, tüm aksesuarlarıyla 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 en arka planda yine görevini gerçekleştirmektedir. İki hizmetli de 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 gizlemiştir.

Sınıf farklılıklarını görünür kılan tüm resimlerde, belli kalıplar hakimdir. Bu nedenle, toplumu bire bir temsil etme fikri farklı amaçlarla birleşmiştir. Resmedildikleri dönemde sınıf farklılığının en üst derecelerde yaşandığı sonucunu çıkartmak mümkündür. Fakat tüm bu resimler, alt sınıfların gerçekte nasıl oldukları ve nasıl bir hayat sürdükleri konusunda çok fazla bilgi vermemektedir.

“Batılı resimlerin çoğunda sıradan insanların bedenleri, genellikle ham duyguların yatağı olarak, varlıklarının bütünü tanımlar. Bu insanların bedenleri, derinlikten yoksun yüzeysel varlıklar olarak işlenir. Seyirciler, görülecek ne kadar az şeyin olduğunu kolayca görebilir. Öte yandan, toplumsal seçkinlerin bedenleri esasen duygulardan çok ruhun taşıyıcı kanallarına işaret ediyordu. Bu insanların bedenlerinde yüzey ve derinlik vardı. Kimliği üreten iç dünya olarak ruh görünür ama erişilmez kılınıyordu.” (Leppert, 2002, 129)

3.1.2 Irksal Farklılıkların Temsili

Sınıf, kültür, toplumsal cinsiyet etrafında tanımlanan “öteki” kavramı, siyah-beyaz ırk ayrımının da resimlere yansımalarına neden olmuştur. Afrikalı ve siyah deriye sahip olan insan betimlemelerine, Avrupa resminde az çok aynı yaklaşımlara sahip şekilde rastlanmaktadır. İktidar söylemleri burada bir kez daha karşımıza çıkar. Çünkü, siyah-beyaz karşıtlığı politik olarak desteklenmiş, ayrımcılık yasal bir olgu olarak kabul görmüştür. Bu nedendir ki siyah halkı gösteren resimler, beyazlar tarafından, yine beyaz ırk için yapılmıştır. Bu tarz resimler, siyahları betimleyerek, hakim olan beyaz ırkın üstünlüğünü ortaya çıkartmaktadır. Bu üstünlük hem ekonomik hem de kültürelidir.

Nitekim batı resminde, insanların sahip oldukları renk farklılıkları insani değerlere karşılık gelmiştir. Dolayısıyla, çoğunluk olarak düşünüldüğünde beyaz renk ağırlığını koyarak standartı belirlemektedir. Siyah deriye sahip olanlar ise renk farklılıklarıyla ayrı bir konuma oturtulmuştur. Sahip oldukları siyah renk diğer tüm sosyal farklılıkları da temsil etmektedir.

Köylü resimlerinde betimlenen klişeler -kaba, pis, gürültülü...vb.- Afrika kökenlilerin tasvirlerinde de geçerli olmuştur. Buradaki tek farklılık, siyahların fiziki özelliklerini -ki

derilerinin siyah olması en baskın unsurdur- resimleyerek, onların tembel, kurnaz, kaygısız gibi tüm olumsuz yanlarını da temsil etmeleri olmuştur. Siyah derili, siyah kıvrıkcık saçlı, kalın dudaklı ve büyük burunlu insanlar, bu fiziksel özellikleriyle resimlerde aşağı görülen bedenleri temsil etmektedirler.

Batı resminde siyahları betimlemenin bir diğer 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” 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.

“(…)Şark, Avrupa’nın sadece komşusu değildir. Avrupa’nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekanı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir. (...) Şarkiyatçılık, Şark’a ilişkin uçuk bir Avrupalı hülyası değildir, nesillerdir önemli parasal yatırımların yapıldığı, yaratılmış bir kuram ve uygulama bütünüdür.” (Said, 2001,32) Said aynı zamanda, şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçiminin, Doğu’yu betimleyerek, öğretmek, onu yöneterek, yeniden yapılandırmakta olduğundan bahseder.

Edward Said Şarkiyatçılığı bu şekilde ele almadan önce bu kavram, Doğu kültürleriyle ilgili araştırmalar yapan bilim adamlarını tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Her ne kadar Said şarkiyatçılığı, Batının Doğuyu tanımlama biçimi olarak ifade ettiyse de, Batının çoğu oryantalist ressamı, hamam, harem gibi mekanlarla özdeşleşen doğuyu, bu kalıp yargılarla betimlemiştir.

John Frederick Lewis’in 1849 tarihli “*The Hhareem*” isimli tablosu, yeni bir kölenin Memlûk Bey’ine takdim ediliş sahnesini göstermektedir. (Resim 3.3) Köleyi pazarlayan siyah adam, çıplaklığını örtündüğü kumaşlarla kapatmaya çalışan yeni köleyi, drapelere birini iki yana açarak sunmaktadır. Memlûk Bey’i ise haremın gözdesiyle 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, haremın gözdesinin ve diğeri 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, şaşaaası 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 çıkartılmıştır. Doğuya özgü egzotizm, resmin her köşesinde hissedilmektedir.

Renklerin kullanımı da Doğuyu betimleyen resimlerde önemli bir meseledir. Doğunun egzotizmi canlı renklerin kullanımı ile temsil edilmiştir. Richard Leppert, 17. yüzyıl sonundaki Batılı sanat kuramcılarının sanatı, çizgi ve renk olarak iki yönlü olarak incelediklerinden bahsetmiştir. Kuramcıların bu bakış açısı resimde ötekinin temsilini etkileyen bir olgu haline dönüşmüştür. Şöyle ki, çizgi rasyonelliğe hizmet eden, zihinsel bir araç olarak görülürken, renk sadece duyguların taşıyıcısı olarak algılanmıştır. Çizgi eril, katı ve sorumludur, renk ise dişil ve duygusal ve sorumsuzdur.

Bütün bu sebeplerden dolayıdır ki Doğu, akıl dışının temsili olan bir renk cümbüşü ile anlatılmıştır. Doğu kültürü, zengin renkleriyle göze hitap eder, bundan dolayı da satın alınabilir.

3.1.3 Kadın Nü

Beden, Rönesans'tan günümüze dek, evrensel bir merak unsuru olması yüzünden, anatomiden video sanatına kadar tüm araştırmaların ilgi odağı olmuştur. Tarihin, toplumların ve ideolojilerin biçimlendirdiği beden, bu nedenle farklı bilim dallarının da araştırma konusu haline gelmiştir. Özellikle felsefi konularda, insan kimliğinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Resim sanatı, birincil olarak görme ve görsel olarak haz duyma dürtülerini harekete geçiren bir olgudur. Buradan hareketle, tüm dünyevi hazların bedenle ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Aydınlanma öncesi dönemde ise bu dünyadaki tüm zevkler, diğer dünya bağlamında düşünüldüğünde anlam kazanmıştır. Bu dönemde dinden ayrı olarak düşünölemeyen kutsalla bağlantısı bulunan beden, din temalarına bağılı bir şekilde resmedilmiştir.

Dünyevi hazların kaynaklarından biri de hiç şüphesiz kadın bedenidir. Rönesansla birlikte, dönemin ressam ve heykeltıraşları, insan bedeninin 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 bağılı 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.

Haz ve cinsellik, 17. yüzyılda, sadece tadı çıkarılacak bir şey değil, çözümlenerek, incelenecek iki kavram haline gelmiştir. Daha sonra kapitalizmin de gelişimiyle birlikte beden, devletin bir malı haline gelmiş, cinsellik, sağlık gibi bedenle direkt ilişkili konular, iktidarın bir parçası sayılmıştır.

“Böylece cinselliğin yükümlülüğünü üstlenen iktidar, bedenlere dokunmayı bir görev bilir, onları gözleriyle okşar, belirli bölgelerini yoğunlaştırır, yüzeyleri elektrikleştirir, karışıklık anlarını dramlaştırır. Cinsel bedeni belinden kavrar. Burada söz konusu olan kuşkusuz etkinliklerin artırılması ve denetlenen alanın genişletilmesidir.” (Foucault, 1992, 74)

18. yüzyıldan itibaren, stratejik bir amaç dahilinde cinsellik, siyasal, ekonomik kısıktımlarla üzerinde konuşulan ve tartışılan bir konu haline gelmiştir.

Cinselliğin ve hazzın resim alanına taşınması ve temsil edilmesi, bir arzu nesnesi olarak algılanan kadın bedeninin betimlenmesi ile gerçekleşmiştir. Çünkü erkeğin dünyadaki varlığı, aynı zamanda iktidarının da bir ispatıdır ve bakan yani etken olan erkekse, bakılan da kadın olmak durumundadır.

Bakanın dikkatinin kadın bedeni üzerinde yoğunlaşması ve kendi arzularını yansıtmayı, kadın bedeninin estetize edilerek ve idealleştirilerek betimlenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, resmedilen kadının bedeni kendi duygularının bir ifadesi değil, izleyicinin isteklerinin bir göstergesidir.

Sanatta çıplaklık olgusu, bedenin temsil kategorilerinden biridir ve çıplaklığın sanata yansıtılması, izleyicilerin farklı algılamalarına maruz kalır. Her ne kadar çıplaklığın en belirleyici özelliği erotizm olsa da, sanatta çıplaklık; günah, saflık, korunmasızlık gibi kavramlarla da ilişkilendirilmiştir.

Çıplak kadın imgesi Batı resim sanatında ilk olarak Havva'nın yasak elmayı yemesi ve bunu Adem'le paylaşması eylemleriyle tasvir edilmiştir. Aslında burada söz konusu olan bir günahtır. Nitekim Ortaçağ'dan itibaren çıplaklık sadece günahla birlikte anılmış, günah işleyen bedenler çıplak olarak resmedilmiştir.

Özellikle 19. yüzyıldan itibaren resim sanatında nü'nün anlamı kadın nü ile eşdeğerdir. Kadının çıplak bedeni, estetik değerleri temsil ettiği gibi, dünyevi hazların da itici gücünü oluşturmaktadır. İşte bu iki nedenden ötürü, toplumsal cinsiyet politikalarından ve iktidar söylemlerinden ayrı düşünülemez. Çünkü sanat tarihini oluşturan yani bir eylemlilik içinde olan, erkek söylemleridir. Söz konusu haz kaynağı ise en direkt haliyle kadın nü resimleridir.

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.” (Berger, 1999, 65) Berger, bir kadının bir erkeğe görünüşünün, kendisine nasıl görüldüğünü belirlediğini, hatta kadın benliğinin gözleyici yanının gözlenen yanını etkilediğini vurgulamaktadır.

Çıplak kadın bedeni bir imge olarak ele alındığında, bu imgeye bakma eyleminin kaynağı gözetleme dürtüsüdür. Gündelik hayatta karşılaşılması doğal olmayan, çoğu zaman yasaklanmış, gizli kalması gereken imgeleri gözetleme dürtüsü, nü resimlere bakma hazzını da beraberinde getirmektedir. Ressamların, nü modelleri sanki bakıldıklarından haberleri yokmuş edasıyla resmetmelerinin bir nedenin de, gözetleme dürtüsünü doyurmak olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Ingres'in "*The Turkish Bath*" (Türk Hamamı) (1862) isimli tablosunda, sayıca bir hayli fazla olan figürlerin hiçbir izleyici ile herhangi bir göz temasında bulunmamaktadır. (Resim 3.4) Hamamda, saz eşliğinde hep birlikte zaman geçiren kadınların sanki izlendiklerinden haberleri yoktur. Üstelik bu düşünceyi destekleyen bir diğer unsur, ressamın kompozisyona yuvarlak bir çerçeveden bakılmasını sağlamış olduğudur. Diktörtgen bir alanın içindeki yuvarlak kadraj, kolaylıkla bir gözetleme deliği konumuna oturtulabilir.

Marcel Duchamp'ın "*Etant Donnes*" isimli çalışması da benzer bir mantıkla çözümlenebilir. (Resim 3.5) İzleyici tahta kapıdaki iki adet gözetleme deliğinden baktığında, ince dallardan yapılmış bir yatağın üzerinde çıplak bir şekilde yatan kadın figürü ile karşılaşır. Kadın elinde bir gaz lambası tutmakta, arka planda ise küçük bir şelale görülmektedir. Duchamp görüntüyü, çerçeve ya da hazır bir kadraj vasıtasıyla sunmak yerine, izleyicinin bizzat çaba göstermesini sağlamıştır. Gözetleme eyleminin kendisi de çalışmanın içine dahil olmuştur. Kapalı bir kapının deliklerinden, çıplak kadın imgesi gözetlenmek suretiyle, bakma hazzı da ortaya çıkmaktadır.

Batı resminde çıplak kadın bedeninin nesneleştirilmesi, vücut hatlarının tüm detaylarının ortaya çıkarılarak betimlenmesi sonucunda da gerçekleşmiştir. Tuval üzerinde bedenin her alanı gerçekçi bir şekilde resmedilmiş, tüm kıvrımlar, gölgeler büyük bir ustalıkla çizilmiştir. Bu şekilde idealleşen kadın bedeni tüm mükemmelliği ile, izleyicinin -özellikle Fransız Devrimi'nin ardından toplumun belirleyici konumunda olan erkek bakışının- dünyevi hazlarını tatmin eden görsel bir kaynak konumuna oturtulmuştur.

Kadın nü resimlerini görsel bir kaynak olarak görmememizin bir nedeni de, bu resimlerin genellikle sahip olunacak değil, sadece bakılacak olanı temsil etmeleridir. Kadın bedeni bu tür resimlerde seyredilen bir manzara resmi ile eş değerdedir. Çünkü izleyicinin günlük hayat içinde hiç bir zaman karşılaşamayacağı anlara gözetleyici olarak katılması, bu kompozisyonlara dahil olacağı anlamına gelmemektedir. Gerçekleşmesi mümkün olmayan durumları gözetlemek, bakma hazzını besleyen bir diğer unsurdur. Resimde betimlenen çıplaklık, özellikle bakılması için yapılmıştır. Bakma isteğinin uyandırılması için de imgenin bütünüyle -figürün, mekanın ve diğer tüm resimsel elamanların gerçekçi çizimleri- izleyicinin fantazi ve arzu süzgecinden geçmesi gerekmektedir.

Çıplaklığın fantazi ve arzu kavramlarıyla olan yakın ilişkisi, bedenin cinselliğinin, yani cinsel organların gösterilmesi ile açıklanabilir. Çünkü çıplaklık en direkt haliyle başta bahsettiğimiz gibi, Adem ile Havva'nın günah işlemekten önceki halleridir. Adem ile Havva'nın örtünmek amacıyla asma yapraklarını kullanmalarının ardından ise çıplaklık, merak edilen ve temsil edilen bir olgu haline dönüşmüştür. Fakat, 20. yüzyıla kadar Batı resim tarihinde çıplaklığın temsili kadın imgeleri aracılığıyla erkek izleyiciler için gerçekleştirilmiş olduğundan, erkek bakışı, arzusu ve fantazisi ön planda olmuştur.

Gustave Courbet, 1866 tarihli "*The Sleepers*" (Uyuyanlar) isimli tablosunu, dönemin Türk büyükelçisi Halil Bey'in siparişi üzerine yapmıştır. (Resim 3.6) Çağdaş Fransız resminin önemli koleksiyonerlerinden biri olan Halil Bey ressamdan, "Venus and Psyche" tablosunun farklı bir versiyonunu yapmasını istemiş, fakat Courbet mitolojik bir hikayenin ardına gizlenmeyen bambaşka bir resim yapmayı tercih etmiştir. İki kadın arasındaki erotik ilişkinin bu tasvirinden önce yüksek sanat geleneğinde bu derece direkt ve yalın bir anlatım gerçekleşmemiştir. Beyaz çarşaflar üzerinde uyuyakalmış iki kadın imgesinin, ressamın ve satın alan kişinin fantezi dünyasının bir ürünü olduğunu söylemek kaçınılmazdır. Çıplak halde uzanan iki kadın tamamıyla erotik bir görüntü oluşturmaktadır. Yatağın üzerinde kopmuş bir halde duran inci kolye, kadeh,

güllerle dolu vazo ve sürahi resmin süslemeci yanını oluşturmaktadır. Gözetleyen bir erkek bakışı tüm resme hakim durumdadır.

Kadın nü resimlerine farklı bir yaklaşımı Egon Schiele gerçekleştirmiştir. Courbet'nin aksine Schiele'nin, "*Nude Girls Reclining*" (1911) (Uzanan Çıplak Kızlar) resminde geleneksel estetik kurallarını göremeyiz. (Resim 3.7) Ergen dönemlerindeki genç kızların vücutları detaydan uzak bir şekilde resmedilmiş olsa da, resmin bütününe yine erotizm hakimdir. Uzandıkları yerde, onları bir koza gibi saran kumaş kıvrımları haricinde, çevrede başka hiçbir obje bulunmamaktadır. Sanatçı, arka planı tek bir renkle boyamış, mekana dair hiçbir ipucu vermemiştir. İzleyici, modellerin poz verip vermediklerini ya da, resmedildiklerinden haberdar olup olmadıklarını anlayamaz. Resim tekniği bakımından Courbet ile tam bir tezat oluştursa bile Schiele'nin nü'leri de birer sanat objesine dönüşmüştür. Bedenlerin duruşu, saçlar ve bakışlar, bu iki genç kıızı birer arzu nesnesi haline getirmiştir.

3.1.4 Otoportre

Resim sanatı birincil olarak görme duyusuna hitap ettiğinden, beden fiziksel özellikleri, temsilin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Tombul, zayıf, uzun boylu, yaşlı, genç gibi sıfatlar, resmedilen kişinin dış görünümünün sınırlarını belirlemesi haricinde, ona toplumsal bir kimlik de kazandırmaktadır. Kimliğin en açık şekilde tanımlandığı ve yansıtıldığı yer ise "yüz" dür. Mimikler, ifadeler, kişilik özellikleri, alışkanlıklar, portreler aracılığı ile görünümün kılınmaktadır. Fiziksel olmayan tüm özelliklerin toplandığı yer olan yüzün resmedilmesi, kişinin konumunu, statüsünü, ruhsal durumunu ortaya çıkartmak anlamına gelmektedir.

Modernizm ile birlikte ilk kez Flaman ülkelerinde ve İtalya'da ortaya çıkan portre, aklın duygu karşısındaki üstünlüğünün bir kanıtı olmasının yanı sıra, benzerini yapma kaygısını da taşımıştır. Bunun başlıca nedeni, bireycilik anlayışının toplumsal rollerini ve gücünü ön plana çıkartmış olmasıdır. Portreler aracılığı ile imparator, ticaret adamı gibi saygın kişilerin önemi vurgulanarak, toplumsal faydaları tanımlanmıştır.

Rönesans döneminde, iktidarla tam bir uzlaşma yaşayan sanatçılara, birey olma ve özgürleşme düşünceleri hakim olmamıştır. Fakat modernizm ile birlikte değişen dünya tasarımı, yaşadığı dünyayı merak eden ve inceleyen insan, sanat ve felsefenin de konuları arasına girmiştir. Sanatçılar, içinde yaşadıkları dünyayı ve kendilerini konu edinmişlerdir.

Gerçeği bulma çabasıyla yapılan otoportreler, ressamın bir nevi kendi ile hesaplaşması anlamına gelmektedir. Çünkü portre, resmi yapılan kişiye benzetme amacının yanı sıra, o kişinin kimliğini de yansıtırken, otoportrede kişisel bir çaba söz konusudur. Herhangi bir sipariş ve siparişi veren kişinin kaygıları olmadığından, direkt olarak ressamın kendi düşünceleri ön plandadır. Bu durumda üreten ve izleyici olan kişi ilk etapta aynıdır, yani ressamın kendisidir. “Kendini görmenin ön koşulu ben’e dışarıdan bakabilecek denli mesafe katetmiş olmaktır.” (Ergüven, 1998, 87) Ergüven’e göre otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna sanatçının kendisi de dahil olmak üzere kimsenin doyurucu bir yanıt verememektedir. Otoportrelerde, dış yüzey ve görünüş sanatçının bir aracı niteliğini taşıırken, görünmeyen, bilinmeyen, karanlıkta kalan yönler yansıtılmıştır. Bu nedenle özellikle resim sanatındaki otoportrelerin fotoğraftan farklı olarak belli bir zamana yayılmış görüntüler olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü fotoğraf makinesi ile anında yapılan kayıt, anlık izlenimi dondurarak sadece o anı biçimselleştirir. Resimde ise, yüz yorumlanırken farklı izlenimlerin toplamı ifade edilmektedir. Dolayısıyla kendini resimleyen sanatçı, ya kendine karşı kayıtsız kalacak ya da öznel bir bakış açısıyla psikolojik ve sosyal açıdan kendini yorumlayacaktır.

Gravür ve desenler dahil yaklaşık 900 adet otoportresi bulunan Rembrandt, aynadaki yansımasına her zaman sadık kalmak istemiş fakat tüm çabalarına karşın portreleri aynadaki görüntüsünden farklı olmuştur. Gençlik döneminde anlık, geçici duygularını resmetmeye çalışmış, ilerleyen dönemlerde ise ölüm korkusu ve yaşlılık, olgunluk dönemi otoportrelerinin vazgeçilmez bir unsuru halini almıştır. Rembrandt’ın hayatı boyunca bu kadar fazla sayıda otoportre yapmasını, sanat tarihçileri kendi ile hesaplaşma isteğine bağlamışlardır. Portrelerine yansıyan endişe duygusu da bu eşelemelerin bir sonucudur. İç dünyasına ulaşmaya çalışan sanatçının otoportreleri, en sonunda içsel bir diyalog halini almıştır: Yaşlı ve yalnız bir adamın resim yaparken kendi ile kurduğu iletişim.

1664 tarihli “*Otoportre*”, gündelik kaygılar yerine çok daha derin korkuları yansıtmaktadır. (Resim 3.8) Her ne kadar sanatçı kendini, gülerken resmetmiş olsa da, aslında bu acı bir gülümsemedir. Ölüm karşısında umursamaz ve alaycı bir tavır sergilemeye ve buna kendini inandırmaya çabalamaktadır. Yine de yaşlanmış yüz hatları, hafif kambur duruşu ve yorgun bakışları, hissettirmeye çalıştıklarının tam aksini anlatmaktadır.

Rembrandt, otoportreleri aracılığıyla zamana baş kaldırmak, kendini zamandan soyutlamak istemiştir. Bu nedenledir ki, durmaksızın kendi resimlerini yaparak, yaşlılığı bu portreler içine

sokmamaya gayret etmiştir. Sık aralıklarla yaptığı otoportreleri ile aynılığını ispat etmeye çalışmıştır.

Rembrandt ile Nan Goldin'in otoportrelerini yanyana koyarak karşılaştırma yapmak mümkündür. Çünkü arada 300 yılı aşkın bir zaman dilimi olmasına rağmen, Nan Goldin de kendini kullandığı fotoğraflarında iç dünyasını yansıtmıştır. Kimlik arayışının ve hayata dair sorgulamalarının izlerini görebileceğimiz bu fotoğraflarda, Nan Goldin, dış görünüşle ilgilenmemiş, kendisi haricindeki tüm nesneleri birer metafor olarak kullanmıştır.

“Self-portrait in Hotel Baur Au Lac, Zürich 1998”, (Hotel Baur Au Lac’da Otoportre, Zürich, 1998) sanatçıyı kendine dönük bir kadın olarak göstermektedir. (Resim 3.9) Yüzündeki ifadenin ciddiyeti ile aynanın renkliliği arasında bir kontrastlık bulunmaktadır. Bir tiyatronun soyunma odasındaki gibi ampullerle çevrelenmiş ve bir kadının kendisinin seçmeyeceği türden bir ayna, otel odasında bulunulduğuna işaret eder ve doğrular. Kadın yansıyan görüntüsünü değil, izleyicide merak duygusu uyandıran iç dünyasını seyretmektedir. Sanatçı, hayatın anlamını ve bir sonraki sefere ne yapacağı sorusunu kafasında tartmaktadır. “Onu Zürich’teki otele ne getirmiştir? Hikayesi nedir?” tarzında soruların izleyici tarafından da sorulmasına izin verilmiştir. Aynı zamanda, fotoğrafların nerede ve ne zaman çekildiğine dair çok belirleyici isimleri olduğundan, izleyiciye net bir betimleme sunulmaktadır.

Otoportre, sanatçının tüm sanatına tanıklık eden bir temsil biçimidir. Leppert’e göre, portreciliğin ana işlevi, kişinin *kim* olduğundan ziyade *ne* olduğunu -ya da en azından *ne* olduğunu iddia ettiğini- göstermekle ilgilidir. Portresi yapılan kişinin ister sanatçının kendisi, ister bir başkası olsun, kimliği anlatılmak istenmektedir. Geleneksel Batı sanatında ya da çağdaş sanatta, temsil işlevini belli bir stratejinin görselleştirilmesi olarak kabul edersek, otoportrenin sanatçının niyetini kendi bedeni üzerinden aktardığı en net araç olduğunu söylemek mümkün olur.

3.2 Çağdaş Sanatta Bedenin Temsili

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 tıp, psikiyatri, adalet 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 elektriklendirir, karışıklık anlarını dramlaştırır. Cinsel bedeni belinden kavrar. Burada söz konusu olan, kuşkusuz etkinliklerin arttırılması ve denetlenen alanın genişletilmesidir.” (Foucault, 1993, 54)

Modernist düşüncede beden, biyolojik varoluşunun ötesinde, iktidar mekanizmalarının işleyişi bakımından güç ilişkilerinin de merkezinde yer almaktadır. Bu nedenle, bedenin düşünsel yönünü, beden tanımının tamamlayıcısı olarak görmekte fayda var. Nitekim, bilgi kavramı, bedenin etrafında şekillenerek, iktidar ile ilişkiye geçmektedir. Çünkü, insan bedeniyle ilgili bilgileri dışarıdan bakışlar saptamaktadır. Örneğin tıp bilimi vasıtasıyla ortaya konulan anatomi bilgisinin sınırları, bedenin dış görünüşüne kadar uzanmaktadır.

Modernizm bir proje olarak ele alındığında, estetik kavramı ve güzellik yasası 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 beğeniye göstermekte, estetik değerleri oluşturmaktadır. Estetik kavramına karşılık gelen, onu en iyi şekilde temsil eden nesne ise insan bedeni 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 karşımıza çıkar: Bedenin ötesinde bulunan kutsallığa çağrışım yapan insan ruhu ve insan bedeni birbiriyle çelişmektedir. Beden, sanatın en kusursuz nesnesi iken, ölümlü olduğundan dolayı kafalarda soru işaretleri 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 gelinmeli, yüzleşmekten kaçınılmalıdır.

Michelangelo’nun Papa II. Giulio’nun gömütü için yaptığı mermer heykel “Ölen Tutsak” ismini taşımaktadır. (Resim 3.10) 1516 dolaylarında yapılmış olan bu heykel, vücudun ölmek üzere olduğu, ruhun vücuttan çıkma anını betimlemektedir. İnsan bedeni dünyada varolma mücadelesini kaybetmiş, teslim olmuştur. Böyle bir anda bile vücut, güzelliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Bedenin aldığı duruş, kaslar, derin bir huzur duygusunu yansıtan yüzdeki ifade, tüm idealliği ile güzelliğin adeta bir sembolüdür.

“Ölen Tutsak”, ismiyle birebir anlatıldığı üzere, ölümü, varlığın dünyadan silinişini yansıtmaktadır. Fakat bu kavramlar temsil edilirken, herhangi bir acı, can çekişme gösterilmemektedir. Aksine bedene huzur, asalet ve yücelik hakimdir. Bu tür ruhani kavramlara gönderme yapılarak, bedenin bütünlüğü ve güzelliği de korunmuş olmaktadır. Kant’a (1999) göre bir nesnenin form olarak algılanabilmesi için, onun birbirinden bağımsız algılanan öğelerin parça-bütün ilişkisi içinde birleştirilmesi gerekir. İnsan bedeni ancak organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir.

Bedenin, estetik kaygılar dahilinde, belirlenmiş formlara hapsedilerek kontrol altında tutulma çabası, sadece sanatta değil toplumsal kurumlarda da kendini göstermiştir. Zira, modernizm sonrasında sanat ve toplumsal pratiklerin içiçe geçmesiyle her iki alanda değişim gözlenirse de, beden ve cinsellik uzunca bir süre yargı kalıpları içinde tanımlanmıştır. Yine Foucault’nun tanımlarına başvuracak olursak, “kenar cinsellikler”, evlilik kurumu ve doğurgan olmayan faaliyetler haricinde kalanı ifade etmektedir.

“...belli bir tarihe kadar özgürce yaşanan arzular belli bir dönemden sonra dizginlenip gemlenmeye başlamış durumda. Modernizmin önemli özelliklerinden birisi bu. Arzu, aklın sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, bedenin, gövdenin tutuklanması, onun da dar kalıplar içine sokulması demek.” (Kahraman, 2003, 20)

Fakat 19. yüzyıldan itibaren, sözü edilmeyen, yasak olan ve cezalandırılan eşcinsellik, zina gibi kavramlara, suçlanmaya 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.

Foucault, 19. yüzyılın burjuva toplumunu bir sapkınlık toplumu olarak tanımlarken, sanayi toplumunun cinsellik açısından ileri bir baskı dönemi başlattığı varsayımını da bir kenara bırakmak gerektiğini söylemiştir. Bunun nedeni, yasaların olmasa da belli bir kontrol mekanizmasının uyumsuz cinselliklerin çoğalmasını sağlamış olmasıdır. “Batı; bir iktidar türünün bedenler ve bu bedenlerin hazlarıyla bağdaşmasının gerçek ürünüdür; belki yeni hazlar icat etmeyi becerememiştir, kuşkusuz el değmemiş kötülükler de keşfetmemiştir. Ama iktidarlar ve hazlar destesi için yeni kurallar saptamıştır: Sapkınlıkların donuk yüzü bu çerçevede çizilmiştir.” (Foucault, 1993, 63)

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 dönüştürülmüş, dış dünya ile ilişki kurmada kullanılmıştır.

Modernizm sonrasında, beden artık sabit bir bütün olmaktan kurtulmuştur. Bu dönemde birey benliğinin gelişimine paralel olarak bedeni, bir proje ve strateji alanı olarak kullanmıştır. Bu nedenle beden kurgulanan ve yeniden yapılanan bir kavram haline gelmiştir.

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 ilişkileri, çeşitliliği, karşıtlıkları temsil eden algı kapılarıdır. Beden ise geleneksel toplumlardaki törenler bayramlar ayinler dahilinde sergilenmesinin haricinde, artık bahsettiğimiz 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.

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. Bahsedilen bu gösteri çağında insan yalnız olarak yaşamını sürdürmekte ve kendine tanınan zamanı doldurmaktadır. Bu nedenledir ki zaman kavramı ve yaşamın kısalığı da sanatsal ifadelerde üzerinde yoğunlaşılan bir olgu haline gelmiştir. Fotoğraf ve daha sonra video zamana müdehaleyi 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 imkanı sunmuş, hem kendileriyle hem de izleyiciyle ilişki kurmada birinci dereceden önemli hale gelmiştir.

3.2.1 Body Art (Vücut Sanatı)

Nesnel dünya ile öznel dünyanın yüzleştirilmesi, cinsel ve siyasal konuların, sosyal yapıların sorgulanması, toplumsal varoluş probleminden hareketle body art sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiştir. Bütün bu sorgulamaları bir potada eriten şey ise iletişim kurma gayesidir. İletişim, yaşam-sanat, sanatçı-izleyici ve farklı sanat dalları arasında ortaya çıkan bir diyalog olarak da algılanabilir.

Dada Hareketleri, sanata yeni işlevler kazandırırken, bahsettiğimiz iletişim olgusunu da ön plana çıkartmıştır. Bu nedenle, body art'ın çıkış noktalarından birini Dada Hareketleri'ne bağlamak yanlış olmaz. Uluslararası özellikteki ilk sanat hareketi olan Dada, konferanslar, gösteriler, siyasal eylemler vasıtasıyla tüm yaşamı sorgulayan bir özelliğe sahip olmuştur. Bu sorgulamayı yaparken, müzik, tiyatro, edebiyat, fotoğraf gibi farklı sanat dallarını içiçe geçirmiştir. Sanatsal faaliyetlerinde izleyicinin de katılımı sağlandığından, 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 çok açıktır ki, diyalog haline geçme, farklı sanatsal ifadelerin birlikteliği ile yaşamı sorgulama, Dada'dan itibaren sanatsal pratiğin ilkeleri haline gelmiştir.

1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan Fluxus Hareketi'yle de sanatla yaşamın birlikteliği, değişik disiplinlerdeki sanatçıların gerçekleştirdikleri eylemlerle sergilenmiştir. Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, yayınlar ile sanata alternatif bir yaklaşımı savunmuşlardır. Fluxus'ta da sanatçının bedensel varlığı aracılığı ile ortaya koyduğu süreçler önem kazanmıştır.

Kavramsal bir süreçte gelişen Body Art; Performas ve Happening'ler için bir çıkış noktası oluşturmuştur. Fakat Body Art'da genellikle duygusal ve ifadeci bir arayış, mazoşist itkiler, psikolojik tedirginlik kendini belli 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.

Chris Burden, 1971 senesinde gerçekleştirdiği "*Shoot*" (Atış) isimli işinde, kapalı bir alanda elinde tüfek bulunan bir arkadaşından koluna ateş ettirmiştir. (Resim 3.11) Sanatçı 1974'de avucuna çakılan çivilerle kendisini bir Wolswagen arabanın arkasına çarmıha gerdirmiştir. Fiziksel tehlike ve risk olgularını, kişisel bir deneyime dönüştüren sanatçı, kendi bedenini

sanatının objesi olarak kullanmış, sanatçı-izleyici 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. Burden'ın bu eylemlerinin ardından kalan, belge niteliği taşıyan fotoğraflardır.

Bedeni bir metafor olarak kullanarak, yaşama dair farklı kavramları işlerine taşıyan bir diğer sanatçı Marina Abramovitz'dir. Acı, ölüm, kahramanlık gibi kavramları, bedeninin sınırlarını zorlayarak, kendi vücudu üzerinde denemeler yaparak bir gösteriye dönüştürmüştür. "*Thomas' Lips*" (1975) isimli işinde, göbeğinin üzerini jiletle yıldız şeklinde kesmiş, kesilen yerlerin kanamasıyla, kıvılcık bir yıldız elde etmiştir. "*Rhythm 10*" (1973) da ise oldukça seri hareketlerle parmaklarının arasına bıçak saplayarak, çıkan sesleri kaydetmiştir. (Resim 3.12) Fiziksel sınırlılığı test eden çalışmalarının haricinde, zihinsel aktiviteyi ortaya çıkartan denemeler de gerçekleştirmiştir. Asıl eylemin zihinde meydana geldiğini savunarak, hareketlerin değil, yayılan enerjinin ve kurulan diyalogun 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.

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

3.2.2 Performans

Sanatçıları sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtaran ve sanat etkinliklerini görsel bir iletişime dönüştüren performans sanatı, hem dans, müzik, tiyatro gibi disiplinlerin arasındaki sınırları ortadan kaldırmış, hem de kullanılan mekan ve malzeme konusunda sınırsız olanaklar sunmuştur. Çünkü, canlı bir izleyici kitlesi önünde gerçekleşen performanslar, bu yönüyle tiyatro veya dans gösterisine benzerlik göstermektedir. Fakat, bu sanat dallarından farklı olarak, sahnede sergileme zorunluluğunun yerine, bir sanat galerisinde ya da herhangi bir mekanda gerçekleştirilebilir.

Bir anlamda, yukarıda bahsettiğimiz Body Art'ı Performans Sanatı'nın 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 Akım'dan 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 fazlaca kullanılmasının bir nedeni de sanatçıların, tüm bu yaşamsal değişimlere tepkisiz kalmayarak, çözüm geliştirme çabasında olmalarıdır hiç kuşkusuz.

Örneğin Joseph Beuys'un siyasal yapıya yönelik sorgulamalarında malzeme ve eylem bir arada kullanılarak aktif bir katkıya dönüştürülmüştür. 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 aracılığı ile aktarmıştır. Beuys'un keçe, yağ, bakır gibi malzemeleri metafor olarak kullanarak, enerji, iletkenlik, biçim kavramlarıyla ilgilenmesi, sanatını Şamanizm'e, antropolojiye, sosyolojiye ve mistik anlayışlara vardırmanıza yol açmaktadır.

Beuys gibi bir çok performans sanatçısı, tabuları, ilkel gelenekleri, dinsel formları yaptıkları eylemlere taşıyarak, yeniden yorumlamışlardır. Temelinde şamanik literatürden, büyülerden, psikanaliz ve teorilerinden 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.

Piero Manzoni'nin modellerinin vücutlarına imzasını atarak sanat yapıtı oluşturması (1961) ve "*Living Sculptures*" (Yaşayan Heykeller) adını vermesi (Resim 3.13) ile Gilbert & George'un kendilerini canlı heykellere dönüştürmeleri, sanatın sorgulanmasının iki farklı fakat benzer şeklidir. Gilbert & George ise "*Under the Arches*" (Kemerlerin Altında) (1969) isimli şarkı söyleyen heykellerini gerçekleştirmişlerdir. (Resim 3.14) Takım elbiseleri içinde, açıkta kalan

elleri ve yüzlerini metalik boyalarla boyayarak, bir masa üzerinde çalan şarkı eşliğinde mekanik hareketler yapmışlardır. Ellerindeki baston ve eldivenleri sürekli değiştirmişler, müzik bittiğinde tekrar başlatmışlardır.

Konsere gelen ve belirli bir beklenti içinde olan seyirciye, hiç bir enstrüman kullanmadan etrafta duyulan sesleri dinleten John Cage'in bu çalışmasının adı "4'33'"dir ve performans sanatının en bilinen işlerinden biridir. (1952) Benzer bir felsefeden hareketle, Yves Klein "*The Void*" (Boşluk) (1958) adlı sergisinde, gelen izleyicileri galerinin boş odalarında gezdirmiştir. Her iki sanatçının da sanata özgürlük kazandırmak amacıyla oldukları sonucunu çıkartmak mümkündür.

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.

3.2.3 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.

Sanat ve yaşamın içiçe geçişi, hayatın sanata yansımaları en fazla Happening'te ortaya çıkmıştır. Nitekim, mağaza, mutfak, karayolu gibi herhangi bir mekanda, provasız ve tekrarsız yapılması en belirgin özellikleridir.

Happening, ilk olarak 1959'da Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisi'nde "6 Bölümde 18 Olay" isimli gösterisiyle gerçekleşmiştir. Sanatçı bu olayda profesyonel oyuncuların yerine arkadaşlarının anlık hareketlerini kullanmıştır. Kaprow önce arkadaşlarına böyle bir oluşuma katılmaları için basılı bir davetiye göndermiş, ardından çağrılanlardan bazılarını içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraf, kesilmiş oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren paketler yollamıştır. Olayın gerçekleşeceği gün davetliler galerinin ikinci katının plastik duvarlarla üç odaya bölündüğünü görmüşlerdir. Renkli ışıklarla donatılan odalardaki iskemleler, katılanların farklı yönlerde bakacak biçimde oturabileceği şekilde sıralanmıştır. Birinci

ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilmiş, üçüncü odada da gizli bir denetim merkezi kurulmuştur. Her ziyaretçiye bir program ve her bölümün başlangıcının bir sesle belirtileceği altı bölümün de eşzamanlı gerçekleşeceğini duyuran üç küçük kart verilmiştir. İzleyici programda belirtilen hareketlere uyarak 90 dakika içerisinde birbirini izleyen 18 eylemi astarlanmamış tuval üzerine aktarmıştır. Süre sona erdiğinde “ama”, “eh” gibi sözcükler mırıldanan katılımcıların arasına yukarıdan yatay bir çubuktan dört tane 3 metrelik rulolar sarkıtılmıştır.

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. Özgür anlatım biçimleri kullanan sanatçı, estetik bir kaygı taşımamakla birlikte, işlerinin felsefi araştırmalar bütünü olduğu söylenebilir.

4. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN BEDENİNİN TEMSİLİ

20. yüzyılda belirgin olarak aklın egemenliği altında biçimlenen bireysel yaşam, özellikle 60'lı yılların sonunda, sanat yapıtının ve sürecinin yeniden sorgulanmasına neden olmuştur.

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

Bu bölümde, feminist eleştirilerin ve sonucunda ortaya çıkan toplumsal cinsiyet teorilerinin kadının sanat alanındaki konumunu ne yönde değıştirdiğı, kadın sanatçıların gerçekleştirdikleri çalışmalar ekseninde incelenecektir.

4.1 Feminist Hareketler

Kültürel veya doğal olarak bir kimliğı teşkil eden erkek ve kadın, aynı zamanda cins kimliklerinin de taşıyıcısıdır. İnsan ilişkileri bağlamında, cins kimlikleri arasındaki mücadele önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü, düşüncenin hangi cinse ait olduğı bilgisi, düşüncenin içeriğı kadar önemsenmektedir.

Rousseau'ya göre kadının doğa'ya olan yakınlığı kendisini ahlaki bir örnek haline getirirken, aynı zamanda yurttaşlıktan dışlanması da gerekçesini hazırlamıştır. Çünkü Rousseau için sadece kadınlara özgü karmaşa hali değıl, annelik duygularıyla gelen erdemler de Devlet'in iyi bir şekilde işleyişini tehdit edebilecek kapasitededir. Bu nedenle erkekler iyi birer yurttaş, kadınlar ise iyi birer özel şahıs olmakla yükümlü kalmıştır. Rousseau'ya (1996) göre özel alan, toplumsal yaşamın çürümüşlüğü ve sateliğinden uzak, Doğı'ya yakın olan kadının yönetimi altındaki özel alandır. Kadınlar, hukuki olarak da kamusal bir özne olarak değıl, medeni hukukun bir öznesi olarak görülmüştür.

Hegel, kadınsı olanı kamusal-özel ayrımının özel tarafına yerleştirmiştir. Bunun bir amacı, kadının siyasi yaşamdan ayrı düşünülmesine mantıklı bir alt yapı hazırlamaktır. Disipline edilemeyen, belirsiz duygularla hareket eden kadınlar, Rousseau'nun düşüncesinde olduğı gibi Devlet için tehlikelidir. Diğeri bir amaç ise, kadınları kamusal alandan uzak tutarken, özel taraf için gerekli olduklarını ortaya koymaktır. Hegel'e göre kadın bilinci aşağı görülecek bir olgu değıldir ama toplum yaşamının işleyişinde kadınların sadece özel dünyası yeterlidir.

Feminizmin öznel ve kamusal alan arasındaki sınırları sorgulaması, modernizmin katı kurallarını zayıflatıcı bir rol oynamıştır. Çünkü postmodernizm, bir çok çağdaş düşünür'e göre 20. 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 düşünecek olursak, erkek kadın kutuplaşması, postmodernizmin temel taşlarından biri olan yapıbozum tekniği ile de çöküntüye uğramıştır. Çünkü, bir kutuplaşma meydana gelmesi için iki tarafın olması ve bu iki taraftan birinin baskın bir söyleme sahip olması gerekmektedir. Modernizme ait olan bu kanun, postmodern düşünce ile birlikte 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 hakim olduğu düzene karşı çıkmışlardır. Yapıbozum bu anlamda karşıtlıkları yıkma prensibi ile feminist anlayışın eril düzene karşı çıkışına katkı sağlamıştır.

Derrida, ses ve söz üstünlüğü anlayışı üzerine yapılanmış olan Batı felsefesini, yapıbozum tekniği ile yıkmaya çalışmıştır. Sözmerkezcilik (logosentrism), Batı felsefesinde evreni sadece akıl, söz ve Tanrı ile anlamaya çalışan bir eğilimdir. Çünkü logos, söz anlamının yanısıra, akıl ile eş değerde tutulmuştur. Yazı ise sözün bir kopyası olarak algılandığından, baskı altında tutulmuş, içsel ve doğal olmadığı gerekçesi ile ikinci planda kalmıştır. Bu nedenle sözün yazı üzerinde bir hakimiyeti söz konusudur. Derrida'ya göre, sözün yazı üzerindeki üstünlük anlayışı ile fallus merkezli cinsellik, aynı sistemlerdir. Bu nedendir ki, öncelikle dişil bir yazının ortaya çıkması, fallus merkezli düzenin yapıbozum tekniği ile sekteye uğraması ile yakından ilişkilidir. Çünkü, feministler yapıbozum tekniğini eril-dişil, erkek-kadın, fallus-klitoris karşıtlıklarında, birinin diğeri üzerindeki baskısını yıkma girişimlerinde kullanmışlardır. Böylelikle, "kişisel olan" politik bir anlam kazanmış, kadınlar kendi hikayelerini anlatmaya ve tarihlerini oluşturmaya başlamışlardır.

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 imkansız olarak gördüğü tek bir kadın dili arayışı içinde yapılanmıştır. Kadın psikolojisinin kendine has hali ve bunun temsiliyle ilgilenen ikinci nesil feministler, geçmiş kültürler tarafından sessizleştirilmiş bireysellikleri için yeni bir dil aramışlardır. Kristeva, dilin ve kültürün ataerkil bir yapısına karşı çıkışın, yeni bir kadın dili ile gerçekleşebileceğine inanan feminist 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. Tarihte beden, kadınlık, dişilik ve kadınsılık ile 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 bedeninin 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 kanununun 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 olduğunu söylersek yanılmayız. Nitekim, annelik kavramı bebekle olan ilişkisi doğrultusunda tanımlanır 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 dürtülerdir. Ritimler, tonlar, anlamlı pratiklerin hareketleriyle ilgilidir ve bunlar da 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 dahil 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 dışıl kavram ve sözcüklerin olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü böyle bir düzenin işleyebilmesi için mutlaka “öteki”nin varlığı ile ayakta kalabilen bir mekanizmanın olması gerekmektedir. Dışıl kavramlar da ataerkil düzen tarafından tanımlanmış, bastırılmış, böylelikle varlığını sürdürebilmiştir.

Bir diğer feminist düşünür Hélène Cixious, yukarıda bahsettiğimiz karşıt ilişkiler arasındaki şiddeti incelemiştir. 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, kadınların da bu alışverişte el değiştiren meta olarak görüldüğünü savunmuştur. Kadın için böyle bir alışveriş söz konusu değildir. Çünkü birşeyin 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 olabildik, firar ederek, gizlice uzaklaşarak yaşadık.” (Cixious, 1998, 78)

Eril ekonominin temelinde mal ve mülk, dişil ekonominin temelinde ise armağan yer almaktadır. Bu kavramları dişil yazın ile ilişkilendiren H      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, kad  nsallığı erkeklikle karşıtlık içinde kurulmuş olmasından hareketle ifade eder ve söylemlerinde bu karşıtlığın diğer tarafını reddetme olgusu yatmaktadır. Bunun yanısıra kadın yazınının önemini kad  nsallıkla birleştirerek açıklayan bir diğer yazar Luce Irigaray'dır. Kadının hedefinin erkeğin yerini almak değil, sembolik düzende ki karşıtlıkların yıkılmasını sağlamak olduğunu savunmuştur.

Kadın kaynağını kendi bedeninden ve arzularından alan yazıyla söz konusu düzeni yıkabilmektedir. Irigaray'a göre, kadın ancak sessizleştirilmiş bedenden çıkararak 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 çalıştığını söyleyebiliriz.

  lk başta eşitlik istemiyle yola çıkan feminizm, 1980'lerde, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının sorgulanmaya başlanmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Psikanaliz ve Derrida'nın yapıbozumcu 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 ikilemelerini yeni bir sentezle aşma yoluna gidilmiştir.

4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsel Politika

Feminizmin akademi dünyası üzerindeki ilk etkilerinden biri, cinsiyet rolü ve cinsiyet farklılığı araştırmalarının sayısını büyük ölçüde arttırması olmuştur. 1970'lerden sonra özellikle ikinci dalga feministler tarafından başlatılan tartışmalarda, toplumsal cinsellik asıl temayı oluşturmaya başlamış ve eksen giderek cinsiyet/toplumsal cinsiyet farklılığına yönelmiştir. "Dişi" ve "erkek" belli bir üreme sisteminde ortaya çıkan biyolojik karakterlerdir ve diğerlerine kıyasla daha gelişkin olan canlı türlerinin bir çoğu bu ayrımı paylaşmaktadır. Kültürümüzde, toplumsal cinsiyetin mutlak temeli varsayılan bu ayrım, günümüzde aşılması zor olan düşünce biçimlerini de beraberinde getirmektedir. Çünkü toplumsal cinsiyet ve cinsel politika ile ilgili tartışmalar

genellikle erkek ve kadının biyolojik bir temelden dolayı zaten farklı oldukları iddiasına takılıp kalmaktadır.

Toplumsal cinsiyet teorilerinin oluşumunu sağlayan tarihsel gelişmelerin kökenleri, meydana getiren kurumlar ve toplumsallaşma ve psikanaliz bağlamında incelenişi bu bölümün içeriğini oluşturmaktadır.

4.2.1 Toplumsal Cinsiyet Teorisinin Tarihsel Kökenleri

Toplumsal cinsiyet teorilerine ilişkin düşünceler ve buna bağlı olarak yaşanan gelişmeler, ayrı başlıklar ve belirli bir dizge halinde sunulmaktan çok, tarihsel, güncel gelişmeler ışığında ifade edilmektedir. Yine de, somut bir başlangıç noktası belirleyecek olursak, en doğru tarih Aydınlanma Dönemi olmaktadır. Nitekim, toplumsal cinsiyet oluşumuna dair en temel yapılanma bu dönemde ortaya çıkmıştır. Modernizmin ortaya çıkışında en önemli paydaya sahip olan Aydınlanma dönemi, Tanrı'nın merkezden alınıp insan aklının yerine geçmesiyle, toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin de onaylanmasına önayak olmuştur. Ahlakçılık anlayışı bu dönemde toplumsal bir anlam kazanmış, bir nevi dünyevileşmiştir. Fransız Devrimi ise kadın hakları kavramının başlangıcıdır ve cinsel anlamda bir radikalleşmeden söz edilebilir. Bu radikalleşme bir süre sonra sadece cinsel bağlamla sınırlı kalmamış, gözünü yurttaşlık haklarına da dikmiştir.

Aydınlanma ile başlayan hareketler, 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde ikinci bir büyük adıma sahne olmuştur. Kadın ve erkek eşitliğinin yanısıra, kadınların oy kullanma, eğitim ve mülkiyet hakları gündeme gelmiş, bu durum feminist bir seferberliğe yol açmıştır. Sanayi devriminin ve değişen iktisadi yapının, kadın erkek ilişkilerinin değişiminde bir alt yapı hazırladığı görüşü bir çok toplumbilimci tarafından onaylanmaktadır. Bunun nedeni ise modern iktisadın cinsiyetsiz bir yapıyı temel almasıdır. Tam bu noktada, tarihsel gelişime biraz ara vererek, toplumun iktidar mekanizmalarının cinselliğin kontrolünde nasıl etkili olduğuna değinmek gerekiyor.

Foucault'ya göre asıl temel olan, cinselliğe ilişkin söylemlerin, iktidarın kendi uygulanım alanında artmasıdır. Burada söz konusu olan, herhangi bir duyarlılık, arayış yahut merak değil, cinsellik söylemlerini temel alan iktidar mekanizmalarıdır. Bir anlamda söylemler arttıkça, iktidar da aynı oranda işleyecektir. Foucault, cinselliğe ilişkin söylemleri kışkırtmak için farklı odak noktalarının ortaya çıktığından bahseder. Tıp, psikiyatri, adalet ve tüm toplumsal denetimler cinsellik çerçevesinde ortaya çıkmışlardır ve bu konuda söylemlerin oluşturulmasında etkili olurlar. Bu durum, 19. yüzyılda yapılan cinsellikle ilgili tartışmaların bilimsel alana sığrayarak tıp

bilimini etkisi altına almasını akla getiriyor. Cinsellik ve toplumsal cinsiyet ile ilgilenen doktorların ortaya çıkması, “seksoloji” adı verilen bir uzmanlık alanının yaratılması kesinlikle tesadüfi sayılamaz. Bu nedenle, gerek hasta kayıtları gerekse bu alanda basılan kitaplar cinsellik söylemlerinin yerleşmesine olanak tanımıştır.

Sadece 19. yüzyılda değil, süregelen dönemlerde de aynı uygulama ve anlayış farklı başlıklar altında devam etmiştir. Kadın sorununun politikaya dahil olması, psikoloji alanında üretilen çözümler, arayışları akademik bir boyuta çekmiştir. Örneğin, 1930’larda erkeklik ve kadınlığın psikolojik bir kişilik özelliği olarak ölçülmesi amacıyla kişilik testleri ortaya çıkmıştır. Toplum bilimleri ise toplumsal cinsiyeti iktidar bağlamında incelediğinden ve dışlanma olgusunu ele aldığından en doğru yaklaşıma sahip diyebiliriz. Daha sonra değineceğimiz “toplumsal rol” kavramı ile birlikte farklı bir yol çizse de bu dönemde etkili görüşleri ortaya çıkartmıştır. Örneğin Simone De Beauvoir doğal cinsiyetin bir kurgu olduğunu iddia etmiş, doğuştan getirilen kadınlık ve erkeklik özellikleri olmadığını, bunların toplumlar ve kültürler tarafından kurgulanarak oluşturulduğunu söylemiştir. Bu nedenle yeni kurguların oluşturulması mümkündür. Beauvoir toplumsal cinsiyet alanını kadınlara hükmedilmesi teması etrafında şekillendirmiştir.

Aynı dönemde, kadın erkek arasındaki ilişkilerin belli bir hiyerarşi bağlamında incelenmesinin yanı sıra, toplumun işlevsel zorunluluklarına -aile gibi- dayandırıldığı tezler de gündeme gelmiştir. Toplumsal cinsiyet düşüncesi, toplumun gelenek ve istikrar anlayışına göre anlamlandırılmıştır ve hiç şüphesiz bu yaklaşım son derece muhafazakardır. 1950’lerde Amerika’nın toplumsal yapıda hızla bir gelişme kaydetmesi ve ünlü “Amerikan ailesi” tanımlamasının ortaya çıkması, bu muhafazakar tutumun bir nedeni sayılabilir. Böylelikle aile ve cinsiyet tanımı içiçe geçmiştir. Çünkü aileyi korumaya ve iyi durumda tutmaya yönelik görevler cinsiyetlerin de tanımını oluşturmuştur. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet konusundaki incelemelerin odağı bir anda “eş” ve “anne” rollerini üstlenen “kadın”a yönelmiştir.

Toplumsal cinsiyet kavramını buraya kadar sadece erkek ve kadın olarak ele aldık. Fakat Toplumsal cinsiyete dair radikal teorileştirmelerin çoğu, kadınlar veya eşcinsel erkekler tarafından yapılmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz aile kavramının yüceltilmesi anlayışı, en sert biçimde eşcinseller tarafından eleştirilmiştir. Cinsiyet rolleri heteroseksüel eğilim arasında pay edilmiş, geri kalan “azınlık”, bir anlamda kadınlarla aynı kaderi paylaşmıştır. Yani erkeklerin oluşturduğu tarihin yanında kadınların konumu ne ise, heteroseksüellerin çoğunlukta olduğu bir dünyada eşcinsellerin yeri de aynıdır. Devletin iktidarını sürdürebilmesi kutsal aile yapısı ile

sağlanırken, eşcinselliğin de bir söyleme sahip olması gerekmiştir. Daha sonraki bölümde cinsiyet politikası ve iktidar bağlamında eşcinsellik daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

Aydınlanma döneminden itibaren bahsedilen tarih, içinde bir çok dönüşüm ve dalgalanmalar barındırmış, sosyal politika üzerinde önemli etkilere sahip olmuştur. Tüm bu oluşumlar 1960'ların sonunda yeni feminizm ortaya çıkana dek sürmüştür. Bu dönemde entellektüel alan, iktidar ve eşitsizlik başlıkları altında yeniden şekillenmeye başlamıştır. Bunun en önemli nedeni ise akademik görüşler ile politika arasındaki ilişkinin yeniden yapılanmasıdır. Cinsel özgürlük hareketi ve buna bağlı olarak gelişen stratejiler farklı teorilerin ortaya atılmasına ve toplumsal cinsiyetin de belli bir stratejiye dönüşmesine neden olmuştur. Feminist hareketle birlikte kadınlara biçilen rollerin değişimi, (kız çocuklara daha iyi eğitim verilmesi gibi) cinsiyet politikaları ile ilgili geniş bir literatürün ortaya çıkması, eşcinsel teoriler böyle bir stratejinin sonucudur.

4.2.2 Toplumsal Cinsiyet Teorileri

Erkekler ve kadınların temel olarak birbirinden farklı olduğu varsayımı, feminizm, psikanaliz gibi tüm düşünsel akımları bir anda biyolojik özellikler kümesine dahil etmektedir. Özellikle 1970'lerin başlarında daha sonradan kazanılan cinsiyet rollerinin yapay olduğuna ve dolayısıyla biyolojik olandan daha gerçek olamayacağına dair yaygın bir kanı meydana gelmiştir. Fakat bu düşünceler, kadınlara ve eşcinsellere uygulanan baskının biyolojik değil, insan eylemliliğinin bir sonucu olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Toplumsal ilişkilerin yapısının -ki bunun içine toplumsal cinsiyet de dahildir- biyolojik bir temele oturtulması mümkün değildir.

Biyolojinin toplumsal cinsiyeti belirlediği düşüncesini savunan teori, fizyolojik araştırmalar sonucunda saptadığı bulgularla kadın ve erkek farklılığına değinmektedir. Hormonlardaki farklılıklar, örneğin erkeklerin kadınlara oranla daha saldırgan olduğunu, bunun da toplumsal davranışlardaki farklılıklara sebep olduğunu savunmaktadır. Bu tür saptamalardan ataerkil toplum yapısına kolaylıkla geçiş yapmak mümkündür. Çünkü, hormonal farklılıkların cinsler üzerindeki etkilerinden dolayı, kadınlar yuvayı yapan ve orada oturan, erkekler ise yuvayı koruyan bir konuma sahiptir.

Toplumsal cinsiyetin oluşumunda, biyolojik farklılıkların hiçbir şekilde etkisinin olmadığını söylemek yanlıştır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu yapının sadece biyolojik bir temele oturtulması mümkün değildir. Bireysel davranışları belirleyen hormonların bu davranışların

toplumsal sonuçlarında etkili olması kaçınılmazdır. Kadınlar ve erkekler arasındaki fizyolojik farklılıklar, duygusal oluşum, mizaç ve yetenek gibi bir takım unsurları ortaya çıkartmaktadır. Fakat bu farklılıklar toplumun oluşturduğu şablonların temeli değildir.

“Tüm toplumlar, kendilerini ve üyelerini yeniden üretmek ve bu yüzden de yeni insanlar üreten cinsel ve toplumsal ilişkileri barındırıp ayakta tutmak zorundadır. İşte bu nedenle, tüm toplumların kendilerini cinsiyetin biyolojik olgularıyla bağdaştırması gerekir.” (Connel, 1998, 28)

Toplumsal cinsiyet katı bir biçimde ikiye bölünmüştür ve değişmez bir çerçeve içine oturtulmuştur. Seçilen giysilerden, yapılan spora kadar bu iki cinsiyet rolü karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla beden, her türlü toplumsal pratiğin bir parçası haline gelmektedir. Çağdaş kadın sanatçıların bedeni en tükenmez bir sanat malzemesi olarak kullanmalarının bir nedeni daha ortaya çıkıyor burada. Çünkü beden, cinsellik aracılığıyla toplumsal cinsiyet ilişkilerine dahil olmaktadır. Bedenlerin biyolojik özelliklerinden yola çıkılarak, toplumsal ve doğal olan arasında bir bağ kurulmakta ve bu bağ, tüm toplumsal pratiklerin bir nedenini oluşturmaktadır. Bir anlamda bedenin biyolojik özellikleri ile toplumsal pratikler arasında mükemmel bir uyum söz konusudur.

Bahsettiğimiz toplumsal pratiklerin işlemesi için iktidar mekanizmalarının kusursuz bir şekilde çalışması gerekmektedir. İktidarın sahibi ise ataerkil yapıdır ve bu nedenle kadın değil erkek bedeninin yüceltilmesi, erkek imajının korunması sağlanmalıdır. Daha önce değindiğimiz gibi kadın bedeni sadece doğa ve kutsallıkla ilişkilendirildiğinden, yüceltilmesi sadece bu alanlar dahilinde söz konusudur.

Tüm bu farklılıkların sadece kromozomların dizilişi nedeniyle meydana geldiğini söylemek yetersiz olacaktır. Erkekliğin ve kadınlığın anlamı, bireysel özelliklerin toplumsal pratikler aracılığı ile şekillenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Toplumsal pratikler ise kurumlar vasıtası ile biçim kazanır. Çünkü toplum içindeki her kurum, belli bir cinsiyet rolünün taşıyıcısı durumundadır. Kadın ve erkek için ayrılmış meslek seçeneklerinden, okullarda tercih edilen branşlara kadar toplumsal cinsiyet kavramı varlığını göstermektedir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet ilişkileri her kurumda bulunur. Aile ve devlet ise bu ilişkileri en çekirdek ve en karmaşık yapılar halinde barındırdığından incelenmesi gereken kurumlardır.

4.2.3 Aile

Toplumu oluşturan en temel yapı olarak tanımlanan aile kurumu, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin de meydana geldiği, tanımlandığı bir yapıdır. Cinsellik, iktidar, ekonomi, duygu olgularının en yoğun yaşandığı yer ailedir.

Ailenin dayanıklılığı ve sürekliliği için aile içindeki rol dağılımının iyi belirlenmesi ve kesin hatlarla çizilmesi gereklidir. Cinsiyete dayalı olan bu rol dağılımı, iş bölümünü de beraberinde getirir. Ev ve aile içindeki cinsiyete dayalı iş bölümü zaman içerisinde birtakım değişikliklere uğramıştır. Fakat değişmeyen şey, belli bir iktidar yapısını ev içinde bu iş bölümleri aracılığıyla devam ettirme dürtüsüdür.

Örneğin 18. yüzyılda kadınlar ev içi işleri, el becerisi gerektiren uğraşlar ve çocuk bakımı ile görevlendirilirken, erkekler kadının ve çocukların düzenini korumak, para kazanmak, ikinci bir koruyucu katman oluşturmak durumunda kalmışlardır. Günümüz şehir ailesini düşündüğümüzde, belirlenmiş ev işlerinin yapımı yine kadına aitken, kamusal ve ücretli görevler erkeğin üstlendiği roller olarak karşımıza çıkar. Teknolojinin gelişmesi, yaklaşık otuz senedir sürdürülen feminist hareketler, kadınların iş yaşamında daha aktif bir duruma geçmesi gibi faktörler, aile yaşantısının temel rol dağılımında kökten bir değişikliğe yol açmamıştır. Bu durumda sadece şöyle bir iktidar paylaşımından bahsedebiliriz: Günlük yaşam içerisinde ataerkil yapıyı ayakta tutan işbölümü, kadının belirli konularda bilgi ve becerileri tekellerinde bulundurmalarından dolayı sekteye uğrayabilir. Nitekim, şehir hayatının tersine özellikle az gelişmiş toplumlarda bu tür bir kadın iktidarı kendiliğinden ortaya çıkmıştır.

Çekirdek ailedeki işbölümünün en etkili unsuru ve taşıyıcısı çocuktur. Kadının ve erkeğin görevleri sıralanırken çocuk bakımı birden fazla alt başlığı da beraberinde getirmektedir. Ev içinde yapılan cinsel iş bölümü kız ve erkek çocuklar tarafından dışarıya taşınır. Evde başlayan farklılık, daha geniş toplumsal kurumlarda devam eder.

İktidar kavramı burada da karşımıza çıkmaktadır. Erkeğin aile içindeki iktidarı, annenin çocuklar üzerindeki iktidarı, cinsel ilişkilerde ortaya çıkan iktidar ilişkisi, toplumsal cinsiyet dağılımının en temel örnekleridir.

4.2.4 Devlet

“Devlet, yurttaşlarının cinselliğinin ne durumda olduğunu ve onu nasıl kullandıklarını bilmeli ama yurttaşların her biri de cinselliğinin kullanımını denetleme yeteneğine sahip olmalıdır.

Devletle kişi arasında, cinsellik bir hedefei hem de kamuyu ilgilendiren bir hedefe dönüştü, söylemler, bilmeler,     mler ve buyruklardan oluşan koca bir düzen cinselliği kuşattı.” (Foucault, 1993, 49)

Toplumsal cinsiyet ve cinsellik ile ilgili bir çok ideolojik etkinlikle uğraşan devletin bunu yapmadaki tek amacı cinselliği denetim altına almak istemesidir. Evliliğin devlet tarafından onaylanması, eşcinselliğin sapkınlık sayılması, reşit olma yaşı, cinsel hastalıkların kontrolü gibi farklı biçimlerle cinselliğe müdahale etmektedir.

Devlet yapısı içinde var olan egemen söylemler, sınırlarını kesin olarak  izemeyeceğimiz, bundan dolayı da her küçük yapının i ine dağılmış olan ideolojiler ile varlığını sürdürür. Bu nedenle, gündelik yaşamın tam merkezindedir ve sanki devletin bir parçası değilmiş izlenimini verir.

Kadınların erkeklerin sahip olduğu vatandaşlık haklarına sahip olabilmek için gösterdikleri mücadeleler, devlet kadrosunun istisnalar haricinde erkeklerden oluşması, hemen hemen tüm yapılarıdaki ataerkil tutum, devletin en başından itibaren erkek egemen bir kurum olduğunun kanıtıdır. Sadece kadınlar değil, eşcinsellerin de bu kurumdan dışlanması söz konusudur. Fakat bu dışlanma, işleyen mekanizmanın dışına atarak, yok saymak anlayışı ile değil, marjinalleştirerek yine gözetim altında tutma çabasıyla sağlanmaktadır.

4.2.5 Eşcinsellik

Evlilik kurumu, “karılar”, “kocalar”, “anneler” kategorilerini ortaya çıkartırken, devlet yapısı ise benzer bir biçimde insanların büyük çoğunluğunun heteroseksüel olduğunu varsaymıştır. “Eşcinseller” in bir kategori olarak ele alınması, bir cinsel politika olarak devletin, cinselliği bastırmasının ve düzenlemesinin, toplumsal kategoriler ve kimlikler yaratmasının sonucudur.

Toplumsal yapının tarihi içinde inşa edilmiş olan eşcinsellik, 16. ve 17. yüzyıllarda kesin bir tanıma sahip olmamıştır. Bu nedenle de eşcinsellere açık bir şekilde baskı uygulanamamıştır. 18. yüzyılda ise randevuevleriyle bağdaştırılmış, travestilik ile eş değerde görülmüştür. Günümüze geldiğinde, toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında ele alınmaktadır. Yani “ev kadını”, “ergen”, “ ocuk” gibi kategorilerden biri olarak kabul edilmiştir.

Foucault, Batı’nın cinselliği yönetmek için sırayla oluşturduğu iki büyük sistemden söz eder: Evlilik hukuku ve isteklerin düzeni. Bu iki sistemin dışında kalanlar ise yazara göre, “kenar cinsellikler”dir. Bu noktada şöyle bir soru sormak gerekmektedir: Kenar cinsellikler adı verilen

bir türün ortaya çıkması, iktidar söylemlerinin zayıfladığı anlamına mı gelmektedir yoksa keşfedilmeleri ve denetlenmeleri için belli bir tanıma mı sahip olmaları gerekmektedir? Buraya kadar bahsettiklerimizden yola çıkarak vereceğimiz cevap hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Kenar cinsellikler, herhangi bir iktidar mekanizmasının zayıflığından dolayı ortaya çıkmamıştır. Hatta herhangi bir dışlanmışlık da söz konusu değildir. Aksine, her bir cinselliğin bölgesel olarak güçlenmesi, denetlenen alanın da aynı oranda büyümesi demektir.

Eşcinselliğin özgürleşmesi düşüncesi, feminist hareketler ile aynı dönemde ortaya çıkmış olsa da, baskı altında bulunan bir kitlenin heteroseksüellerle eşit haklara sahip olabilmek için verdikleri mücadeleden daha fazla bir anlam içermektedir. Çok daha genel bir özgürleşme söz konusudur ve iktidar mekanizmalarının sorgulanması ana meseleyi oluşturmaktadır. Kadın hareketleri ve eşcinsel hareketler, sadece erkeklerin toplumsal alandaki iktidarına meydan okumamıştır. Toplumsal yapılar içinde varolan erkeklik değerlerine ve anlayışlarına da karşı çıkmıştır.

Toplumsal düzenlemelerin bir parçası olan aileden bahsederken, aynı zamanda üremenin biyolojik taleplerine cevap veren evrensel bir geçerliliği olduğundan da söz etmiştik. Bu görüşe göre, toplumun kabul ettiği bu evrensel düşüncenin dışında kalanlar ise o toplum için büyük tehlike oluşturmaktadır. Eşcinselliğe dair çeşitli yaptırımların ve yasaklamaların olması da bu nedendendir. Çünkü gerek ekonomik düzenlemeler gerek politik yapılar, türlerin üremesini sağlayan heteroseksüel cinsel ilişki biçimi ile uyum sağlamaktadır.

İktidarın bu stratejik yapısı içinde devlet, yarattığı kategorilerle kendi çıkarlarını korumaktadır. Fakat bu iki taraflı bir oyundur. Eşcinsel kimliğin, devletin cinselliği bastırmasının ve denetim altına almasının bir sonucu olarak ortaya çıktığı yadsınamaz. Belirlenmiş iki cinsiyetin dışında kalan cinsiyetler bu nedenle yine devlet tarafından marjinalleştirilmiştir.

4.3 1960-1980 Yılları Arasında Bedenlerini Bir Malzeme Olarak Kullanan Kadın Sanatçılar

İnsanı rasyonel olarak biçimlendiren, cinselliğini, yaratıcılığını ve diğer insani niteliklerini mekanize bir yaşama yönelten bilginin bütünlüğü, sanatı da etkilemiştir. 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, öznel olanı buluşturan bir özelliğe sahiptir. Oysa klasik Batı resminde, dünyaya dair olan estetik değerler dışı bedenın çıplaklığı ile tasvir edilmiştir.

1970'lerin başında, kadın sanatçılar, erkek egemen söylem dahilinde oluşan sanat tarihine, kadının bir görüntüden ibaret olarak bu tarih sürecinde yer almasına karşı çıkmışlardır. “Avangard” kavramının Romantizm’den bu yana erkekler tarafından temsil edildiğini ve kadının hiçbir söz sahibi olmadığını söylemişlerdir. Bu eleştirilerini, postyapısalcı bir teknikle gerçekleştirirken, pskanalizi, semiyotiği ve yapısalcılığı temel almışlardır.

Kişisel olanın politik olarak ortaya çıktığı bir gündemde kadın sanatçılar, işlerinde otobiyografik öğelerden yola çıkmışlar, kadın vücudunun cinsel haz nesnesi şeklinde algılanmasına karşılık, bedenlerini sanat malzemesi olarak kullanmışlardır. Otobiyografiyi iktidara karşı bir çıkış yolu olarak görmüşlerdir. Özyaşamöyküleri sayesinde, tüm duygularını, isteklerini gözden geçirebilmişler, hayatlarını yeniden yapılandırabilme imkanı sağlamışlardır. Kendi yaşamöykülerini farklı sanatsal ritüellerle yorumlayarak, politik sorular sormuşlardır.

Farklı stratejiler geliştirerek, sanat ortamında aktif rol oynayan kadın sanatçılar için kendi bedenleri önemli bir araç haline gelmiştir. Sanatsal bir form olarak kullandıkları bedenleri aracılığıyla, hem tepkilerini dışa vurmuşlar, hem de o zamana dek beden nesneleşmesi anlayışını yıkmışlardır. Farklı estetik düşünceleri dahilinde, bedenlerinin aşağılanmasına, kategorileştirilmesine, Batı sanatı içinde idealleştirilmesine karşı çıkmışlardır. Bedenlerini görünür ve aktif kılarak, erkek bakışını sorgulamışlardır. Performans, fotoğraf, resim, kadın sanatçılara kendi tarihlerini, mitolojilerini, bilinçaltılarını tanıma ve yorumlama olanağı tanımıştır.

Fluxus Hareketi’ne dahil olarak performanslar gerçekleştiren Carolee Schneemann’ın sanatsal bir malzeme olarak et’i kullanmaya başlaması, kadının sosyo-kültürel anlamını vurgulama amacıyla aynı döneme rastlamaktadır. 1963 yılında New York’ta, yaşadığı çatı katını bir sanat iş’ine dönüştürmüş, kendi bedeni de bu iş’in 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 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 bulunduğunu söyleyebiliriz. Fluxus’un kurucularından George Maciunas, Carolee Schneemann’ın bu çalışmasını “fazla pis ve bulanık” olarak değerlendirmiş, 1976’da yani *Eye/Body*’den on üç yıl sonra Lucy Lippard, erkeklerin güzel ve seksi kadınları nötr objeler

olarak kullandıklarını, fakat bir kadın kendi bedenini ve yüzünü kullandığında aniden narsizmle suçlandığını söylemiştir.

Çıplak beden, Happenning’lerde aktif bir obje olarak oldukça kullanılmıştır. Fakat Schneemann’ın kendi çıplak bedenini kullanışı, bir objenin kullanımı olarak değil, tamamıyla kendisini ve sanatçıyı çıplaklıkla bağdaştırması olarak algılanmalıdır. “Eye/Body” de obje ve özne, sanat ve sanatçı, zihin ve beden arasındaki keskin hatlar birbirine karışmıştır.

Carolee Schneemann, “*Interior Scroll*”da (1975) (İç Parşömen Kağıdı), yine kendi bedenini mitolojik sembollerle bağdaştırarak bir güç kaynağı olarak yeniden sunmuştur. (Resim 4.1) 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 addedilmiştir) 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 olduğunun da altını çizmiştir.

Kadın Fluxus sanatçılarından Shigeko Kubota’nın 1965’de New York’taki Fluxus Festivali’nde gerçekleştirdiği performansı, “*Vagina Painting*” (Vajina Boyası) adını taşır ve Schneemann’ın “*Interior Scroll*” isimli performansından on sene önce yapılmış olmasına karşın onunla paralelik taşır. (Resim 4.2) Kubota, sahnede yere çömelerek, vajinasına bağlı bir fırça ile kağıt üzerine boyamalar yapmıştır.

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 yani metaforik anlamda bir fallusa sahip olması, korkutucu, kötü ve sanat dışı olarak değerlendirilmiştir.

Bu dönemde yapılan işlerin bazıları bir kadın ve aynı zamanda bir sanatçı olmanın dinamikleriyle uğraşırken, bazı işler de -regl olma gibi- tabu haline gelen konuları direkt olarak ele almıştır. Sanatçının bedeni, özellikle kişisel yollardan politik sonuçlara varabilmek amacıyla sanat çalışmalarının kendisi haline gelmiştir.

Cindy Sherman'ın fotoğraflarında da farklı kimliklere sahip kadın bedenlerini görmek mümkün. Kadın imgelerini görsel medyanın ele geçirdiği bir dönemde çekilen bu fotoğraflar aynı zamanda durumun bir eleştirisini de beraberinde getirmektedir. 1970'li yıllarda medya kadına kendisi ile özdeşleştirebileceği imgeler konusunda eli açık davranmaya başlamış, hiç şüphesiz tüketim kültürü de, medyanın sunduğu malzemeleri desteklemiştir. Cindy Sherman'ın erken dönem çalışmaları bu yaklaşımın bir eleştirisi niteliğinde okunabilir. Sanatçı giydiği kıyafetler ve makyajı ile farklı kadınların kimliklerine bürünmüştür. 1977'de başladığı *"Untitled Film Stills"* (İsimsiz Film Kareleri) siyah beyaz fotoğraflardan oluşur ve sanatçı için önemli bir çıkış noktası olmuştur. Bu karelerde hayali filmlerden hayali sahneleri canlandırmıştır. Melodram yüklü ve küçük sahnelerdir. 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.

Fotoğrafların hiç çekilmemiş filmlerden sahneleri canlandırıyor olmasının nedeni, o dönemde çekilen Amerikan filmlerinin kadınların tüm yaşamlarına müdahale eden, ideallerini biçimlendiren bir özelliğe sahip olmasıdır. 1970'lerden başlayarak günümüze kadar artarak devam eden imaj bombardımanında, özdeşleştirilebilecek ideal karakterler, dönem dönem farklılıklar göstererek sunulmaktadır. Sinema filmleri de bu konuda başı çeken unsurlardan biridir.

Cindy Sherman'ın fotoğrafları klasik bir feminist bakış açısı ile incelendiğinde, erkek bakışının hakimiyetine yapılan itiraz olgusu ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafları çekenin ve modelin aynı kişi oluşu bu konuda belli bir bulanıklığı beraberinde getirir. Örneğin *"Untitled Film Stills No:2"* de, kadın banyo aynasında havluya sarılı bir biçimde kendine bakmakta, izleyici ise banyonun açık kapısından bu sahneyi gözetlemektedir. (Resim 4.3) Ayna, banyo ve çıplaklık üçlüsü sanat tarihinde bir çok ressamın fazlaca kullandığı temalardır. Fakat burada, model ve fotoğrafçı aynı kişi olduğundan, şimdiye kadar hakim olan modelin izlendiğinin farkında olmama hali parçalanmaktadır. İzleyici hala etken durumdaki bir gözetleyen midir, yoksa sahneyi hazırlayan ve orada yer alan kadın ipleri eline mi geçirmiştir?

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. (Resim 4.4) Böylelikle, tam bir tezatlık yaratılırken, sanatçı estetik, güzel, yüce kavramlarını sorgulamaktadır.

1980’li yıllara gelindiğinde, “kadın” kelimesini bir sıfat olarak kullanan sanatçılar daha fazla onay görmeye başlamıştır. Gerçekleştirdikleri çalışmalar, sanatın yıkılması zor olan tabularının arasında her geçen gün daha fazla kabul görmüştür.



5. FELSEFİ ve SOSYOLOJİK AÇIDAN ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA ÖZNE SORUNUNA GENEL BİR BAKIŞ

Modern öncesi ve sonrası dönemlerde felsefi açıdan öznenin oluşumu, modernlik ile özne ve öznellik arasındaki ilişki, iktidar ve bilinçdışı bağlamında öznenin açıklanması ve en son olarak öznelliğin batı sanatında kullanımına ilişkin örnekler bu bölümümün içeriğini oluşturmaktadır.

İnsanın varoluş sürecindeki en önemli unsur olan düşünme işlevi, bilgi ve bilginin aktarımı ile gerçekleşmektedir. İnsanın kendini bilmeye yöneldiği Antikçağ'da filozoflar, bir akıl varlığı olarak insan ve insan yaşamı üzerinde yoğunlaşmışlardır. Fakat bu dönemde insanın kendini tanıma çabası Tanrı ile özdeşleştirildiğinden, dinsel bir içerik kazanmış, dolayısıyla Ortaçağ'ın skolastik düşüncesinin de temelleri atılmıştır. 17. yüzyıl sonuna kadar Tanrı, tek değişmez gerçek, sonsuz bir güç ve mutlak özne olarak kabul edilmiştir. Rönesans ile birlikte ortaya çıkan bilim, yeni bir düşünce sistemi oluşturmuş, dinsel nitelikler yerini bağımsız düşünceye bırakmıştır. İnsan aklı aracılığıyla ben'in önem kazandığı Aydınlanma felsefesine göre aklın sınırları, tüm olup bitenleri tanımlayacak yetiye sahiptir.

Modernizmin temelini oluşturan Aydınlanma düşüncesi, nesnel bilgiyi merkeze yerleştirmiş, ruh ve tinsellik yok olmuştur. Öyle ki, akılcı bir düşünce sistemine sahip olmak, aklın yönetimine geçmek, bu dönemdeki özne oluşumunun bir açıklaması haline gelmiştir. Geleneksel batı toplum yapısında, akılcı bir dünya olarak tasarlanan düzene uymak zorunluluğu söz konusudur. Burada bahsedilen, tanrısal bir güç tarafından yaratılmış fakat akıl yoluyla düzenlenmiş bir dünyadır. Halbuki modernizm öncesinde insan, yaşamın anlamının keşfini bilgelik olarak tanımlanmış, kutsallık, kader, tanrısal güç kavramları yol göstericisi olmuştur. Modernizmin başarıya ulaşmasıyla, toplumsal sisteme hizmet eden, bu sistemin yürütmesi için katkıda bulunan bir varlık haline dönüşmüştür.

Buraya kadar bahsettiklerimizden, modern toplumun oluşumuyla birlikte öznenin ve öznelliğin yok olduğu savını ortaya atabiliriz. Fakat, doğaya ait olan insan, her ne kadar bilgi toplumunun ve bu topluma ait olan sistemin bir parçası olsa da, aynı zamanda bilginin nesnesi durumundadır. Modernizm öncesinde mevcut olan tanrısal güç, yerini hem bilimselliğe, hem de özneye ait olan ben'e bırakmıştır. "Akılcılaştırma ile öznelleştirme tıpkı birbirinin tersi şeyler söyleyen ama aslında birbirini tamamlayıcı yönleri daha güçlü olan Rönesans ve Reform Hareketleri'ne benzemektedir." (Toraine, 2002, 56) Halbuki, özne ve akıl, bilinç ve bilim modernliğin en doğru tanımını oluştururken, bilimi yüceltmek amacıyla özne fikrinden vazgeçilmiştir. Bunun yanı sıra,

aklın özgürleşmesi, hayal gücünün ve duyguların bastırılması anlamına gelmiştir. Bu nedenle de, Modernizmin dayattığı tek merkezci anlayış, kadınlar, çocuklar, köylüler gibi toplumsal kategorileri bir üst grubun etrafında konumlanan edilgen topluluk olarak tanımlamıştır. Oysa insan yaşantısının kişisel bir anlamı olması, bireyin toplumsal ilişkileri dönüştürerek, bir grup ya da topluluk ile özdeşleşmeksizin, ilişkilere dahil olması, etken duruma geçmesidir.

İnsan, yaşadığı toplumsal sistem dahilinde, bir yandan özne olma özlemi duyarken, bir yandan da toplumsal rolleri yerine getirme çabasını gütmektedir. İşte öznelleşme, kişisel tutumların, toplumsal roller tarafından tanımlanan ben'i yıkması anlamını taşımaktadır. Ben'in parçalanmasıyla bir tarafta özne, diğer tarafta ise kendi yer alır. Tüm bunlar sonucunda birey, arzu ile yasanın, haz ile gerçekliğin çatışmasının yaşandığı bir alan haline gelmektedir.

Şu ana kadar değindiğimiz konular bizi, bireyin toplumsal ve psikik oluşumuna götürmektedir. Kültürel bir varlık olan bireyin analizi, beden aracılığıyla kontrol altına alındığı süreçler, Freud ve Foucault'nun söylemleri doğrultusunda bundan sonraki bölümde kapsamlı bir şekilde incelenecektir.

5.1 Bilinçdışı ve Özne

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. Toplumsal ve özne birbirinden ayrı düşünülemez. Freud'a göre ise bilinçdışı, öznenin kültürle içiçe geçmesinin bir nedenidir. Freud, analizlerinde kültürel bir düzen anlayışına ve bilinçdışı sisteminin 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. "Önemli bir nokta da, bastırılanın bir parçası olan bilinçdışının hem kültürün temeli olması hem de bu kültürü yıkma potansiyelini barındırmasıdır. Bastırılanın geri dönüşü daima gündemdedir. (Game, 1991, 79) İnsanların doğumlarından itibaren karşılaştıkları toplumsal baskılar, Freud'a göre bilinçdışına atılır. Bir anlamda bastırılmış olan bu bilinçdışı arzular kendini dil sürçmeleri, hatalı davranışlar, rüyalar ve nevrozlarda simgesel bir şekilde göstermektedir. Özellikle çocukluk döneminde meydana gelen bastırma süreci bilinç ve bilinçdışı arasındaki mesafeyi belirlemektedir. Freud, "Oidipus kompleksi" analizlerinde çocukluk hallerinin duygusal yaşamın her yönünü kuşatıp yeniden biçimlendirilmesi üzerinde durmuştur. Öznenin kültür yapılarının içinde Oidipus

kompleksinin ardından kendine bir konum belirlediği tezi özellikle feminist düşünürlerin karşı çıkışlarına neden olmuştur. Çünkü Oidipus kompleksi, öznenin zaten patriyarkal bir kültür içinde meydana geldiğini savunmaktadır. Bu kültür, farklı cinsel gelişimlere sahip olan erkek ve kız çocukların, babanın yasasına tabi bir biçimde ensest yaşağını tanıması ve bunu izleyen tüm bastırma mekanizmalarının çalıştığı “latans” dönemde, toplumsal bir özneye dönüştüğü bir kültürdür. Irigaray ve Cixous, kadınsılığı eril terimler çerçevesinde eril standarta gönderme yaparak tanımlayan Freud’un dişi cinselliğinin özgüllüğü bastırdığını savunmaktadır. Bastırılan kadınsıdır. Çocuğu anne doğurduğu müddetçe, anne-çocuk ilişkisini yasaklayan simge baba olacak, babanın egemenliği ise fallusta simgesel anlamını kazanacaktır. Erkek çocuk annesine yönelttiği cinsel arzularından vazgeçip babasıyla özdeşleşir, kız çocuk ise anne sevgisini kaybetme korkusuyla babasına yönelttiği cinsel arzudan vazgeçer. Böylelikle, cinsel arzu yasaklanmış olan nesneden kurtulur ve kültürün kabul ettiği normlara döner.

Bilinçdışı konusunda Lacan’ın tutumu oldukça farklıdır. Bilinçdışı Lacan için, 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 getirilirken 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.

Foucault’nun “sansür” e dair düşünceleri tam da bahsedilen kavramlarla örtüşmektedir. Cinselliği gerçek düzeyinde denetlemek için öncelikle onu dil düzeyine indirgemek ve söylem içinde serbestçe dolaşımını sağlamak düşüncesi, Lacan’ın cinselliği ve bilinçdışını dil ile çözümlemesini akla getirmektedir. “Dile gelenin disiplini kuruluyordu.” (Foucault, 1993, 45)

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 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, bedenın toplumsal biçiminin kazanılması yönünde atılan ilk adımdır. Öznenin var olması, bir ötekinin bakışına bağlıdır.

5.2 İktidar ve Özne

Lacan “Ayna Evresi”nde bir özdeşlik teorisini ortaya koymuştur. O halde iki konum söz konusudur: Öteki tarafından görülüyor olma ve ötekini görme. Bakan taraf öteki ise ve bakılanın varlığı öteki ile tanımlanabiliyorsa, bakılan nesneleşmektedir. Bu durumda ötekinin bakışına direnmek belli bir mücadele gerektirmektedir. Cinsellik bağlamında düşündüğümüzde erkek öznenin arzusunu yönelttiği kadınsı konum, bakılan durumuna geçmektedir. Akıllı ve deli, sağlıklı ve hasta, normal ve anormal arasındaki ilişkide de aynı durum geçerlidir.

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. Demek oluyor ki, tüm bu mücadeleler ve geliştirilen teknikler, özneye belirli bir nesnellik alanının oluşturulması üzerine temellenmiştir. Foucault’ya (2003, 35) göre kendi’yle uğraşmak ya da kendi’nin tekniklerini ortaya koymak bir bakıma öznenin tarihini yazmaktır.

Lacan, iktidar ve özne ilişkisini dil ile açıklarken, Foucault bedenın bu alanda en önemli araç olduğunu savunmuştur. En başta söz ettiğimiz bakan taraf yani iktidar, aslında bedenlere müdahale etmektedir. Dolayısıyla beden, özneye ulaşmak için kullanılan bir vasıtaadır. 18. yüzyılda polis sistemini ortaya çıkararak devletleşen kurumlar, görülebilen herşeyin denetlenebilmesini 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.

Foucault’nun öznenin biçimleri olarak tanımladığı öznesiz bireyleşmek fikri, çağdan çağa ve öznenin özneye değişime uğramaktadır. Özne olmak alışkanlıklarda bir süreklilik gerektirirken, birey olmak öznenin anlamına gelmektedir. Foucault için öznenin, “mutlak bellek”tir, dışarısının çizgisini bulmak ve onu aşmak, öznenin eksenini oluşturmaktadır. Kişinin kendisi üzerinde egemen olması, tamına bağımsız olması, tepeden tırnağa “kendi”ne olmasıdır.

5.3 Öznellik

Bireyin “öteki”ni tanınması, ona yüklenmiş olan toplumsal rollerin dışına çıkması anlamına gelir. Bu şekilde ortaya çıkan karşı-özne, bireyi toplumsal sistemin işleyişini sağlayan bir öge olmaktan kurtararak, kendi kendisinin yaratıcısı haline dönüştürmektedir. Özne haline gelen birey, ben’den, ben tarafında özümşenen toplumsal kurallara, normlara tepki göstererek ayrılmaktadır. Bu sebepten dolayı, öznellik, kendisini dönüştürme ve iletişim kurma yeteneğine sahiptir. Öznellik, öznenin bireyin içine girmesi, dolayısıyla bireyin kısmen özne’ye dönüşmesi olarak tanımlanmaktadır.

Öznelleşme, toplumsal roller ve kişisel tutumların meydana getirdiği ben’i yıkar. Parçalanmış ben, özne ve kendi olmak üzere ikiye ayrılır. Özne, bireysel özgürlüğün bir taşıyıcısı durumundayken, kendi ise doğa ve toplumun birleştiği bir noktada yer alır.

Modern toplum, tanrının merkezde yer aldığı bir düzenin ortadan kalkmasıyla doğmuştur. Sonuçta ortaya çıkan, akılcılık ile öznenin birbirinden ayrılması, aynı zamanda birbirine bağlanmasıdır. Bu nedenle modernliğin hem öznelleşme hem de akılcılaştırma şeklinde tanımlanması gerekmektedir. Toplumun yöneldiği bu iki kutbun konumunu birbirine yaklaştıran kültürel hareketlerdir ve bunlar arasında öznelleştirmeyi savunan, kadınların biyolojik ve kültürel kimliğinin kabul görmesini talep eden, kadın hareketi olmuştur. Kadın hareketi, öznenin keşfinde belirleyici bir rol oynamıştır. Özel yaşam, saklandığı yerden çıkartılmış, öznenin onaylanması ve özgürlüğüne kavuşması ile birlikte kamulaştırılmıştır. Benzer şekilde, özne ve anlam arasındaki ilişki bağlamında ortaya çıkan bilgi ve eril özne bağlantısı da kadın hareketlerinin bir çıkış noktasını oluşturmuştur. Çünkü gerçeği bilen özne, eril öznedir ve bu durumda kadınsı olan bastırılmıştır.

5.4. Çağdaş Batı Sanatında Öznellik

Şu ana kadar bahsettiğimiz teorileri bir bütün olarak ele aldığımızda, bireyin ve öznenin ancak bir diğeri tarafından tanımlandığında varlığını sabitlediği sonucunu çıkartmaktayız. Biliçdışını içinde barındıran bilinç, tamamıyla yaşanan toplumun bir ürünüdür. Modern insanın karşılaştığı en büyük sıkıntı burada ortaya çıkmaktadır. İktidarın ele geçirdiği bilincin niteliği, katı normlara sahip öznelerin bireyselleşmesine engel olmuştur.

Modernizm, sanatı da benzer bir biçimci anlayışına sürüklemiştir. İnsanın doğa üzerinde kurduğu egemenlik, sanatçıyı kendisinden uzaklaştırmıştır. Dünya ile kurulan bu sıkı ilişki, sonuçlarını bugün net olarak gördüğümüz bir üretim ilişkisine dönüşmüştür. Üreten insanın *homo faber*’in

egemen olmasıyla yitirilen şey, dünyanın nesnelliğinin ötesinde, bir öznenin ötekilerle bağlantısını oluşturan öğedir, onun bağımsızlığıdır.

Günümüzde sanat yapıtı, düşüncenin bir ürünüdür fakat bu düşünce her zaman yarar sağlayan bir amaç gütmek zorunda değildir. Herhangi bir gereksinime karşılık gelmez. Bu bağlamda sanat, üreten kişinin kendi varlığının, bireyselliğinin bir sonucudur. Sanat eseri, içinde iletişim olasılığını taşıyan belli bir dile sahiptir sadece. Bu noktada, en mahrem sayılabilecek konuların toplumsal bir içeriğe sahip olması, sanatın bu özelliğine bağlanabilir. Bu nedenle, Modernizmin yarattığı sıkıntının ardından, sanatsal pratiklerin yeniden sorgulanmasına şaşırmmamak gerekiyor. Sanatçının, sanatın anlamına yönelik tartışmaların merkezinde yer alırken, aynı zamanda kendisine ve yaşamına yönelmesi bu nedenledir.

Sanat, Rönesans'tan itibaren bir yaratıcılık edimi olarak tanımlanmıştır. Bundan böyle sanatçı, kendinin dışında başka bir amaca hizmet eden bir uygulayıcı değildir, hakim bir yaratıcıdır. Çünkü sanatı dinsel ve mitsel anlamlarından sıyrılarak, sadece üreten insanın hakimiyetine geçmesi, sanatın yok olmasına neden olmaz.

Batı kültürünün geleneksel kalıplarını yıkmaya yönelik işler gerçekleştiren Rosemarie Trockel, özellikle kadın ve erkeğe toplum tarafından yüklenen rolleri sorgulamıştır. Kullandığı malzemeler ve çalışmalarının içeriği, birbiriyle karşıt kavramları yan yana getirir. El becerisi alanında geleneksel kadın üstünlüğü ve soyut sanat alanında erkek üstünlüğü anlayışının üzerine gitmiştir. Tuval üzerine örgü motiflerini kullanarak yaptığı resimlerinde, politik sembolleri, logoları ve dekoratif desenleri birlikte kullanmıştır. (Resim 5.1) Bu sembollerin toplumsal fonksiyonları ve sanatla ilişkileri ile ilgilenmiştir. Tuval resimlerinin haricinde, video, enstelasyon, heykel, fotoğraf gibi farklı malzeme ve teknikler de kullanmıştır. Rosemarie Trockel'in çalışmalarının tümünü değerlendirdiğimizde, kendi hayatında hesaplaştığı konuları, kişisel eleştirilerini ve gözlemlerini toplumsal bir tabanda ortaya çıkarttığını görmekteyiz.

Toplumsal cinsiyet açısından kadın ve erkek konularını sorun edinen bir başka çağdaş sanatçı Sarah Lucas'tır. İlk olarak gazetelerden kestiği makalelerin fotokopilerinden meydana getirdiği büyük boyutlu kolajları ile tanınmıştır. Kendi portrelerini de ekleyerek arka sayfa kadın fotoğrafları ile gazete manşetlerini bir arada kullanmıştır. Sarah Lucas erkeksi bir tavır içinde çekilen fotoğraflarında, bacakları açık bir şekilde merdivende oturur, deri ceket, güneş gözlükleri ve kaba ayakkabılar giyer, müstehcen bir tavırda muz yer. Yiyecekler ve gündelik yaşamdan alınana objeler, cinselliği çağrıştıracak bir şekilde düzenlenir. En fazla bilinen işi, "*Au Naturel*"

(1994), de eski bir döşek üzerinde erkek ve kadını anlatmıştır. (Resim 5.2) İki adet portakalla desteklenen bir salatalık, yatağın bir tarafında, metal bir kova ve iki adet kavun da yatağın diğer tarafında sabitlenmiştir. Konularını ele alış şekli genellikle agresif bir kararlılık içindedir. Kariyerinin başlarında feminist bir sanatçı olarak algılanmış fakat daha “*Is Suicide Genetic?*”, (1996) (Resim 5.3) veya “Car Park”(1997) gibi enstelasyonları sosyal problemlere, genetik araştırmalara ve vandalizme yöneldiğini göstermiştir.

Birbirinden farklı mekan ve zaman kurgularını bir arada kullanarak yorumlayan Matthew Barney’nin enstelasyonları ve videoları melez formlar içermektedir. Aşırı dikkat çekici şekilde giyinmiş olan yaratıklar, mutasyona uğramış figürler, sentetik malzemelerden yapılmış tanımlanamayan şekiller, vazelinde elde edilen kaygan salgılar, büyük boyutlarda yarış arabaları ve boynuzlu satirler kullanır. (Resim 5.4 ve 5.5) En bilinen işleri beş filmde oluşan “Cremaster” serisidir. Bunlardan ilki 1960’dan beri her sene kutlanan Motosiklet Yarışları Ödülleri nin kutlandığı “Isle of Man”de geçer. Yarış formu filmin merkez motifini oluşturur. İkinci film üzerinde iki adet motorlu balonun süzüldüğü bir futbol stadını gösterir. Üçüncü film ise izleyiciyi, Chain Köprüsünün, barok opera binalarının ve Art Nouveau banyoların olduğu geçmişin Budapeşte’sine götürür. Barney’nin yaklaşımı her zaman aynıdır: İlk olarak bir saat uzunluğunda olan film sinemalarda gösterilir, daha sonra yarattığı hayal dünyasına ait olan büyük enstelasyonlar, fotoğraflar, desenler müze ve galerilerde sergilenir, aynı zamanda filmde sahnelerin yer aldığı bir sanat kitabı yayımlanır.

İtalyan porno yıldızı Cicciolina ile evlenen ve o dönemki işlerinde Cicciolina ile sevişme sahnelerini ve bundan duyduğu zevki yansıtan resimler ve heykeller yapan Jeff Koons, modern, kitch ve seks unsurlarını vurucu bir şekilde kombine etmiştir. (Resim 5.6) Parlak, şatafatlı ve popüler objeleri olduklarından daha büyük şekilde resmeden sanatçı, modern kültürün yaşamın tam merkezine oturttuğu alışkanlıkları sorgulamıştır. (Resim 5.7)

Performans ve video sanatçısı olan Vito Acconci, “Seedbad” (1971) isimli işinde galeri mekanının yerinde masturbasyon yapmıştır. Eğimli ve ahşap üçgen bir platform altında olduğu için gelen ziyaretçiler, sanatçının sesli bir şekilde yaşadığı fantazilerine şahit olmuşlardır.

6. SOPHIE CALLE, NAN GOLDIN VE MARLENE DUMAS'DA ÖZNELLİK VE BEDENİN TEMSİLİ

6.1 Sophie Calle'da Öznellik ve Bedenin Temsili

Çalışmaları genel olarak, fotoğraflar ile anlatıyı birleştiren yerleştirmelerden 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 insan 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.

1979 senesinde yedi senelik bir uzaklığın ardından Paris’e dönen ve şehri kendine çok yabancı bulan sanatçı, sosyal hayat ve alışkanlıklarına dahil olmaya çabalamış ve yaşadığı bu durum doğrudan çalışmalarına yansımıştır. Etrafındaki insanlarla kurmaca ilişkiler tasarlayarak, toplumsal kuralların izin verdiği ölçüde insan ilişkilerinde uzaklık ve yakınlığın doğasını sorgulamaya çalışmıştır. Böylelikle, aynı sene, dokuz gün boyunca sekiz saati kendi yatağında geçirmek üzere, arkadaşlarını ve ona önerilen yabancı kişileri evine davet etmiştir. Çağırdığı kişilerle rüyalar, uyuma alışkanlıkları ve içinde bulundukları alışılmadık durumla ilgili hissettikleri konusunda sohbet etmiştir. Aynı zamanda bu esnada geçen diyalogları kaydetmiş, orada bulunanların izinlerini alarak, uyurken fotoğraflarını çekmiştir. Çıkan sonuç, “*The Sleepers*” (Uyuyanlar) 1970’lerin sanatsal hareketlerini yansıtan 200 adet çerçevelenmiş siyah beyaz fotoğraf ve metinlerden oluşmaktadır. (Resim 6.1)

Sophie Calle, “*The Sleepers*” serisi ile başlayarak, yirmi sene boyunca kamusal ve özel olanın sınırları ve anlamları sorularının 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.

“1981 Ocak ayının sonlarında, Paris Caddelerinde, kalabalık içinde daha sonra kaybedeceğim bir adamı takip ettim. Aynı akşam, şans eseri olarak bir segi açılışında aynı adamla tanıştım.

Konuşmamız esnasında bana acilen Venedik'e gitmesi gerektiğini söylediğinde, onu takip etmeye karar verdim." (Calle, 2001, 45)

Bu paragraf, Sophie Calle'ın 1983 senesinde yayımlanan ilk kitabı olan "*Suite Venitienne*"de, (Venedik Takibi) bahsedilen adamın fotoğrafı ile birlikte yer almıştır. Ritüeller adını verdiği, bir fotoğraf makinesi ve not defteri ile insanları takip ederek izlenimlerini kaydettiği çalışmalarının, uzaklık, yokluk, gözetleme ve sergileme kavramlarının etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Sanatçı çektiği fotoğrafları metinlerle desteklemiş, kasti bir şekilde gerçeklik olgusunu bozmuş, gerçekliği kurguya ya da kurguyu gerçeğe dönüştürmüştür. Suite Venetienne, 1980 yılında Calle'ın araştırdığı ve gizlice gözlemlediği, Henry B. olarak tanıttığı bir kişiyi Venedik'te on üç gün boyunca takip etmesiyle ilgili bir kitaptır. Hiçbir detay okuyucudan saklanmamıştır. Henry B.'yi bulmak için sanatçının aradığı otellerin listesi, arkadaşı ile kaldığı pansiyonun kapısının fotoğrafı, yürüdüğü yolların fotoğrafları, haritalar, Calle'ın adamı izlediği anlardaki ruh durumu, ve yaptığı görüşmeler, herhangi bir değişiklik yapılmadan aktarılmıştır. Henry B.'nin yüzü haricinde söylenmemiş hiçbir şey kalmamıştır. Henry B., takip edildiğinin bilincinde olmadığını ispatlarcasına her zaman arkadan ve güvenli bir mesafeden fotoğraflanmıştır. (Resim 6.2)

Calle, fotoğrafın doğasındaki gözlemci yaklaşımla ilgilendiğinden, fotoğrafların kalitesi ve tekniği ile fazla uğraşmamıştır. Bir nevi dedektif gibi insanları takip etmiş, tanımadığı insanların hayatlarına dair bir çok detayı başka insanlara sunmuştur. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının mahrem kavramını hiesaydığı sonucunu çıkartabiliriz. Sanat alanında çok net bir kategoriye oturtulamadığı halde fotoğraf ve metinlerini kavramsallaştırıcı bir boyutta sergileyerek ün yapmasının bir nedeni de budur. Çünkü genel olarak işlerine baktığımızda, öznelliği tüm etik ve estetik değerleri altüst edecek kadar yalın haliyle kullandığını görürüz. Örneğin, 1980 yılında Bronx'taki bir sergisi için, tamamıyla yabancı olan kişilere yanaşarak, onlardan kendisini en favori mekanlarına götürmelerini istemiş ve bu mekanları fotoğraflanmıştır. Bir diğer projesinde, Place Pigalle Club'ta striptizci olarak çalışmış, yakın bir arkadaşına fotoğraflarını ektirmiştir.

Bu nedenle Sophie Calle'ın aynı zamanda izleyicinin kendi hayatına kısa bakışlar atmasına da izin verdiği sonucunu çıkartabiliriz. 1981 yılında gerekleştridiği "*The Shadow*"da (Gölge), sanatçı kendisini bir günlüğüne takip etmesi için bir dedektif kiralamış, daha sonra bir arkadaşından dedektifi görevini yaparken gözetlemesini istemiştir. (Resim 6.3)

"Özel dedektif X'in hayatına nüfuz ettim. Bugün 16 Nisan ve onun benim üzerimde olduğu kadaronun da benim üzerimde etkileri var." (Calle, 2001, 46)

Not defterine kaydettiği bu cümlelerden yola çıkarak, sanatçının işlerini, Jacques Lacan'ın öznenin başkalarının bakışı ile şekillendiği ilkesi ile ilişkilendirebiliriz. Lacan'ın ayna teorisinde, çocuk, imajı ve kendi arasındaki ayrımı fark ederek, sembolik düzene geçer. Bu aşamada, kendini aynada görme etkisini ileride de gösterecek ve özne kendini “öteki”ndeki yansıması yoluyla bulmak isteyecektir.

Sophie Calle, “*The Hotel*” projesinde özel yaşamın sınırlarına her zamankinden çok daha fazla müdahale etmiş, suç ögesi sayılabilecek girişimlerde bulunmuştur. (Resim 6.4) Bavulları açmış, günlükleri okumuş, çöpleri karıştırmış, tanımadığı insanlara ait tüm özel eşyaları incelemiştir. Sanatçı, 1981’de Venedik’te bir otele oda temizlikçisi olarak başvurmuş, üç haftalık bir süre için bir başka görevlinin yerine işe alınmıştır. Dördüncü katta bulunan on iki odanın temizliğinden sorumlu olan sanatçı, temizlik saatleri boyunca müşterilerin kişisel eşyalarını, odadaki yerleşim şekillerini ve aynı odayı farklı insanların nasıl kullandığını incelemiştir. (Resim 6.5) Hiç tanımadığı kişilerin hayatlarını ayrıntılı bir şekilde gözlemleme olanağı bulmuştur. Sanatçının özel hayatı hiçe sayma yaklaşımının bu çalışmasında en üst seviyeye ulaştığını söylemek mümkün. Nitekim, Calle odaları sadece incelemekle kalmamış, gün, saat ve tarih belirterek, benzer metinler ve fotoğraflarla belgelemiştir. Odaların genel görünimleri haricinde bulduğu özel eşyaları ve yazıları da detaylı bir şekilde betimlemiştir. Böylelikle tanımadığı insanların hayatlarına dair malzemeleri sanatsal bir projeye dönüştürmüştür.

Sophie Calle’ın bu projesinin en ilginç yanı, otel müşterileriyle hiç karşı karşıya gelmeden, odalardaki eşyalara bakarak tanımlamalar yapmasıdır. Çektiği fotoğraflar ve yaptığı değerlendirmeler sonucunda tanımadığı insanlara dair öyküler meydana gelmiştir. Günlük yaşamı en direkt ve yalın haliyle yansıtan detayları bulup çıkartan sanatçı, bu malzemelerden hareketle yeni bir yapı ortaya çıkartmak istemiştir.

Yine benzer bir yaklaşımın sonucu olarak, özel ve kamusal alanın en fazla birbirine karıştığı bir başka projesi ise 1983 yılında gerçekleştirdiği “*Le Carnet d’adresses*”(Adres Defterli Adam)’dır. (Resim 6.6) Fransız Libération Gazetesi Sophie Calle’dan bir dizi yazısı hazırlamasını istediği dönemde, sanatçı sokakta bir adres defteri bulmuş, böylelikle bu iki olay birbirine bağlanmıştır. Sanatçı, Pierre D. Olarak adlandırdığı kişinin defterini geri vermeden önce bir fotokopisini almış, defterde adı yazılı olan kişilerle iletişim kurmaya ve defterin sahibi hakkında bilgi toplamaya başlamıştır. Böylelikle, bu kişilerin aracılığıyla söz konusu Pierre D.’ye yaklaşmış olacak, onunla tanışmadan bir portresini çıkartmış olacaktır. Pierre D. hakkındaki görüşleri ise gazetede

köşesinde yayımlanacaktır. Sanatçı bir anlamda, “The Hotel” projesinde çok sayıda insanın hayatına özel eşyaları aracılığıyla yaptığı müdahaleyi, bu sefer bir adres defterindeki kişilerin yardımı ile gerçekleştirmiştir. Gazete her sabah bu kişi ile ilgili bir görüşmeyi ilgili bir fotoğrafla birlikte yayımlamıştır. Bir ay süren bu yazı dizisinde, yavaş yavaş bir portre belirmeye başlamıştır.

Sophie Calle, projesi esnasında takip ettiği kişinin yaşamına ve alışkanlıklarına daha iyi nüfuz etmek amacıyla evinden ayrılarak, daha anonim bir bölgeye taşınmıştır. Takip ettiği kişinin arkadaşlarıyla birlikte olabilmek için kendi arkadaşlarıyla görüşmeyi kesmiştir. Sadece Pierre D.’nin yaşadığı yerlerde gezmiş, onun zevklerine uyum sağlamaya çalışmıştır.

Üç hafta sonra Libération Gazetesi, gerçek ismi Pierre Baudry olan kişinin öfkeli cevabını aynı formatlarda ve aynı sayfada yayımlamıştır. Pierre D. Norveç’in kuzeyinde bir belgesel film çalışmalarını sürdürürken bu “teşhircilik” olayından haberdar olmuş, hayatıyla ilgili detayların ve karakteristik özelliklerinin geniş bir izleyici kitlesine sunulmasından çok fazla rahatsızlık duyduğunu belirtmiştir. Özel yaşamına müdahale eden gazete yönetimini şiddetli bir şekilde kınamış ve yazıyla birlikte Sophie Calle’ın çıplak bir fotoğrafını da yayımlatmıştır.

Calle’ın gerçekleştirdiği bu projenin etkileşimli bir özellik kazandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Adres defterinin sahibi olan kişinin bu olaya müdahale etmesi ve sanatçının ardından kendisinin de gazeteye yazı yazması, projenin etkili bir biçimde son bulmasına neden olmuştur. Bu nedenle, hayatın böylesine içinden bir ayrıntıyı esin kaynağı olarak kullanarak, bir sanat işine dönüştürmesi ve sanat-hayat ilişkisini birbirine kaynaştırması, Sophie Calle’ın projelerinin en önemli özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sophie Calle’ın çalışmalarını bir proje olarak ele almamızın nedeni, 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.

“Kendi hayatım için bazı çözümler üretmeye çalışıyorum. Bu benim kişisel terapi yöntemim. Doğrusu, sanat bana bir koruma sağlıyor ve böylece yapmak istediklerimi yapma hakkı elde ediyorum.” (Calle, 2001, 51)

Metin haricinde sıklıkla fotografik imgeleri bir araç olarak kullanan sanatçının gerçekleştirdiği en bilinen fotoğraf serisi 1986 tarihli “*Les Aveugles*” (Körler) adlı çalışmadır. Bu iş için sanatçı doğuştan kör olan bir çok sayıda insandan, hayallerindeki güzellik kavramını açıklamalarını istemiştir. Cevaplayan kişinin yakın plan fotoğrafı, verdiği cevabın italik harflerle ve kahverengi mürekkeple daktilo edilmiş hali ve tasvir ettikleri kavramların fotoğrafları bir arada sergilenmiştir. (Resim 6.7) İşin gerçekten dokunaklı ve etkili hale gelmesinin nedeni ise, cevap veren kör kişilerin hemen hepsinin güzellik kavramını yine görsel ifadelerle tarif etmeleri olmuştur. Akvaryumdaki balık, yeşil bir çayır, Fransız film yıldızı Alain Delon gibi tanımlamalar yapan kişilerden sadece birkaçı dokunma duyusuyla ilgili tasvirler gerçekleştirmiştir.

Les Aveugles’den on sene sonra 1996 yılında Sophie Calle, iki ayrı bağlamda mahrem kavramını işlemiştir. “*Public Places-Private Spaces*” (Ortak Mekanlar-Özel Alanlar) adlı çalışma için, Kudüs’te “eruvim” adı verilen ve şehri çevreleyen Yahudilerin yaptığı eserleri incelemiş, bu şehirde yaşayan kişilerin bireysel hikayelerini dinlemiştir. (Resim 6.8) Tarihi bir kentin geçmişini araştırırken aynı zamanda o şehirde yaşayan insanların da geçmişlerini ortaya çıkartmış, birbirine son derece bağlı olan bu hikayeleri sanatsal bir pratiğe dönüştürmüştür.

San Francisco Yahudi Müzesi’ndeki bir odada sergilenen bu çalışmada, Kudüs şehrinin bir haritası odanın merkezine yerleştirilmiştir. Haritanın üzerinde 14 adet çerçevelenmiş 5x7cm. ebatlarında siyah beyaz fotoğraf ve aynı sayıda 8x10cm. ebatlarında yine çerçevelenmiş metin bulunmaktadır. Odanın etrafında asılı olan 20 adet büyük siyah beyaz fotoğraf ise eruvim’i simgeleyen tellerle birbirine bağlanmış tahta kazıklara yerleştirilmiştir. Eruvim, eski Yahudi kanunlarına göre bir şehrin etrafını çevreleyen ve o şehrin sınırlarını belirleyen tahta kazıklardır. Her bir kazığa eruv denmekte, eruvim çoğul bir anlam taşımaktadır. Kurallara göre her biri en az 4m. yüksekliğinde olmalı ve sağlam tellerle birbirlerine bağlanmaları gerekmektedir. Bu sınır, içerisi ve dışarısını birbirinden ayıran simgesel ve geleneksel bir anlam taşımaktadır.

Projede yer alan 34 fotoğraf, temiz ve kusursuz bir şekilde sunuluyor olmalarına rağmen, çok ilgi çekici fotoğraflar değildir. Calle, fotoğrafların kalitesiyle sadece projesinin konusunu yansıttığı için ilgilenmektedir. Çalışmada yer alan 14 metin ise Kudüs’te kamuya açık alanlarda yaşanmış, kişilere ait özel hikayeleri anlatmaktadır. Bu metinlerde aşk hikayeleri, kazalar, krizler,

dedikodular ve zamanın getirdiği kaçınılmaz değişimler yer almaktadır. Sophie Calle İsrail ve Filistinliler ile konuşmuştur. Bir adam çocukken oynadığı araziden ve büyük bir kayadan bahsetmiştir. Bu hikaye ile ilgili olan fotoğrafta ise bir evi çevreleyen duvarın dışarıdan görüntüsü yer alır. Adamın bahsettiği mekan değişime uğramış, daha önce açık bir mekan iken şimdi özel bir mülke dahil olmuştur. Bahsedilen araziye duvarın arkasından görebilen tek şey, adamın kendi hafızasıdır.

Farklı kültürlerden ve dinlerden gelen insanların bireysel mitolojileriyle ilgilenmek, bunları araştırmak ve belgelemek, estetik kaygıların haricinde aslında dürtüleriyle hareket eden bir sanatçının yapabileceği çalışmalardır. Sophie Calle, aynı araştırmaları kendine yönelik projelerinde de uygulamıştır. 1999 yılında “*Exquisite Pain*” (Büyük Acı) adını verdiği sergide sanatçı, kendi geçmişine yüzünü dönerek, acı çektiren ve hayatını değiştiren deneyimlerini ortaya koymuştur. Sergide 92 adet renkli ve siyah beyaz fotoğraf ile Calle’ın 1984-85 yılları arasında tuttuğu yolculuk günlükleri yer almaktadır. (Resim 6.9) Moskova’dan başlayarak, Trans-Siberian treni ile Japonya’ya kadar yolculuk yapmış, burada geçen üç ayın ardından sevgilisi ile buluşmak üzere Hindistan’a gitmeyi planlamıştır. Fakat Sophie Calle ve sevgilisi buluşma günü ayrılmışlardır. Son derece kişisel ve duygusal olan bu çalışmada Calle, her bir fotoğrafın üzerine kırmızı mürekkeple geriye doğru sayım mühürleri basmıştır. Örneğin, Çin’de trende kompartımanın penceresinden çektiği bir fotoğrafın üzerine “mutsuzluğa 81 gün” yazmıştır. Sanatçı bu fotoğrafları çektiği anlarda, sadece güzel olayların beklentisi içindedir. Daha sonra olayların akışı değiştiğinde fotoğraflara bu şekilde müdahale etmiştir. Sergide ayrıca, Calle’ın acısı ile ne şekilde başettiğini anlatan metinler de yer almıştır.

Exquisite Pain’e nazaran çok daha eğlenceli ve belki de Sophie Calle’ın tanınmış bir sanatçı olmasına en fazla etki eden projesi, 1994 yılında gerçekleştirdiği “*Double Game*”dir. (İkili Oyun) 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’in 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 taşıyan 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'den kendisini benzemeye zorlayabileceği kurmaca bir kişilik yaratmasını istemiştir. Bu projenini en fazla bir yıllık bir süreci kapsamasını planlamıştır. Paul Auster, sanatçıya *"New York'taki Yaşamı Geliştirme Konusunda Sophie Calle İçin Kişisel Talimatlar"* yollamıştır.

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'e 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. (Resim 6.10)

"15:00. Lexington ve 3. cadde arasındaki 42. sokak. Benden para isteyen bir adama ilk sandviçimi ikram ediyorum. Açıyor, kokluyor, içine bakıyor, iki kere tükürüyor ve ikiye bölüp yemeye başlıyor. (...) On kere boşluğa gülümsedim.(...) Bir adam sigara istiyor. Yanımdaki dört marka arasından seçmesini istiyorum. Mentollü olanları alıyor ama sandviçi reddediyor.(...) Günün sonu. 28 gülümseme, 13 karşılık kabul edilen 4, reddedilen 1 sandviç, kabul edilen 1 paket sigara, 16 dakikalık sohbet." (Calle, 2002, 60)

KAMUYA AÇIK BİR YERİ BENİMSEMEK talimatı için ise Greenwich ve Harrison sokaklarını birleştiren kavşakta yer alan telefon kabinini seçmiştir. Kabinin üzerine "have a nice day" yazısı asmış, camları silmiş ve kabinin içine bloknot, kurşunkalem, ayna, yapıştırıcı, iki asma kilit, bir buket kırmızı gül, yedi adet kartpostal, bir küllük, iki portatif sandalye ve bir dergi koymuştur. Sanatçı 20-27 Eylül 1994 tarihleri arasında her gün birer saatlik mesailerle telefon kabininde nöbet tutarak olanları kaydetmiştir. (Resim 6.11)

"...Bir adam beni sorguluyor: Bu bir şapel mi? Burada biri mi öldü? Bir yeri güzelleştirmekle görevlendiriliyorum ve herkes orayı mezar sanıyor." (Calle, 2002, 62)

Gerçekleştirdiği projelerin bütününe bakacak olursak, Sophie Calle'ı sanatsal anlamda net bir kategoriye yerleştirmek bir hayli zor olmaktadır. Fotoğraf ve metin kullanmayı en fazla tercih ettiği malzemelerdir fakat bunlar sadece kavramsallaştırıcı süreçte faydalandığı araçlar olmaktan öteye gitmemektedir. Çünkü tüm projelerinde belli bir beceriden ziyade orjinal bir fikir sergilemiştir.

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

6.2 Nan Goldin'de Öznellik ve Bedenin Temsili

“Fotoğrafçının gözetleyen olduğuna dair popüler bir düşünce söz konusudur. Fotoğrafçı partiye en son davet edilen kişidir. Fakat ben davetli değilim, bu benim partim, benim ailem, benim geçmişim.” (Goldin, 1999, 41)

Belgesel fotoğraf ve sanatı kavramsal bir bağlamda bir araya getiren Nan Goldin, gerçeklik, fotoğraf, belgesel ve sanat kavramlarının yeniden sorgulanmasını gerektiren işler üretmiştir. Kendisinin de dahil olduğu sıradışı 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, otuz 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.

Nan Goldin'in, 1965 senesinde kız kardeşinin intihara teşebbüs etmesinin ardından ailesi dağılmış ve Lincoln'de devam ettiği okuldaki arkadaşları ailesinin yerini almıştır. Fotoğraf çekmeye siyah beyaz ve poloroid fotoğraflarla bu dönemde başlayan Nan Goldin'in ilk çalışmalarındaki dolaysız anlatım ve samimiyet daha sonraki işlerinin de en öne çıkan özelliği olmuştur.

Sanatçının 1982 yılında gerçekleştirdiği ilk açık dia göstergisi olan “*The Ballad of Sexual Dependency*” (Cinsel Bağımlılık Baladı), ismini Bertolt Brecht ve Kurt Weill’in “*Three Penny Opera*”sındaki (Üç Kuruşluk Opera) bir şarkıdan almıştır. Ardışık şekilde sergilenen 700 adet dia tematik bölümler halinde oluşturulmuş, operadan blues’a, punk’tan new wave’e 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 önyargı ve hüküm olmaksızın sergilemektedir. (Resim 6.12 ve 6.13) Gözetlemenin ötesinde kişisel bir bakış açısı hakimdir. Goldin’in işlerindeki öznellik durumu, kendiliğinden meydana gelen konularının arşivlenmesinden ibarettir.

Yatakta 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 arkadaşlarının, kendi hayatının ve hesaplaşmalarının bir aynası durumundadır. Bunun nedeni mahrem sayıldığı için gösterilmeyen herhangi bir anın bulunmamasıdır. Goldin’in kendisinin, o dönemdeki ya da eski sevgililerinin, arkadaşlarının en doğal ve savunmasız anlarının fotoğraflarıdır. 1984 yılında aynı isimle bir kitap haline getirilen *The Ballad of Sexual Dependency*, arkadaşlarının yardımı ve işbirliği ile gerçekleştirdiği ve yine aynı kişilere saygı anlamı taşıyan bir projedir.

Foucault, Cinselliğin Tarihi’nde, Batı’nın 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 getirmişlerdir. Nan Goldin’in fotoğraflarının büyük bölümüne konu olan eşcinseller, lezbiyenler, transseksüeller ve 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 sayılmalarını ve bir cinse sunulan olanaklarla diğerine sunulanların aynı olmasını amaçlayan bir gündeme sahip çalışmalarıdır.

Nan Goldin’in fotoğraflarında mekan ve zaman ile daima kişisel bağlantılar bulunmaktadır ve işlerine verdiği isimlerde bu açıkça görülmektedir. “*Amanda in the Locker, Berlin, 1984*” (Amanda Soyunma Odasında, Berlin, 1984), Nan Goldin’in arkadaş çevresinden bir kişiyi

soyunurken göstermektedir. (Resim 6.15) Modelde herhangi bir utanma yahut saklanma belirtisi yoktur. Bunun nedenini ise fotoğrafı çeken kişinin yine aynı ortama dahil birisinin olmasına bağlayabiliriz.

Yer isimlerine ek olarak fotoğraflardaki modeller de ilk isimleriyle çağırılmaktadır. David, Sharon, Guido, Simon, Piotr Nan Goldin’le yakın ve samimi bir dönem geçirmiş olan kişilerdir. David bir fotoğrafta duş alırken, bir diğerinde uyurken gözükmektedir. Uido yatağında yatmaktadır. Clemens, sanatçının Viyana’da kaldığı otel odasındaki yatağında yatmaktadır. Benzer şekilde “*Kathe in the Bathroom, Berlin, 1984*” de (Kathe Banyoda, Berlin, 1984) sanatçının arkadaş çevresinden birisini banyoda göstermektedir. (6.15) Bu fotoğrafta Nan Goldin’in sıklıkla kullandığı aynada görüntünün yansıması da kullanılmıştır. Nan Goldin için ayna, sanat tarihinden bir imgeye gönderme yapmaz, sadece yansıma görevi üstlenir. “*I’ll Be Your Mirror*” (Senin Aynan Olacağım), 1995 senesinde BBC için yaptığı bir filmin adıdır. (Resim 6.16) Adını Lou Reed tarafından yazılmış bir şarkıdan alan film, kişiler arasındaki diyaloglardaki mesafeleri, güç dengelerini yansıtırken, dünyayı çok daha tanıdık bir hale getirmeyi amaçlamıştır. Nan Goldin bu filmde yine kendi ile hesaplaşmakta, kimlerin kimleri ne şekilde yansıttığını sorgulamaktadır.

Nan Goldin’in fotoğraflarında içinde yaşadığı çevre itibariyle AIDS önemli bir yer tutmaktadır. Birlikte uzun zaman geçirdiği çok yakın arkadaşları AIDS’e yakalanmış, Goldin, onların en çılgın dönemlerine tanık olduğu gibi en güçsüz zamanlarını da kaydetmiştir. Goldin’in AIDS’e yakalanan ve ölen arkadaşlarının fotoğrafları, AIDS’li hayatın gerçek fotoğraflarıdır. İzleyici bu fotoğraflarda fotoğrafçının modelleriyle olan iletişimini ve özdeşleşmesini görebilmektedir. “*Gilles ve Gotscho Embracing, Paris, 1992*”de (Gilles ve Gotscho Sarılıyorlar, Paris, 1992), iki eşcinsel arkadaşını fotoğraflamıştır. (Resim 6.17) Paris’te herhangi bir odanın içinde, birlikte kahve içtikleri bir sırada fotoğraf karesine giren bu çift, bu fotoğraftan bir sene sonra bir hastane odasında görülmektedir. (Resim) “*Gotscho Kissing Gilles, Paris, 1993*” (Gotscho Gilles’i Öperken, Paris, 1993), aynı eşcinsel çift arasındaki sevgi ve bağlılığı en yalın haliyle yansıtmaktadır. (Resim 6.18)

“*The Cookie Portfolio*” 1976-1989 seneleri arasında çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu fotoğraf serisi, Goldin’in 1989 yılında AIDS’den ölen yakın arkadaşı Cookie Mueller ile ilişkisinin belgeleridir. Goldin Cookie hakkındaki ilk izlenimlerini, “Tobacco yolu kaçkını ve Hollywood kızı arasında, hayatımda gördüğüm en ünlü kadın” olarak tanımlamıştır. Bir sanatçı,

oyuncu, anne ve eş olmasının yanı sıra Cookie, Goldin'in 13 yıl boyunca fotoğraflarını çektiği bir arkadaşdır. Bu fotoğraflar aracılığıyla, iki kadın yakın arkadaş olmuşlardır. *The Cookie Portfolio*, Cookie'nin hayatının bir çok evresini kapsamaktadır. Cookie'nin kocası Vittorio, Cookie'nin ölümünden birkaç ay önce 1989'da AIDS'ten ölmüştür. Bu seride, birbirine çok yakın zamanlarda gerçekleşen, çiftin evlilik törenlerinin enstanteneleri ile kendi cenaze törenlerinin fotoğrafları yan yana konmuştur. (Resim 6.19 ve 6.20) Bunlar çok samimi fotoğraflardır ve ancak Cookie ile çok yakın bir bağı olan bir kişi tarafından çekilebilmiştir. Bu fotoğraf serisi, Goldin'e, hiçbir zaman gerçekten kaybetmeyeceği bir arkadaşlığın belgeselini sunmuştur.

Nan Goldin işlerini genellikle bir çok görselin bir arada kullanılması şeklinde sergilemiştir. Çünkü tek bir fotoğraf sanatçının içinde bulunduğu dünyayı yansıtmaya yeterli değildir. Ancak çok sayıda fotoğraf karesi birlikte izlendiğinde bir anlatı oluşturmakta ve tek başlarına anlam ifade etmeye başlamaktadır.

Mahremiyet, Goldin'den önceki fotoğrafçılar, ressamalar ve yazarlar tarafından da işlenmiştir. Genet, Robert Frank, Larry Clark, Warhol gibi. Bu sanatçılar, seçimlerini merkezde olmaktan, kendilerini görüntülerin içine dahil etmekten yana kullanmışlardır. Nan Goldin'e göre erkekler görüntülerin içinde olmayı seçebilirler, fakat kadınlar çocukluktan itibaren sadece görsel bir imgedirler, bu durum onların seçimi değildir.

Geleneksel anlamda kadınlıkla ilgili olduğundan "mahremiyet" Batı kültüründe değeri düşük olan bir kavramdır. Bunun nedeni belki de, mahremiyetle ilgili işlerin bedenleri somutlaştırması, ortak kültüre karşı bireysel hayatlar kurması, siyah, lezbiyen veya bir transseksüelin hayali görüntüler olarak algılandığı klişe kültüre karşı durmasıdır. Sadece bir sembol veya semptom olarak algılanan bu azınlık üyeleri, Goldin'in fotoğraflarında gerçek isimlerinden başka hiçbir şeyi temsil etmezler. Bu ilk isim, Goldin'in, herhangi bir sosyal kimliği veya baba adı olmadan bireysel bir hayat yaşayan öznelerini kimliklendirme anlayışıdır. Bu ilk isimlerin toplamı ve tekrarı, böylece samimi bir topluluk meydana getirir. Sahip oldukları bu kimlikle –özellikle de dışarıdan bakan birinin görüşüne göre- toplumun genel anlamda tanımladığı şekilden farklı olarak tanımlanmaktadır.

Aynaya bakmak, yatmak, yalnız olmak, giyinmek ve soyunmak, konuşmak, uyumak, ağlamak, öpmek gibi duyguların, acıların veya neşenin aksiyonları, Nan Goldin'in fotoğraflarında profesyonel bir aktivite olarak gösterilmemektedir. Okul, alışveriş merkezi, iş, doktor ve ya

öğretmenler yoktur. Yüzler ve bakışlar, bedenler, ortak kültürü çok fazla çağrıştırmamaktadır. Bedenlerin pozisyonu ve uslubu, sanat tarihinden resimlere veya film sahnelerine gönderme yapmamaktadır. Aynı şey, fotoğraflarda kullanılan objeler için de geçerlidir. Hiçbirinin herhangi bir sembolik anlamı yoktur. Fotoğrafları çekilen insanlar kadar gelip geçicilerdir. “*Clemens and Reine on the Trampoline, Paris, 1999*” (Clemens ve Reine Trambolinde, Paris, 1999), yine parti anından bir görüntüdür. (Resim 6.21) Sanatçının arkadaşlarının partide eğlendikleri anlardan bir tanesidir. Fotoğrafi çeken kişinin herhangi bir müdahalesi olmadığı gibi, fotoğraflanan kişiler de fotoğrafçının varlığını bir saldırı olarak görmemektedir.

“*Suzanne and Phillipe on the Train, Long Island, 1985*” (Suzanne ve Phillipe Trende, Long Island, 1985), bir arkadaşlığı belgeleyen vurucu tek bir fotoğraftır. (Resim 6.22) Fotoğrafa bakıldığı anda insanların yolda oldukları, hemen ardından da sıradan bir trende yolculuk ettikleri anlaşılmaktadır. Trene kendi istekleriyle binmiş olmalarına rağmen, Suzanne ve Philipe’in karmaşık görünümünde bir sıkışıklık görülmektedir. Phillipe ve Suzanne’nin arkasında oturanların görüntüsü bulanıktır ve tam olarak seçilememektedir. Tam tersi olarak, Suzanne’nin yüzündeki tedbirli ve belki de biraz meydan okuyan bir ifade cesur bir anlatım oluştururken, Phillipe’in uyuyuşu kırılgan ve güçsüz bir görüntü oluşturmaktadır.

Goldin’in ve modellerinde görünen en olağan unsur, 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 bir mahremiyetin içine girmeye izinlidir.

İnsan varlığının geleneksel kategorileri fotoğraflardaki öznelere 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.

1998’de uyuşturucu ve alkol tedavisi için bir rehabilitasyon merkezinde tedavi gören Nan Goldin, burada tekrar fotoğraf çekmeyi öğrenmek zorunda kalmıştır. Tedavisi sırasında yoğun bir iç gözlem yapma olanağı yakalamıştır. Çektiği titreşim ve kötü fotoğraflar, psikolojik oto-portreler olarak yorumlanabilir. Konforsuz ve sade hastane odasından başlayan fotoğraflar, parlak dış mekanlarda sonlanmıştır. Burada ilk defa doğal gün ışığını kullanarak dış mekan ve boş odalar içinde obje çekimleri yapmıştır.

“Self-portrait at Golden River on Bridge, Silver Hill, 1998” (Golden River’da Köprüde Oto-portre, Silver Hill, 1998), alegori ve otobiyografiyi bir araya getirmektedir. (6.23) Bu köprü, tedavi gördüğü kliniğin arazisi içinde bulunan ve sanatçının sıklıkla ziyaret ettiği bir yerdir. Suyun ve ışığın etkileşimi, Goldin’in son işlerinde çok önemli bir yer tutmuştur. Goldin’in makinası ile üzerinde durduğu köprünün yarattığı karanlık ve kendi gölgesinin suya yansımaları görülmektedir. Bu anlatımcı sahnede, sanatçı kişisel bir arayışı ortaya koymuştur. Aydınlık ve karanlığın, nesne ve gölgenin, katı ve sıvının, durağan ve sürekli olanın diyalektiğinden faydalanmıştır. Köprü, gölgeler, yansımalar, nehir ve nehirin kayalık olan dibinden oluşan bu resim Goldin için, hem bir intihar notu, hem de bir umut arayışıdır.

“Self-portrait in Hotel Baur Au Lac, Zürich, 1998” (Hotel Baur Au Lac’da Oto-portre, Zürich, 1998), sanatçıyı kendine dönük bir kadın olarak göstermektedir. (Resim 6.24) Yüzündeki ifadenin ciddiyeti ile aynanın renkliliği arasında bir kontrastlık bulunmaktadır. Sanki bir tiyatronun soyunma odasında bulunan ampullerle çevrelenmiş ve bir kadının kendisinin seçmeyeceği türden ayna, bir otel odasında bulunulduğuna işaret etmekte ve doğrulamaktadır. Kadın aslında yansıyan görüntüsünü değil, izleyicide merak duygusu uyandıran iç dünyasını seyretmektedir. Sanatçının burada yine kendisi ile hesaplaşmasına tanık oluruz. Çünkü fotoğraftaki görüntü, hayatın anlamını ve bir sonraki adımda ne yapacağını sorgulayan bir kişinin portresidir.

Nan Goldin’in fotoğraflarındaki ana eksenini oluşturan insan figürleri, genellikle kapalı mekanlarda çekilmiştir. Fakat sanatçının dış mekanlarda gerçekleştirdiği çekimler de en az diğerleri kadar samimi ve vurucudur. Bu fotoğraflarda, zaman ve mekan, çevrenin atmosferik görüntüsü ve ışığın kalitesi etkili bir rol oynamaktadır. Fotoğraflarda zamanın dondurulduğu izleyiciye direkt olarak aktarılmaktadır. Kadraja giren o anın ağırlığı, mekandaki ışıkla birlikte farklı bir anlam kazanmaktadır. *“Simon in the Snow at Dawn, Christmas, Sweden, 1997”* (Simon Christmas’ta Gün Doğumunda Karın Altında, İsveç, 1997), beraber geçirilmiş uzun bir zaman diliminin ardından yeni başlamakta olan bir günde çekilmiştir. (Resim 6.25) İzleyicinin, modelin ismi ve bulunduğu şehir haricinde nereden nereye gittiği ya da kim olduğu konusunda bilgisi yoktur. Fotoğraf, dondurulmuş bir andan ve yine keskin bakışlardan ibarettir. *“Christine Floating in the Sea, St. Barth’s, 1999”*da, (Christine Denizde Süzülüyor, St. Barth’s, 1999) fotoğrafa tam ortadan geçen ufuk çizgisi hakimdir. (Resim 6.26) Birbirine karışan mavi tonları ve denizin dokusu içinde belli belirsiz model görülmektedir. Fotoğrafa durağanlık ve sessizlik hakimdir.

Nan Goldin'in dış mekan fotoğraflarının hiçbirinde acelecilik söz konusu değildir. Modellerin hiçbirisi, zamanla ve zamanın geçmesiyle bir problem yaşamamaktadır.

Nan Goldin işlerinde figürlerin dışına çıktığında da, görüntülerde yaşadığı hayatın izleri görülmeye devam etmektedir. Natürmort çekimleri, Goldin'in işlerinde periyodik olarak boy göstermiştir. Bir sabah anını işaret eden "*Breakfast in Bed, Hotel Torre di Bellosguardo, Italy, 1996*" (Yatakta Kahvaltı, Torre di Bellosguardo Oteli, İtalya, 1996), açık bir yatağa getirilmiş kahvaltı tepsisi ve arka planda karanlık bir fonu örten perdeleri göstermektedir. (Resim 6.27) Yine bir otel odası ve yine özneye ait olmayan eşyalar söz konusudur. Çiçekli porselen fincanlar, meyve sepeti, taze ekmeklerden oluşan bu natürmortta, kadının sabah kahvaltısı için ne sipariş ettiği çok fazla önem taşımamaktadır. Kahvaltı iki kişiliktir ve sanki kadın kahvesini diğer kişinin gelmesini beklemeden içmiş gibi tek bir fincan kullanılmıştır.

Nan Goldin'in fotoğrafları, dünyaya tutunabilmenin bir yolunu, bir davranışı, paylaşılan değerleri, etkili kişilikleri ortaya koymaktadır. İzleyicinin ilgisini ve saygısını kontrol altına almaya çalışan sanatçı, kendisinin de yaşadığı, üzerinde düşündüğü bir yaşam tarzının kaydedicisidir.

Çöpler, kağıtlar, telefonlar ve müzik çalarların saçıldığı daracık odalardaki aşınmış yastıkların olduğu mekanlar yani izleyicinin tanık olduğu tüm görüntüler, Goldin orada olsa da olmasa da yaşanmıştır ve fotoğraflarda görülen dünya gerçekte var olan bir dünyadır. Fotoğraflardaki kişiler gözlendiklerinin farkındadırlar. Goldin bu fotoğraflar için: "*Bir tarihi kaydederek, bir tarih yaratmak*" tanımını kullanmıştır.

Goldin fotoğraflarında, toplumun bir şekilde tanımladığı fakat yüzleşmek istemediği kimlikleri yansıtmıştır. Onları topluma tanıtmak, anlatmak ve kabul ettirmek gibi amaçları hiçbir zaman olmamıştır. Belki de bu nedenle, günlük hayatın içinden gelen enstanteneler bu kadar vurucu, zaman zaman rahatsız eden niteliklere sahip olmuştur. Kendisinin içinde bulunduğu, birlikte yıllarını geçirdiği insanların en mahrem anlarını izleyiciyi kolundan tutup göstermiştir. Karışık mekanlarda geçen karışık yaşamları anlatmıştır. Tüm bu sahneler kendi hayatının bir parçasıdır ve hesaplaşmalarını göstermektedir.

Sanatçının son işlerinde kişiler kontrol altına alınmış, mekanlar değişmiş, yaşadıkları tutku sona ermiştir. Fotoğraflardaki insanlar, eski kişisel doğal ortamlarının karanlığından çıkmış, dış mekanlarda gözükmeğe başlamışlardır. Karanlık içeriden dışarıya taşınmıştır. O yıllarda hepsi aynı Nan

Goldin gibi sınırlarını kendilerinin de bilmediği bir dünyada yolculuk etmektedirler. Bu nedenle geldikleri yere geri dönebilirler. Nan Goldin'in yeni işleri, önceki dünya olarak tanımlandığı heyecan ve sarhoşluk arayışından bariz şekilde farklı bir arayışın sonuçlarıdır.

6.3 Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili

İfadeci figüratif öğeleri kavramsallaştırarak, erotik bir bakış açısı ile yansıtan Marlene Dumas, 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 bulundurmıştır. Bu nedenle resimlerinin iki yönlü bir temele dayandığını söylemek mümkündür: Fotoğraf veya diğer kültürel göstergelerle temsil edilen görüntüler ve bu görüntüleri kişisel anlamla dolduran resim süreci.

Dumas'nın 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.

1976'dan 1983'e kadar geçen ilk dönem işlerinde genelde kağıt üzerine çalışmıştır. Büyük boyutlu kolajlarında kurşunkalem, çini mürekkebi, gazetelerden ve dergilerden kesilmiş görseller ve metinler kullanmıştır. Bu dönemde yaptığı kolajların çoğunda insan ilişkilerinin ve doğasının karışıklığını sorgulamıştır. Basılı medyadan elde ettiği fotoğraflar ve metinlerinden oluşan kolajlarında sinemanın da etkisi yadsınamaz. Görsel ve metin birlikteliği film sahneleri ve isimleri şeklinde görülmektedir. Bu dönemdeki kolajlarının ortak özelliği rastlantı ve süprize yer vermesidir. Kağıt parçaları, dergi sayfaları, çizimler spontan bir şekilde bant, toplu iğne ve yapıştırıcı kullanılarak bir araya getirilmiştir. Bu dönemdeki malzeme çeşitliliği, gerçeklik

kavramına karşı tutumunu değiştirmemiştir. İşlerinde gerçeklik kavramını kullanmış, yorumlamış, kirletmiş ve yeniden kurgulamıştır. Görsel malzemelerin orijinal anlamlarını yeni bir anlam üretmek amacıyla yok etmiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği kolajlarında fotografik öğeler tanıdık olan anlamlarını kaybetmişlerdir fakat kaynaklarını hatırlatacak ipuçları mutlaka bulunmaktadır. (Resim 6.28 ve 6.29)

Kadın figürleri, yüzleri ve anatomileri 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. Böyle bakıldığında, sanatçının kadın bedeninin bir haz kaynağı olarak sunulmasını iki kere yücelttiği fikri ortaya çıkmaktadır. Fakat, feminist teori tarafından aforoz edilmiş olan çıplak kadın figürünün sorgulamasını, 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. Sanatçı, kadın figürünün sanat alanında halen anlamı olan bir obje olduğuna inanmamaktadır.

“Resmettiğim figürler daha önceden fotoğrafları çekilmiş kişilerdir. İkinci el imajlar ve birinci el deneyim ile ilgileniyorum.” (Dumas, 1999, 69)

“*Defining in the Negative*” serisi içinde yer alan “*Waiting (For Meaning)*” (Anlam Beklemek) ve “*Losing (Her Meaning)*” (Anlamını Kaybetmek) 1988’de yapılmış birbirini tamamlayan iki resimdir. (Resim 6.30 ve 6.31) *Waiting (For Meaning)*’de siyah bir leke halinde uzanmış bir bedenden başka bir şey görülmemektedir. Beyaz bir yatak üzerinde yatan bu figürün her ne kadar yüzü ve cinsiyeti belli olmasa da kadın olduğu izlenimi vermektedir. *Losing (Her Meaning)*’de görülen beden büyük oranda suya batmış durumdadır. Yüz ve cinsiyet burada da belirsizdir fakat resmin isminden bir kadın bedeni olduğu sonucu çıkartılabilir. Bu iki resimden anlaşılacağı üzere Dumas’ın resimleri ve desenleri, içeriği hakkında çok sayıda seçenek sunmaktadır fakat hiçbirisi kesin bir cevap önermemektedir. Genellikle kesin sonuca resimlerin isimlerinden yola çıkılarak varılabilir. İzleyici bu iki resimde de, figürlerin ölü ya da canlı veya kadın ya da erkek olduklarını kesin olarak bilememektedir.

Yine aynı serinin içinde yer alan “*Snow White and the Broken Arm*” (Pamuk Prenses ve Kırık Kol), Dumas’ın kimlik kavramı ile ilgili sorgulamalarının bir özeti durumundadır. (Resim 6.32)

Pamuk Prenses burada “beyaz zencilik” kavramı için kullanılan bir metafordur ve yerde çıplak bir şekilde yatarken çocuk suratlı erkek bakışlarına maruz kalmaktadır. Elinde bir fotoğraf makinası tutar ve yerde dağınık bir şekilde daha önce çektiği Poloroid fotoğraflar durmaktadır. Fakat kırık bir kolla artık fotoğraf çekmesi mümkün değildir. Fotoğraflardaki görüntüler, yüzleri aşağı dönük durduğu için seçilememektedir. Bu görüntüde bir çok hikaye -ki bu Dumas’ın tipik bir yaklaşımıdır-eşzamanlı bir şekilde birbirine karışmıştır. İlk başta Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’den referans alan bir peri masalı söz konusudur. Fakat makina ve fotoğraflar hikayeyi genişleterek, sanatçının oto portresini de içine dahil eder. Nitekim, cam tabutun içinde boylu boyunca yatan bembeyaz tenli kadının yüzü, onu gözetleyen yedi cücelerinki gibi esmer olarak resmedilmiştir. Pamuk Prenses Masalı, çıplak model, rol model, kadın bedeni, fotoğraf çekmek, kurban edilmek, prensi beklemek, gözetleyenin kurduğu empati, çocuklar, seyirci durumunda kalmak gibi Dumas’ın hayatına dair bir çok tema bu resimde yansıtılmaktadır.

Peri masalının işlevi anlamı örtmek, gizlemektir. İzleyici, ne hakkında olduğunu bildiği bu masalı evde dinlediğinde huzurludur. Fakat bu duygu sonsuza kadar süremez çünkü yavaş yavaş unsurlardaki tutarsızlık kendini göstermeye başlar. Bu üzeri örtük bir tekniktir. Ahlaksız güdülerini kapatmak için kullanılan bir yoldur. Politik ve seksüel tutumlar kenarda dururken, olumsuzluk ve endişe çocukça bir şekilde saklanmaktadır.

Sanatçının diğer çalışmalarında da açık veya kapalı bir şekilde bu tür referanslar bulmak mümkündür. Bunlardan bir tanesi, çıplak bir kadın vücudunun yer aldığı “*The Guilt of Privileged*” (Ayrıcalıklı Olanın Suçu) (1988) isimli çalışmasıdır. (6.33) Dumas, burada suçluluk hissini kabullenir ve kendini seksüel bir obje olarak ifade eder.

1988 yılında yapılmış olan “*Art is Stories Told by Toads*” (Sanat Kurbağalar Tarafından Anlatılan Hikayelerdir) için Dumas, sanatın gerçek doğasını ortaya koymadan önce öpülmesi gereken bir kurbağa olduğunu söylemektedir. (Resim 6.34) Dumas burada kendini sanatçı olarak bir peri masalı prensi, anlatıcı olarak da bir kurbağa olarak tanımlamıştır. Tabi ki hikayenin ahlaksal yönüne bir gönderme vardır: Kurbağa özellikle Afrika’da şeytanla aynı anlamı taşımaktadır. Diğer taraftan, resmedilişi aynı yeni doğmuş bir bebek gibi göbeği gözüken ve edilgen bir şekildedir ve bu görünüm kurbağayı kırılgan ve tenkide açık bir biçimde göstermektedir. Bu nedenle resim birbiriyle çarpışan hikayeleri içinde barındırmaktadır.

Marlene Dumas’ın dile karşı dikkate değer bir sempatisi vardır. Metinler, en başından beri çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturmakla birlikte, ifadelerinin özerk bir aracı olarak da sık

sık kullanılmıştır. Erken dönem kolajlarında metinlere yer vermiş, bazen de desenlerinin üzerine kısa metinler yazmıştır. Çalışmalarına genelde ironik isimler vermiştir. Bunun haricinde sanatçı geçtiğimiz on beş sene içinde, aforizmalar, kısa şiirler ve analitik metinler yazmıştır. Bu yazılar, resim ve sanatla, sanatın kaynaklarıyla ilgili ve kendi çalışmalarına odaklanan yazılardır. Metinlerin çoğu, bir sergi veya makale için hazırlanmıştır.

“Desen sadece, kağıt üzerindeki birkaç çizgidir. Bu nedenle plastik çantalarda taşımak kolaydır.”

“Desen resimden daha ucuzdur. Sonsuza dek sürecektir gibi görünmez”

“En iyi işlerim, zihinsel kafa karışıklıklarının erotik görünümleridir.”

“Resim yapıyorum çünkü bir kadınam. (Bu mantıklı bir gereklilik) Eğer resim bir dişiye ve delilik kadınsal bir hastalıksa, o zaman bütün kadın ressamalar delidir ve bütün erkek ressamalar kadındır. Resim yapıyorum çünkü yapay bir sarışınım. (Esmerlerin bir bahaneleri yok)

Eğer bütün iyi resimler renkle ilgiliyse o zaman kötü resim yanlış rengi kullanmakla ilgili bir şeydir. Fakat kötü şeylerin iyi bahaneleri vardır. Sharon Stone’un dediği gibi: Sarışın olmak harika bir bahane. Kötü bir gün geçirdiğinde, hiçbir şey yapamam, bugün kendimi fena halde sarışın hissediyorum diyebilirsiniz.

Resim yapıyorum çünkü bir taşra kızıyım. (Zeki, yetenekli büyük şehir kızları resim yapmazlar) Güney Afrika’da bir çiftlikte büyüdüm. Çocukken, gelen erkek konukların sigara paketlerinin arkasına bikinili kızlar resmederdim. Şimdi bir anneyim ve bana genelde bir çiftliği anımsatan başka bir yerde yaşıyorum: Amsterdam. (Ressamlar için iyi bir yer) Bir düşünün, kafam hala bu tip düşünceler ve görüntülerle meşgul.

Resim yapıyorum çünkü dindar bir kadınam. (Ebediyete inanıyorum)

Resim zamanı dondurmaz. Dönen bir tekerlek gibi zamanı dolaştırır ve dönüştürür. Resim çok yavaş bir sanattır. Işık hızıyla hareket etmez. Ölmüş ressamaların bu kadar parlamalarının nedeni budur. İkinci cins olmak kötü bir şey değil. İkinci en iyi olmak da kötü bir şey değil.” (Dumas, 1999, 72)

Marlene Dumas’nın resminde portre resimleri önemli bir yer teşkil etmektedir. Fotoğraflardan yola çıkarak yaptığı portreler, renkleri, boyutları ve psikolojik varlıkları nedeniyle görselliği çok yoğun olan resimlerdir. Yüzler tuvalin tamamını doldurur. Fon olarak görülecek fazla bir alan

yoktur. İzleyicinin tüm dikkati yüzdeki ifadeye ve gözlerdeki bakışa yönelir. Bu resimlerin bir çoğu cephedendir ve bir tokat gibi izleyicinin yüzüne vurur.

“*Martha-Sigmund’s Wife*” (Martha-Sigmund’un Karısı) (1984), Time dergisinden alınmış bir fotoğraftan çalışılmıştır. (Resim 6.35) Kaba ve tamamlanmamış bir hali vardır. Yüz transparan bir şekilde boyanmış, ağız belli belirsizdir, sadece alnın bir bölümü ile burun kırmızıdır. Sonuç olarak Freud’un karısı için akılda kalan düşünceler belirsizdir çünkü onu birinin karısı olarak düşünmek yeterlidir. Bir kişinin özellikle de bir kadının kimliği, kocasının soyadı tarafından belirlenmektedir. Dumas, bu sorunu portredeki siliklik ve resme verdiği isim arasındaki gerilim ile ortaya çıkartmaktadır.

Portrelerinde kullandığı belirsizlik, “*Evil is Banal*”, (Şeytan Sıradandır) (1984) isimli resminde de söz konusudur. (Resim 6.36) Burada özne ressamın kendisidir. Sandalyesinden geriye doğru bakmaktadır. Çenesi elleri üzerinde, gözleri başka bir görüntüye sabitlenmiş durumdadır. Yüzü parçalı bir ışıkla beyazlatılmıştır. Gözbebeklerini ortadan ikiye bölen çizgiler, bakışlara soğuk ve garip bir tavır kazandırmıştır. İsminin aksine resimde şeytanla ilgili hiçbir anlatım yer almamaktadır. Gizemli ve iç edönük bir kadın görüntüsü olan resimde, isim ve yüzdeki ifade aracılığıyla izleyici kadının kendi kökenine, insan masumiyetine ve ahlaklı bir dünyaya duyduğu özlemi okumaktadır.

Sanatçının Güney Afrika kökene sahip oluşu “*The White Disease*” (Beyaz Hastalık) (1985) isimli resminde rol oynamaktadır. (Resim 6.37) Soluk benizli bir modelin portresi olan bu resim, cilt problemi olan bir hastanın tıbbi fotoğrafından çalışılmıştır. Aynı şekilde “*Albino*”, (1986) ve “*Luc Tuymans*” da, (1992) beyaz zencilik ile ilgili olarak düşünebileceğimiz resimlerdir. Buradaki cilt hastalığı Güney Afrika’daki ırkçılık problemine bir göndermedir.

Marlene Dumas ırkçılığı, bireysel hafızasının yönlendirdiği şekilde desenlerinde de yorumlamıştır. Çini mürekkebi ile yaptığı desenler Dumas’nın çalışmalarında önemli bir yer teşkil eder. 1990’ların başında mürekkep ile “*Portrait Heads*” adını verdiği çok sayıda desen yapmıştır. “*Black Drawings*” (Siyah Desenler) (1991-92), siyah çini mürekkebi ile yapılmış 111 adet desenden meydana gelmiştir. (Resim 6.38) Desenler, medya tarafından sürdürülen siyah kimliğinin batı klişelerini ortaya çıkartmaktadır. Bu işte ortak payda olan “siyahlık”, 111 farklı şekilde gösterilmiştir. “*Jesus Serene*” (Sakin İsa) (1994), İsa resimleri ve heykellerinden yola çıkarak yaptığı 21 adet portreden oluşur. (Resim 6.39) Fakat bu portreleri yaparken sakin ifadelerle sahip arkadaşlarının fotoğraflarından faydalanmıştır. “*Models*” (1994) çoğunluğu kadın

olan 100 adet portreden meydana gelir. Kağıt üzerine mürekkep ile yapılmış olan bu portreler, sayıları bakımından sürekli artacak izlenimi verirler. “Portrait Heads” serisi, akıcı renkler, şeffaf yüzeyler, bazen bir yüzün sınırlarını belirleyen bazen ise başka bir yöne akan alanlar gibi, Dumas’ın çalışmalarının en karakteristik yanlarını biraraya getirmiştir.

Marlene Dumas’ın kalabalık figürlü resimlerinde portrelerinin aksine yüz ifadeleri ön plana çıkmamıştır. Daha çok grubu oluşturan figürlerin duruşlarına önem vermiştir. Görüntüler, kimlik farklılıkları ve aralarındaki çekişmeleri yansıtmaktadır. Grup içindeki hiyerarşi, ego savaşları, birliktelik figürlere yansımıştır. “*The schoolboys*” (Okul çocukları) (1987), beden dilini gösteren iyi bir örnektir. (Resim 6.40) Elleri ceplerinde kendilerinden emin bir tavırdaki çocuklar ergenlik dönemlerinin asiliğini yaşamaktadırlar. “*The Teacher*” (Öğretmen) (1987) resminde çocuklar düzenli bir şekilde üç sıra halinde oturmaktadırlar. (Resim 6.41) Hepsinin elleri kavuşturulmuştur çünkü böyle oturmak zorundadırlar. Ortalarında ise aynı şekilde öğretmen oturmaktadır. “*The Turkish Schoolgirls*” (Türk Kız Öğrenciler) (1987), resminde öğrenciler iki sraya sıkışmış halde dizilmiş, elele tutuşmuşlardır ve sevimli bir şekilde aslında olmayan fotoğrafçıya gülümsemektedirler. Bütün bu resimlerin ortak noktası, hepsinin kendilerini bir objektife sunuyor olmalarıdır. Aynı zamanda okul temalı resimlerin hepsinde tam olarak ortaya çıkmayan bir iktidar sorunu yer almaktadır. Gerek öğrenciler arasında gerekse öğretmen ve öğrenciler arasında toplum kurallarının dayattığı iktidar söylemleri mevcuttur.

Dumas, 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında yapmış olduğu nü serilerinin ardından bebek imgelerini kullanmaya başlamış ve hamilelik konularını işlemiştir. Aslında bebek ve hamilelik temaları, görsel sanatlarda kendi bedenlerini ve biyografilerini sanatına dahil eden kadın sanatçıların bile çok az tercih ettiği konulardandır. Dumas, 1989 yılında anne olmasının ardından farklı şekillerde yaratım süreci ile ilgilenmeye başlamıştır. Bu grup çalışmalarının merkezi insan hayatı ve sanat açısından varlık ve kökenlerinin karışık ilişkisi üzerinedir.

“*The First People*” (İlk İnsanlar) (1991), ince çizgi ve boya katmanlarından oluşan büyük boyutlu dört adet bebek resmidir. (Resim 6.42) Resimler, yeni hayatın muazzamlığını ifade eder. Çerçveden taşarcasına büyük olan bebekler, havaya kaldırdıkları kolları, bakışları ile hayata dair tüm çelişkileri simgelerler. Yetişkin insan figürleri değil de yeni doğmuş bebeklerin bu kadar dev boyutlarda resmedilmesi ve baskın olması izleyiciyi rahatsız etmektedir.

“*Pregnant Image*” (Hamile Kadın İmgesi) (1988-90), çerçeveye zorla sığdırılmış olan dizlerinin üzerinde hamile bir kadını göstermektedir. (Resim 6.43) Rahatsız duruşu hareket özgürlüğünün

sınırlarını belirlemektedir. Bakışları dalgındır. Kolları arkasında, bluzunun önü açıktır. Karnı, göğüsleri ve cinsel organının görüntüsü içinde en fazla büyük ve yuvarlak olan karın bölgesi dikkat çekmektedir. Fakat bu melez bir figürdür çünkü resim bir fotoğraftan yapılmış olsa da, hamile bedene başka bir portre monte edilmiştir. Esmer olan kadının yüzü başka birine aittir. Hamilelik bu resimde kimliğin parçalanması olarak tarif edilmektedir. Resme verilen isim, kadından çok hamilelik kavramı ile ilgilidir.

Yaratım sürecinin başlangıcı ve sonunu belirlemenin imkansızlığını en iyi şekilde yansıtan bir diğer resim ise “*Warhol’s Child*” (Warhol’un Çocuğu) (1989-91), bir yetişkin kadar büyük bir bebeği gösterir. (Resim 6.44) Bu dev boyutlara sahip bebeğin korkunç bir görüntüsü vardır. Özellikle gözleri ve yandan ayrılmış saçları ile gerçekten Andy Warhol’u andırmaktadır. Bu garip yaratık, babasının gay ve aciz bir adam olduğu iddiasını garip bir şekilde yalanlamaktadır. Bir anlamda sosyal gerçekliği temsil ettiği için Andy Warhol’dan oldukça etkilenmiş olan Dumas, bu resimde de toplumsal tabuları dolaylı yoldan tersine çevirmiştir.

Erotizm, Dumas’nın 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 bedeninin cinsel obje olarak algılanması düşüncesini hiç bir şekilde ciddiye almaksızın fütursuz pozlara sahiptirler. Hatta çoğu zaman pornografik öğeler kullanmıştır. “*Porno as Collage*” (Kolaj Olarak Porno) (1993) ve “*Porno Blues*” (1993), her biri porno dergilerinden alınmış fotoğraflardan yola çıkılarak yapılmış 6 adet desenden oluşmaktadır. Porno as Collage, porno kavramına ait tüm rahatsız edici atmosferi desenlere taşımıştır. (Resim 6.45) İki adam ve altı kadından donmuş sahnelerden meydana gelmektedir. Yanyana dizilmiş bazı pozisyonlar söz konusudur. Hiçbir görüntü gerçek porno görüntülerinden daha minimal değildir. Asıl şaşırtıcı olan ise porno görüntülerinin yumuşatılmamış olmasına rağmen insani bir yaklaşım içinde sunulmuş olmasıdır.

Marlene Dumas’nın resimlerinde birbiri ile çelişen anlamlar bulmak mümkündür. Güzellik her zaman çirkinlik ile, yaşam ölüm ile bağdaştırılmıştır. Tüm bu çelişkiler sanatçının kendi hayatı boyunca yaşadığı deneyimlerinin bir sonucudur. Büyük boyutlu bebek figürlerinde ya da portrelerinde, bedenler sanki ızdırap içindedirler. Bir başka kişiyle yahut kendileriyle çatışma içinde görülmektedirler. Tüm bu figürler içinde bulundukları durumu yansıtmaktadırlar, yüzlerindeki ifadeler ise duygusal hallerinin dışı vurumudur.

6.4 Sanatçıların Karşılaştırılması

Sanatın 1960'lı yıllarda kendi dinamiklerini sorgulamasıyla birlikte, o döneme kadar kabul edilmiş olan normlar da değişmeye ve dönüştürülmeye başlanmıştır. Kadın sanatçıların bu dönemdeki çalışmaları, sanat alanındaki kabuk değişikliğinin en önemli nedeni olarak kabul edilebilir. Çünkü, kadın sanatçılar stratejik düşünce şeklini, yaratım sürecinin bir parçası haline getirmişlerdir. Kendi hayat hikayelerini ve deneyimlerini farklı yöntemlerle ortaya koymuşlardır.

Bu dönemden itibaren en fazla sorgulanan kavramlardan ikisi kamusal ve öznel alan çatışması olmuştur. Toplumda mahrem olarak kabul edilen, özel hayatlar dahilinde yaşanan, gizlenen ve çoğu zaman yok sayılan olgular, sanatsal pratikler haline gelmiştir.

Sophie Calle'ın, hem toplum tarafından oluşturulan yasaları hem de bu yasaların bireysel hayatlar üzerinde bıraktığı izleri ortaya çıkartan çalışmaları, önemli bir gözlem sürecinin sonucudur. Sophie Calle'ın işlerini sadece yasaları hiçe sayan ve risk taşıyan projeler olarak ele almak ya da cesaret gerektiren işler olması nedeniyle hayranlık duymak yanlış olur. Sanatçı her zaman gerçek ve kurgu arasında herhangi bir sınır çizgisi bırakmamak, iki kavramın anlamını bulanıklaştırmak amacını taşımıştır.

İçinde yaşadığımız toplum tarafından empoze edilen ve gerçek olarak kabul ettiğimiz kuralların işlevini, faydasını ve zararını sorgulamıştır. Bunu yaparken kendi yarattığı kurgu sistemlerle gerçeğe müdahale etmiş, iki oluşumu yanyana getirmiştir. Hiç tanımadığı insanları evine hatta yatağına davet ederek sohbet etmesi, uyum sağlayamadığı toplumla bir şekilde başa çıkma yöntemi olarak da algılanabilir. Yine benzer şekilde, yaşadığı aşk acısının tüm aşamalarını herhangi bir detayı gizlemeksizin sanatsal bir projeye dönüştürmesi, öznel bir aktivitenin sonucudur. Kadınlar duygusal yaşamlarıyla özdeşleşmişlerdir ve yaşadıkları deneyimler her zaman kapalı duvarlar arasında kalmaya zorlanmıştır. Sophie Calle bu mahremiyet olgusunu önce kendi hayatından başlayarak bozmuş, özel hayatına ait tüm detayları fotoğraf ve metinler aracılığıyla kamusal alana taşımıştır.

Nan Goldin'in fotoğraflarına baktığımızda ise yine kendi hayatından parçaları görmek mümkündür. Birlikte yaşadığı ve alt kültüre dahil olan arkadaş çevresini uzun yıllar boyunca gözlemlemiş ve fotoğraflamıştır. Fakat bu gözlem dışarıdan bakan birinin bakış açısıyla değil, içeriden birinin tanıklığı şeklinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla fotoğrafların hiçbirisi, öğretici ve eğitici amaçlar taşıyan belgesel niteliği içeren fotoğraflar değildir.

Sophie Calle hem kendisinin hem de tanımadığı insanların hayatlarına müdahale ederken, toplum kuralları ile çatışma halini kişisel dürtüleri ile ortaya çıkartmıştır. Fakat Nan Goldin arkadaşlarının fotoğraflarını çekerken, onları topluma kazandırmak ve yok sayılan bir kesimi göstermek amacını taşımamıştır. Arkadaş çevresinin fotoğrafları, sanatçının kendi hayatıyla hesaplaşma yöntemi haline gelmiştir.

Sophie Calle'da olduğu gibi Nan Goldin'in işlerinde de mahremiyet olgusunun kamusal alan aracılığı ile tartışması hat safhadadır. Nan Goldin, arkadaşlarının kapalı mekanlar içinde geçen yaşamlarının en mahrem anlarını fotoğraflamış ve sergilemiştir. Hiç şüphesiz bu derece öznel fotoğraflar çekebilmesinin nedeni, o çevreye ait bir kişi olması nedeniyledir.

Malzeme ve anlatım şekli bakımından biraz daha farklı dursa da Marlene Dumas'nın işleri de öznellik ve özel-kamusal alan sınırlarını sorgulayan niteliklere sahiptir. Hemen hemen tüm resimlerinde kimlik kavramını irdeleyen sanatçının, kendi çocukluğunda yaşadığı deneyimler çalışmalarına kaynaklık etmiştir. Irkçı bir toplumda dayatılan ayrımcılık düşüncesi ile savaşmış, bu çelişkilerin beyaz bir kadın olarak cevaplarını aramıştır. Yaptığı resimler genellikle melez formlardır ve toplumla uyuşamayan, huzursuz ve acı çeken anlatımlara sahiptirler.

Gerçeğin yeniden kurgulanma hali Marlene Dumas'nın resimlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Farklı metaforlar kullanarak, o zamana dek kabul görmüş olan gerçeklerin farklı algınmasını sağlamıştır. Bir anlamda, gerçekliğin yeniden yorumunu yapan sanatçı, bu stratejisi ile yeni kurgular ortaya çıkartmış olur.

Sophie Calle'ın yarattığı kurgular çok daha direkt anlatımlar içermektedir. Tanımadığı insanların eşyalarını gizlice belgeleyerek, onların hayatları hakkında sonuçlara varması ya da bir adres defterinde ismi geçen kişiler yardımıyla defterin sahibinin portresini çıkartması, kurgularını yine gerçek hayattan topladığı malzemeler aracılığıyla meydana getirdiğine işaret etmektedir. Nan Goldin ise hiç bir şekilde yeni kurgular peşinde olmamıştır. Fotoğrafladığı kareler, müdahale edilmeden ve yargılanmadan sunulmuştur.

Kendi hayatlarına yönelik gözlemler ve hesaplaşmalar, her üç sanatçının işinde bir otoportre mantığı içinde ortaya çıkmaktadır. Sophie Calle, bir dedektif yardımı ile kendini takip ettirmiş, yine hiç tanımadığı bir kişinin bakış açısından, iç gözlemini gerçekleştirmiştir. Nan Goldin'in otoportreleri, yaşadığı deneyimlerin bir toplamını yansıtmaktadır. Kendi fotoğraflarında, hayatına dair yaptığı sorgulamaların izleri açık bir şekilde görülmektedir. Marlene Dumas'ın kendi

portresine baktığımızda da, Nan Goldin'inkine benzer bir yoğunlukla karşılaşırız. Seçtiği renkler, gözlerdeki donukluk, başın duruşu gibi detaylar, Dumas'nın da yaşadığı iç hesaplaşmalarını göstermektedir.

Marlene Dumas, kimlik kavramına dair sorgulamalarını kadın bedenini resmederek de yansıtmıştır. Resmettiği çıplak kadın figürleri, çoğu zaman erotik, ama erotik olduğu ölçüde kendi ile barışık figürlerdir. Dumas, kadın bedenini güzel ve estetik bir şekilde sunma arayışında değildir. Kadın olmak, anne olmak, birisinin eşi olmak gibi kadının hem beden hem ruhen taşıdığı kimlik karmaşalarını kadın bedenleri aracılığıyla ifade etmiştir.

Nan Goldin'in fotoğraflarında kullandığı figürler sadece kadın bedenlerine ait değildir. Fakat fotoğraflarında kadınlar gibi, toplumda ikinci plana itilmiş olan eşcinsellerin, travestilerin ve fahişelerin bedenleri yer tutmaktadır. Üstelik bu fotoğrafların hiçbirisi onları olduklarından daha iyi yahut daha güzel göstermeye çalışmaz. Bir eşcinsel adam sevgilisi ile her ne yapıyorsa, ya da bir fahişe kadın gittiği bir partide ne şekilde eğleniyorsa, fotoğraflara olduğu gibi yansımıştır.

Sophie Calle işlerinde fotoğraf haricinde metinlerden faydalanmıştır. Belgelediği görüntülerin yeniden oluşturduğu hikayelerini metinlerle desteklemiştir. Marlene Dumas da resimlerinin yanı sıra kendi yazdığı şiirsel metinlerden faydalanmıştır. Aynı zamanda Dumas, resmettiği modelleri hiçbir zaman canlı modelden çizmemiş, her zaman için fotoğraflardan faydalanmıştır. Nan Goldin'in fotoğraflarında ise genellikle sadece isimler yeterli olmuştur.

Aslında izleyici ile kurdukları ilişki açısından bakacak olursak, her üç sanatçının da içe dönük hikayeler anlatmalarına karşın, net bir anlatım şekli sunduklarını görürüz. Sophie Calle'ın projeleri ister uzun vadeli olsun, ister kısa bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşsin, izleyici sanatçının özgün fikri ile direkt olarak temas halindedir. Nitekim, sanatçının belgelediği hikayeler ve görseller sıradan ve gündelik yaşamlara dair detaylardır. Kudüs şehrinin geleneksel mimari özelliklerini incelediğinde bile, sadece şehrin tarihini ele almamış, o şehri yaşatan insanların hayatlarına dair öykülerle birleştirmiştir.

Marlene Dumas, resimlerine ironik anlamlar içeren isimler vermektedir. "Jesus Serene", Warhol's Child", "White Disease"de olduğu gibi resimsel, formlar aracılığıyla kullandığı metaforlar, resimlerin isimlerinde de kimi zaman komik, kimi zaman hüznü anlamlar taşımaktadırlar.

Nan Goldin'in fotoğraflarına verdiği isimler, herhangi bir dolaylı anlatıma izin vermez. Fotoğrafladığı kişinin ismi, fotoğraf çekildiği sırada ne yapmakta olduğu, hangi şehirde ve hangi yılda çekildiği açık bir şekilde belirtilmektedir. Ayrıca fotoğraflanan kişilerin her zaman ilk isimleri geçmektedir. Bunun nedenini Nan Goldin'in modelleriyle yakın bir ilişki içinde olmasına bağlayabileceğimiz gibi, onları herhangi bir soyadına bağlamak istmediği sonucunu da çıkartabiliriz. Nan Goldin'in fotoğraflarında toplumun oluşturduğu hiyerarşik düzen yer almaz. Kimse kimsenin öğretmeni, babası ya da patronu değildir. Dolayısıyla aralarında bir üstünlük ilişkisi bulunmadığından, ilk isimleri haricinde başka bir tanımlamaya ihtiyaç duymamaktadırlar.

Marlene Dumas'nın kalabalık figürlerle oluşturduğu okul temalı reimlerinde ve "Martha-Sigmund's Wife" isimli resminde, toplum içinde oluşturulan statü farklılıklarına değinmiştir. Bu resimlerde açıkça görülmeyen bir iktidar mekanizması vardır ve figürlerin duruşundan, bakışlarına kadar sezilmektedir. Martha'nın soyadına ihtiyacı yoktur, çünkü bir başkasının karısı olarak bir kimliğe sahip olmuştur. Okul bahçesindeki çocuklar arasında aynı okula gitmelerine, aynı üniformaları giymelerine rağmen aralarında hiyerarşik farklılıklar bulunmaktadır. Sıra halinde oturmuş öğrenciler ve öğretmenleri arasında da aynı alt ve üst ilişkisi söz konusudur.

Bedenin erotik bir anlayışla sunulması Marlene Dumas'nın resimlerinde ve Nan Goldin'in fotoğraflarında karşımıza çıkmaktadır. Dumas'nın suluboya desenlerinde ve resimlerinde kadın bedeni çoğu zaman erotikleştirilmiştir. Kız çocukları ve hatta hamile kadın figürlerinde de çoğu zaman aynı anlayış geçerlidir.

Nan Goldin'in fotoğraflarında görülen modeller, içinde bulundukları yaşam tarzı nedeniyle de erotik görüntülere sahiptirler. İki eşcinsel erkeğin öpüşmesi ya da çılgın bir partiden görüntüler, izleyicinin bildiği fakat alışık olmadığı karelerdir.

Marlene Dumas ve Nan Goldin'in modelleri arasındaki bir diğer benzerlik ise, figürlerin bakışlarındaki keskinliktir. Nan Goldin'in fotoğraflarında figürler objektife direkt ve kendilerinden son derece emin bir tavırla bakmaktadırlar. Hem zamana hem de yaşama meydan okuyan bakışlara sahiptirler. Marlene Dumas ise resmettiği kişileri fotoğraflardan çalıştığı için, onun modelleri de her zaman bir objektife bakar durumdadır ve hepsinin gözlerinde farklı ifadeler yer almaktadır.

Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'ın işlerinde toplumun meydana getirdiği kuralları ve iktidar mekanizmalarını olduğu gibi kabul etmeyen, bunlarla mücadele eden üç kadın

sanatçının sorgulamaları ile karşılaşırız. Özyaşamöykülerinden yola çıkarak, kendi deneyimlerini sanatsal projelerinin konusu haline getirmişlerdir. Üç sanatçının da çalışmaları izleyici tarafından kolaylıkla kabul edilebilir niteliklere sahip değildir. Etik değerler, toplumsal kurallar, kriterler ve gelenekler ancak bir kenara bırakıldıktan sonra, sanatçıların projeleri izleyicinin zihninde gerçek yerini bulabilmektedir.



7. SONUÇ

Sanat alanında, 1960 sonrası dönemde yaşanan köklü değişiklikler sonucunda, özellikle kadın sanatçıların kendi yaşamlarından hareketle, kaynağını öznel alandan alan ve o döneme kadar estetik bir obje olarak kabul edilen kadın bedeninin algılanışını değiştiren sanat, bu tezin çıkış noktasını oluşturmuştur. Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'ın çalışmaları, öznellik ve bedenin temsil edilişi bağlamında incelenmiş, bu üç sanatçının sanat ve yaşam arasına herhangi bir mesafe koymadan tartışarak, bireysel deneyimlerini sanatsal pratiğe dönüştürmeleri, toplumsal, sanatsal ve felsefi açıdan ele alınmıştır.

Modernizm, yaşamın her alanında olduğu gibi sanata da yeni açılımlar kazandırmış fakat Modernizm anlayışının sahip olduğu evrensellik düşüncesi, sanat alanındaki üretimleri belli bir kısır döngü içine sokmuştur. Sanata dair eleştiriler, alışlagelmiş resim yüzeyi üzerinde, estetik formlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Yine de Modernizmin aynı zamanda kendi eleştirisini yapması, bu dönemde üretilen çalışmalarda, farklılık arayışına sebep olmuştur.

Evrensel doğruyu bulma arayışında karşımıza çıkan biricik sanat objesi, 1917 yılında Marcel Duchamp'ın gerçekleştirdiği sanatsal devrim ile önemli bir kırılmaya uğramıştır. Kurumsallaşan bir ortamda ortaya çıkan sanatın metalaşma hali, fabrikasyon ürünü olan hazır nesnelerin sanat objesi olarak kullanılmasıyla, geri dönülmez bir aşama kaydetmiştir.

Bu noktada günümüze biraz daha yaklaşıp, sanatın kendi iç dinamiklerini sorguladığı dönem olan kavramsal sanatın kuram ve uygulamayı birleştiren yapısına değinmekte fayda vardır. Nitekim kavramsal sanat kategorize etmesi ve ardışık bir sıra halinde ifade edilmesi mümkün olmayan oluşumlardan birisidir. Sanat alanına farkedilir bir ifade özgürlüğü sağlamış, o döneme kadar bahsedilmeyen ve sorgulanmayan olgular, kavramsal sanatın sonsuz olanaklarıyla kendine cevap aramıştır. Yine aynı dönemde süreç, bilgi ve deneyim sanat alanında önem kazanmış, üretilen işler galeri mekanının dışına çıkarak, alıp satılan bir meta olma halinden kurtulmuştur.

Sadece sanat alanında değil, toplumsal, siyasal, kültürel alanlarda modernist düşüncenin kırılması, akla dayanan tek bir doğru arayışından vazgeçilmesi, postmodern dönemin başlangıcı olarak görülebilir. Teknolojik gelişmelerin gündelik hayata yansması, sanatsal gelişmelerin ise bir adım geride kalması sanatçıları yeni arayışlara yönlendirmiştir. Postmodern dönemde kitle iletişim araçlarıyla şekillenen insan algısı, birbirinden farklılık gösteren temsil biçimlerine, gerçeklik kavramının çeşitliliğine kapısını ardına dek açmıştır.

Bu dönemde geçmişe ait olguların yeni bir anlayışla tekrar okumaları yapılmıştır. Merkez ve doğru olarak kabul edilen kavramlar, mekanlar, kişiler ve toplumlar postmodern anlayış doğrultusunda karşıt kabul edilen taraflardan biri olma halinden kurtulmuşlardır. Batı-Doğu, kadın-erkek, beyaz-siyah gibi merkezde olan ve onun etrafında yer alan kavramların oluşturduğu gerilim ortadan kalkmıştır.

Batı toplumu, düşünce sistemine hakim olan ataerkil yapının, kadın ve erkek karşıtlığının parçalanması sonucu, hem toplumda hem de sanat alanında önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Feminist eleştiriler, erkeğin kültür ile bağdaştırılırken kadının doğa ile ilişkilendirilip edilgen bir tutuma dahil edilmesine yöneliktir. Doğuştan ortaya çıkan ve biyolojik olarak meydana gelen cins ayrımı, bu dönemde toplumsal cinsiyet teorilerini gündeme getirmiştir. Bu teoriler, kadın ve erkek rollerini sadece biyolojik olayların belirlemediği, toplumsal oluşumlar ve farklılıklar dahilinde zaman içerisinde meydana gelen süreçlerden oluştuğunu söylemektedir.

Toplumsal cinsiyet teorilerine paralel olarak, sanat alanında da kadın sanatçılar aktif bir rol almışlardır. Tüm sanat tarihi boyunca kadının estetik bir sanat objesi olarak ele alınışına itiraz etmişlerdir. Gündelik hayat içerisinde görülenden çok daha farklı ve edilgen olarak temsil edilen kadın, kendi bedenini aktif bir hale dönüştürmüştür. O güne kadar iktidar söylemlerinin dışına çıkmayan sanat, kadınların, eşcinsellerin de söz hakkına sahip olduğu bir platform halini almıştır.

Kadın sanatçıların özellikle 1960'lı yıllar sonrasında, kavramsal sanatın kendini sorgulama sürecinin dışına çıkarak, özyaşam öykülerini kendi sanatlarının bir malzemesi haline dönüştürmeleri, öznellik düşüncesinin sanatsal pratikte farklı şekillerde ortaya konmasına neden olmuştur. Özellikle kadın sanatçıların kendi deneyimlerinden yola çıkmalarının başlıca nedeni, kadın varoluşunun o güne kadar sadece biçimsel anlamda işlenmiş olmasıdır.

Yine benzer bir nedenden dolayı, kadın bedeni tüm sanat tarihi boyunca en fazla tüketilen görsel imgelerden biri olmuş, fakat cinsel haz kaynağı ya da estetik bir obje görüntüsünün ötesine geçememiştir. Aynı yıllarda kadın sanatçılar sanatta yer alan bu klişe düşünceleri yıkmak ve kendi bedenlerinin sorgulamasını yapmak amacıyla bedenlerini her yönüyle aktif birer sanat malzemesi haline dönüştürmüşlerdir.

Bu çeşitlilik, sanatsal açıdan bir çok ifade dilinin gelişmesine neden olmuştur. Teknolojik gelişmelerle paralellik taşıyan oluşumlarla beraber, sanatçının kendi bedenini kullanması, sanatının öznesi haline gelmesi, beden dilinin kullanımını gündeme getirmiştir.

Performans sanatçıları bedeni bir imgeye dönüştürüp, öteki ile ilişki kurmada bir araç olarak kullanmışlardır. Kadın sanatçılar, içerik ve öneriyi bedenlerini idealize ederek değil, cinselliği, ölümlülüğü taşıyan bedenin tüm gerçekliğiyle yansıtmışlardır.

Aynı zamanda araçsal akıl ve kapitalizm olgusuyla değerlerin çöküşünü sorgulayan sanatçılar, tarihsel süreçten hareketle öznenin ve yeni öznellik biçimlerinin arayışına girmişlerdir. Anı-bellek kavramlarına yönelen sanatçılar, belli sanatsal stratejiler doğrultusunda toplumsal önerilerini öznel bir yolla sunmuşlardır.

Sanayi toplumunun beraberinde getirdiği sorunlar, mekanizasyon, araçsal aklın egemenliği, insan ve nesne ilişkileri, meta fetişizmi, yabancılaşmaya ve öznenin yitirilmesine neden olmuştur. Bugün içinde yaşadığımız gösteri toplumunda, öznenin yabancılaşması ve parçalanması söz konusudur. Sanatçılar tüm bu sorunlara, kendi yaşamlarına yönelerek cevap aramışlardır. Gerçek dünya ile kurmaca ve temsili dünyayı birbiri ile karşılaştırmışlardır. Dünyayı kendi bakış açılarından gördükleri gibi temsil eden imgeler aracılığıyla yansıtmışlardır.

Sophie Calle'ın çalışmalarında karşımıza çıkan temsil biçimleri, kamusal ve öznel alanın sınırlarını içiçe geçirirken, gerçek ve kurgunun da sorgulamasını yapmaktadır. Toplum tarafından belirlenen tüm etik değerler sanatçının işlerinde tepetaklak olmuştur. Gözetleme dürtüsü, merak ve kaydetme arzusu Sophie Calle'ın hayatında sanatsal projelere dönüşmüştür.

Toplum yapısı içinde “öteki” konumunda sayılabilecek bir gruba dahil olan Nan Goldin, dünya üzerindeki varoluşlarını kanıtlayan fotoğraflar çekmiştir. Eşcinseller, fahişeler, alkolikler sözcük anlamlarıyla belli bir kategori içine dahil edilen fakat sosyal pratik dahilinde kendilerine yer bulamayan, “normal” kesim tarafından görmemezlikten gelinen bir alt kültürü oluşturmaktadırlar. Nan Goldin'in fotoğrafları, bu grubun günlük yaşamlarından kesitleri içeriden biri olarak gözlemlemiş ve içeriden biri olarak yargılamadan sunmuştur.

Kendi çocukluğuna ve yaşadığı ikilemlere bir iç gözlem yapan ve resimlerinde bu çelişkileri anlatan Marlene Dumas, kadınlıktan, kadın bedeninden ve annelikten yola çıkmaktadır. Taşıdığı kimliklerin verdiği bunalım beyaz bir kadın, anne, sanatçı ve vatandaş olmanın sorgulamalarını yapmasına neden olmuştur.

Bu çalışmada yer alan sanatçılardan yola çıkarak şöyle bir saptama yapabiliriz: Batı sanatı geçtiğimiz kırk sene içinde, çatışan fikirlerin, yöntemlerin ve eğilimlerin sergilendiği sonsuz bir platform halini almıştır. Resim, heykel, müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırlar yine çağdaş

Batı sanatındaki gelişmelere paralel olarak ortadan kalkmıştır. Hiç şüphesiz ki sosyal ve teknolojik anlamda yaşanan değişimlerin de sanata yansımaları yadsınamaz.

Tüm bu çeşitlilik içerisinde ortaya çıkan olumsuzlukların eleştirisi, sanatçıların öznel bir bakış açısı ile yaklaştıkları çalışmalarla gerçekleştirilmektedir. Çoğu zaman ihtiyaç duyulmayacağına inanılan, unutilan ve önemsenmeyen minör hikayelerin ve insana dair olan kavramların sanatsal biçimlere dönüşmesi önemlidir.

Bu çalışma, çağdaş Batı sanatı kapsamında bir iç hesaplaşmaya girişerek, görsel olanın temelindeki düşünceyi ve felsefeyi anlamak ve sezgisel bir ortaklık kurarak, içinde bulunduğum durumu kavrama amacını taşımaktadır.



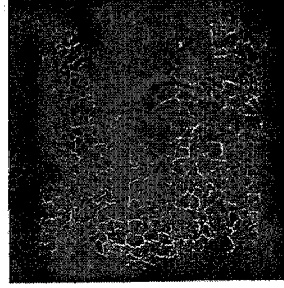
KAYNAKLAR

- Akay, A., (2002), "Feminizm Öncesi ve Sonrası Kadın Sorunsalı", Toplumbilim Dergisi, 15.
- Alptekin, G., (2001), "Kadınlarda Üstbenlik Gelişimi", Psikanaliz Yazıları, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2.
- Altındere, H., (1999), Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden, Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).
- Archer, M., (1997), Art Since 1960, Thames and Hudson, London.
- Arendt.,(2003), "Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı", 113-118, Beatrice. L, (Der.), Sanat Yapıtı, (Çev., A. Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N., (1998), Arayışlar, (Çev., Z. Rona), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Auster, P., (2001), Leviathan, Can Yayınları, İstanbul.
- Badinter, E., (1992), Biri Ötekidir, (Çev., Ş. Tekeli), Afa Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R., (2000), Camera Lucida, (Çev.,R. Akçakaya), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Berger, J., (1999), Görme Biçimleri, (Çev., Y. Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Binkert, D., (1995), Melankoli Kadındır, (Çev., İ. İgan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Boogerd, D., Bloom, B. ve Casadio, M., (1999), Marlene Dumas, Phaidon Press Limited, Hong Kong.
- Burke, P., (20033), Tarihin Görgü Tanıkları, (Çev., Z. Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Calle, S., (2002), New York Kullanma Klavuzu, (Çev., Ö. Açikkol), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Connel, R. W., (1998), Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, (Çev., C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ergüven, M., (1998), Görmece, MetisYayınları, İstanbul.
- Foucault, M., (1993), Cinselliğin Tarihi, (Çev., H. Tufan), Afa Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M., (2003), Ders Özetleri, (Çev., S. Hilav), Yapı Kredi Yayınları Yayınları, İstanbul, 127-149.
- Goodman.,(2003), "Sanat Hangi Durumda Vardır?", 139-143, Beatrice. L, (Der.), Sanat Yapıtı, (Çev., A. Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

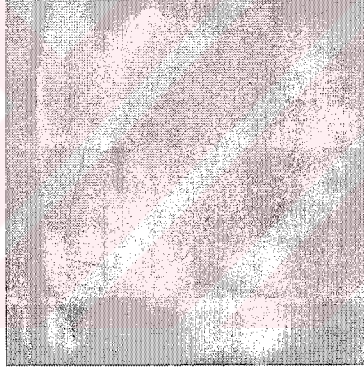
- Greenberg, C., (1999), “Modernist Resim”, 356-365, Modernizmin Serüveni, E. Batur, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Grosenick, U., (2001), Women Artists, Tashen, London.
- Guattari, F., (2002), “Antipsikiyatri, Antipsikanaliz”, 144-152, Kavramlar ve Bağlamlar Arasında, C. Akaş, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hakert, U. M., (1999), “Images of Intimacy ”, The Parkett Series With Contemporary Artists, 57.
- Işık, E., (1995), Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, H. B., (2003), “Pornografiyi Başlatan O An”, Radikal Gazetesi.
- Kahraman, H. B., (2003), “Cinsellik, Şu Meçhul Şey”, Radikal Gazetesi.
- Kandinsky, V., (1999), “Büyük Ütopya Üzerine”, 198-201, Modernizmin Serüveni, E. Batur, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Klein, M., (1999), Haset ve Şükran, (Çev., O. Koçak ve Y. Erten), Metis Yayınları, İstanbul.
- Leppert, R., (2002), Sanatta Anlamın Görüntüsü, (Çev., İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lloyd, G., (1996), Erkek Akıl, (Çev., M. Özcan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Malevich, K., (1999), “Sanatçı”, 196-197, Modernizmin Serüveni, E. Batur, (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Newman, M., (2000), “Kavramsal: Bitmemiş Proje”, Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi.
- Reed, C., (1998), “Postmodernism and the Art of Identity”, 272-273, Concepts of Modern Art, N. Stangos, (Edit.), Thames and Hudson, London.
- Sabbah, F. A., (1995), İslam’ın Bilinçaltında Kadın, (Çev., A. Sönmezay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Said, E., (2001), Şarkiyatçılık, (Çev., B. Ülner), Metis Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Z., (2000), “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, Defter Dergisi.
- Smith, R., (1998), “Conceptual Art”, 257-270, Concepts of Modern Art, N. Stangos, (Edit.), Thames and Hudson, London.
- Şangar, B., (1996), Çağdaş Sanatta Özne Olarak Sanatçı ve Bireysel Mitoloji, Sanatta Yeterlilik Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (yayımlanmamış).

- Şişman, N., (2003), Kadın Bedeninin Yeniden İnşası, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Touraine, A., (2002), Modernliğin Eleştirisi, (Çev., H. Tufan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tura, S. M., (1996), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Turhanlı, H., (2000), Bir Erdem Olarak Sapkınlık, Çiviyazıları, İstanbul.
- Witt, S. L., (1969), "Sentences on Conceptual Art", 837-839, Art in Theory, C. Harrison ve P. Wood, (Edit.), Blackwell Publishing, Oxford.
- Wright, E., (2002), Lacan ve Postfeminizm, (Çev., E. Kılıç), Everest Yayınları, İstanbul
- Yavuz, H., (1999), Modernleşme, Oryantalizm ve İslam, Boyut Kitapları, İstanbul.

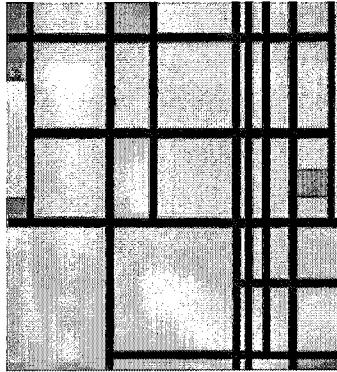


Ek 1 Resimler

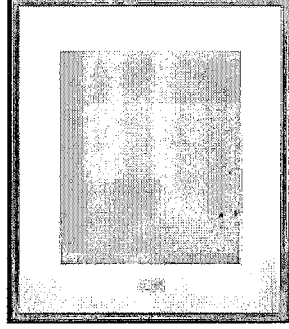
Resim 1.1: Kasimir Malevich,
Black Square on a White Ground, 1915,
106.2x106.5cm., tuval üzerine yağıboya.



Resim 2.2: Kasimir Malevich,
Suprematist Composition: White on White,
1918, 79.4x79.4cm., tuval üzerine yağıboya.



Resim 2.3: Piet Mondrian,
Composition in Red, Yellow and Blue,
1937-1942, 60.3x55.4cm., Tuval üzerine yağıboya.



Resim 2.4: Robert Rauschenberg,
Erased de Kooning Drawing, 1953,
64.14x55.25x1.27cm., kağıt üzerine
mürekkep ve mum boya.



Resim 2.5: Yves Klein, The Leap into the Void, 1960.

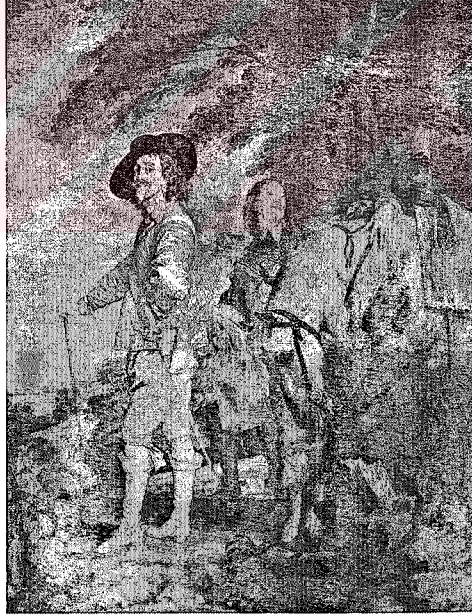


Auguste-Dominique Ingres, Valpinçon Bather, 1808,
146x97.5cm., tuval üzerine yağılıboya.

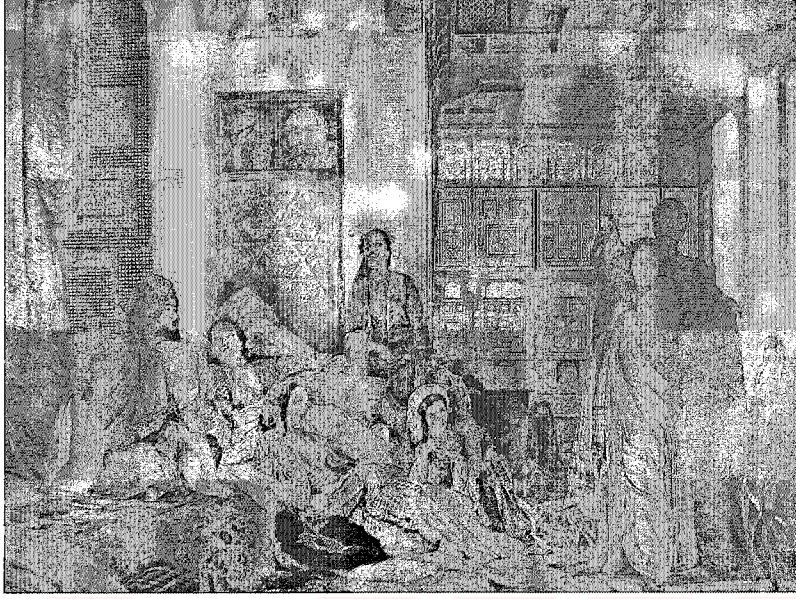
Resim 2.6: Jean-



Resim 3.1: Nicolas Edmé,
Fransız Köy Okulu, 1779, gravür.



Resim 3.2: Van Dyke, İngiltere Kralı I. Charles'ın portresi,
1635 dolayları, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 3.3: John Frederick Lewis, The Hhareem, 1849, 88.6x133cm, tuval üzerine suluboya.



Resim 3.4: Jean-Auguste-Dominique Ingres, The Turkish Bath, 1862, 108cm. çapında 1.10x1.10 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 3.5: Marcel Duchamp, Etant Donnes, 1946-1966, tuval üzerine karışık teknik.



Resim 3.6: Gustave Courbet, The Sleepers, 1866, 135x200cm., tuval üzerine yağlıboya.



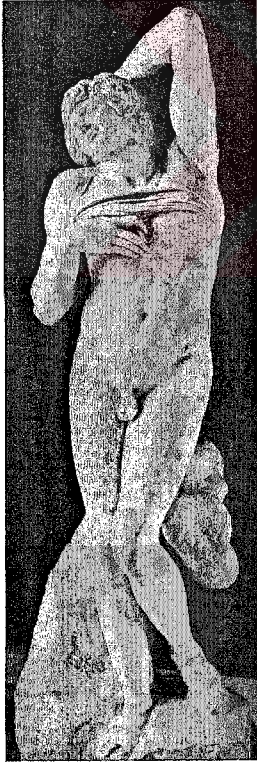
Resim 3.7: Egon Schiele, Nude Girls Reclining, 1911, 56.5x36.8cm., kağıt üzerine suluboya ve kurşun kalem.



Resim 3.8: Rembrandt, Self-portrait, 1664, 82x63cm., tuval üzerine yağlıboya.



Resim 3.9: Nan Goldin, Self-portrait in Hotel Baur Au Lac, Zürich, 1998.



Resim 3.10: Michelangelo, Ölen Tutsak, 1516 dolayları



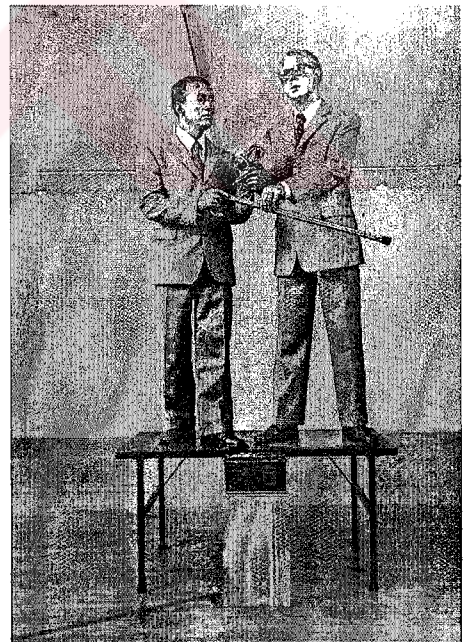
Resim 3.11: Chris Burden, Shoot, 1971, California.



Resim 3.12: Marina Abramovitz, Rhythm 10, 1973.



Resim 3.13: Piero Manzoni, Living Sculptures, 1961.



Resim 3.14: Gilbert & George, Under the Arches, 1969.



Resim 4.1: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975.



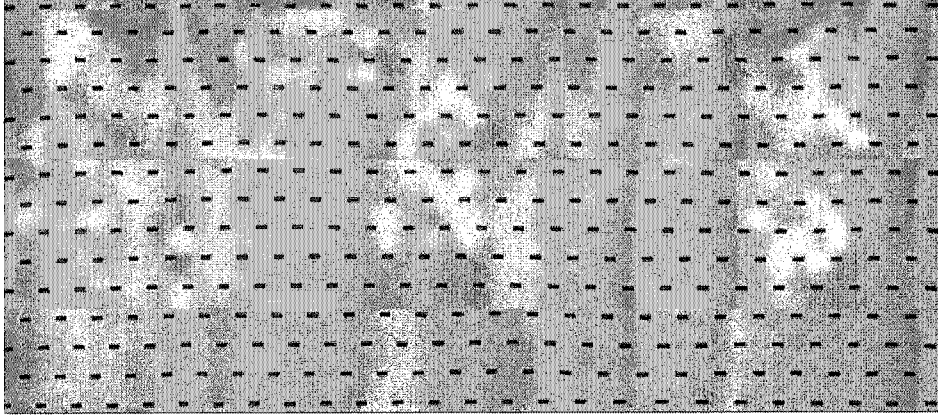
Resim 4.2: Shigeko Kubota, Vagina Painting, 1965, New York.



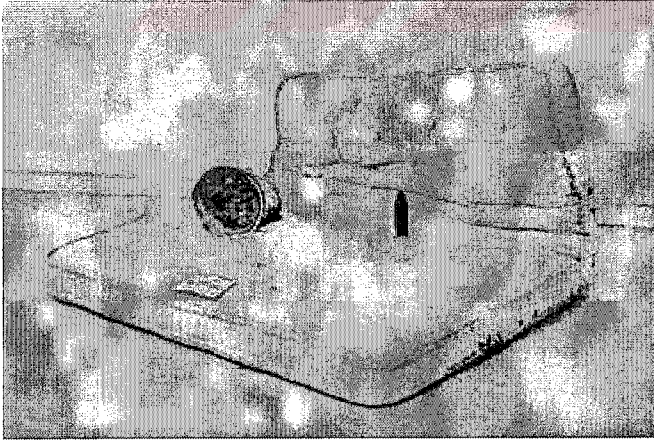
Resim 4.3: Cindy Sherman, Untitled Film Stills No:2, 1977.



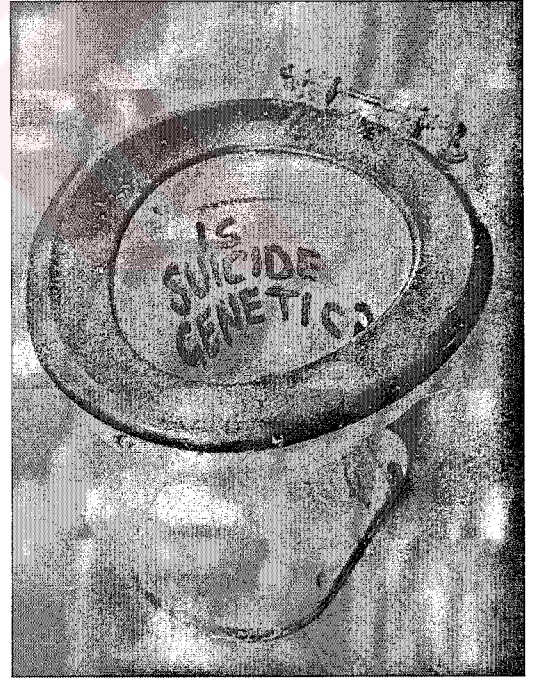
Resim 4.4: Cindy Sherman, Untitled Film Stills No:132, 1984.



Resim 5.1: Rosemarie Trockel, Freude, 1988, tuval üzerine yün iplik, 200x175cm.



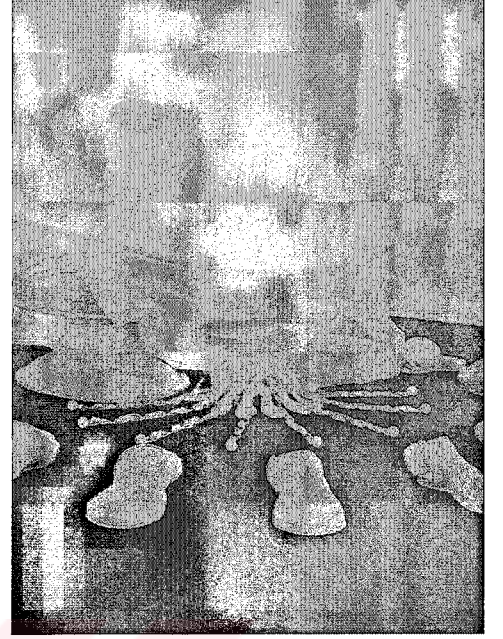
Resim 5.2: Sarah Lucas, Au Naturel, 1994, 84x168x145cm., yer yatağı, su kovası, kavun, portakal, salatalık.



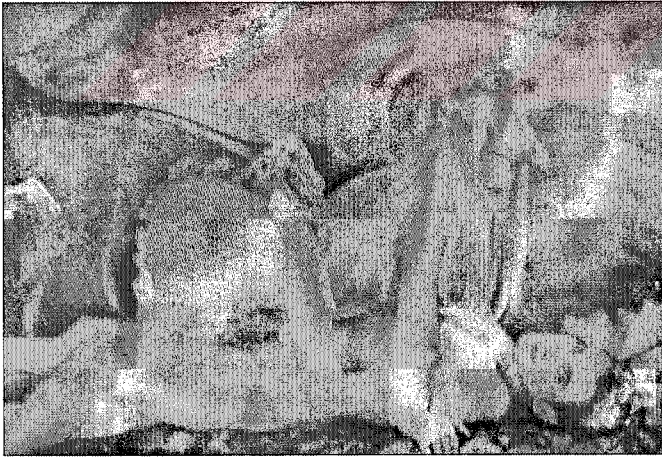
Resim5.3: Sarah Lucas, Is Suicide Genetic?, 1996, 43x38x53cm., seramik tuvalet, plastik klozet altlığı, akrilik boya.



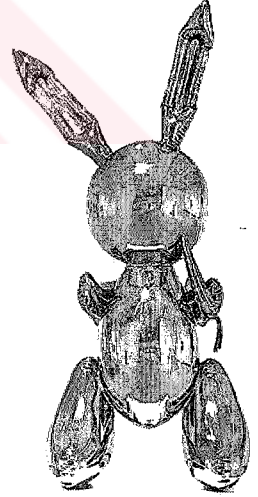
Resim 5.4: Matthew Barney, Cremaster 4
The Loughton Candidate, 1994, 50x45cm.,
renkli fotoğraf.



Resim 5.5: Matthew Barney, Cremaster 1
Goodyear Field, 1996, 832x681x137cm.,
plastik.



Resim 5.6: Jeff Koons, Ilona with Ass Up, 1990, 243x366cm.,
tuval üzerine yağlı mürekkep.



Resim 5.7: Jeff Koons, Rabbit, 1986, 104x48x30cm.,
paslanmaz çelik.



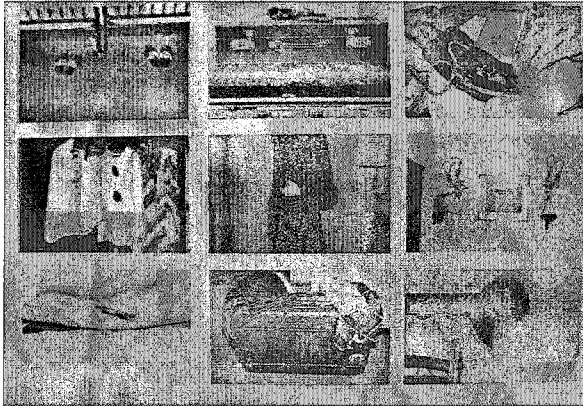
Resim 6.1: Sophie Calle, *The Sleepers*, 1979,
200 adet çerçevelenmiş siyah beyaz fotoğraf ve metin, Paris.



Resim 6.2: Sophie Calle, *Suite Venitienne*, 1983,
Venedik.



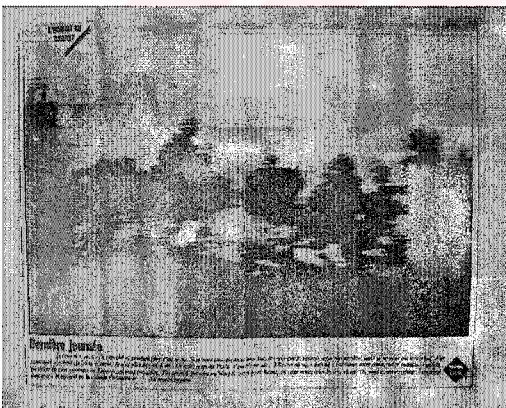
Resim 6.3: Sophie Calle, *The Shadow*, 1981, New York.



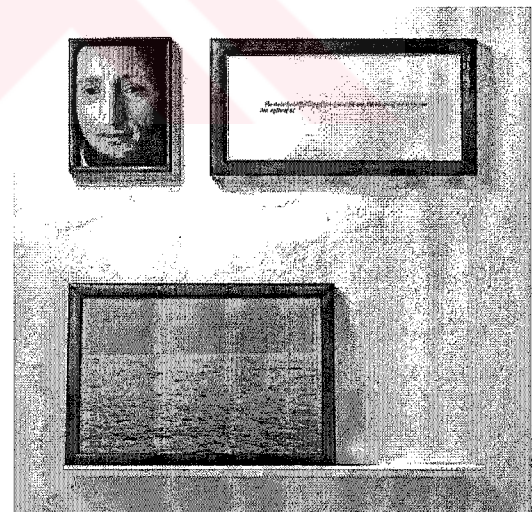
Resim 6.4: Sophie Calle, The Hotel, 1981, Venedik.



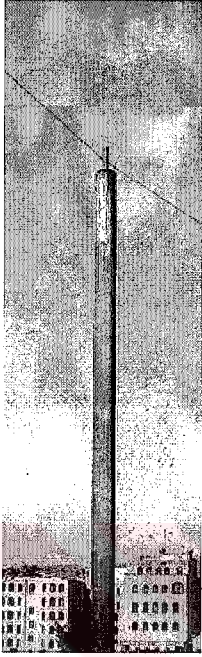
Resim 6.5: Sophie Calle, The Hotel, 1981, Venedik.



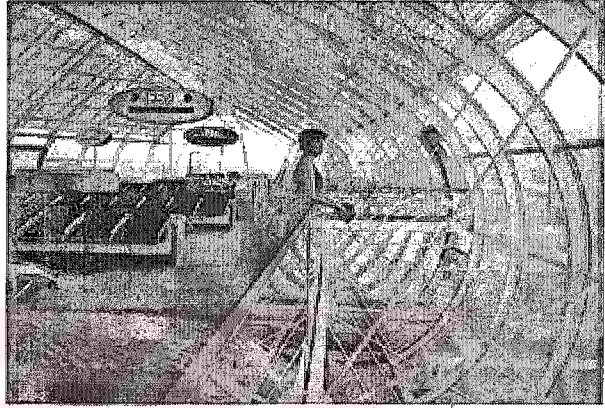
Resim 6.6: Sophie Calle, Le Carnet d'adresses, 1983, Paris.



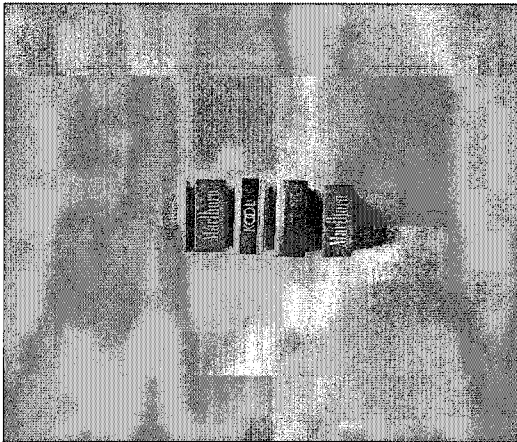
Resim 6.7: Sophie Calle, Les Aveugles, 1986, Paris.



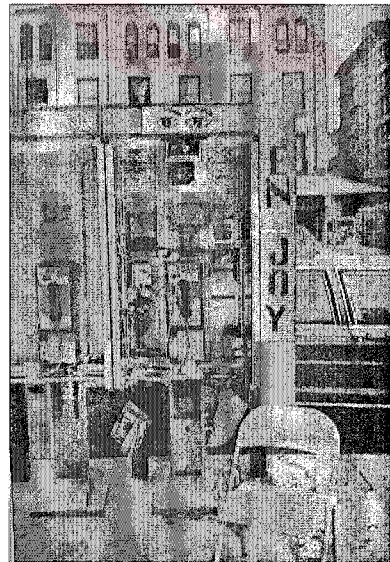
Resim 6.8: Sophie Calle,
Public Places-Private Spaces,
1996, San Francisco.



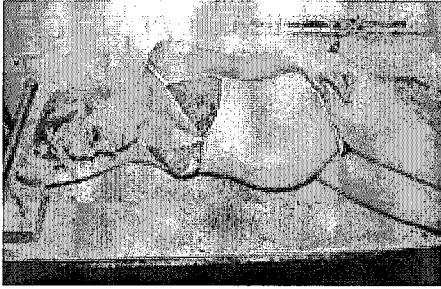
Resim 6.9: Sophie Calle, Exquisite Pain, Paris.



Resim 6.10: Sophie Calle, Double Game,
sigara paketleri, 1994, New York.



Resim 6.11: Sophie Calle, Double Game,
telefon kabini, 1994, New York.



Resim 6.12: Nan Goldin,
The Ballad of Sexual Dependency,
1982, New York.



Resim 6.14: Nan Goldin, Amanda in the Locker, Berlin, 1984.



Resim 6.13: Nan Goldin,
The Ballad of Sexual Dependency,
1982, New York.



Resim 6.15: Nan Goldin, Kathe in the Bathroom,
Berlin, 1984.



Resim 6.16: Nan Goldin, I'll Be Your Mirror, 1995,
filmden bir sahne.



Resim 6.17: Nan Goldin, Gilles ve Gotscho Embracing, Paris, 1992.



Resim 6.18: Nan Goldin, Gotscho Kissing Gilles, Paris, 1993.



Resim 6.19: Nan Goldin, Cookie at Vittorio's Casket, New York, 1989.



Resim 6.20: Nan Goldin, Cookie in her Casket, New York, 1989.



Resim 6.21: Nan Goldin, Clemens and Reine on the Trampoline, Paris, 1999.



Resim 6.22: Nan Goldin, Suzanne and Phillipe on the Train, Long Island, 1985.



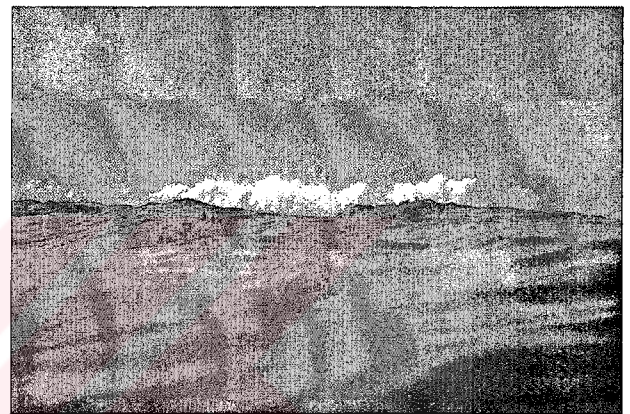
Resim 6.23: Nan Goldin, Self-portrait at Golden River on Bridge, Silver Hill, 1998.



Resim 6.24: Nan Goldin, Self-portrait in Hotel Baur Au Lac, Zürich, 1998.



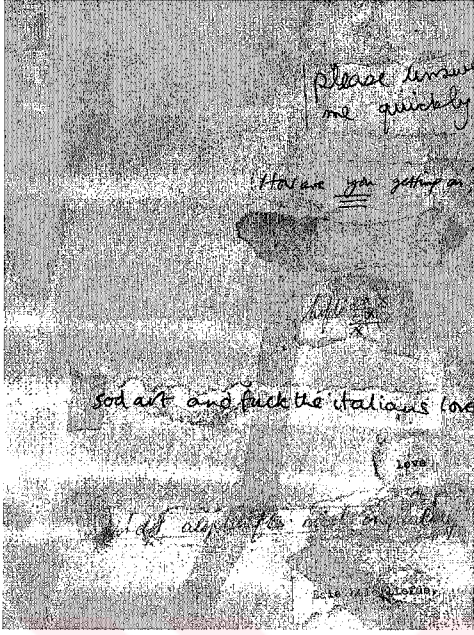
Resim 6.25: Nan Goldin,
Simon in the Snow at Dawn, Christmas,
Sweden, 1997.



Resim 6.26: Nan Goldin, Christine Floating in the Sea,
St. Barth's, 1999.



Resim 6.27: Nan Goldin, Breakfast in Bed,
Hotel Torre di Bellosguardo, Italy, 1996.



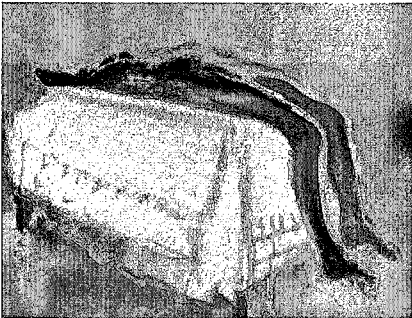
Resim 6.28: Marlene Dumas,
kağıt üzerine kolaj, 1976.



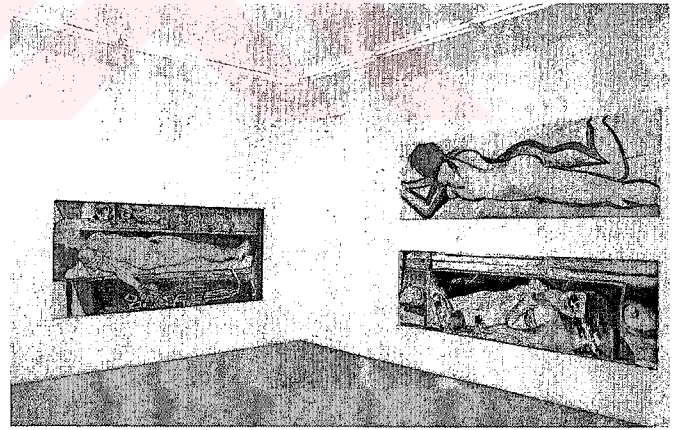
Resim 6.29: Marlene Dumas,
We Don't Need Names Here, 1973, 21x28.5cm.,
kağıt üzerine mürekkep ve kolaj.



Resim 6.30: Marlene Dumas,
Waiting (For Meaning), 1988,
50x70cm., tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.31: Marlene Dumas,
Losing (Her Meaning),
1988, 50x70cm., tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.32: Marlene Dumas,
Snow White and the Broken Arm, 1988, 140x300cm.,
tuval üzerine yağlıboya.

Resim 6.33: Marlene Dumas,
The Guilt of Privileged, 1988, 100x300cm.,
tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.34: Marlene Dumas,
Art is Stories Told by Toads, 1988,
180x90cm., tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.35: Marlene Dumas,
Martha-Sigmund's Wife, 1984,
130x110cm., tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.36: Marlene Dumas, Evil is Banal,
1984, 125x105cm., tuval üzerine yağlıboya.



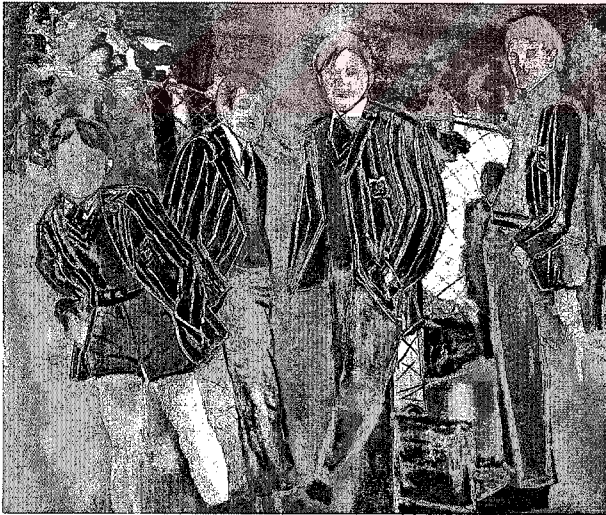
Resim 6.37: Marlene Dumas,
The White Disease, 1985, 125x105cm.,
tuval üzerine yağlıboya.



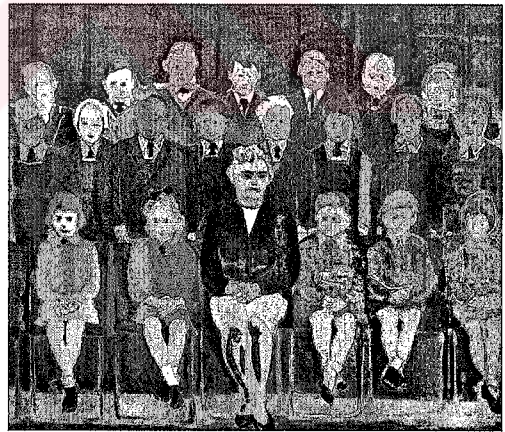
Resim 6.38: Marlene Dumas, Black Drawings, 1991-1992, her biri 25x17.5cm. boyutunda 111 adet desen, kağıt üzerine suluboya ve mürekkep.



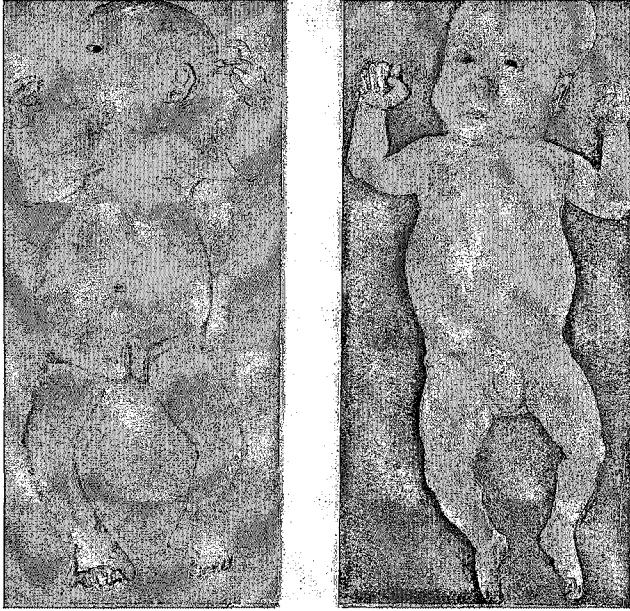
Resim 6.39: Marlene Dumas, Jesus Serene, 1994, her biri 65x50cm. boyutunda 21 adet desen, kağıt üzerine suluboya, mürekkep ve kurşun kalem.



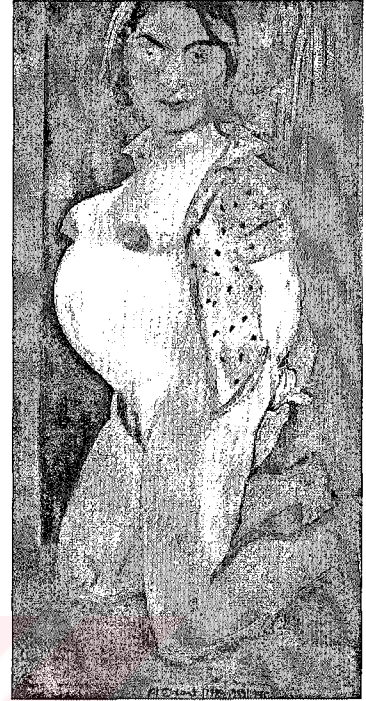
Resim 6.40: Marlene Dumas, The schoolboys, 1987, 160x200cm., tuval üzerine yağlıboya.



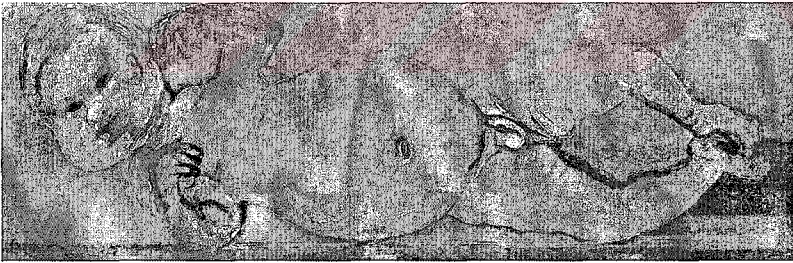
Resim 6.41: Marlene Dumas, The Teacher, 1987, 160x120cm., tuval üzerine yağlıboya.



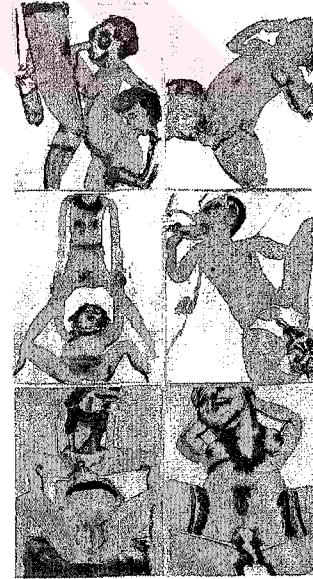
Resim 6.42: Marlene Dumas, The First People, 1991, her biri 180x90cm. boyutlarında 4 adet tuval, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.43: Marlene Dumas, Pregnant Image, 1988-1990, 180x90cm., Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.44: Marlene Dumas, Warhol's Child, 1989-1991, 140x300cm., tuval üzerine yağlıboya.



Resim 6.45: Marlene Dumas, Porno As Collage, 1993, her biri 39.5x30.5cm. boyutlarında 6 adet desen, kağıt üzerine mürekkep.

Ek 2 Sanatçıların Kısa Özgeçmişleri

SophieCalle

1953 Fransa doğumludur. New York ve Paris'te yaşamaktadır.

Katıldığı sergilerden bazıları:

- 2001 "DoubleGame", PaulaCooperGallery, NewYork
- "Conversations", Musée Départemental de Gap, Fransa
- 1999 "Les Tombes", Galerie Clara Rainhorn, Brüksel
- "Double Game", Camden Art Center, Londra
- "Exquisite Pain", Hara Museum, Tokyo
- 1998 "The Birthday Ceremony", Tate Gallery, Londra
- "Early Forms", Galerie Chantal Crousel, Paris
- 1997 "Suite Venitienne", White Cube Gallery, Londra
- "Biennale de Johannesburg", Güney Afrika
- 1996 "Sophie Calle, True Stories", Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv
- 1995 "Absence", Portalen, Centre d'Art Contemporain, Kopenhag
- 1993 "Sophie Calle : Proofs", Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, USA
- 1991 "The Interrupted Life", The New Museum of Contemporary Art, New York
- 1990 "Institute of Contemporary Art", Boston
- 1986 "Ecole des Beaux-Arts", Dunkerque

Nan Goldin

1953 Washington doğumludur, New York'ta yaşamaktadır.

Katıldığı sergilerden bazıları:

- 1998 "Yamaguchi Prefectural Museum of Art Yamaguchi", Japonya
- 1996 "I'll Be Your Mirror", Whitney Museum of American Art, New York

- 1995 “1995 Biennial Exhibition”, Whitney Museum of American Art, New York
Public Information: Desire, Disaster, Document, San Francisco Museum of Modern Art
San Francisco
- 1993 “1993 Biennial Exhibition”, Whitney Museum of American Art, New York
- 1991 “Exploring the Unknown Self: Self-Portraits of Contemporary Women”, Tokyo
Metropolitan Museum of Photography Tokyo, Japonya
“Berlin Film Festival” Berlin
“Pleasures and Terrors of Domestic Comfort”, The Museum of Modern Art, New York
- 1990 “The Indomitable Spirit”, Internat'l Center of Photogrphy&LA Municipal Art NY & Los
Angeles
- 1988 Rice University Media Center Houston Foto Fest, Houston, Texas
- 1987 “Twelve Photographers Look at the US”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
“Art and Photography: Interactions Since 1946”, Los Angeles County Museum
Los Angeles
“Self-Portrait Show”, Museum of Modern Art New York
- 1984 “Portrait Show”, Institute of Contemporary Art, Philadelphia
- Marlene Dumas
- 1953 Cape Town, Güney Afrika doğumludur. Amsterdam ve New York'ta yaşamaktadır.
- Katıldığı Sergilerden Bazıları:
- 2000 Jack Titon Gallry, New York
Camden Art Gallery, Londra
- 1999 “Regarding Beauty”, Hirshhorn Museum, Washington D.C.
- 1998 “Miss World” Gallery Paul Andriesse, Amsterdam
“Living Art Museum”, Reykjavik
- 1997 Gallery Paul Andriesse, Amsterdam
“Young Boys Part II”, Gallery Koyanag, Tokyo

- “Wolkenkieker”, Produzentengalerie, Hamburg
- 1996 Tate Gallery, Londra
- “Pin-Up”, Stedelijk Museum het Toreket Tienen, Hollanda
- 1995 “The Particularity of Being Human” Castello di Rivoli Art Center, Turin
- Alman Pavyonu, Venedik Bienali, Venedik
- 1994 “Not from Here”, Gallery Jack Tilton, New York
- 1993 “Give The People What They Want”, Gallery Zeno X, Antwerp
- 1992 “Ask Me No Questions and I’ll Tell You No Lies” , Gallery Isabella Kacprzak, Köln
- “Miss Interpreted”, Stelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
- 1991 “The Origins of the Species”, Gallery Paul Andriesse, Amsterdam
- 1990 “Couples”, Overholland Museum, Amsterdam
- 1998 “Waiting” (For Meaning), Gallery Paul Andriesse, Amsterdam
- 1997 “The Private Versus The Public”, Gallery Paul Andriesse, Amsterdam

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi 27.07.1978

Doğum yeri İstanbul

Lise 1992-1996 Haydarpaşa Anadolu Lisesi

Lisans 1996-2000 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak.
Resim Bölümü

Katıldığı Sergiler

16 Ocak-3 Mart 2004

“Hayat-Hayal” Siemens Sanat Galerisi, İstanbul

18 Haziran-19 Temmuz 2003

“Yeni Öneriler Yeni Önergeler 10” Borusan Sanat Merkezi, İstanbul

6-15 Haziran 2003

“11. Avrupalı ve Akdenizli Genç Sanatçılar Bienali”, Atina

15-30 Ağustos 2002

“63. Devlet Resim ve Heykel Sergisi” Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

14 Haziran-5 Temmuz 2002

“Lezzet” Karma Resim Sergisi, İş Bankası Sanat Galerisi, İstanbul

9-20 Nisan 2001

“Silüetler” Desen Sergisi, Barış Manço Kültür Merkezi, İstanbul

1-15 Ağustos 2000

“Kargaşa ve Gelecek” 3.Çağdaş Sanat Sergisi, Deniz Müzesi Sanat Galerisi, İstanbul

18-22 Kasım 1999

“Sanat Panayırı” Seçilen İşler Sergisi, M.Ü.G.S.F. Sergi Salonu, İstanbul

9-20 Ekim 1999

“İstanbul’un Kapıları” Amiens