

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

ERİL BEDEN VE POSTMODERN FOTOĞRAFTA YERİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
20116283
Mert Çağıl TÜRKAY

Danışman
Doç. Seçkin TERCAN

İSTANBUL-2016

Mert Çağıl TÜRKAY tarafından hazırlanan **Eril Beden ve Postmodern Fotoğrafta Yeri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 01 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Seçkin TERCAN (Danışman)

Jüri Üyesi : Doç. Çetin ERGAND

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Murat Han ER (Atatürk Üniv.Öğr.Üy.)

The image shows three handwritten signatures in blue ink, each placed above a horizontal dotted line. The first signature is for Doç. Seçkin TERCAN, the second for Doç. Çetin ERGAND, and the third for Yrd.Doç. Murat Han ER. The signatures are stylized and cursive.

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
GÖRSEL LİSTESİ	VI
GİRİŞ	1
1. SANATTA BEDEN ALGISININ FOTOĞRAFİK SÜREÇTE ELE ALINIŞI ..	3
1.1. Bedenin Sunumu	6
1.2. Fotoğrafik Yüzeyde Beliren Beden	10
2. POSTMODERNİZMDE ERİL OLGUNUN GÖRSEL KÜLTÜRDE TEMSİL EDİLMESİ	24
2.1. Postmodernizmde Sanat Nesnesi Olarak Beden	36
2.2. Postmodern Fotoğrafta Eril Yapı	54
3. ERİL BEDENİN POSTMODERN FOTOĞRAFTA ÖRNEKLERİ	75
SONUÇ	119
KAYNAKLAR	121
ÖZGEÇMİŞ	127

ÖNSÖZ

Bedenin, politik ve eleştirel bağlamda eril olgu karşısında kullanımını irdelediğim bu çalışma, kendi çalışmalarım doğrultusunda da sıklıkla yer verdiğim bedeni, daha iyi çözümlememde olanak sağladı.

Tez çalışmam boyunca, yönlendirmeleri, önerileri ve desteğiyle emeğini esirgemeyen danışmanım Doç. Seçkin Tercan'a katkıları için çok teşekkür ederim. Çalışmamın planlanması ve hazırlanması konusunda yardımcı olan Yrd. Doç. Ebru Ceren Uzun'a, kıymetli bilgi ve deneyimlerini paylaştan tüm değerli hocalarıma ve arkadaşlarıma, her zaman yaşamımda bana yol gösteren ve sabırla destek olan aileme katkıları ve yardımları için teşekkür ederim.

Mert Çağıl Türkay, 2016

İstanbul

ÖZET

Postmodern teori ile birlikte kültürel, ekonomik ve toplumsal yapılanmanın dönüşümü, sanat eserleri üzerindeki yapısal özelliklerin farklılaşmasını da beraberinde getirmiştir. Özgürleşen kişisel tavırlar, tüm sanat disiplinlerinde kendini göstermektedir. Fotoğraf sanatı da icadından postmodern döneme kadar teknolojik, sosyo-politik ve sanatsal değişimlerin etkisiyle dönüşüme ve değişime uğramıştır. Küresel boyutta her yere ulaşan ve üretimi herkese açılan fotoğraf, yeni biçim ve dil arayışları içerisine girilmesine neden olmuş ve fotoğrafın geleneksel kurallarının ötesine geçilerek, kişisel söylem ve çoğu zaman da politik duruş çerçevesinde üretilmeye başlanmıştır.

Sanat tarihinin en başından bu yana ele alınan beden, özellikle 20. yüzyılın önemli araştırma alanlarından biri hâline gelmiştir. Postmodern dönemde teorisyenler ve sanatçılar politik tavırlarını ve söylemlerini beden üzerinden ortaya koymuşlardır. Çünkü, eril olgunun birey üzerinde kendini ilk somutlaştırdığı alan bedendir. Sanatçıların içinde buldukları bu duruma karşı olan tutumları ve ürettiği eserlerde özellikle beden ve eril kavramına dikkat çekildiği görülmektedir ve sanatçılar genellikle söylemleri için dil olarak fotoğrafı tercih etmişlerdir. Fotoğraflarında bedene yer veren ve postmodern şekilde nitelenen sanatçıların yaklaşımları, fotoğrafın sahip olduğu iletişimsel nitelikteki varlığıyla eril tahakküme karşı olan tavır ve bu bağlamdaki çalışmaların üretilmesinde olanak sağlamıştır.

Anahtar kelimeler: Beden, Eril, Fotoğraf, Postmodern

ABSTRACT

Along with the postmodern theory, the transformation of the cultural, economic and social structure has brought about the differentiation of the structural features on the artworks. Liberated personal styles manifest themselves in all disciplines of art. Photography has been changed and transformed by the effects of technological, socio-political and artistic advancement from the invention to the postmodern turn. Photography, which is produced for everyone and reaches everywhere on the global scale, has led to the search for new forms and expressions and has begun to be produced frequently from a perspective of individual discourse and political stance with going beyond the conventional rules of photography.

Since the very beginning of the art history up to present, specifically in the 20th century, the body has become one of the most important research areas. In postmodernism, theorists and artists manifested their political attitudes and discourses by emphasizing the body. Because, the body is the initial playfield where masculinity first embodies itself on the individual. The aspects of the artists in this situation and the works they produce seem to attract attention especially to the concept of body and masculinity, and artists often prefer photography as language for their discourse. The artists' approach, which includes the body in their photographs and described in the postmodern form, has enabled the attitude towards masculine domination and the workings in this context to be produced with the existence of the interactive nature of the photography.

Keywords: Body, Masculinity, Photography, Postmodernism

GÖRSEL LİSTESİ**SAYFA NUMARASI**

Görsel 1.1: Hippolyte Bayard, Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre	10
Görsel 1.2: Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni	12
Görsel 1.3: Auguste Belloc, Erotik Çıplak	12
Görsel 1.4: Oscar Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu	13
Görsel 1.5: Wilhelm von Gloeden, Sicilyalı Genç	14
Görsel 1.6: Edward Weston, Çıplak	15
Görsel 1.7: Edward Weston, Çıplak	16
Görsel 1.8: Claude Cahun, Otoportre	18
Görsel 1.9: Pierre et Gilles, Adem'in Günahı-Johan	20
Görsel 2.1: Mike Bidlo, İsimsiz (Pollock değil)	34
Görsel 2.2: Vikky Alexander, İki Numara	35
Görsel 2.3: Hermann Nitsch, 80. Eylem	37
Görsel 2.4: Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi	39
Görsel 2.5: Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi	40
Görsel 2.6: Orlan, Estetik Ameliyat Gösterisi	41
Görsel 2.7: Chris Burden, Beş Günlük Dolap İşİ	43
Görsel 2.8: Chris Burden, Atış	44
Görsel 2.9: Jenny Saville, Plan	45
Görsel 2.10: Jenny Saville, Matrix	45
Görsel 2.11: Marina Abramovic, Rol Değişimi	47
Görsel 2.12: Marina Abramovic, Ritim 10	48
Görsel 2.13: Oleg Kulik, Kudurmuş Köpek Performansı	49

Görsel 2.14: Oleg Kulik, Ben Amerika'yı Isırıyorum Amerika da Beni	50
Görsel 2.15: Hannah Wilke, Yıldızlaşmış Nesne Serisi	51
Görsel 2.16: Gina Pane, Duygusal Eylem	53
Görsel 2.17: Andy Warhol, Muz	56
Görsel 2.18: Robert Rauschenberg, Buffalo II	58
Görsel 2.19: Richard Prince, İsimsiz (Kovboy)	61
Görsel 2.20: Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri	63
Görsel 2.21: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra	67
Görsel 2.22: Barbara Kruger, Doğamızı Kültürünüze Alet Etmeyeceğiz	69
Görsel 2.23: Louise Lawler, Pollock ve Çorba Kasesi	71
Görsel 2.24: Lucas Samaras, Otoportre	72
Görsel 2.25: Andres Serrano, Çişli İsa	73
Görsel 3.1: Ana Mendieta, Silüeta Serisi	77
Görsel 3.2: Ana Mendieta, Silüeta Serisi	79
Görsel 3.3: Ana Mendieta, İsimsiz-Vücut Parçaları	80
Görsel 3.4: Ana Mendieta, İsimsiz-Vücut Parçaları	81
Görsel 3.5: Valie Export, Aksiyon pantolonu: Genital panik	84
Görsel 3.6: Valie Export, Vücut Simgesi Eylemi	86
Görsel 3.7: Yasumasa Morimura, M'nin Yüz otoportresi	89
Görsel 3.8: Yasumasa Morimura, Sanat Tarihinin Kızı, Tiyatro B	90
Görsel 3.9: Carolee Schneemann, İçteki Tomar	91
Görsel 3.10: Carolee Schneemann, Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak	92
Görsel 3.11: Renee Cox, Olympia'nın Oğlanları	95
Görsel 3.12: Edouard Manet, Kırdan Öğle Yemeği	96
Görsel 3.13: Renee Cox, Amerikan Ailesi	96

Görsel 3.14: Carrie Mae Weems, Şaka Değil	97
Görsel 3.15: Carrie Mae Weems, Mutfak Masası Serisi	98
Görsel 3.16: John Coplans, Çift El	100
Görsel 3.17: John Coplans, Otoportre (Yukarıda Kollar ile Sırt)	101
Görsel 3.18: John Coplans, Frieze No:5	102
Görsel 3.19: Bruce Nauman, "C"	103
Görsel 3.20: Bruce Nauman, Çeşme Olarak Otoportre	104
Görsel 3.21: Stelarc, Uzatılmış Beden	105
Görsel 3.22: Stelarc, Üçüncü El	106
Görsel 3.23: Robert Mapplethorpe, Ajitto	111
Görsel 3.24: Robert Mapplethorpe, Ken Moody ve Robert Sherman	113
Görsel 3.25: Robert Mapplethorpe, Polyester Takım Giymiş Adam	114
Görsel 3.26: Robert Mapplethorpe, Arum Zambak	116
Görsel 3.27: Catherine Opie, Otoportre/Kesme	117
Görsel 3.28: Catherine Opie, Frankie	118
Görsel 3.29: Catherine Opie, Diane di Masa	118

GİRİŞ

Bedenin, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren diğer sanat etkinlikleri içerisinde ve detaylı olarak fotoğraf alanında, eril olgu bağlamında incelenmesi bu çalışmanın esasını oluşturmaktadır. Toplumsal niteliği ile değişken bir yapıya sahip olan beden, özellikle 20. yüzyılın önemli araştırma alanlarından biri olmuştur. Bilim ve sanat alanındaki araştırmaların ve uygulamaların en başlarında bulunmaktadır. Rönesans'ta form ve içeriksel yapısıyla ele alınırken, modernizm ve sonrasında toplumsal ve politik yanılla da incelenen bir kavram hâline gelmiştir.

Çalışmada bedenin tarihsel süreçteki kullanımından başlanarak, fotoğrafın erken döneminden postmodern dönemine kadar olan süreçte ne tür bir biçimde ele alındığı, eril yaklaşımın ne denli topluma ve eserlere yansıdığı, örneklendirilerek anlatılmıştır. Modernizmin sanat eserleri ile olan ilişkisinin fotoğrafta hangi şekilde gerçekleştiği gösterilmiş; fotoğrafta beden kullanımına dair bilimsel, toplumsal ve sanatsal argümanlar, görsellerle ortaya konmuştur. Sonrasında postmodernizm hakkında hem teorisyenlerin döneme olan katkıları hem de sanatçıların eserlerinde edindikleri konular açısından bulgular örneklendirilmiştir. Küreselleşme, ticari ve teknolojik gelişmeler gibi birçok unsur kültürel üretim alanını dönüştürmüştür. Oluşan yeni toplumsal durumu tanımlamak için kullanılan postmodernizm terimi, modernizmin tükendiğini gösterdiği gibi, modernizmi yeniden yorumlamak anlamında da kullanılmıştır. Postmodernizm, bilgi ya da teknoloji çağının getirisi olarak, toplumsal, sosyal, dilbilimsel ve sanatsal alanlarda kayda değer gelişim ve değişimlerin yaşandığı, farklı düşüncelerin ve politik söylemlerin ortaya çıktığı bir süreçtir. Sanatçılar postmodern dönemde politik tavırlarını sıklıkla fotoğrafı ve bedeni kullanarak ortaya koymuşlardır. Beden aracılığıyla eser üretimine yönelen sanatçılar, beden ve iktidar ilişkisine dikkat çekmektedirler. Bir kısmı Batı'da egemen olan eril bakış açısını vurgulamayı hedeflemiş, bir kısmı da benzer doğrultuda farklı üsluplarla kendi bedenine yönelik performanslar gerçekleştirmişlerdir. Sanatçılar, bedenleri üzerinde gerçekleştirdiği eserleri genellikle fotoğrafı kullanarak izleyiciye iletmişlerdir. Bu fotoğraflar, üzerinde

cinsiyet politikaları uygulanan, öteki olarak tanımlanan bedeni sorgulamaya yöneliktir. Postmodern fotoğrafta, bu eril olguyu, bedeni ile irdeleyen ve eleştiren, yeni söylemlerle bedeni edilgen konumdan etken konuma taşımaya çalışan sanatçıların eserleri ve bu eserlerin toplumsal ve bireysel kavramların yeniden tanımlanmasını nasıl sağladığı, ne çeşit bir farkındalık yarattığı, çalışmanın son bölümünde araştırılmıştır.

İktidar her dönemde varlığını ilk olarak beden üzerinde kurduğu egemenlik ile algılanır hâle getirmiştir. Eril yapılanmanın denetiminin, hem sanatçı hem de eserleri üzerinde farklılaşarak devam eden etkileri ve bu etkilere karşı oluşturulan mekanizmaların sorgulama yöntemleri incelenmiştir. Eril olgu kastedilirken, erkek cinsiyetinden bahsedilmemektedir; iktidar olandan söz edilmektedir. Bu bağlamda biyolojik cinsiyete vurgu yapmadan sanatçıların beden ve bedenleri üzerinden yaptıkları çalışmalar irdelenmiştir. Çalışmada, eril olgunun, cinsiyete bağlı olmadığı, cinsiyetsiz oluşu görülmektedir. *“İkili bir toplumsal cinsiyet sistemini varsaymak, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında mimetik bir ilişki, bir yanılısama ilişkisi olduğu, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti aynaladığı ya da cinsiyet tarafından başka şekillerde kısıtlandığı inancını korumaktır. Oysa toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kurumsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzergezer bir yapıntı hâline gelir; böylece erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişil de, dişi bedeni imlediği gibi kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir.”*¹ Tüm sanat disiplinlerinde var olan eril tahakküme karşı duruşun postmodern dönemde en üst noktaya ulaşması, bunun nedenleri ve sonuçları baz alınarak bu dönem üzerine incelemeye ağırlık verilmiştir. Tezin kapsamında, postmodernizmin kavram olarak değerlendirilmesinden sonra, sanatsal söylemler ve pratikler üzerinde nasıl etkilerde bulunduğu, beden ve eril olgu çerçevesinde incelenmiştir. Postmodern sanatta fotoğrafın yoğun bir şekilde kullanılması ve postmodern fotoğrafta bu hareketle üretilen sanat eserleri, sanatçılarıyla ve sanatçıların tavırları ile birlikte örneklendirilerek değerlendirilmiştir.

¹ Judith BUTLER, **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, 51.

1. SANATTA BEDEN ALGISININ FOTOGRAFİK SÜREÇTE ELE ALINIŞI

Beden konusunda, tarihsel süreç boyunca kültürel, politik, ekonomik, toplumsal, dine dayalı sebeplerden dolayı çeşitli fikirler ve betimlemeler üretilmiştir. Toplumların bedene olan bakış açıları, cinselliğin, cinsiyetçi söylemlerin, ahlâk otoritesinin teolojik yapılanmaları, coğrafi konum ve teknolojik statülerine göre sürekli şekilde değişkenlik göstermiştir. Bireyin beden ve kimlikle olan ilişkisi, büyük ölçüde bireyin toplumla olan etkileşimi bağlamında şekillenmektedir. Toplum içerisinde beden olgusu ilk olarak birey tarafından cinsellik ile tanımlanmaktadır. Bu da ahlâk çerçevesinde bir yargı oluşturur ve bu da çıplaklık kavramı ile ilintilidir. Beden, öncelikle cinsel bir obje olarak algılanır. Bu durum, toplumdan topluma, öğretilere ve kültürel birikimlere göre farklılık göstermektedir. Fakat genellikle kamusal alanda çıplak bedenler görülmesi pek mümkün değildir. Birey, bedenini çıplak olmasını aykırı olarak görmektedir.

Sanat içerisindeki tema olarak beden tarihsel olarak incelendiğinde, Antik Yunan'daki öz, kutsal olan gibi çeşitlendirilen felsefik bağlamından Rönesans'taki ideal, kusursuz, geometrik hâline dönüşmüştür. İnsan bedeni ile kâinattaki mükemmel uyum gözetilmiştir. Rönesans'ta beden, mükemmel oranlarla inşa edilmiştir. Figür ve beden çizimleri, özellikle kare ve çemberlerden oluşan özenli ölçümlere yerleştirilerek yapılmıştır. Beden, daha çok iç yapısıyla çözümlenmek üzere incelenmiştir. Rönesans'ta da yine Antik ve Ortaçağ izleri görülmektedir. Rönesans döneminde kilise baskısının hâlen devam etmesi mitoloji ve dinî kitaplardaki cinsel hikâyelerin günah olarak aktarılmasına sebebiyet vermiştir. Sanatçılar dinsel temalı eserler üretirken, bedeni ele alışlarında bir takım değişiklikler meydana gelmiştir. Sanatçının çevreye ve kendine dönüşü ve perspektif yapılanma ile beden hareketlerinin mekân ile olan eşliliği düşüncesi yeniden önem kazanmıştır. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda resim ve heykelde beden kullanımı tepe noktasına ulaşmıştır. Hem dinî temelli yasaklama ve öğretilerde hem de anatomik

incelemeler ışığında beden, sanat eserlerinde bu dönemlerde fazlasıyla ön plana çıkmıştır. 19. yüzyılda sanatçılar gerçekçilik kavramını iyice ön plana çıkartmaya başlamışlardır; fotoğrafçının ise ele aldığı konuya sadece gözlemlerle yaklaşacağı bir nesne olarak mı yoksa estetik, kültürel ve duygusal deneyimlerini katabileceği bir nesne olarak mı çözümlenmesi gerektiği tartışılmaktadır. Fiziksel olarak var olanı ve gerçek insan bedeni algısını daha da ileriye taşımışlardır. Duygusal yapılanmadan belirli oranda sıyrılmış beden uygulamaları görülmektedir. Beden kavramı üzerine olan araştırmalarını cinsellik veya erotik bağlamdan ziyade gerçeklik olgusunu temel alarak eserlerine yansıtılmışlardır.

Sanat tarihinde tüm disiplinlerin önemle ele aldığı ve irdelediği esas temalardan biri olan beden, bazı dönemlerde form, bazı dönemlerde kavramsal olarak, toplumsal ve bireysel algı çözümlenmesi eşliğinde, dönemsel değişiklikler göstermektedir. İktidarın beden üzerine oluşturduğu politikalar, toplumsal ahlâkı değiştirebildiği gibi sanatı da yönlendirmektedir. Bu durum sanatçıların üretimlerini doğrudan etkilemektedir. Önceleri bedenin görüntülerde direkt olarak cinsel bir nesne olarak algılanması, özellikle modernist dönemden sonra politik söylemin imgesine dönüşmüştür. *"Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konmuştur. Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır. Her şey onun orada bulunmasından dolayı olmuş gibi görünmelidir. Resimdeki vücutların nüleşmesi onun içindir."*² John Berger, eril olanın nü karşısındaki duruşu ve izleyicinin ve toplumun bakış açısı ile ilgili düşüncelerini "Görme Biçimleri" isimli kitabında böyle işlemiştir. Rönesans sonrası Avrupa nü resim geleneğinde cinsel imgelerin daha sık gösterildiğini ve esas cinsel kahramanın erkek seyirci olduğunu ifade etmiştir. Erkekliğin böylesine abartılmasının on dokuzuncu yüzyıl akademik sanatında ulaştığı yerini, iş adamlarının veya devlet adamlarının

² John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 54.

tartışmalarını bu tarzdaki resimlerin altında yaparken erkek olduklarını anımsadıkları durumun psikolojik altyapısından bahsederek sorgulamıştır.

Fotoğrafın icadıyla, illüzyon ile oluşturulan gerçeklik ifadelerini tamamen bir kenara bırakan, şaşkınlık verici bir gerçeklik ortaya çıkmıştır. Bu yeni ve hayretverici kimyasal ve teknik alan, sanatsal, kültürel ve görsel anlamdaki tüm pratikleri ve alışkanlıkları derinden etkilemiştir. İlk süreçte, sanat toplulukları fotoğrafa ya da mekanik yolla üretilmiş bu görüntülere sanat değeri verilmesine kesinlikle karşı çıkmıştır. *"Adeta 'entelektüeller' (aklı ve hayalgücünü kullananlar) ve 'uygulayıcılar' (düşünce gerektirmeyen mekanik işler yapan el işçileri) olarak ikiye bölünmüş bir camiyada, resim yapan bir makine, mevcut sosyal düzene meydan okumuştur."*³ Birçok sanatçı da fotoğrafın, ayrıntılı yapısını ve görselliğini gerçekte birebir bağdaştırmıştır. Beden, sanat tarihinin her döneminde incelenmiş ve eserlerde yer bulmuş bir kavramdır. Bunun sebebi ise kuşkusuz beden, insanın toplumsal, kültürel, tarihsel, eleştirel, siyasal ve ifadesel tüm var oluşuyla ilişkili olmasıdır. Bedenin temsil edilmesi tüm bireyleri ilişkilendirecek bir bağ ortaya koymaktadır. Bu temsil süreci bedenin nasıl ele alındığı konusundaki soruları da beraberinde getirir. *"Fotoğrafın bellek ötesi bir 'gerçeklik' olmasının en önemli aşamasını meydana getiren, aslında bunların tümünün ötesindedir ve o da bedenin bir unsur olarak fotoğrafa girmesidir. Beden bütün yitimlerden sonra meseleye çok karmaşık ve sıkı bir düğüm atar."*⁴

³ Juliet HACKING, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, 10.

⁴ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 32-33.

1.1. Bedenin Sunumu

Beden, insanın var oluşundan itibaren sorgulanan bir kavramdır. İnsanlar bedeni, deneyimlerini, alışkanlıklarını, yaşamını hangi yolda şekillendireceğini, duygusal durumunu, hikâyelerini ve izlenimlerini yansıtan bir nüve haline getirmişlerdir. Çeşitli coğrafyalarda, farklı süreçlerden geçen bedenin kavranış biçiminin, Antik Yunan'da başlamış ve esas olarak 16. yüzyılda tam bir olgunluğa ulaşmış olduğu söylenebilir. İlkel sanata baktığımızda, kabile zanaatçıları karşımıza çıkar. Zanaatlarıyla uğraşırken aslında kendi yeteneklerini ortaya koyma olanağı sağlamıştır. İnançlarıyla ilgili figürleri oluştururken değişik teknikler geliştirmişlerdir.

Antik Yunan'da bedenin heykel ve resim ile sunumu dinî ve mitolojik bir içeriğe sahiptir. Bu dönemde mitolojik kahramanlar ve tanrılar, kadın ve erkek bedeni ile yarı çıplak ya da tamamen çıplak şekilde betimlenmiştir. Aynı zamanda cinsel organlar görülecek şekilde bedene yer verildiği de görülmektedir. Bedenin bu tarz ele alınışı, üremenin en doğal olgu olmasından kaynaklanmaktadır. Cinsellikle bağdaşan içeriklerden oluşan vazolarla, duvar resimleriyle, heykellerle karşılaşılması çok alışlagelmiştir. Özellikle çıplak bedenin sanatsal tasvirlerine önem verilmiştir. Helenistik dönemde heykel yapımında teknikler iyice ileri seviyeye taşınmıştır. Arkaik dönemdeki unsurların hiçbiri görülmemektedir. Kompozisyon ve uyum bir fikir üzerinden uygulanmıştır. Bu dönemdeki fark, arkaik dönemdeki öğelerin sınırlamasının tamamen ortadan kalkması ve sanatçının bedeni daha realist bir şekilde biçimlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda figürlerin yüzünde, dönemin idealleştirdiği insan olgusundaki genel düşünce yapılanması sebebiyle belirgin bir ifade bulunmamaktadır.

Rönesans, temelinde değişime yönelen ve bu değişimi kendisinden önceki teorilerin varlığını sürdürerek yapan bir üsluba sahiptir. Sanatçıların amacı, dinsel temalardan esinlenerek oluşturduğu konularda bedenleri ölçülü bir şekilde kullanmaktır. Rönesans, bedeni kurallarla algılayıp sistemli bir yapı içerisinde gösterirken, onu mekâna ait olmayan, dine dayalı temaların ekseninde kurgulamıştır.

Bedeni irdelerken, bireysellik, kişilik, felsefe, bilim gibi kavramların kullanıldığı konular ele alınmıştır. Rönesans ile beraber Avrupa'da toplumsal hayatta meydana gelen değişimler de sanat eserlerini etkileyen en önemli unsurların içinde bulunmaktadır. Ortaçağın egemen dinsel konularının yanı sıra sanatçının istediği çalışmayı yapma özgürlüğüne kavuşması bu dönüştürmenin en önemli göstergelerindendir. İnsan bedeninin bilimsel bir yaklaşımla anatomik olarak sanat eserlerinde kullanılması konusunda dönemin ressamlarından Leonardo da Vinci öne çıkmıştır. Da Vinci, kadavralar üzerinde incelemeler gerçekleştirmiştir. Bedenin çözümlenmesinde ve oranlarda önemli araştırmaları ve uygulamaları bulunmaktadır. Rönesans döneminde kutsal kitaplardan beslenen diğer bir figür de bedenin kusursuz bir biçimde işlendiği Donatello'nun "Davud" isimli heykel çalışmasıdır. Davud heykeli, Rönesans döneminde yapılan ilk çıplak heykellerden biri olma özelliği taşımaktadır.

Maniyerizm, 16. yüzyılda, Rönesans'ın yetkin ve sistemli şekilde oluşturduğu ölçü ve simetri anlayışına karşı bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımda beden formlarında deformasyona gidilmiştir; başların vücuda oranla daha küçük, boyun, el, kol ve beden ölçülerinin daha uzun olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle dinî konulu çalışmalarda figürlerin yüzlerindeki ifadeye önem verilmiştir. Manzarayı ikinci plana atan maniyerizmde insan ve dolayısıyla beden ön plana alınmıştır. Dönemin önemli sanatçılarından El Greco'nun çalışmaları incelendiğinde, bedenin uzadığı görülmektedir. Resimlerinde form değil, yüzey hâline getirilmiş yüzler görülmektedir. Barok üslubun önemli özelliklerinden olan maddeselliğe dair bir yaklaşıma sahiptir. Maniyerist dönemde özellikle Avrupa sanatının çehresinde değişimler meydana gelmiştir. Çeşitli bölgelerde kusursuz beden üzerine yoğunlaşılırken, birçok bölgede de bedenin duruşu konu edinilmiştir.

Klasik heykellerin belirlediği ölçüleri baz alarak, ideal ve güzel olanı betimlemeye çalışan anlayışa Neoklasisizm ismi verilmiştir. Bedenin saflık kavramından yola çıkılarak idealleştirildiği tasvirler, güzellik unsurunun göze çarptığı eserler üretilmiştir. Barok ve Rokoko süslemeciliğine karşı duran bu üslupta beden, geçmiş geleneklere göre düzenlenmiştir. Yunan ve Roma ihtişamının yeniden doğması dönemin sanatçıları tarafından fazlasıyla etkilenmiştir. Beden, çıplak biçimde

eserlerde yer alırken oranlı, kaslı ve muntazamdır; kimi zaman da üzerine giydirilen göz alıcı kostümlerle, birer kahramanmış gibi bezenmiştir. Akılcı çizgiler taşıyan zarif beden uygulamaları, genellikle tarihsel olayları yansıtmak için kullanılmıştır.

Realizm akımından empresyonizme geçişte büyük rol oynayan sanatçılardan Edouard Manet'nin "Olympia" isimli eserinde, hayat kadını olduğu izlenimi uyandıran çıplak beyaz bir kadın bedeni, yatağa uzanmış hâlde tasvir edilmiştir. Manet, klasik resimlerin aksine, hiçbir gönderme içermeyen gerçek bir çıplak çizmiştir. Bir hayat kadını olan Olympia'nın izleyiciye direkt olarak bakması, izleyicilerle birlikte eleştirilenleri de oldukça şaşırtmıştır ve büyük bir kısmı resmi reddetmişlerdir. Bu reddedişin sebebi, sanatçının kurguladığı beden imgesidir. Manet'nin bu çalışmasında bir başkaldırı vardır ve geleneksel eserlerdeki ideal kadın imgesini bozmuştur.

18. yüzyıldaki gelişmeler bireyselleşmeyi ana çerçeveye taşırken, sınıfsal farklılıklar da beden üzerine oluşan düşüncelerin değişmesine yol açmıştır. Kent yaşamının devreye girmesi ile modern beden kavramının oluşması söz konusu olmuştur. Rönesans'ın getirdiği betimlemelere istinaden bedenin, üretilen eser çokluğu ve çeşitliliği nedeniyle, geniş boyutlu olarak sanat disiplinlerinin hemen hepsinde yer almasına daha sık rastlanır olmuştur. 19. yüzyıl, birbirine karşıt birçok sanat akımının bir arada olduğu bir dönem olmuştur. Sanatta dönüm noktası niteliği taşıyan Empresyonizm ile beden, kurallar, dinsel etkenler, gerçekçi yaklaşımlardan uzak bir tarzda biçimlenmiştir.

Bir eserde bedeninin duruşu, ifadesi pek çok anlam içermektedir. Bedenin özellikle çıplak olarak kullanılması tarih boyunca dikkat çeken bir durum olmuştur. İktidarın dayattıkları, idealize edilmiş kavramlar, toplumsal kurallar ve kültürden dolayı sanatın her alanında beden kavramına bakış dikkat çekici olarak görülmektedir.

Kübizm, 20. yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından ayrılarak devrim denilebilecek etkiler yapan sanat akımıdır. Pablo Picasso ve Georges Braque gibi isimler, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır. Kübistler nesnelere ve figürleri,

çevresinde dolaşıyorlarmış gibi, birkaç farklı bakış açısından bakarak aynı imge üzerinde göstermişlerdir. Üç boyutun biçimlendirilmesinin görülebilmesi için perspektifi kullanmamışlardır. Bedeni konu etme şekilleri, genellikle portreler üzerinden ilerlemiştir. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" isimli eserinde kadın bedenlerini resmettiği görülmektedir. Beden, hacmi veren renk kullanımının yanı sıra geometrik tarzda sunulmuştur ve sadeleştirilmiş bir şekildedir.

20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan yenilikçi ve avangart anlatımların üzerine manifestolar geliştiren birçok akımdan bahsedilebilir. Modern sanatın, yine iktidar ve burjuva sınıfına ait konumda ilerlediği gözlemlenmektedir. Kuralcı yapılanması, estetik ve güzellik kavramlarına dayandırdığı alt yapısını kendinden önceki ve antik dönemlerden almıştır. Modern düşünce sistematığının toplum üzerindeki tektipleştirme hareketini sanat alanına da taşımıştır. Bu sebeple modern dönemde sanat disiplinlerinde bedenin ele alınışının, kuralcı yaklaşımlarla etrafi çizilmiştir.

1.2. Fotografik Yüzeyde Beliren Beden

Modernizm düşüncesinin empresyonizm ile birlikte temellerinin atıldığı ve postmodern sürece kadar sürdüğü bilinmektedir. Fotoğrafın da tarihsel sürece dahil olması ve bir anlatım biçimine dönüşmesi ile sanat hareketliliğinde üretim bağlamında değişiklikler gözlenmiştir. Beden kullanımına, fotoğraf sanatında da geniş yer verilmiştir. Fotoğrafta modernizm, sanat tarihsel süreçteki, resim ve heykel çözümlmelerine paralel biçimde konumlanmıştır. Dönemin önemli icatlarından olan fotoğraf, yeni bir inceleme ve uygulama sahası oluşturarak kitlelerin ilgilendiği bir olgu olarak yerini almıştır. Gerçek görüntünün teknik birimler kullanılarak duyarlı yüzeye doğrudan aktarılabilmesi, gerçekliği konu edinen birçok sanatçının dikkatini çekmesine sebep olmuştur. Daha önceleri uzun vakitler alan pozlama süreleri sebebi ile durağan nesnelere çekilmekte iken teknik gelişmeler doğrultusunda poz sürelerinin azalması ile insanın fotoğraflanması da daha kolay hâle gelmiştir. Dolayısıyla beden de bu pozlandırma sürecinde fotoğrafta daha kolay bir şekilde ele alınabilmiştir. Sanatçılar tarafından bir araç olarak kullanılmaya başlanan fotoğraf, 19. yüzyıl sonlarına doğru bir ifade biçimi olarak benimsenmiştir.



Görsel 1.1: Hippolyte Bayard, Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre, *Self-portrait As A Drowned Man*, 1840.

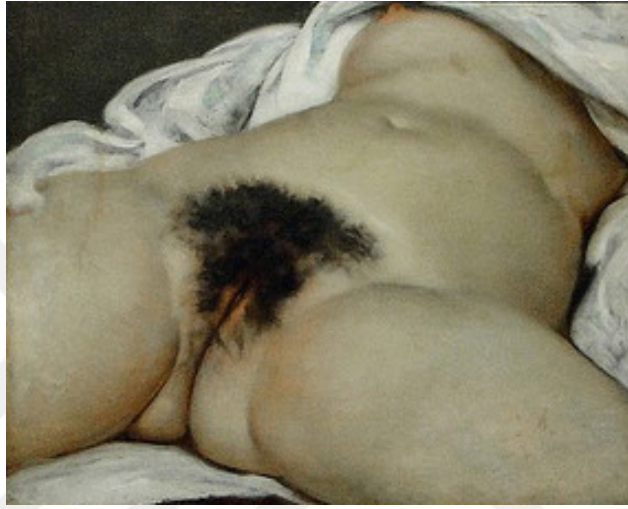
Fotoğraf tarihine bakıldığında ilk beden kullanımlarından biri Fransız fotoğrafçı Hippolyte Bayard'ın "Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre (Self Portrait As A Drowned Man)" isimli eseridir. Bayard fotoğrafı, doğrudan pozitif baskı olarak elde etmiştir. Fransız Bilimler Akademisi'ne tepki olarak ürettiği eserinde yarı çıplak bedenini bir ölü gibi duvara yaslayarak fotoğraflamıştır.

Beden fotoğrafları, fotoğraf kullanımının yaygınlaşması ile birlikte resim ve heykel sanatı ile uğraşanlar tarafından da eskiz maksadıyla kullanılan bir araç olmuştur. Optik ve kimyasal alandaki gelişmelerle birlikte daha kısa sürede, daha kaliteli fotoğraflar elde edilmesi, toplumun vazgeçilmez tüketim unsuru olan erotizmi de bu sürecin içine hızlıca katmıştır. Yasal olarak müstehcen bulunduğu anonim şekilde satışa sunulmuş erotik içerikli birçok görüntü üretilmiştir. Özellikle stereoskopik fotoğraflarda bu olgu karşımıza çıkmaktadır.

Stereoskopik fotoğraf, bir konunun iki farklı açıdan çekilmiş iki ayrı fotoğrafının, görsel derinlik duygusu verecek biçimde izlenmesi yöntemidir. Standart iki boyutlu fotoğrafa göre gerçeğe yakın bir derinlik etkisi verir. Teknik kısa sürede, Viktorya döneminin yaygın eğlence araçlarından biri hâline gelmiştir. Sinemanın öncesi denilebilecek yapıda olan stereoskopik fotoğraf, insanların talep ettiği bir duruma gelerek dönemin eğlence kültüründe ticari anlamda büyük pay edinmiştir. Bir dönem, genç erkeklerin erotik içeriği sebebiyle tercih ettiği nü fotoğraf serileriyle satışa sunulmuştur; ancak bir süre sonra hem üreticilerin hem de fotoğrafçıların bu tarz çekimler yapması ve bu fotoğrafların satılması yasaklanmıştır. Dönemin eğlence kültüründe kadın bedeninin cinsel bir obje şeklinde izleyiciye sunulması görülmektedir. Stereoskopik fotoğraf, bunun yanı sıra, eğitim, bilim, tıp için ve haber amaçlı olarak da kullanılmıştır.

Gustave Courbet, beden teması üzerine en cesur ve en gerçekçi yaklaşımı gösteren sanatçılardan biridir. "Dünyanın Kökeni" isimli eserinde gerçek yaşam içindeki çıplak bedeni izleyiciye sunar. Eserde, beden üzerinde ne dinî ne de mitolojik bir yaklaşım görülür. Aynı dönemde fotoğrafın gerçekle birebir ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkan eserlerde, resim geleneği ile benzer nitelikte eserlere rastlanmaktadır. Erotik imgeler üzerine çalışmalar üreten Auguste Belloc,

daha çok stereoskopik fotoğrafları ile tanınmaktadır. Courbet, Belloc'un eserinden esinlenerek benzer bir eser oluşturmuştur. Eserleri, dönemin erotik stereoskopik fotoğraflarının nasıl kurgulandığını ve resim - fotoğraf arasındaki iletişimi gösteren en iyi örneklerdendir.

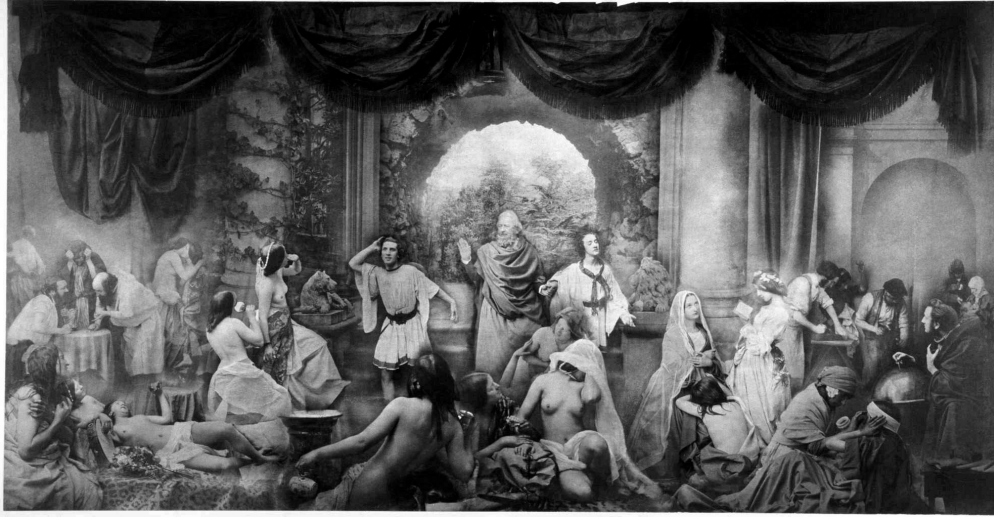


Görsel 1.2: Gustave Courbet, Dünyanın Kökeni, L'origine du monde, 1866.



Görsel 1.3: Auguste Belloc, Erotik Çıplak , *Erotic Nude*, 1860.

Çoklu baskı tekniği ile üretilmiş Oscar Gustave Rejlander'in "Hayatın İki Yolu (Two Ways of Life)" isimli eseri kamusal alanda sergilenen, çıplak beden bulunan ilk fotoğraflardandır. Fotoğrafın merkezinde bulunan aziz, sağda ve solda bulunan iki erkeğe hayatın iyi ve kötü olan yönlerini anlatmaktadır. Sağ kısımda bulunan figürler aile yapısını, dinî olguları ve iyiliği temsil ederken, sol kısımda bulunan figürler ise çıplak halleriyle ahkâksızlığı temsil etmektedir. Viktorya dönemindeki çıplak beden algısının tasviri, Rejlander'in fotoğrafında oldukça iyi betimlenmiştir. Bu dönemdeki eserlerde beden, kısmen dogmatik düşüncelerden uzaklaşsa da, dönemin getirdiği ahlâk kuralları ve erkek egemen toplumun baskınlığı nedeniyle yeterince özgür kullanılamamıştır.



Görsel 1.4: Oscar Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu, *Two Ways of Life*, 1857.

İngiliz asıllı Amerikalı fotoğrafçı Eadweard Muybridge, teknik olanakları kullanarak insan gözünün yakalayamayacağı kadar kısa sürelerde gerçekleşen konuları fotoğraflamıştır. Muybridge, dönemin sanat ve bilim ortamını derinden etkileyen hayvan hareketlerini gösteren fotoğrafları ile birlikte çıplak erkek ve kadın bedeninin anatomik olarak kas hareketlerini inceleyen çalışmaları da bulunmaktadır.

Wilhelm von Gloeden, 1880'li yıllardan itibaren pastoral mekânlarda, genç yaştaki erkek çocukların çıplak fotoğraflarını çekmiştir. Gloeden'in homoerotik olarak tanımlanabilecek fotoğraflarında, Antik Yunan ve Roma'ya referans verecek

şekilde kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Kontrollü ışık kullanımı ve modellerinin zarif duruşları, övgüye layık görülmüştür ve çeşitli İngiliz yayın organlarında yayınlanmıştır.

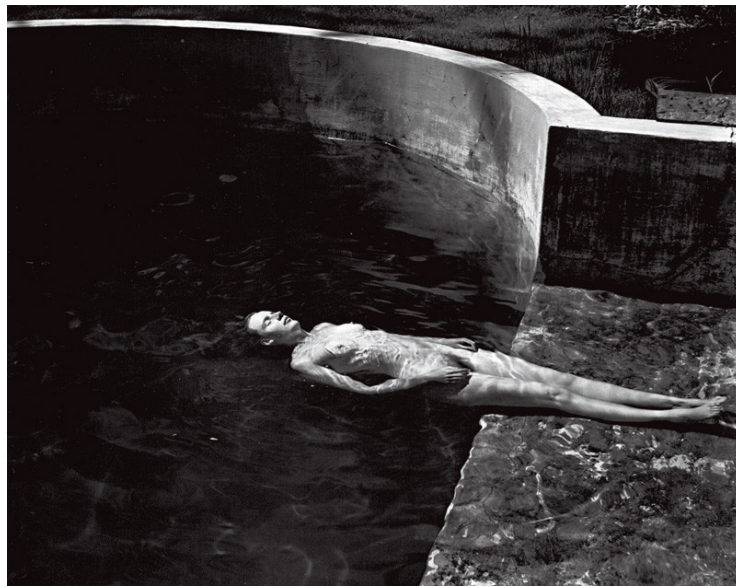


Görsel 1.5: Wilhelm von Gloeden, Sicilyalı Genç, *Sizilianischer Jüngling*, 1900.

Edward Steichen, Robert Demachy, Frank Eugene ve Gertrude Kasebier gibi isimler piktoryalist fotoğraf anlayışı içerisinde sık sık bedeni kullanmışlardır; oluşturdukları görüntüler sıklıkla litografi, desen ve resmi andıran, el ile manipülasyona uğratılmış çalışmalardır. Piktoryalizm temelini Empresyonist bakış açısından almaktadır. Fotoğraftaki gerçek görüntüyü, çeşitli teknikler kullanarak resimsel bir anlatıya doğru yönlendirmişlerdir. Bu tür yöntemler, sanatçının kendi dışavurumu şeklinde baskıya el müdahalesi olarak benimsenmiştir. İcadından hemen sonra, erken dönemde resim sanatı ile kurulan ilişki fotoğrafın bir sanat olarak temsilini gündeme getirmiştir. Steichen, en çok portre ve çıplak beden çalışmalarıyla tanınmaktadır ve çekmiş olduğu fotoğraflar *Camera Work* dergisinde yayımlanmıştır.

Fotoğraf, modern dönemin sanat düşüncelerinin etkisinde uzun süre kalmıştır. Modernistler ticari fotoğraf yerine sanat fotoğrafı kavramının üzerine gitmişlerdir. Biçimsel güzellik alanında çalışmalar üretilmeye başlanmıştır. Renkli fotoğrafın önemsiz sayıldığı ve siyah beyaz fotoğrafın sanat fotoğrafı bağlamında değerli bulunduğu görüşleri fotoğraf cemaatleri tarafından yayılmıştır. Birçok modernist fotoğrafçı, dönemin popüler olan sanatçılarının ticari işlerine itibar etmemişlerdir. Aynı dönemde antropoloji ve sosyoloji bilimlerinin öneminin artması ile fotoğraf makinelerinin artık taşınabilir olması, araştırmacıların seyahatlerinde fotoğraflarla analiz yapmasında kolaylıklar sağlamıştır; dünyanın çeşitli bölgelerindeki toplulukları ve özellikle yerli halkları, yaşayış biçimleri ve kültürlerinden dolayı çıplak veya yarı çıplak olarak fotoğraflamışlardır.

20. yüzyılın ilk dönemlerinde piktoryalizme alternatif bir yapıda olan "doğrudan fotoğraf" kavramı ortaya çıkmıştır. Bu kavram dahilinde bedeni konu edinen fotoğrafçılardan Edward Weston, realist bir sanatçıdır. Doğrudan fotoğrafı gerçekleri olduğu gibi göstermek için kullanmıştır; gerçeği kimi zaman yücelterek önemini arttırmak istemiştir. Form ve biçim fotoğraflarının temel unsurlarıdır. Weston, çalışmalarında bedeni olduğu gibi, sade hâliyle göstermektedir.



Görsel 1.6: Edward Weston, Çıplak, Nude Floating, 1939.

"Weston'ın kadın nüleri bir işbirliğine işaret eder; çünkü kadın, fotoğrafının çekildiği kesin anın farkında olsa da olmasa da, çoktan bu eyleme rıza göstermiş ve bu istekliliğini sergilemiştir. Nü tam anlamıyla seksi değildir; ancak beden zengin, fakat o an için tutkusuz biçimdeki duyumsal değerinin onaylanıp açığa vurulması bakımından erotiktir."⁵ Bir anda çıplak bedenin etkisi altına giren izleyicinin algısında, hemen ardından eserin teknik ve estetik yönüne doğru bir yönelme olmaktadır. Weston'ın modernist yaklaşımındaki etkiler de bu yöndedir. Doğru ışıkla, özenle seçilmiş arka planlarla, cinsellikten veya erotizmden ziyade formu ön plana çıkaran ve estetik kaygısı olan eserler üretmektedir.



Görsel 1.7: Edward Weston, Çıplak, Nude Oceano, 1936.

Bill Brandt, önceleri fotoğrafla ticari anlamda ilgilenmiş olsa da sürrealizmin etkisi ile birlikte manzara - beden ilişkisi dahilinde fotoğraflar üretmeye başlamıştır. Nü fotoğraflarında, fotoğrafın teknik donanımının olanak sağladığı perspektif ve deformasyonu kullanmıştır. Bedeni parçalı olarak izleyiciye sunduğu görüntülerde

⁵ Mary PRICE, **Fotoğraf, Çerçevdeki Gizem**, Çev. Ayşenaz - Kubilay Koş, 108.

manzara ile bütünleşen, ritm duygusu oluşturan beden hareketleri görülmektedir. Bedenler doğa ile uyum içerisinde ve dinamiktir.

Amerikalı fotoğrafçı Imogen Cunningham'ın sanat görüşünün gelişmesinde Alfred Stieglitz'in yayınlamakta olduğu Camera Work dergisinin etkisi önemlidir. Eşini, kendisini ve çocuklarını çektiği fotoğraflarda nü model olarak kullanır. Sonraları nü fotoğraflarını, landscape bütünlüğü ile pekiştirmiştir. Estetik kaygı, erotizm ve klasik kompozisyonlar görülmektedir. Cunningham, çıplak beden fotoğraflarını oluştururken, dönemin muhafazakâr yapısının altında oluşuna rağmen bir kadın fotoğrafçı olarak büyük riskler almıştır.

Dada hareketi ertesinde sanatçıların bir kısmı, I. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Sürrealist hareketi başlatmıştır. Bu yeni harekette de aslında Dada'dakinin benzeri şekilde bir seri performanslardan oluşan gösteriler ve bu oluşumlarda da farklı disiplinlerin bir araya geldiği gözlemlenmektedir. Dada, sürrealizm ve modern harekete dâhil olan Man Ray, fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir ve fotoğrafa yeni teknikler kazandırmıştır. Man Ray'in sanat algısında kadın kavramı önemli bir yer tutar ve nü çalışmalarında konusu çoğunlukla kadındır. Sanatçı kadın bedenini simgesel ve erotik biçimde kullanmıştır.

Alman kadın sanatçı Hannah Höch, kimlik ve kadın konularını araştıran, fotomontajlar üzerine çalışan Dadaist sanatçılardandır. Fotomontajın geleneğindeki çeşitli materyal kullanımını, yeni kompozisyonlar ile ele alarak değiştirmiştir. Çalışmalarında Dadaistlerin yararlandığı şekilde, bulduğu metin ve fotoğrafları birleştirerek burjuvaziye karşıt görüntüler oluşturmuştur. Höch'ün çalışmalarında genellikle bedenlerinden koparılmış, çıplak kadın bacakları görülmektedir ve bu bacak görüntülerini kolaj çalışmalarında kullandığı formlarla birleştirerek kullanır.

Claude Cahun, sürrealizmde yer alan, bilinçdışının beden ile hesaplaşması durumunu sıklıkla kullanan çok yönlü sanatçılardandır. Fotoğrafı ana dili olarak kullanır. Fotoğraf ve performansın birleştiği eserlerin öncülerindedir. Kendisini, farklı kimliklere ve bedenlere bürünerek fotoğraflamaktadır. Eserlerinde yarattığı muhtelif kimliklerle birlikte mekân ve kostümleri kullanarak kurgusallığı izleyiciye

aktarmaktadır. Yarattığı her yeni kimlikle birlikte, sıradışılığını fotoğraf çalışmalarına aktarmıştır.



Görsel 1.8: Claude Cahun, Otoportre, *Self-portrait*, 1928.

André Kertész'in, savaş sonrası Paris'in avangart hareketlerinden etkilendiği görülmektedir. Kertész 1930'lu yıllarda dairesel aynalar ve çeşitli küresel metalik yüzeyler kullanarak çıplak kadın bedenlerini deforme etmiştir. Sanatçının ürettiği bu kompozisyonlar sürrealizm hareketi ile yakından alâkalıdır. Deforme bedenler ile alışıl gelmiş beden biçimlerini bozmayı amaç edinmiştir; beden görüntüleri deneyselliğin ve biçimsel araştırmaların önemli izlerini taşımaktadır.

Japon fotoğrafçı Nobuyoshi Araki, fotoğraf tarihinin önemli ve en çok tartışılan isimlerindedir. Kadın bedeni üzerine eserler üretmektedir ve bu nü kadın fotoğrafları bir yandan uluslararası birçok alanda tepkilerle karşılanırken bir yandan da ustalıkla ödüllendirilmiştir. Eserleri seks, çıplaklık ve ölüm gibi konulara üzerine

şekillenmektedir. Araki'nin, birçok kez fotoğraflarının basılı yayınlarda yer alması yasaklanmış, çıplak fotoğrafları yüzünden feminist grupların tepkisini çekmiştir. Araki, Japonya'da çıplak imajlar üzerindeki sansürün kaldırılması yönünde önemli rol oynamıştır.

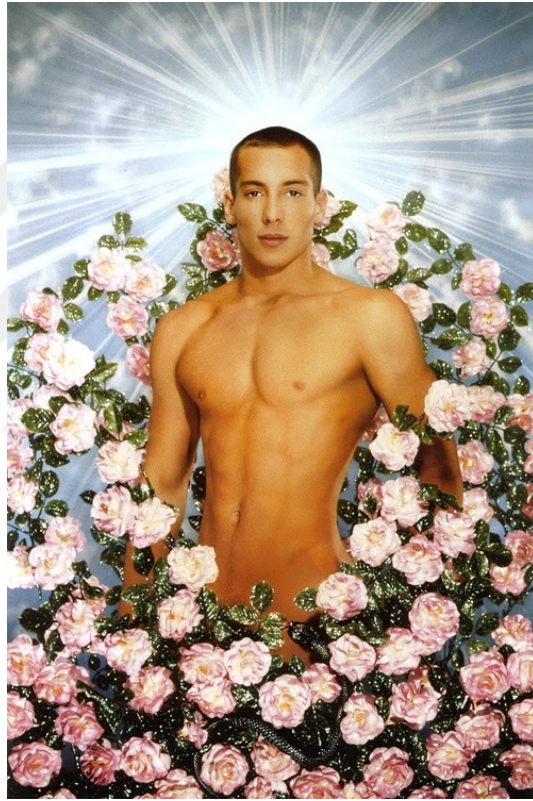
Beden çalışmalarıyla tanınan fotoğraf sanatçısı Michal Macku, Çek fotoğrafının önemli isimlerinden birisi sayılmaktadır. Kendi geliştirdiği teknikle eserlerini üretmiştir; fotoğraf kağıdının üzerindeki emülsiyon transferi ile şeffaf jelatin üzerinde kalan görüntüyü kullanmıştır. Çalışmalarında zamanlar arası katmanlar oluşturarak, bedenin zaman ve mekân içindeki var oluşunu sorgulamıştır. Bedeni, teknikle birlikte deforme ederek başkalaştırmış, parçalamış ve yeni mekânlarda, yeni gerçekliklerde bedeni aramıştır.

Alman fotoğraf sanatçısı Dieter Appelt, çalışmalarında heykel, resim, fotoğraf ve performans gibi farklı sanat disiplinlerini bir araya getirmektedir. Eserlerinde bedenin, çamur, bez, mermer tozu gibi malzemelerle cansız bir forma dönüştürüldüğü görülmektedir. Birçok eserinde tema ölümdür. II. Dünya Savaşı sonrasında, dünyanın içinde olduğu hâli izleyiciye anlatmaktadır ve eserler, bu hâle bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Ele aldığı bedenlerde kimlik unsuru bulunmamaktadır ve bedenin, iktidar ve savaş olguları karşısındaki konumuna dikkat çekmektedir. Sanatçı, bedenin, yaşam ve ölüm arasında ne kadar ince bir düzlemde yer aldığını göstermektedir.

Joel Peter Witkin de Appelt gibi fotoğraflarında çıplaklık, beden ve ölü kavramlarını ele almıştır. Çalışmaları genellikle ölüm, cesetler, cüceler, transseksüeller, interseks kişilikler ve fiziksel olarak deforme olmuş insanlar gibi çeşitli temalara sahiptir. Witkin'in farklı hayal gücü ile oluşturduğu fotoğrafları, genellikle dinî olguları veya klasik resimleri hatırlatmaktadır. Bedenler, fotografik bir müdahaleye gerek kalmadan modellerin doğal yapıları gereği deforme görünmektedirler.

Pierre ve Gilles, toplumsal cinsiyet politikalarını protesto niteliği taşıyan, büyük prodüksiyonlar ve fotoğraf setleri kullanan, popüler kültür ve eril olgunun tanımladığı kusursuz ve idealize bedeni işleyen sanatçılardır. İktidarcı rahatsız

edildikleri alanlardan en önemlisi olan bedeni ifade aracı olarak kullanmaktadırlar. Kendi kaygılarını aktarmak ve toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımcılığı konularında yaratmak istedikleri algı üzerine çalışmalar üretmektedirler. Eşcinsellerin çoğu zaman abartılı biçimde olan dış görünüşlerini; çiçeklerle ve ışıltılı süslemelerle bezenmiş fonların önünde, kusursuz, erkeksi ve kaslı bedenler ve bu bedenleri ikon haline gelmiş imgelerle kesiştirerek kitsch görüntüler oluşturmaktadırlar.



Görsel 1.9: Pierre et Gilles, Adem'in Günahı-Johan
La Tentation d'Adam-Johan, 1996.

Bu görüntüler iktidar olgusunu derinden etkileyecek bir ifade şeklinde döneminde oldukça etkili olmuştur. Eşcinsellerin ötekileştirilmesi ve eleştirilmesi durumuna karşı, gey kültüründeki toplumsal cinsiyet pratiklerinin sıklıkla performatif olarak inşasını parodileştirici biçimde bir üsluba sahiptirler. Bu yaklaşımla doğal olarak direkt bedeni öne çıkararak, beden-toplumsal cinsiyet ikiliğine başvurmuşlardır.

Fotoğraf sanatında modern dönemden 1970'li yıllara kadar geçen süreçte, beden kullanımını ele aldığımızda, sanatçıların bedeni, genellikle estetik noktalarını ön plana çıkararak, erotik ve klasik kompozisyon kuralları çerçevesinde ele aldıkları görülmektedir. Bedenler incelendiğinde mükemmel bir güzelliği temsil ettikleri ve bu kaygıyla işlendikleri görülmektedir. Ayrıca, bu eserlerin içeriğine ve konularına bakıldığında cinsiyete olan bakışın genellikle heteroseksüel yapıda olduğu görülmektedir.

*"20. yüzyıl bedeni teorik olarak keşfetmiştir. Bu yolda ilk adım psikanalizle Freud'un, Charcot'nun Salpetriere'de sergilediği bedenleri incelerken konversiyon histerisini çözmesiyle ve ileride nice araştırmanın ortaya koyacağı şeyi anlamasıyla atılmıştır: Bilinçaltı, beden üzerinden konuşur. Ruhsal durumların fiziksel belirtilerle kendini gösterdiğini gündeme getiren bu ilk adım belirleyici olmuş ve "deri-ben" haline gelecek olan şeyin, yani öznenin şekillenmesindeki rolüyle beden imgesinin hesaba katılması sağlanmıştır."*⁶ Beden imgesi ve bedenın temsil edilmesi tüm bireyleri ilişkilendirecek bir bağ ortaya koymaktadır. Bireyin varlığını kabul etmesi, toplumdaki aidiyeti ve benliğinin şekillenmesi, beden ve bedenın temsili ile olmaktadır. Bu temsil süreci bedenın nasıl ele alındığı konusundaki soruları da beraberinde getirir. Fotoğrafla birlikte bedene müdahale neredeyse ortadan kalkmaktadır. Bedeni idealize etme olgusu yıkılmaktadır. Sonrasında teknik gelişmelerle birlikte birtakım optik illüzyon şeklindeki müdahaleler yapılsa da beden nasıl görünüyorsa fotoğraf direkt olarak onu yansıtmaktadır. *"Fotoğrafın bellek ötesi bir 'gerçeklik' olmasının en önemli aşamasını meydana getiren, aslında bunların tümünün ötesindedir ve o da bedenın bir unsur olarak fotoğrafa girmesidir. Beden bütün yitimlerden sonra meseleye çok karmaşık ve sıkı bir düğüm atar."*⁷

Fotoğrafın, 20. yüzyılın ilk yarısından postmodern döneme kadar olan süreçte, çoğu zaman teknikten de faydalanarak, bedenın estetik, biçimsel ve erotik çerçevede, kurallara bağlı şekilde üretildiği görülmektedir. Ayrıca, üretilen eserlerin içeriklerine bakıldığında cinsiyete olan bakış açısının genel olarak heteroseksüel

⁶ A. CORBIN - J. COURTINE, vd., **Bedenin Tarihi 3 - Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Çev. Saadet Özen, 9.

⁷ Bkz. (4), KAHRAMAN, 32-33.

yapıda olduğu gözlemlenmektedir. Sanat disiplinlerinin tümünde olduğu gibi fotoğrafta da kadın bedeninin daha sık kullanıldığı göze çarpmaktadır. Çoğu fotoğrafta kadın bedeni direkt olarak gösterilirken erkek bedeni üzerinde mecburen otosansür uygulanmaktadır. "*Çıplak kadın fotoğraflarının çoğu zaman, heteroseksüel erkek izleyicinin bakışına göre tasarlandığı görülür. Bu çalışmalarda, kadın bedeni doğrudan ya da dolaylı olarak cinsellikle tanımlanır; beden soyutlanmış ve nesneleştirilmiştir.*"⁸ Postmodern sürece bakıldığında ise fotoğrafın ele alınışında çok sesli bir yapı karşımıza çıkmaktadır; modern estetik kurallarına karşı bir tavır oluşturarak, hem de o kurallardan faydalanarak yeni bir sistem oluşturmuştur. Fotoğraf, çok katmanlı, özgürlükçü bir yapı sunmaya çalışan, sanatçıların farklılık politikalarını ve politik mücadelelerini nitelikli bir biçimde anlatabileceği bir dil konumuna gelmiştir.

Görüntü bombardımanı, mekân algısının değişimi, postmodernizmin getirdiği kuşkuculuk ve gerçekliğin sorgulanması düşüncesi fotoğrafı ve diğer disiplinleri beden ve bellek olgularına itmiştir. Beden olgusunun fotoğrafta yer alması ile politik denilebilecek bir müdahalenin söz konusu olduğu görülmektedir. "*Bedenin bizatihi kendisi bir gerçekliktir; beden bellektir, beden yazıdır, beden iktidar, dolayısıyla mekândır.*"⁹ Böylelikle, sanatın iktidara olan müdahalesi de görülmektedir. Önceleri bedenin tamamen iktidarın kontrolünde olduğu, bireye ait olmadığı açıkça görülmekteydi. Modernitenin son dönemlerinde yavaş yavaş iktidar kontrolünün kırılmaya başlanması ile birlikte bedenin ait olduğu yer artık iktidar ve baskın güç olmaktan sıyrılmaya başlamıştır ve bireye ait konuma gelme yolunda hızla yol katetmiştir. Bedene yönelen sanatçılardan beden ve iktidar ilişkisini sorgulayanlar, bu iki olgu arasındaki kalıplaşmış toplumsal bakış açısından uzaklaşmaya yönelik görüntüler ve eylemler üretmeye başlamışlar, bedeni irdeledikleri görüntülerinde toplumsal cinsiyet, kamusal alan, tüketim toplumu, popüler kültür, idealleştirilmeye çalışılan bir takım değerlere karşı olan tepkilerini konu edinmişlerdir. Sanatçıların ele aldıkları bu konular dolaylı yoldan bedenin toplumsal algıda yer etmiş tanımlamalarını yenilenmesini sağlamıştır.

⁸ Bkz. (3), HACKING, 361.

⁹ Bkz. (4), KAHRAMAN, 33.

Postmodern düşüncenin, iktidar ve toplumsal olgu ile olan çatışma durumu, sanatçının bedeni konu ederek oluşturduğu eserlerde, kimlik araştırmaları, toplumsal cinsiyet, bedenin eleştirel nesne olarak kullanılması gibi daha özgür addedilebilecek görüşlerin dahil edilmesi söz konusu olmuştur. Rıfat Şahiner, "Sanatta Postmodern Kırılmalar" adlı kitabında, sanatsal fotoğrafın, üretimindeki özel koşullardan ötürü kendini resimden ayıran unsurların üstesinden gelmek zorunda olduğunu belirtmiştir. 19. yy. koşullarında bu mümkün olmamıştır. Fotoğrafın mekanik olarak üretilme biçimi onun sanat mertebesine ulaşmasını engelleyen belki de en önemli unsurdur. Kuşkusuz bu açıdan bakıldığında, 20. yy.'daki fotoğraf üzerine yapılan tartışmalardan biri de müelliflik üzerine odaklanıyordu. Fotoğrafın yeniden tartışılır hale gelmesi, onun çoğaltılabilir teknik özelliklerinden ya da elle üretilebilir bir endüstriyel değer olmaktan çıkıp, orijinal sanat yapıtı statüsüne erişmesiyle söz konusu olacaktır. Bu da giderek kendini toplumdaki soyutlayan sanatçısının statüsüne bağlı olarak değişen bir durumdur. Seri üretime dayalı bir sanatsal anlayışın modernizm geleneğiyle başatması elbette kolay iş değildi. Modernist ideolojinin gücü, sürekli kendini eleştiren bir öz denetim mantığıyla, üretimsel olanın sonunu hazırlamış olduğunu yazıya dökmüştür.¹⁰ Postmodern süreçte beden kavramı, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi fotoğrafta da politik biçimde ele alınmıştır. Fotoğraf sanatçıları beden kavramına sadece fikir temelli değil teknolojinin getirileriyle de farklı anlamlar yüklemişlerdir. Özellikle 1970'lerden sonra sanatçılar, toplumsal cinsiyet, benlik, özne ve beden sorgulamasında bulunan eserler üretmeye başlayarak birey-beden ilişkisi açısından okumalara yer vermişlerdir. Bu da, özne ve benlik kavramlarında yeni tartışmalar açılmasını beraberinde getirmiştir. Modernizmdeki bedenin kusursuzluğu, kati tanımlara sahip oluşu, idealize edilmişliğin dışına çıkmaması, postmodernist döneme gelindiğinde modernizmden aksine bu tip koşulların dışına çıkabilen, farklı dengelerle iletişim kurabilen ve hatta bundan beslenen bir beden olgusu görülmektedir. "*Beden, teminat ve inceliği eşit ölçüde sunan, Doğa ile Kültür arasındaki menteşedir.*"¹¹

¹⁰ Rıfat ŞAHİNER, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, 115-116.

¹¹ Terry EAGLETON, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, 87-88.

2. POSTMODERNİZMDE ERİL OLGUNUN GÖRSEL KÜLTÜRDE TEMSİL EDİLMESİ

Empresyonizmin hızla yayılması ile sanat tarihinde etkili deneysel bir süreç başlamış olur. Empresyonistlerin gerçekçiliği ve nesnelliği ikinci plana atarak kendilerinde uyanan duygu bütünlüğünü aktarma yönelimleri ve farklı amaçlar gütmeleri klasikten kopmayı beraberinde getirir. Empresyonist sanatçılar, geleneğe karşı olan duruşları ve akımlarına kattıkları yeni tavırlar ile bilinirler. Doğanın ve tercih edilen konuların objektif birer gerçek hâlinde değil, sanatçıların kendilerinde yarattığı hislerden ve izlenimlerden yola çıkarak eserlerine aktardıkları görülmektedir. Beden perspektifinden bakıldığında ise ideal form anlayışının değişimi, gerçeklik olgusunun kişilere göre değişerek kişisel değer ve yorum kazandığı biçimler ortaya çıkmaktadır. Akademik resimlerin kuralcı bakış açısıyla kıyaslandığında empresyonizmin kurallara çok bağlı kalmadığı ve biçimi daha az kullandığı gözlemlenmektedir. Akademik resim geleneğine olan alternatif arayışları, bu klasik temele aykırı duruşlarının göstergesidir. Empresyonizm, özgürlükçü bir yapıdadır denilebilir. Özellikle empresyonist ressamlar, alışılmış hiçbir kurala bağlı kalmamışlardır. Eserlerde genellikle duran doğanın değil hareket eden doğanın peşinde olan bir yaklaşım gözlenmektedir. Bu durum elbette insandan bağımsız değildir; insanın duyguları da aynı doğa gibi sürekli bir değişim içindedir. Sanatçının amacı, insanın da doğanın da bu değişimini aynı yüzeyde birleştirmektir. Empresyonizmin ardından sanat artık zaman içerisinde sınırlandırılmış kurallarından sıyrılıp kendi kendini ifade edebilen bir konuma doğru ilerlemeye başlamıştır. Aynı zamanda modern sanat yoluna doğru da bir yönelim görülmektedir. Kübizm ve sonrasında Soyut Dışavurumculuk ile gelen diğer yenilikler ve farklılıklarla oluşan deneysellik, ilericilik, orijinallik ve bireysellik gibi kavramlar modernizmin temel konuları hâlini alır. I. Dünya Savaşı'na karşıt bir tavır edinen Dada hareketi, pek çok ressam, tiyatrocü, yazar ile ortak bir dil oluşturmuştur. Değişmez denilen değerleri ve otoriteyi sarsarak toplumu bilinçlendirme amaçları ile modernizm olgusuna taş

koymuşlardır. Dada hareketinin sonlanması ile de yine modernizmi reddeden ve bilinçaltından beslenen sürrealizm ortaya çıkar. Sanatçılar, yaratıcılık – bilinçaltı ilişkisinden faydalanarak yeni söylemler sunarlar. Görüldüğü üzere Dada hareketi ve sürrealizm, postmodern düşüncenin oluşumunda büyük yere sahiplerdir. 20. yüzyıl ile birlikte sanatta hazır nesne kullanımı, neyin sanat eseri olup neyin olmadığı konusunda izleyici ve sanatçının sorgulanması konusunu açmıştır. Modernizm, muhtelif ekonomik, siyasi, toplumsal, kültürel ve teknolojik değişimlerin ve dönüşümlerin meydana geldiği bir döneme ait olan süreci içermektedir. Birey olma kavramının daha öne alındığı, bilim ve doğrulara dayanan yapısıyla birlikte gelenekselliği yıkıp kapitalist düzene hizmet eden bir yapıda olmuştur.

Modernizm sonrasına kadar özellikle sanatın beşiği olarak addedilen Amerika merkezli sanat piyasası içerisinde, müzelerde ve muhtelif koleksiyonlarda bulunan eserler modernizmin istediği biçimde hem yapısal hem anlamsal açıdan sınırlandırıldıkları için oldukça kalıplaşmış şekildedir. Minimalizmde en basit geometrik formlara, küplere, karelere, levhalara, ana renklere dönüşümü görürüz. Kavramsal sanatta da ilgiden oldukça uzak, birkaç fotoğrafla birkaç metnin yan yana getirildiği, ifadesinde sıkıntılar olan ve süreklilikten ziyade tekrara düşen eserler karşımıza çıkar. Minimalizm ve kavramsal sanatın sonrasında artık sanatın yenilenmesi gereken, tükenmiş, sıkıcı bir hâlde olduğu düşünülmüştür.

1970'lerin sonundan itibaren eserlerde kullanılan insan figüründe geri dönüşler başlar. Önceki stiller ve tekniklerin üzerinde yeniden üretime yer verilir. Bir çok sanat tarihçi ve eleştirmen açısından sık sık tezat görülen bu durum öncelerde fazlasıyla kötü eleştirilmiştir. Elbette kimi eleştirmenler de avangart, kuşkucu ve deneysel olan bu yeni temsilleri iyi karşılamıştır. Radikal fikirlerin dayatıldığı, medyayı hayatın her alanında karşısında bulan bir toplumda artık modernizmin etkisini yitirdiği savunulmuştur. Artık sanatın değişmesi, ancak bunun modernist düşünceye zıt bir tavırla değil, onunla bağlantı ve ilişki kurabilen bir gidişatta olması gündeme gelmiştir. Sanatta resim ve heykelin ardından fotoğraf ve performans alanında da dönüşümler meydana gelmiştir. Daha sosyal, kimlikli, politik, eleştirel eserler ortaya çıkmıştır.

Postmodernizm, II. Dünya Savaşı sonrasında siyasi değişim, sosyo-politik ve sosyo-ekonomik farklılıklar, yükselen teknoloji, modernizm ve idealizm kavramlarının ardından öncelikle mimari ve edebiyat, daha sonrasında da sanat ve sosyoloji alanında kendini hissettirmeye başlar. Amerikan kültürü ve bu kültürün hegemonyası altında öncelikle karşımıza çıkmaktadır. Bazı düşünürler modernizmin devamı olarak aksedilirken, bazıları da modernizmden daha farklı bir yapının söz konusu olduğunu belirtmekteledir. Hayalgücü, yaratıcılık, sezgi, sorgulama, temsil gibi kavramları içinde barındıran postmodernizm, teknoloji ve popüler kültürün toplumsal etkilerinin sonucundan etkilenen ve bu değişimlerden beslenen fikirlere sahne olmaktadır. Modernizm kavramının açıkça sorgulanması görülür. Modern olguların başarısızlığı birçok alanda kendini gösterir hâle geldiğinden ve bir tükenmişlik durumu belirginleştiğinden postmodernizm kendine rahatlıkla yer bulur. Postmodernizm genellikle modernizmi eleştirir ancak onu reddeden bir durum söz konusu değildir; birbirinden ayrı düşünülemeyecek kavramlardır. *"Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir."*¹²

Birçok farklı disiplinde etkili olan postmodernizmi geniş bir çerçevede ele alırsak en büyük payların kuram, kültür ve toplum üzerinde olduğuna tanık oluruz. *"Kohler (1977) ve Hassan'a (1985) göre, 'postmodernizm' terimi ilk olarak Federico de Onis tarafından 1930'lu yıllarda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kullanılmıştır. 'Postmodernizm' terimi Rauschenberg, Cage, Burroughs, Bartheleme, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerce müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen 'tükenmiş' yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı 1960'lı yıllarda New York'ta popülerlik kazandı."*¹³ Postmodernitenin kesin başlangıcı yoktur, fakat bazı felsefeciler 1968 Paris öğrenci devrimini sembolik doğuş anı olarak alırlar;¹⁴ özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok kuramcı ve sanatçı tarafından gündeme taşınır. Özellikle 1970'lerden sonra belirgin bir biçimde yaygınlaşır. Yeni stiller ve eserler açısından modernizmin

¹² Jean-François LYOTARD, **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, 95.

¹³ Mike FEATHERSTONE, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, 30.

¹⁴ Terry BARRETT, **Fotoğrafi Eleştirmek**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, 212.

katıksızlığına müdahale eder. Üretilmiş eserleri kamusal alanlara taşıyarak popüler kültür ağının bir parçası haline getirir. Modernizmin elitist bakış açısına karşı çıkmaktadır. Fikir ve anlam içerisinde birbiriyle çelişen veya birbirine dayanan bir dilde talepkârdır. Postmodernizm aynı zamanda modernizmin bazı yönlerini yıkarken bazı yönlerini de geliştirmeye başvurur. Bireyin kendi var oluşunu sorgulaması, postmodern sanatın sermayesidir denilebilir. Bir türün parçasıyken aynı zamanda o tür hakkında da görüşler üretir, hemzemin bir perspektif arayışına gider. Bize sunulandan ziyade bize neden sunulduğunu sorun edinir. Eklektik yapısı sayesinde geçmişini irdeleyen, başka geleneklerle temas hâlinde bulunan, iletişime oldukça açık, aynı zamanda kendi kuramından da faydalanan birçok özelliğe de sahiptir.

Postmodernizmin temeli disiplinlerarası olma fikrine de dayanır. Farklı materyalleri bir araya getiren veya onları bir yerden alıp başka bir yere koyan, kendine mâl eden, edebi metinler arasında gezinen ve alıntılar yapan bir pratiği savunur. *"Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunulamayanın kendisinde ileri götüren olacaktır; güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkar edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçle bir anlamını veren yeni sunumlamaları araştıracaktır."*¹⁵ Modernizmin her şeyi rasyonaliteye dayandırması, bu çerçevede insanı her şeyi öğrenebilecek ve evreni kontrol edebilecek bir varlık olarak görmesi, insanın kendi mutluluğu ve rahatlığı için ilerlemenin şart olduğu anlamına geliyordu. Modernist kimlikte görülen birçok kodlama ve parçalı kimlik tanımlamaları, postmodern tarafta bir süreç olarak görülür. Bu süreçte milliyet, cinsiyet, cinsellik gibi sınıflandırmalardan bir uzaklaşma vardır. Hiyerarşiden uzak bir yapılanma fikri sunulmuştur. İktidardan çok birey ön plandadır.

Görsel sanatlar ve birçok farklı disiplinde etkili olmasıyla postmodern üretimlerin, anlatıların ve düşüncelerin hem yanında olan eleştiriler hem de bu üretim, anlatı ve düşüncelere karşı olan fikirler beyan eden Michel Foucault, Jean

¹⁵ Bkz. (12), LYOTARD, 97.

Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Fredric Jameson gibi birçok teorisyenle karşılaşmaktayız.

Fransız postmodernist Jean-François Lyotard modernizm ile postmodernizm arasındaki farkı şöyle açıklıyor: *"Postmodern alan aşırı geniş olsa da ve sözcük bazen birbirine taban tabana zıt şeyler için kullanılsa da, temel olarak Aydınlanma'dan itibaren başlayan ve artık miadını doldurmuş olan modern dönemin algısına dayanır; ve bu modern dönem bilgide, sanatlarda, teknolojiye ve aynı zamanda insan özgürlüğünde ilerleme fikrine bağlıydı ve tüm bunların gerçekten özgürleşmiş bir topluma götüreceği düşünülüyordu: yoksulluktan, despotizmden ve cenneten özgürleşmiş bir toplum."*¹⁶ Aslında postmodernizm, modernitenin demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, özgürlük, bireysellik gibi başlıca kavramlarını tamamen yıkmadan, büyük ölçüde reddederek, daha ileri bir özgürlükçü anlayışla yoluna devam etmiştir. Modernitenin sanayileşme ve ekonomik yenilenme adı altında işçi hakları ve köylüler üzerindeki başarısız politikaları, dinin kullanılması ve kadının kamusal alanda gittikçe yok olan yeri biçimindeki olgulardaki yadsınamaz tedbirsizlikleri birçok eleştirmen, felsefeci ve sanatçı tarafından desteklenmemekteydi. Modernist dönem üzerine yapılan bu gözlemler sonucu postmodernistlerin, modernistlerin temelinde eşitlik üzerine yapılandığı düşünceleri uygulamadaki kabiliyetsizliklerine karşı çıkmaları söz konusudur.

Michel Foucault, edebiyat, felsefe ve birçok farklı disiplinde üretim yaparak postmodern düşünceyi derinden etkileyen bir diğer isimdir. Foucault, iktidarın bilginin kaynağı olduğundan bahsetmektedir. Toplumdaki karmaşık işleyişin iktidara ne denli bağlı olduğundan; iktidarın bireyi gözetleyerek, izleyerek bu düzeni sağladığından söz etmektedir. Foucault için benliğin niteliği sosyal ilişkiler ekseninde vardır; benlik, politiktir. Kimlik, beden ve benlik konularındaki konuşmalar, araştırmalar ve incelemeler postmodern süreçte genellikle Michel Foucault'ya referans verilerek yapılır. Foucault, özne ve iktidar kavramlarının birlikteliğinin önemini incelemiştir. İktidarı incelemenin nedeninin de özne sorunundan geldiğini belirtir. Toplum üzerindeki iktidarın, izleme-gözetleme,

¹⁶ Bkz. (14), BARRETT, 212.

cezalandırma ve bireylerin hayatlarına müdahale ederek düzenleme gibi kavramlarla uygulandığından bahseder.

Foucault'ya göre birey kavramı toplumsal ve sosyal yapıların yürüttüğü kurallara bağlıdır ve onlarsız belirli bir düzen içerisinde ilerleyemez. Aynı zamanda iktidara bağlı olmama koşulunun da olurluğu dile getirir. *"İktidar ilişkileri, toplumsal ağda derinlemesine kök salmıştır ve "toplum"un üstünde olan ve radikal olarak ortadan kalkacağını hayal edebileceğimiz ek bir yapı oluşturmaz. İktidar ilişkilerinin bulunmadığı bir toplum ancak soyutlamada var olabilir. Zira, iktidar ilişkileri dışında bir toplum olamayacağını söylemek, kurulu iktidar ilişkilerinin zorunlu olduğunu ya da iktidarın toplumların yüreğinde bir kader oluşturduğunu, dolayısıyla yıkılamayacağını söylemek değildir. Tersine iktidar ilişkilerinin ve iktidar ilişkileri ile özgürlüğün inadı arasındaki "çekişme"nin analizi, geliştirilmesi ve sorgulanması sürüp giden bir siyasi görev oluşturur ve bu tüm toplumsal varoluş için geçerli olan siyasi görevin ta kendisidir."*¹⁷ İktidar ilişkilerinin çözümlemesinin farklı farklı birçok açıdan yapılmasının gerekliliğinden bahsetmektedir. Foucault, iktidarın yalnızca devlet mekanizması olmadığını, onun her biçimde, bireylerin hayatları içerisinde, bedenlerine kadar işlemiş bir oluşum olabildiğinden söz etmektedir. İktidarın işlevinin sadece bireyi zorlamak veya engellemek olmadığını; iktidarın, cezalandırma, sansür politikaları, engelleme veya disiplin dışında bireyin arzu ve davranışlarını kontrol ederek beden üzerinde idaresini, bireyi olumlu etkilemiş izlenimi ile farklı yönlerde etkilerinin bulunduğunu da savunmaktadır.

Foucault, iktidarın beden konusundaki etkilerini incelerken toplumda standart dışı olarak tanımlanmış bireyler üzerine yoğunlaşmıştır. Bu ayrıştırılmış kişiler üzerinde yaptığı çalışmalar, modernitenin birey bazındaki etkilerini net şekilde ifade etmiştir. İktidarın bedeni çevrelemesi gerektiğine inanan Foucault, okul, askeriye, hastane, konutlar gibi çeşitli kamusal kurumlardaki disiplin olgusunun da kaynağının bu olduğu kanısındadır.

Postmodern kuramın genelinde insan yerine 'özne' kavramı karşımıza çıkar. Özne, bilinçli olarak, bilginin peşinde olan, bilmek isteyen, düşünen, sorgulayan

¹⁷ Michel FOUCAULT, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden - Osman Akınhay, 77.

varlıktır. Özne olma düşüncesi birçok kuramcı tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu yüzden öznenin tek bir anlam ifade ettiği düşünülemez. Genellikle özne olma durumu, fikirlerimize, hislerimize hatta çıkarlarımıza dayalı bir bilinç durumuna yakın olma hâlidir denilebilir. Foucault gibi kuramcılara baktığımızda öznenin bilinçli bir kişi değil toplumsal bir olgu; toplumsal şartlandırmalarla davranışlarını gerçekleştiren bir varlık olduğunu görmekteyiz. Foucault için öznenin tanımı da bu sebeple yalnızca yaşanan toplumsal durum içerisinde ve iktidarla bağlantılı olarak yapılabilir. *"Günümüzün siyasi, etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumundayız."*¹⁸

Fredric Jameson, postmodernizm terimini geniş anlamda kültüre gönderme yapmak üzere kullanır ve çağdaş toplumda kültür alanının dönüşümüne yol açan bir kültürel mantık ya da kültürel egemen olarak postmodernizmden söz eder. Jameson aynı zamanda hiç gönderme yapmaksızın Baudrillard'ın izinde bir miktar yol kateder ve şunu savunur: *"Postmodernizm 'kültürün tüm toplumsal dünyaya, toplumsal hayatımızdaki her şeyin... 'kültürel' hale geldiği söylenebilecek ölçüde müthiş bir hızla yayılmasına' yol açan günümüz çokuluslu kapitalizminin 'merkezsizleşmiş küresel şebekesi'nde yeniden üretimin oynadığı temel role yaslanır."*¹⁹

Postmodern dönem, çok kültürlü ve eklektik oluşuyla, biçimin içerikten daha öne çıktığı yapısıyla sanatta da kendini göstermiştir. Teknoloji ve değişimlerin ortaya çıkardığı farklılaşmış zaman ve mekan algısı ile beraber parçalanmış yapıların bir araya getirilmesi ile oluşturulan düzlemlerle sanatta fazlaca yer bulmuştur. Bir sanat eserinin postmodern olup olmadığını gösteren bazı kodlamalardan oluşan başlıklar bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri: pastiş, anakronizm, kitsch, parodi, ironi, üst anlatı, yapıbozum, eklektizmdir. Bu kavramlar dahilinde yer edinen eserler sanatın her alanında kendini konumlandırmışlardır. Pastiche kavramı, daha önce var olan bir eserin öykünerek, taklit edilerek veya kopyalanarak biçimsel olarak tekrar

¹⁸ A.g.k., 68.

¹⁹ Bkz. (13), FEATHERSTONE, 31.

edilmesidir. Parodinin yine taklitten yola çıkarak abartan yorumlamasıyla benzeşir. Yeni üretimlerin olmadığı düşüncesi ile önceki eserlerin üslubunun taklidi ile karşımıza çıkarlar. Fredric Jameson'a göre pastiş de parodi gibi kendine has, eşsiz bir üsluptur ve popüler kültürde çok fazla rastlanmaktadır. *"Bireysel öznenin kaybolması ve bunun biçimsel sonucu olarak, kişisel biçemin gitikçe daha zor bulunur olması, bugün neredeyse evrensel bir uygulama haline gelen pastışı doğurmuştur. Özetle, artık 'ölü bir dilde konuşma anlamına gelen pastiş, parodinin yerine geçmiştir."*²⁰

Parodi, pastişin alaylı bir biçimidir. Pastic ve parodi kavramlarının postmodern dönemin eklektik yapısına doğrudan olan katkısı önce ve sonra ile olan ilişkiyi harmanlaması sayesinde önem taşımaktadır. Mekân ve zaman nosyonlarının yeniden yorumlanması bu tarihsel süreç ile ele alınmaktadır ve anakronizm kavramı da burada sürece dahil olmaktadır. Anakronizm*, herhangi bir olay ya da varlığın içinde bulunduğu zaman dilimi (dönem) ile kronolojik açıdan uyumsuz olması şeklinde tanımlanmıştır. Burada geçmişe yönelik bir geri dönüşten veya özlemden ziyade tarihselliğin suniliğinden söz edilmektedir. Anakronizm tam da bu zaman, mekân, nesne ve sembollerin birbiriyle olan uyumsuzluğundan faydalanmaktadır. İktidarın elinde olan ve iktidar tarafından oluşturulan, toplumsal düzeni sağladığı düşünülen ve kurallar bütünüyle ortak ilerleyen sistemlerin temsili olan üst-anlatılar bu dönemde yapıbozumuna uğramıştır. Kapsayıcıdır ve hâkimiyet kurmaya çalışan hatta tekelleşen bir tutum olarak nitelendirilebilir. Birey, özne ve benliğin iktidar karşısında olan gücünün farkına varılması, modern sanat anlayışı içerisinde topluma sürekli dayatılan kalıplaşmış metotların ve sınırların çöküşü, üst-anlatıların yapıbozumu ile olmuştur ve postmodern kültür bundan oldukça yararlanmaktadır. Postmodern düşünce, tarih, kültür ve kimlikle ilgili meselelerde her şeyi kapsayan, irdeleyen fikir yapılanmaları doğrultusunda yol almaktadır. Bir şeyin tek ve sürekli bir anlama sahip olabileceği düşüncesini reddetme yönelimindedir. Bu postmodern tavrın en önemli figürlerinden biri Jacques Derrida'dır. 1980'lerin sonundan itibaren, Derrida'nın düşünceleri postmodern teorilerde ve uygulamalarda fazlasıyla etkili

²⁰ Mehmet YILMAZ, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 344.

* **Anakronizm**, herhangi bir olay ya da varlığın içinde bulunduğu zaman dilimi (dönem) ile kronolojik açıdan uyumsuz olması. Özellikle edebiyat ve sanatta genellikle eserin geçtiği tarihi döneme ait olmayan varlıkları ve uygulamaları belirtmek için kullanılır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Anakronizm>)

olmuştur. Yapıbozumu kullanan Fransız postmodernist Derrida, yapıbozum anlayışını: *"Bir 'metni' (ki bu terim Bağımsızlık Bildirgesi'nden bir Van Gogh resmine kadar çok geniş bir tanıma kapsıyor) yapıbozuma uğratmak, onu parçalara ayırmak, yapmaya çalıştığı şeyi nerede yapamadığını bulmaktır. Neden biri böyle bir 'okuma' (aynı ölçüde geniş tanımlanmış) yapmak istesin ki? Kusursuz açıklıkla bir şey söylemenin veya yazmanın (veya resmetmenin) olanaksızlığını deneyimlemek için; sorulara yanıt bulacak bir araştırma yöntemi veya kuram inşa etmenin olanaksızlığını deneyimlemek için ya da adamakıllı ağır konuların tam olarak anlaşılmasının olanaksızlığını deneyimlemek için, mesela ölüm gibi."*²¹ şeklinde özetlemiştir. Derrida, tüm anlamların ve doğru olarak nitelendirilen şeylerin asla mutlak ve sürekli olmadığını, sosyokültürel olgular ve tarihsel süreç içerisinde şekillendiğini savunmaktadır. Kültür, tarih veya toplum haricinde katıksız bir bağlılık olmadığından söz etmektedir. Üst anlatı, kapsayıcı, sosyal, evrensel veya mutlak bir bilgi ve gerçekler topluluğudur ve postmodernizmin tartıştığı temel kavramlarından. Üst anlatı kavramını inceleyen Lyotard, modernliği, bilim ve devleti meşrulaştırmak amacıyla kullanılan üst anlatıların oynadığı rol şeklinde açıklamıştır. Bu üst anlatılardan ilerlemenin kesinliğini ve vazgeçilmezliğini vurgulayan iki tanesinin, modern bilimle Fransız Devrimi'nin sonucu olan siyaset anlayışının özgürleştirici anlatısıyla, Hegelcilik ve Marksizm'in spekülasyon tarih felsefelerinin Batı kültürünü anlamak açısından büyük önem taşıdığını savunur.²² 20. yüzyılda siyasi, ekonomik, sanatsal ve diğer birçok alanda bilimin büyük formüller üreteceği söyleniyordu. Ancak yapılan tüm denemeler, kapitalizme karşı koyma veya komünizm ve sosyalizm gibi siyasetin anlatılarındaki geçişlerde de sıkıntılar olmaktaydı. *"Lyotard'ın, Kant, Hegel, Marx ya da başka düşünürlerin formüle ettiği büyük (üst) anlatılardan medet umma devrinin artık geçmişte kaldığını söylemesi işte bu yüzdendir."*²³ Lyotard, postmodern durumun üst anlatıların inandırıcılıklarından koptuğu an ortaya çıktığından bahsetmiştir; ancak bu üst anlatıların ortadan kalkması demek değildir. Önemli bir diğer öge de eklektizmdir. Farklı sanatsal pratiklerin ve çeşitli elemanların yeni bir bütünlük içerisinde yeniden

²¹ Bkz. (14), BARRETT, 213.

²² https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-François_Lyotard

²³ Bkz. (20), YILMAZ, 343.

kullanılmasını tanımlar. Çok geniş bir kaynak ağından faydalanmayı mümkün hâle getirmiştir. Eklektizmin tercih edilmesi ve sanatçıların kendi öğretilerinde bunu ele alış yöntemleri, modernizmde karşımıza çıkan klişeleşmiş üst-anlatıyı ve tekdüze yapılanmayı parçalamaktadır.

Postmodernizmin esas irdelediklerinden bir kısmı da sanat ve popüler kültür arasında olan ilişki, tüketim kültürü, anlamın sorgulanması, bir sınıfa ait olmayan kimlik, üretimlerin ve eylemlerin nasıl yapıldığından çok ne şekilde yorumlandığıdır. Medya, reklam, cinsellik, politika gibi birbirinden farklı birçok unsur sanatın alanını genişletmiştir. Her şeyin sanatın konusu olma durumuna geldiği görülür ve her türlü malzemenin de bir şekilde harmanlanarak kullanılabilmesi karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern sanatçılar, klasik temsiliyet kavramını altüst etmişlerdir ve bununla birlikte hâlihazırda bulunan eserlere göndermeler yaparak kendilerine göre değiştiren ve yeniden yorumlayan sanatçılar, modernizmde egemen olan özgünlük olgusunu da baş aşağı etmişlerdir. Yeniden üretim yaklaşımıyla biriciklik ve öznellik düşüncelerini yavaş yavaş önemsizleştirmişlerdir. Özellikle sanatsal nesneden çok toplumsal alana yönelen, iktidarın dayattığı kodları irdeleyen, cinsiyet ayrımcılığını reddeden ve medya kültürü eleştirisini işleyen sanatçılar, postmodern kuramların yaygınlaşması ile birlikte dikkat çekmeye başlamışlardır. Toplumlar içerisinde yaygın olan basmakalıp değer yargılarını, benzer hâle gelmiş sanat pratiklerini kendine mâl ederek, yeniden üreterek, dönüştürerek yeni bir sorgulama mefhumu yaratmayı amaçlamışlardır. Louise Lawler, Vikky Alexander, Barbara Kruger, John Baldessari, Mike Bidlo, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Richard Prince dönemde sözü edilen önemli sanatçılardandır.

Orijinallik ve biriciklik gibi olguların araştırılmasına yönelik eserler üreten Mike Bidlo, Marcel Duchamp, Picasso, Yves Klein, Andy Warhol, Jackson Pollock gibi birçok erkek sanatçının eserlerini yeniden üreterek ve kendine mâl ederek sanatçının yüceliği olgusunu sorgulamayı amaçlamıştır. Modern sanat tanrılarının otoritesini sarsan Bidlo, Yves Klein'in antropometri performanslarından Pollock'un peggy Guggenheim'in şöminesine işemesi ya da Andy Warhol'un atölyesi Fabrika gibi 20. yüzyıl sanatının belli başlı anılarını ve mekânlarını tekrar eden performanslar

da gerçekleştirmiştir.²⁴ "Temellük sanatçısı Mike Bidlo'nun 2005 tarihli bir eseri, Warhol'un Brillo Kutusu'na, en az onun süpermarkette satılan Brillo kutularına benzediği kadar benzer. Bidlo'nunki 1964 yapımı tüm Brillo Kutuları'na işaret eder ki, bu kayda değerdir. Bidlo kutularının nasıl yapıldığını anlamak için bu eseri gerçekleştirmiştir. Warhol'un Kutusu nasıl altmışların tanımlayıcı eseriye, Bidlo'nunkiler de seksenlerin tanımlayıcı eseridir."²⁵ Eserlerini yapı sökücü bir yaklaşımla üreten Bidlo, temsiliyetin ve görsel kültürün şekillenme sürecine işaret etmektedir. Kitle iletişim araçlarından yayılan imgelerden faydalanarak da ekonomik düzeni irdelemektedir.



Görsel 2.1: Mike Bidlo, İsimsiz (Pollock değil), *Untitled (not Pollock)* 1983.

Vikky Alexander, popüler kültür görsellerinden faydalanarak eserler üretmiştir. Moda fotoğraflarının kadrajlarını değiştirip yeniden fotoğraflayarak ve kolajlar yaparak pek çok görüntü oluşturmuştur. Alexander, oluşturduğu bu görüntülerde, medyada yer alan kadın imajlarını ve kadının meta hâline getirilmesini

²⁴ Ahu ANTMEN, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla)**, 281.

²⁵ Arthur C. DANTO, **Sanat Nedir**, Çev. Zeynep Baransel, 58.

eleştirmektedir. Bir taraftan da güzellik, cinsellik, özgünlük kavramlarını sorgulamaktadır.



Görsel 2.2: Vikky Alexander, İki Numara, *Numro Deux*, 1982.

Çeşitli kaynaklardan görüntüyü tekrar kaydederek, kendine ml ederek veya yeniden fotoğraflayarak eserler üreten sanatıllardan biri olan Richard Prince, Marlboro sigarasının reklamlarındaki görseli yeniden fotoğraflamıştır. Aynı şekilde Sherrie Levine de fotoğraf tarihinde önemli konuma sahip Walker Evans'ın fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak yeni bir anlam yüklemiştir. Cindy Sherman ise feminist yaklaşımıyla postmodern süreçte fotografik açıdan önemli eleştirilerde bulunmuştur.

2.1. Postmodernizmde Sanat Nesnesi Olarak Beden

Ortega y Gasset'nin bir sözünde "*O halde bir beden, içinde kapatılmış, hapsedilmiş gibi duran bir mahremiyetin belirtisi ise, bu bedenin ten olmasındandır. (...) Ten, ağırlık taşımaktan ve kıvıldamaktan başka, bir şeyler anlatır, 'anlatım'dır.*"²⁶ ifadesine rastlanır. Postmodernizmle beraber önceleri insansızlaştırılmış olan bakış açısı yerine, beden üzerine yoğunlaşarak çok katmanlı bir anlatım ve biçim ortaya koyulmaktadır. Bedenin kullanımı ile birlikte çeşitli duyguları ve görsel deneyimleri yaşayarak aslında bireyin kendisi ile yüzleşme durumu söz konusu olmaktadır. Edmund Husserl'in bedeni bütün anlamların "asli beşiği" olarak gören düşüncesiyle ifade edebileceğimiz bir adım atılmıştır. Fransa'da etkisi derinden hissedilen bu adımla fenomenolojiden varoluşçuluğa, Maurice Merleau-Ponty'nin değerlendirmesiyle bedenin "bilincin ete kemiğe bürünmüş hali", zaman ve uzam içindeki gelişiminin ise "dünyanın ekseni" olarak kavranışına geçilmiştir.²⁷ Beden, gerçeğin, günün, zamanın göstergesi ve temsili hâline gelmektedir.

"*Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramovic, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşırlar.*"²⁸ Bu tip eserler üreten sanatçılar yoluyla sanat tarihindeki beden algısı ve hatta kendi bedenimiz üzerindeki anlamlandırmalarımız üzerine olan fikirlerimizde değişiklikler ve yenilikler olmuştur. Beden aslında hem bir nesne hem de bir özne konumuna gelmiştir. "*Bedenim fiziksel nesne ile değil, sanat yapıtı ile kıyaslanabilir*", çünkü beden, sanat yapıtı olarak "*ifadenin canlı bir düğüm noktasıdır.*"²⁹ Merleau-Ponty burada, bedenin nesne durumundan özne durumuna dönüşümünden bahseder. Algımızın duyumlardan bağımsızlaşarak canlandığını betimler. Beden ve ifade bağlamında eserin irdelenmesi, bedenin gerçek olanla

²⁶ Mehmet ERGÜVEN, **Pusudaki Ten**, V.

²⁷ Bkz. (6), CORBIN - COURTINE, vd., 9.

²⁸ Bkz. (20), YILMAZ, 283.

²⁹ Béatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 181.

ilişkinini bizlere sunar. Özne-nesne bir aradalığını değerlendirir ve bedeninin dünya ile olan ilişkisini sorgular.

Hermann Nitsch, bedeni bir sanat aracı olarak kullanan sanatçılardan biridir. Resimlerinin yanı sıra performansları daha çok ön plana çıkar. Genellikle kan ve şiddet içeren görüntüler oluşturacak gösteriler yapmıştır. Sanatın her alanının birbiri ile iç içe olması gerektiğini düşünür. Eserlerinde, insanın var oluşunu yoğunlaştırılmış ve haddinden fazla olarak izleyiciye sunmuştur. Bu yaklaşımı ile izleyicinin üzerinde oluşturduğu şiddet duygusu ile onları bu duygudan arındırdığını savunmaktadır. II. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiş sanatçılardan biri olan Nitsch, şiddeti yüzeysel olarak değil gerçekten insanlık ve toplum, hayat ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir olgu olarak kullanmaktadır. Nitsch, aralarında Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus'un da olduğu sanatçılardan oluşan "Viyana Aksiyonu (Wiener Aktionismus)" grubunu kurmuştur. *"Viyana Aksiyonizmi, 20. yüzyıl sanatının kısa ve şiddetli bir hareketi olmuştur. Bu "eylem sanatı" Fluxus, performans sanatı, vücut sanatı, vb. geliştirmek için 1960'larda oluşturulan birçok bağımsız gruptan biri olarak kabul edilebilir."*³⁰ Bu grubun üretimleri, izleyiciyi şoke eden ve görece iğrenç temaları içermektedir.



Görsel 2.3: Hermann Nitsch, 80. Eylem, *80th Action*, 1984.

³⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Viennese_Aktionismus

Kullandığı malzemeler beden, kan, et gibi dünyevi şeylerdir. Nitsch'in amacı, eğlendirici bir şeyler yapmak değildir; eserlerinde, dünya ile sanat arasındaki bağıntıyı irdelemektir. Nitsch'in bir nevi topluma rehberlik etme durumu bulunur. Bu rehberlik etme durumu ile toplumun arındırılmasını amaçlamaktadır ve birey üzerinde sürekli kurulmaya çalışılan iktidara bir karşı çıkıştır. Birey, Nitsch'in gösterilerinde bir eril olgunun boyunduruğu altında değil tamamen özgürleştirilmiş bir ortamın içerisinde. Nitsch, bireyin ilkel güdülerinin bastırıldığını düşünmektedir ve bunu kullandığı malzemelerle de destekleyerek çalışmalarını izleyiciye sunmaktadır. Modernizmin getirdiği idealize edilmiş birey anlayışı yerine toplumsal beden algısını özgürleştirmeyi amaçlayan bir anlayışın peşinde koşmaktadır.

Plastik sanatlar, kendi tarihini, gelenekselliğini, sanatçı kavramını ve toplumsallığı irdelemeye devam ederken pek çok eserde beden tuvalin bir parçası hâline gelişi ya da canlı heykellere dönüştürülmesi bedenin aktif kullanımını göstermekteydi. Resimleri, nesnelere ve gösterileriyle dikkat çeken sanatçı Yves Klein, sanat tarihinde çok farklı denemeler yaparak ilklere imza atmış sanatçılardan. Tek notadan oluşan beste projesi ve mavi gökyüzüne uçurduğu balonlarla yaşam felsefesini anlatmaya çalışmıştır. Beden hareketlerinin izdüşümlerini kullandığı çalışmaları ile özellikle dikkat çekmiştir. Döneminde bedeni kullanımındaki ilginç yaklaşımı izleyici üzerinde şaşırtıcı bir etki bırakmıştır. Çıplak modelleri kullandığı 'Mavi Dönemin Antropometrisi' isimli eserinde, *"Klein üç çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyadı; ve sonra, yer ve duvarlardaki kağıtlara ve ipek bezlere boyalı bedenlerini bastırmalarını istedi. Bedenlerindeki boyalar azaldıkça, bu 'firça kadınlar' yerine göre, birbirlerini boyadılar, birbirlerinin ve kendilerinin vücut baskılarını yaptılar."*³¹ Galeride bulunan izleyici, sanata dair o güne kadar alışageldiği şeylerden tamamen farklı bir performansa tanıklık etmişti. Klein bu eserinde sanat tarihinde kanıksanmış bir olgu olan çıplak kadın figürünü kullanmıştır. *"Klein'in 1960'da yaptığı Anthropometries serisi, sanatçı-yapıt-nesne-izleyici kavramlarının bir gösteriyle göç ettirildiği seriydi."*³²

³¹ Bkz. (20), YILMAZ, 294.

³² A. Gökür GÜRCAN, **Performans Sanatı**, 38.

İzleyici açısından büyük ölçüde farklı bir eser süreci karşımıza çıkmaktadır. *"Klein'in talimatlarını uygulayan çıplak bedenler (oyuncular) iki boyutlu sanat nesnesinden üç boyutlu sanat malzemesine dönüşmüş ve performansın sonunda tekrar nesnellğine yerleşmişti. Klein, sanatın geleneksel malzemesine ve durağan yapısına -kelimenin tam anlamıyla- can vermişti."*³³ Klein, kadının sanat tarihinde sürekli sanat nesnesi oluşunun ve edilgen yerinin altını çizmiştir; ancak yine de kadın figürünü kullanmıştır. Sanatçı bir bakıma devre dışı bırakılmıştı ve bedenlerin izleri doğal ve doğrudan şekilde tuvale yansımıştı. Bu resimlerin hemen hepsinin rengi, patentini almış olduğu Klein Mavis'i'di. Sanatçının hayatında mavi renk oldukça büyük önem taşımaktadır. *"Mavi; hiçlik, boşluk, boyutsuzluk, uçmak ve sonsuz sessizlik- kısaca, yaşam ve ölüm demektir onun için."*³⁴



Görsel 2.4: Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, *Anthropometries of the Blue Period*, 1960.

³³ A.g.k., 38.

³⁴ Bkz. (20), YILMAZ, 295.



Görsel 2.5: Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometrisi, *Anthropometries of the Blue Period*, 1960.

Performans sanatı, 20. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle sanatçıların kendilerini bedenleriyle ifade edebilmelerinin en önemli yolu konumuna gelmiştir. *"Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına 'sergilenen' bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür."*³⁵ Böylelikle sanatçıların, sanatı ticari boyutta ele alan kurumlar üzerindeki fikirlerini doğrudan aktarabileceği, toplumsal algı ve ideolojik yaklaşımlara karşı muhalif olabilecekleri, bedenlerini daha sözü geçer bir biçimde kullanabilecekleri bir ifade biçimi olarak performans sanatını tercih etmeleri ön plana çıkmıştır. Bedeni sanatsal bir malzeme olarak kullanan sanatçılarda, sanatın tanımını ve sınırını sorgulatmayı aslında en doğal biçimiyle ele alınmaktadır. *"Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir."*³⁶

³⁵ Bkz. (24), ANTMEN, 222.

³⁶ A.g.k., 223.



Görsel 2.6: Orlan, Estetik Ameliyat Gösterisi, *Plastic Surgery Performance*, 1993.

Orlan, bedenini kullanan sanatçılar arasında sıra dışı bir konuma sahiptir. Estetik cerrahi sırasında videolar ve fotoğraflar çekerek kendi bedeninde yarattığı değişimleri izleyiciye sunmaktadır. *"İmgenin ötesinde hiçbir şey olmadığını öne süren postmodern fikri alıp onu rahatsız edici uçlara götürür."*³⁷ Erkek iktidarının güzellik olgusuna yaklaşımına ve modern toplumlardaki kadın imgesinin konumuna, medyanın ve tıbbın tasarlanmış güzellik olgusu ile idealize edilmiş bedenlerin arttırılması işlevlerine karşı bir eleştiri sunmaktadır. Geçirdiği estetik ameliyatlar esnasındaki performanslarında yüzünde fiziksel değişimler ve oynamalar yapılmaktadır ve bu ameliyatlar bir yandan da tüm dünyadaki sanat galerilerinde canlı şekilde yayınlanmaktadır. Bu performanslarına 'Carnal Art' ismini vermiştir. Sıradan bir doktor hasta ilişkisinden farklı olarak beden kontrolü tamamen Orlan'dadır. Söylemlerinde, oluşturduğu görüntülerin teknoloji ve estetik ile insan vücudunu dönüştürerek toplumsal bir tartışma yarattığı ironik otoportreler olduğundan bahsetmektedir. Amacı daha güzel olmak değildir. Estetik cerrahi ile kusursuz hâle getirilmeye çalışılan beden Orlan'ın eserlerinde bozulmaya uğratılmaktadır. Tüketim toplumu ve kapitalizmin isteklerini, aksi yönde

³⁷ Mark DURDEN, *Fotoğraf Bugün*, Çev. Yiğit Adam - Emre Gözğü, 60.

kullanmaktadır. Ameliyatlarında sanat tarihi boyunca idealize edilmiş kadının güzellik betimlemelerine göre yüzünde değişiklikler yapılmaktadır. *"Orlan, sanatına beden sanatı değil, etsel sanat diyor. Ona göre Etsel Sanat, teknolojik olanaklarla gerçekleştirilen otoportre sanatıdır. Figürü sahiden 'bozma' ve 'yeniden oluşturma' arasında gidip gelir. Etsel Sanat bedeni dile dönüştürür. Dolayısıyla beden kelamdır. Hıristiyanlığın tersine, acıyı kutsallaştırmaz."*³⁸ Yapılan cerrahi müdahaleler sırasında ameliyathane konuya uygun olarak düzenlenmektedir. Sanatçıya, lokal anestezi yapılarak bilincinin açık kalması sağlanır. Orlan, kayıt esnasında yapılan operasyonun bağlamına uygun felsefik metinler de okumaktadır.

Performans sanatında genellikle politik duruşların bulunduğu bir alan olduğundan gerçekleştirilen performanslarda kimlik, toplumsal cinsiyet, ırk ayrımcılığı, din ve savaş karşıtlığı gibi konular protestocu bir dille ele alınmaktadır. Çünkü sanatçılar, tüm bu oluşturulmaya çalışılan politikaların ve ideolojilerin birey ve beden üzerinden yürütülmeye çalışıldığını düşünmekteydiler. Özellikle dönemin feminist sanatçılarının ilk olarak başvurdukları ifade şekli olmuştur. Toplumsal cinsiyet ve kadın-erkek eşitsizliği gibi önyargıların sorgulanması ve toplumu daha geniş çapta etkileyebilecekleri düşüncesi onları bu sanatsal disiplini kullanmaya yöneltmiştir. *"Performansta, kendini dile getiren, ifade eden bedenin bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir 'eylem' alanı ve aracı olarak kullanılması, dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusudur."*³⁹

Performans ve enstalasyon sanatçısı olan Chris Burden, bedenin dayanıklılığının sınırlarını zorlayan ve sorgulayan, kendini dövdürmek, vurdurmak, bir araç üzerine çiviletmek, elektrik akımına kapılmak gibi çeşitli performansları ile tanınmıştır. *"Amerikalı sanatçı Chris Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak bir halde geçmesi ya da kendini bir arkadaşına sol kolundan vurdurması ve bu eylemleri fotoğraflar aracılığıyla sanat olarak sunması, izleyiciyi tahrik etmeye yönelik girişimlerdir."*⁴⁰ Burden, "Beş Günlük Dolap İş (Five-Day Locker Piece)"

³⁸ Bkz. (20), YILMAZ, 304.

³⁹ Bkz. (24), ANTMEN, 224.

⁴⁰ Bkz. (20), YILMAZ, 302.

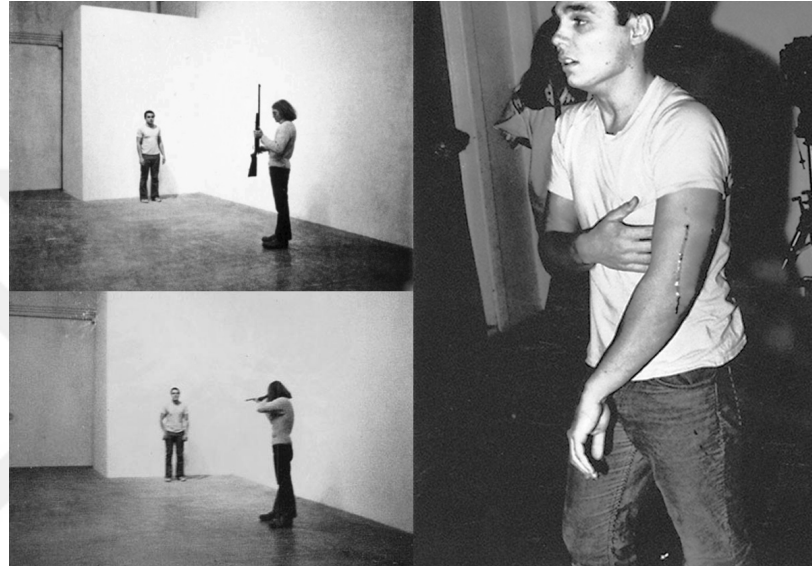
isimli performansında kendini bir sanat galerisi içinde ufak bir dolaba kapatmıştır. Beş gün boyunca dolaptan hiç çıkmamıştır. Gerçeklik duygusunu, sınırlarda tasarladığı kurgularla farklı bir biçimde işleyerek sanat yaptığından bahsetmektedir. Eserlerinin sorgulamakla ilgili olduğunu, yaptığı her şeyin toplum içinde bir özgürlük alanı oluşturduğunu dile getirmektedir.



Görsel 2.7: Chris Burden, Beş Günlük Dolap İş, *Five-Day Locker Piece*, 1971.

"Atış (Shoot)" isimli eserinde ise bir arkadaşından onu kolundan vurmasını istemiştir. Bu performans özellikle medyayı oldukça etkilemiştir. Röportajlarında genellikle işin odak noktasının zihinsel süreci tetikleyen uç bedensel durumlardan bahsetmektedir: "*Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi - yani, yaşadıklarımınla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı.*"

*Örneğin, saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve karşındaki adam seni vuracak: Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi.*⁴¹ Sonraki birkaç yıl boyunca asılma, yakılma, etini delme gibi tehlikeli konularla ilgilenmiştir.



Görsel 2.8: Chris Burden, Atış, *Shoot*, 1971.

Burden, bedenini kullanırken aşırılığı ön planda tutmaktadır. O anın vurgulanması için acı ve fiziksel yaralanmaya başvurarak bedenin temsilini kuvvetlendirmektedir. Yaralanan ve acı çeken beden, kimlik inşasını çok daha etkili şekilde kendi ile ilişkilendirmektedir.

İngiliz kadın ressam Jenny Saville, beden üzerine yoğunlaşmış sanatçılardandır. Özellikle kadın imgesini resimlerine taşımaktadır. Çalışmalarında genellikle odaklandığı kadın bedeninin yanı sıra, hafif çarpık 'belirsiz veya değişken cinsiyetli', büyük formatta trans cinsiyette bireylerin görüntüleri de bulunmaktadır. Yayımlanan eskizleri ve dokümanları yağ aldırma operasyonlarından fotoğraflar, travma kurbanları, deformasyon düzeltmesi geçirmiş, çeşitli büyük hastalıklar

⁴¹ Bkz. (24), ANTMEN, 236.

atlatmış ve cinsiyet değiştirmiş hastaların görüntülerini içermektedir.⁴² Saville, teknolojinin beden üzerindeki değişimlerini eserlerine aktarırken sanat disiplinlerinden yardımcı dil olarak fotoğrafı tercih etmektedir.



Görsel 2.9: Jenny Saville, *Plan*, 1993.



Görsel 2.10: Jenny Saville, *Matrix*, 1999.

⁴² https://en.wikipedia.org/wiki/Jenny_Saville

"Matrix" isimli eserinde bir erkeği, kadın cinsel organı ve göğüsleri ile resmetmiştir. Bedenleri, kimliksiz, karışık cinsiyetli veya cinsiyetsiz bir izlenim yaratacak şekilde konu edinmektedir. Ayrıca resimlerin üzerine birtakım anahtar kelimeler yazarak dikkati çekmek istediği kavramlar dahilinde zemin oluşturmaktadır. Bedeni resimlerine aktarırken realizmin tüm olanaklarından faydalanmaktan hiçbir şekilde kaçınmamaktadır. Yara izleri, deformasyonlar, cinsel organlar direkt şekilde eserlerinde yer almaktadır. Eserlerini toplumda hem feminizm hem de cinsiyetçi yaklaşımlar anlamında bir farkındalık oluşturmak için üretmektedir.

Bedenin bir nesne olarak değil, sanatın kendisi olarak ortaya koyulması, çeşitli sanat ortamlarında hızlıca kabul edilse de toplum tarafından henüz kabul görmemişti. Sanatçılar böylelikle kendi bedenlerinin de keşfini sağlamışlardı. Beden açısından bir özgürleşme, bedene acı çekerek onun sınırlarını keşfetme veya kendi bedenine yabancılaşma gibi alışılmadık sunum biçimleri oluşturmuşlardır. Performansta acı, şiddet, kan yoluyla beden ile yakından ve derinden bir iletişim kurma, iktidar ve bireyin kendisi ile hesaplaşması, arınma, bedenin sınırlarının araştırılması, benlik ve kimlik çözümlenmesi şeklinde birbirinden farklı deneyimler söz konusudur. *"Sanatçılar kimi zaman kendi algısındaki fiziksel ya da duygusal acının üzerine farklı biçimlerde giderek onu yeniden (ona işaret ederek) yaşıyor, devinmesine, dağılmasına, yayılmasına, kaybolmasına ve bulaşmasına aracı olduğu gibi, izleyenin bilinçdışına da kolaylıkla sızıyordu."*⁴³ Performans sanatında izleyici, genellikle ister istemez performansa dahil olur. Bir şekilde tedirgindir veya beklenti içerisinde. Beden gösterileri giderek talep edilen bir hâl almıştır.

Beden gösterileri yapan sanatçılardan bir diğeri Marina Abramoviç'tir. *"Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç, gösterilerinde kendini yaralayarak tensel acıyı bizzat deneyimleyen ve hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşan bir sanatçıdır."*⁴⁴ Yaşadığı coğrafya ve dinî ritüellerin onu fazlasıyla etkilemesi sebebiyle ifadelerini daha da güçlendirebileceği için bedenine yönelmiştir. Performanslarında hep ayinsel göndermeler bulunur ve bunları acı çeken-çektiren

⁴³ Bkz. (32), GÜRCAN, 50.

⁴⁴ Bkz. (20), YILMAZ, 298.

şekilde izleyiciye sunmaktadır. Asıl amacı, bedenın karşı koyabildiği veya boyun eğebildiği fiziksel ve algısal sınırlarını toplum ile beraber deneyimlemektir. Acının ve korkuların azalmasının, bedenın zorlanmasından geçtiğini söylemektedir. *"İster giyinik ister çıplak, Abramoviç, yaptığı gösterilerde beden üzerine, ne düşünür ne de yazar. Abramoviç bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olmaya ve bedenini yapmaya karar veren bir kadındır."*⁴⁵ Performanslarında bir anda sert, acılar içerisinde ve saldırgan hâle geçmesi, esasında acı ve korkuyu tamamen dışarıya atma düşüncesinden kaynaklanmaktaydı; kafasındaki acıyı dışarı atarak kendi bedeninin gerçekliğine ulaşacağını ifadesiydi. Edilgen bir konumda performanslarını gerçekleştiren Abramoviç, bedenini müdahale edilmeye tamamen açık tutmaktadır. Çoğunlukla metin veya sesin kullanılmadığı gösterilerde beden, acı veren deneyimlerle ve ruhani sembollerle fiziksel yüklerinden arındırılmaya çalışılır.

Sanatçı, "Rol Değişimi" isimli cinsiyet, kadınlık ve toplumsal ahlâkı sorguladığı eserini Amsterdam'da gerçekleştirdi. *"Bir fahişeyle dört saatliğine mesleklerini değiştirmesi, kadın 'imge'sini çözündürmeye yöneliktir. Sanatçı burada, dişiliğin yapıbozumunu, 'şerefli/şerefsiz' mesleklerle ve kadının mesleğindeki başarısıyla ilişkilendirmişti. Amacı, verili kadın (dişilik) imgesini bozmaktır."*⁴⁶



Görsel 2.11: Marina Abramovic, Rol Değişimi, *Role Exchange*, 1975.

⁴⁵ A.g.k., 299.

⁴⁶ A.g.k., 301.

Tüm gösterilerinde ritüel ve acı ile bedenini bezenmesi görülmektedir. Sanatçı, bedenini dinî ritüeller içinde bulunmasının her kültürde karşımıza çıkan bir olgudur. Modernizmde acı, bireyin dışavurmadığı, her zaman korku ile beraber ötede tuttuğu bir kavram olarak benimsenmiştir. Abramoviç de postmodern dönemin bakış açısıyla beraber çağdaş toplumda acı ve korku kavramlarının bedenden atılması durumunu, bu yarattığı gösterilerde bedenini kısıtlanması veya fiziksel şekilde zorlanması ile beraber gerçekleşeceği görüşündedir. "Ritim 10" isimli eserinde tırnaklarını süslediği eli ile diğer eline bir bıçak ile zarar vermektedir. "Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı" çalışmasında da saçlarını standart bir biçimde tararken bir anda hareketleri hızlanarak saldırganlaşan bir tavra dönüşmektedir. Bu iki eserinde de çağdaş toplumdaki kadının yerinin, kadınlık imgesinin bozulması; sürekli tekrarlanan hareketlerle bir anlam yitimini ortaya koyar.



Görsel 2.12: Marina Abramovic, Ritim 10,
Rhythm 10, 1973.

Kapitalist rejime karşı duran ve ekolojizmi savunan Rus sanatçı Oleg Kulik, doğaya yapılan tahribat, toplumların dünya üzerindeki ve diğer canlılarla olan eşitsizliği, insan odaklı yaşam biçimi gibi olguları performanslarına konu edinmektedir. Performanslarını kamusal alana taşıyarak, bulunduğu çevrenin anlayışını sorgulamakta ve konu edindiği durumu tartışmaya açmaktadır. İnsanın kendisini hâkim olarak gördüğü dünyada, başka bir tür üzerinde egemenlik kurmadan özgür olabilmenin mümkün olup olmayacağı sorusu üzerine gitmektedir. Türler arası var oluş farklarının dahi iktidar ilişkilerine dönüşebileceğini göstermektedir. Doğanın dengesinin insan tarafından bozulması, insanın diğer canlılar üzerinde eril bir düzen kurmaya çalışması ve Batı merkezli dengelere karşı duruş sergilemektedir.



Görsel 2.13: Oleg Kulik, Kudurmuş Köpek Performansı, *The Mad Dog Performance*, 1994.

Kulik, kamusal alanda bedenini kullandığı çarpıcı performatif çalışmalarını, köpek formuna bürünerek gerçekleştirmiştir. Bir köpek gibi elleri ve dizleri üzerinde gezinerek, kaplardan yemek yiyerek, kafes içerisinde yerde uyuyarak iki hafta geçirmiştir.



Görsel 2.14: Oleg Kulik, Ben Amerika'yı Isırıyorum
Amerika da Beni, *I Bite America and
America Bites Me*, 1997.

Feminizmin yükselişi ile birlikte kadın sanatçılar kendilerini daha özür bir biçimde ifade edebilmekteydiler. Eril tahakküm altında olan kadın imgesinin, üretilen eserlerle ve söylemlerle, toplumdaki görünürlüğü arttırılmaya çalışılmaktadır. Kadın, toplumsal ve eril yapıya boyun eğen, gizlenen kadın yerine söylemleri ve bizzat bedeni ile mevcudiyetini oluşturan, görünen ve kabul edilen bir olgu olarak kendini göstermeye başlamıştır. Bu kadınlar arasında dikkat çeken isimlerden biri Hannah Wilke'dir. Fotoğraf ve performans beraberliğinin en dikkat çekici örneklerinden olan Amerikalı sanatçı Wilke, esasında vajina heykelleri ile tanınmış feminist bir sanatçıdır. Performans yapmaya 1970'lerin başında başladığını görmekteyiz. Hem fotoğraf hem performans çalışmalarında yine vajina, kadın cinselliği, cinsel nesne olma hâli gibi kavramları konu edinmiştir. Her ne kadar kadın olgusu ve cinsellik ön planda olsa da, eserlerinde hem özne hem de nesne olarak var

oluşu, sanat tarihinde kadının etken ve edilgen konumunu sorgulaması açısından, kendi bedenini ortaya koyuşunu önemli kılmaktadır.



Görsel 2.15: Hannah Wilke, Yıldızlaşmış Nesne Serisi, S.O.S. / *Starification Object Series: An Adult Game of Mastication*, 1974-1975.

Kadın bedeninin nesneleştirilmesine bir eleştiri olan eseri "Yıldızlaşmış Nesne Serisi (S.O.S. / Starification Object Series)", en önemli fotoğraf - performans birlikteliklerinden biridir. Çiğnediği sakızları vajina formuna sokarak bedeninin belirli kısımlarına yapıştırmıştır. Bir yandan tarihsel süreç boyunca kadın bedeni üzerine kurgulanmış olanı eleştirirken bir yandan da öteki kavramına başkaldırısının performansının fotografik kayıtları, bu eserini oluşturur. Çalışmalarındaki duruşu ve bakışları bir nevi baştan çıkarıcıdır ve erkek izleyiciye yöneltilmiş gibidir. Ahu Antmen, Hannah Wilke ve Gina Pane'in kadın sanatının farklı türünü temsil ettiğini ifade eder; kadın temsillerine ait bir kuramları bulunmadığını, kadınlığın barındırdığı toplumsal çelişkileri dikkate almadıklarını ve kadın imgelerini sorunsallaştırmadan sunduklarından bahseder: "*Wilke kendini nesneleştirirken, (her şeyini ortaya döken biri olarak) bir striptizciyle özdeşleştirilen özellikleri benimseyerek, niyeti*

*konusunda bizi alaya alıyor gibidir. O hem soyan hem de soyunandır; kendi konumunu net olarak ortaya koymaz: Wilke'nin sanat eseri ayarıcı bir eleştiri mi yoksa heyecan verici bir ayartma mı? Kendi bedenini sanatının içeriği olarak kullanmakla, sanatını 'baştan çıkarma' olarak tanımlamakla işleri karmaşıktırıyor ve kadın cinselliğine yönelik uzlaşımsal anlayışlara meydan okumayı başaramıyor.*⁴⁷ Eleştirmenlerin birbirine tezat bakış açıları, eleştiri ve yorumlarına neden olsa da Wilke, öteki, toplumsal cinsiyet ve kimlik olgularını irdelediği bir çok fotografik eser üretmiştir.

Kadının birinci konuma taşındığı feminist sanatta üretilen eserlerin büyük kısmı, bedensel süreçlere, bedenin fiziksel durumuna ve deneyimlerine başvurarak kadın imgesini kuvvetlendirmeyi amaçlamaktadır. Kadın bedeninin sanat eserlerinde yüceltilir. Fransız sanatçı Gina Pane, Vücut Sanatı (Body Art) hareketinin temsilcilerindendir. Feminist sanat adına önemli eserler üretmiştir. Çalışmalarında kendi bedenini kullanan sanatçı, acı ve bedenin sınırlarını zorlama kavramlarından yola çıkmaktadır. Bedenine verdiği zarar, erkek egemen kültürün dayattığı kadın imgesine yapılan bir karşı koyma ve reddediş olarak algılanabilir. Marina Abramoviç gibi Gina Pane de Batılı kültürlerdeki korku ve acı algısına meydan okumak için bedenin fiziksel sınırlarını, ayinselliği ile beraber kendi bedenine zarar vererek zorlamaktadır. Sanatçı, bu şekilde yaşadığı deneyimleri baskıdan, dayatmalardan bir kurtuluş yolu olarak görmektedir. Pane, eserlerine dair manifestosunda, *"Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılığıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenin yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır."* şeklinde beden politikasının ne yönde olduğunu belirten ifadelerle yer vermiştir.⁴⁸ Feminist sanatçılar bilhassa kişisel deneyimlerin ifade edilmesinin önemli olduğundan bahsetmektedirler. Pane, performanslarından birinde jilet ile bedeninin çeşitli yerlerinde kesikler oluşturmuştur. Pane bu durumu, *"bedenin*

⁴⁷ Ahu ANTMEN, *Sanat / Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)*, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar - Ahu Antmen, 258.

⁴⁸ Sebla Selin OK, *Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri Üzerine İkonografik Çözümlemeler*, Sebla Selin Ok, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 304.

açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi" olarak yorumlamaktadır.⁴⁹



Görsel 2.16: Gina Pane, Duygusal Eylem, *Azione Sentimentale*, 1973.

Performans sanatı, izleyiciye galeri ve çeşitli sanat platformlarında sunulabildiği gibi sokaklarda ve izleyicinin beklentisini kıran alternatif mekânlarda da sunulmaya başlanmıştır. Böylelikle hem yeni mekânlar bularak sanatın yüceliğine taş koymakta hem de kendi yeni izleyici kitlesini oluşturabilmekteydi. İzleyicinin performansa dahil edilmesiyle, sanatın yüceliğine ve ulaşılmaz oluşuna bir karşı çıkış aşikâr bir şekilde görünmektedir. Sanatçının yalnızca sanatçılar üzerinde olan etkisini veya sadece sanatçıya sunduğu seri eylemlerden uzaklaşıp daha geniş bir alana yayılması söz konusudur. Toplumda çoğu zaman yönlendirici etkisi olan bu eylemler izleyiciyi aynı anda üreten konumuna da getirmeye başlamıştır. “*Performans, sadece rastlantısallığı ile değil, izleyicinin yönlendirmesiyle de farklı bir hal alabilen, varoluşsal olarak etkiye açık bir sanat dilidir.*”⁵⁰

⁴⁹ Bkz. (47), ANTMEN, 256.

⁵⁰ Bkz. (32), GÜRCAN, 30.

2.2. Postmodern Fotoğrafta Eril Yapı

Modern fotoğraf ele alındığında pictorialist fotoğraftan bir kopma olarak fotoğraf sanatının üstünlüğü karşımıza çıkar. Fotoğrafın kendine özgü yapısının ve tekniğinin bulunduğunu, içeriğinin zenginliği ile birlikte herhangi başka bir müdahaleye ihtiyacı olmadığını görürüz.

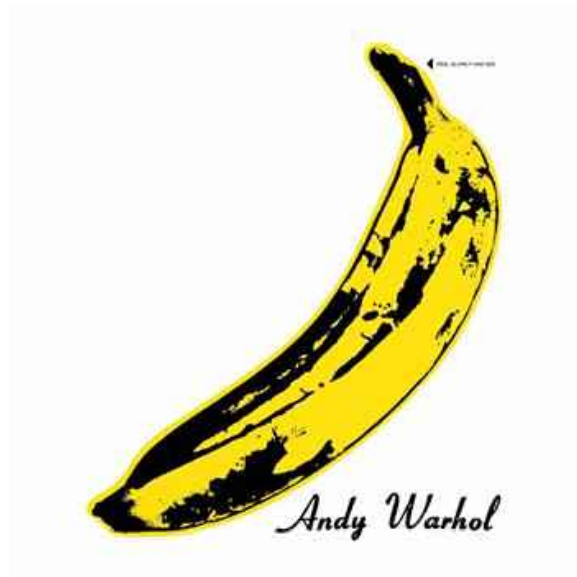
Modernizm ile beraber sanat tarihinde, sanat eserinin özgünlüğü kavramı mevcut durumdadır. 20. yüzyılda içeriksel bütünlük ve anlam bakımından fotoğraf daha da özgür hâle gelir. Postmodernizmde belirgin bir biçimde gözlemlenen görüntüyü kullanma, fotoğraf olgusunun oldukça ön plana çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Fotoğraf, disiplinlerarası eser üretimine fazlasıyla yer veren postmodernizmde neredeyse en çok kullanılan medyum hâline gelmiştir. Özellikle modernizm öncesi dönem ve modernizm, fotoğrafın özgün olması konusunda farklı anlatım ve yaklaşım yöntemlerini içermesi açısından bir tartışma ortamı açmıştır. Postmodernizme bakıldığında ise fotoğrafın orijinalliği veya biricikliğinden çok yeniden üretim, pastiş, parodi, üst anlatı gibi postmodern dönemin ifade metotları ile ilgili olan bakış açıları varlık bulmuştur. Özellikle 1960 sonrasında sanatın dilinin fazlasıyla eleştirel ve politik olarak tesis edilmesi fotoğrafa geniş ölçüde etki etmiştir. Bu etkinin, belgesel fotoğraf da dâhil olmak üzere fotoğrafın tüm sahalarında yeni bakış açılarına yol açtığı söylenebilir. 1980'lerden itibaren ise artık tümüyle bu eleştirel bakış ve postmodern fotografik dil tarihsel süreçte geniş ölçüde diğer sanat disiplinlerini de etkiler biçimde yer edinmiştir. Postmodernizmin temel niteliklerinden biri olan farklı disiplinlerin bir arada kullanılması da fotoğrafta yadsınamayacak etkilere yol açmıştır; hatta fotoğrafın konumunu değiştiren, onun bir sanat olup olmama kaygısını ortadan kaldıran, fotoğrafta teknik ve içerik anlamında büsbütün farklı uygulamalara özgürlük tanıyan bir tavır durumuna gelmiştir. Fotoğraf, çoğu sanatçının üretiminde artık bir araç olarak kullanılmaktadır. Sanatçı, eserlerinde vurgulamak istediği anlamı izleyicinin de yorumunda ve etkileşiminde serbestlik sağlayarak özgür ve eleştirel bir zemine kapılarını açmış bulunmaktadır. *“Günümüz sanatı, bir yandan üretim biçimi olarak son kırk-elli yıla yayılan ileri*

düzeyle teknolojik yeniliklerden payını alırken, öte yandan da Modernizm'in ortaya koyduğu evren algılamasıyla hesaplaşan bir dizi kırılmayı bünyesinde barındırıyor. Bu hesaplaşma, Modernizm'in evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, yerine merkezin ötelediği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellifin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik altyapıları yerleştiriyor.”⁵¹

Fotoğraf, teknik paydada ilerleyen gelenekselci alt yapısından sıyrılarak çağdaş sanat uygulamaları içerisine postmodern süreçte dâhil olmuştur. Birey olmak, ahlâk, toplum, cinsiyet, savaş, ölüm, acı, politika, din, kimlik gibi konular temel alınarak oluşturulan eserler daha kavramsal, eleştirel ve özgürlükçü bir yapılanmayla üretildiği söylenebilir. Dönem itibarıyla pop art ve kavramsal sanatın da belirgin ölçüde bu ortama olanak sağlaması, görsel sanatların ve fotografik dilin zenginleşmesi bakımından etkili bir yere sahiptir. Fotoğraf ve grafik sanatların hızla gelişmesi, 20. yüzyılın başlarından itibaren birçok ressamı etkilemiştir. Çoğu kavram tekrarlama yoluyla önem kazanmıştır. Tekrarlama esasen yeniliği yoksayan ve monotonluğa iten bir yapıya sahiptir; fakat bu yapıyı kendi ideolojileri ile dönüştürebilen ve estetik hâle taşıyabilen sanatçılar karşımıza çıkmaktadır. Çoğaltma ve kopyalama, fotoğrafın teknik statüsünden çok sanat alanındaki yeri ile ilgili yeni düşüncelere yol açmıştır. Pop art ile ilişkili olarak fotoğraf, Amerikan resim sanatının dönüşümünde büyük rol oynamıştır. Modernist bakış açısının nesnelci yapısından sıyrılmak isteyen sanatçılar, fotoğrafın sunduğu bu yorumlamaya açık ve nesnel yapıyı kıran ortamdan fazlasıyla yararlanmışlardır. Fotoğraf, pop art ile beraber avangart bir bakış açısı sağlamıştır. Birçok sanatçı, fotoğrafı teknik opsiyonları ve belgeleme – kaydetme işlevi için kullanırken, 1960'ların başında Andy Warhol fotoğrafı, kolajlar şeklinde ve serigrafik çalışmalarında kullanarak seri üretim, yeniden üretim ve tüketim üzerine göndermeler yapar. Marcel Duchamp, endüstriyel bir nesne olan pisuvarı ilk sergilediğinde büyük tartışmaları beraberinde getirmişti. Duchamp'ın esas amacı, sanatın kutsallığını yıkmaktı. Aynı zamanda sanatçı imajının da sona ermesiydi ve artık önemli olan bir şey yapmaktan ziyade düşünmenin değerli hâle gelmesiydi. Duchamp, sanatı kavramsallaştırmaya

⁵¹ Bkz. (10), ŞAHİNER, 11.

çalışırken endüstri ile beraberinde ready-made olgusunu çıkarmıştır. Warhol, Duchamp'ın fikirlerini daha farklı şekillerde kendi eserlerine taşımıştır. Sanat tarihinin önde gelen ikonlarını kullanarak fotoğraf, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki ilişkileri çözümlmeyi iyi başarmıştır. *“Warhol, standart bir imajın monotonluğundan uzaklaşmak bir yana onu öyle bir dereceye kadar sürdürmüştür ki, monotonluk kendi karakterini kazanmıştır.”*⁵² Popüler kültür görüntülerini kendine mâl ederek, yüksek kültür ve soyut dışavurumcuların tavrına eleştirel bir yaklaşımla eserlerini üretmektedir. O dönemde birçok kişi Amerika'daki bu aşırılaşan tüketimin mantığını sorgulamaktadır. *“Yitirilen şey, ancak nostaljik ve geçmişe dönük bir tarihin 'otantik' olarak yeniden oluşturabileceği orijinaldir. Benjamin'in çağdaş sinema, fotoğraf ve kitle iletişim araçlarıyla ilişki içinde betimlediği bu gelişmenin en ileri, en modern biçimi, her şey anında sınırsız çoğaltım uyarınca tasarlandığından, orijinalin bundan böyle hiç yer almadığı biçimdir. Andy Warhol'un yapıtlarında vurguladığı da budur.”*⁵³



Görsel 2.17: Andy Warhol, Muz, *Banana*, 1966.

⁵² A.g.k., 33.

⁵³ A.g.k., 35.

Jean Baudrillard'a göre, Andy Warhol'dan, "*estetiğin travestisi*" olarak da söz edilebilir. Baudrillard, medya ve kitle iletişim araçlarına dair çarpıcı eleştirilerini sanatçılar üzerinden de devam ettirmektedir ve Warhol için: "*Michael Jackson gibi Andy Warhol da değişmekte olan yalnız bir yaratıktır; kusursuz ve evrensel bir sanat çiftleşmesinin, tüm estetiklerin ardından gelen yeni bir estetiğin öncüsüdür. Jackson, tamamen yapay biridir, o da masum ve saftır, yeni nesilden erdişi kusursuzluğuyla bizi, hem seksten hem estetikten kurtaran mistik bir protez ve yapay makine türüdür.*"⁵⁴ şeklinde bir yorum yapmıştır. Medya kültürünün toplum üzerindeki etkisini irdeleyerek dönemin pop ikonu olan Jackson ile yine dönemin en popüler sanatçılarından olan Warhol'u kıyaslamıştır; Warhol'un yenilikçi tavrına dair bir söylemde bulunmuştur.

Aynı dönemde Robert Rauschenberg asambraj çalışmaları yaparak tüketim kültürü üzerinden çeşitli sorgulamalara yer verir. Çoğunlukla resimlerin üzerine fotoğraflar ve hazır nesnelere ekleyerek asambrajlar üretmiştir. Dergi ve gazetelerdeki görüntüleri kendine mülk ederek, buluntu görseller, reproduksiyonlar, doldurulmuş hayvanlar, şişeler, çeşitli nesnelere ve eski aile fotoğraflarını kullanmıştır. Bu imajlar genellikle, medyada yer alan siyasi ve tarihi olayların görüntüleridir. Televizyon ve dergilerde maruz kalınan görüntü bombardımanını eleştirmektedir. Gerçek olanı eserlerinin içine katmıştır. "*Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dahil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır.*"⁵⁵ "Rauschenberg fotoğrafı, resmi sekteye uğratmak için kullanır: lekeler ve damlalar, fotoğrafı sadece yüzeylere indirgeyerek fotoğrafların yarattığı yanılsamayı bozabilir. Ancak, sanatçının işine dahil ettiği nesnelere gibi, resimlerine hayattan ve gündelik olan bir şeyler dahil edebilmesini sağlaması, fotoğrafın en önemli özelliğidir."⁵⁶

⁵⁴ A.g.k., 35.

⁵⁵ Bkz. (25), DANTO, 33.

⁵⁶ Bkz. (37), DURDEN, 12.



Görsel 2.18: Robert Rauschenberg, *Buffalo II*, 1964.

Bu sanatçılar fotoğrafı bir araç olarak kullanmazlar. Fotoğrafi üzerine düşünülecek, içeriğinde anlamlara sahip bir konumda tutarlar. Pop art döneminde fotoğraf, tüketim kültürü içerisinde oldukça iyi şekilde kullanılır. Reklam ve görsel medya ile karşılıklı etkileşimle beraber başka bir boyuta taşınır.

Çevre, iletişim dünyası ve toplumlar artık görüntüye doymuştur ve yeni görüntülerin üretilebilirliğinin kalmadığı, tükendiği kanısı dikkat çekmiştir. Bundan sonra her şey artık birbirinin tekrarıdır görüşü fotoğrafın bulunduğu zemini sarsar duruma gelir ve yeniden fotoğraflama kavramı ön plana çıkmıştır. Postmodern fotoğrafın esas uygulamalarından olan bu kavram döneminde büyük yankı uyandırmıştır. Postmodern fotoğraf uygulamalarının, sanatçının eser üzerindeki hakları ve özgünlük gibi modernizmin getirdiği kalıplara meydan okuması, Walter Benjamin'in bahsettiği orijinallik iddiası bulunmayan, aurasını yitirmiş sanat eserinin öne çıktığı bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşımı da: "*Bir sanat eserinin teknik araçlarla yeniden üretilerek çoğaltılması yeni bir olguyu temsil etmektedir. Teknik*

araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanatın analizini yapmaya kalkışıldığında, bu ilişkilerin ne kadar etkili olduğunu açık bir şekilde ortaya koymak şarttır; hem bizi şöyle çok önemli bir saptamaya götürecektir olan şey de bu ilişkilerin varlığıdır: Teknik araçlarla yeniden-üretim, dünya tarihinde ilk defa olarak sanat eserini, eserin törene, ritüele asalak bir şekilde bağımlı olma durumundan kurtarmaktadır.⁵⁷ şeklinde ifade etmiştir. Benjamin metinlerinde, mekanik çoğaltma çağında yitip giden şeyin, sanat yapıtının aurası olduğuna değinirken fotoğrafın ticarileşmesinden sonra, fotoğrafçıların resim tekniklerine öykünen teknikler uygulayarak yitmiş aurayı taklit etmeye başlamalarını son derece yanlış bir seçim olduğuna yer vermiştir. Auranın yitilmesi, özgünlüğün ve benzersizliğin kaybolması, çoğaltmanın ve kopyalamanın en büyük sorumlusu, fotoğrafıdır. Postmodern dönemin önemli eleştirmenlerinden Douglas Crimp de “*Postmodernizm, Modernizm’den, Modernizm söyleminin önkoşulları olan ve onu şekillendiren kurumlardan kendine özgü bir kopuşu temsil eder.*”⁵⁸ sözüyle postmodern üretimlerin, modernizmden türeyen farklılıklarla ve çizilen sınırlara olan eleştirilerle zenginleşerek oluştuğundan bahsetmiştir. Fotoğrafın postmodern süreçte en önemli dillerden biri olduğunu özellikle vurgulayan Crimp, fotoğrafın çoğaltma/kopyalama yönünü ele alırken Benjamin’den alıntılar yapmaktadır. Auranın öneminin azalmasının, sanat yapıtının biricikliğinin kuşkuyla karşılanmasının, son yirmi yılın sanatında daha büyük bir hız ve yoğunluk kazandığını belirtmektedir. Bunun da daha demokratik bir alana doğru kayma olduğunu gözlemlemiştir. “*Postmodernizm’in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz üzere, bu sanat olarak fotoğraf tarzlarıyla suç ortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla. Ve bunu kesinlikle aurayla ilişkili olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil, onu yerinden etmek, onun da asıl değil kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için.*”⁵⁹ Eserlerinde fotoğrafı kullanan bir çok sanatçı, fotoğrafın özgünlük ve biriciklik kavramlarını konu edinmiş ve modernizm sürecindeki bu tutumun problemleri bir yapıya sahip ve eril olgu bağlamında bir kurmaca olduğunu ortaya koymuşlardır.

⁵⁷ Walter BENJAMIN, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, Çev. Osman Akinhay, 45-56.

⁵⁸ Douglas CRIMP, *Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği*, *Sanat Dünyamız*, Çev. Kemal Atakay, 121.

⁵⁹ A.g.m., 126.

Yeniden fotoğraflama kavramı postmodern fotoğrafın en önemli unsurlarındandır. Ayrıca yeniden fotoğraflama, postmodern fotoğrafın temeli olan 'kendine mâl etme' kavramını da ortaya çıkarır. Kendine mal etme kavramı, modernist dönemde sanat içerisinde yeni bir şey üretme imkansızlığını dile getirmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Robert Rauschenberg, Andy Warhol ve Robert Heineken gibi sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş olan kendine mâl etme kavramı, postmodern fotoğrafta başta Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine olmak üzere birçok sanatçının başvurduğu kavram olmuştur. Sanatçılar ikonlaşmış tabloları, ünlü sanat fotoğraflarını, dergi, gazete gibi basılı yayın sayfalarını, reklamları ve daha birçok görüntüyü kullanmışlardır. Bu çeşitteki üretimler genel olarak sanatsal anlamda yeni bir şey yaratamamadan kaynaklanan tükenmeye, belirgin bir anlama sahip olamama, anlamlandırma, alıntı yapma, kopyalama, parodi, pastiş, tekrar etme, dönüşüm gibi postmodernist kuramın en temel dertlerine göndermeler yapmaktadır. *"Postmodernizmin fotografik teoriye getirdiği sonuçlardan bir diğeri ise modern fotoğrafı tarafından uzunca bir süre sorgulanan 'kopyalama ile dönüştürme' eylemleri arasındaki paradoksu bir kenara itmiş olmasıdır. Postmodernizm için önemli olan fotoğrafı kimin nerede gördüğü, kimin alıp sattığı ve insanların onun hakkında ne söylediği ve yazdığıdır. Postmodernler için bir kişinin bir fotoğrafta ne gördüğünden çok o fotoğrafın nasıl kullanıldığı önemlidir. Onlara göre anlam da bu noktada doğar."*⁶⁰

Amerikalı ressam ve fotoğrafçı olan Richard Prince, çalışma hayatı gereği reklamcılık ve tanıtım dergilerindeki reklam görsellerini tercih ederek yeniden fotoğraflama tekniğini kullanmıştır. Reklam fotoğrafının bulunduğu konumu, gazete, dergi ve çeşitli diğer basılı medyadan seçerek yeniden fotoğraflayarak sorgulamıştır. Dikkat çektiği diğer bir nokta da yeni görüntü üretimindeki tükenmişliğe neden olan hâlihazıdaki görüntü bombardımanıdır. Prince, bu şekilde postmodernizmi destekler bir biçimde yeni görüntü oluşturma çabasının olmayışını göstermektedir. *"Prince'in, tüketim mallarının etrafında dolanan arzular ve fantezilere kapılmış olan sanatı, bir*

⁶⁰ Nur ARAL, **Postmodernist Süreçte Fotoğrafın Yeri, Önemi ve Postmodern Fotoğrafı**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 123.

yandan da onlara ket vurmaktadır. Çünkü, sanatçının yeniden fotoğraflama süreci, kaynak görüntülerin tuhaf plastikliğini vurgulayarak onları zemininden etmeye ve idealize edilmelerini engellemeye başlar.⁶¹

Prince, medya kültürü aracılığıyla bireysel gerçekliğe giden bir yol aramaktadır. ‘İsimsiz (Kovboy)’ serisinde, Philip Morris firmasının, Marlboro sigarasının reklam fotoğrafları olan kovboy görsellerini yeniden fotoğraflamıştır. Prince, bu eserinde reklamlarından kendine mâl ettiği görüntülerde Amerikan bağımsızlığının sembolize edildiği Vahşi Batı fikrini tekrar etmektedir. *"Orijinal reklam fotoğrafına kıyasla bu fotoğrafta, beklendiği gibi, yoğun bir ayrıntı kaybı vardır. İzleyiciye bunun bir reklamdan türetildiğini hatırlatan görsel, görüntüyü gerçeklikten uzaklaştırır."*⁶² Prince, reklam fotoğrafını orijinal bağlamından kopararak yeniden düzenlemiştir. Var olan bir görüntüyü yeniden kullanması, sanatçılara yüklenen eser sahipliği ve özgünlük kavramlarını kabul etmediğini göstermektedir.



Görsel 2.19: Richard Prince, İsimsiz (Kovboy), *Untitled (Cowboy)*, 1989.

⁶¹ Bkz. (37), DURDEN, 34.

⁶² Jackie HIGGINS, *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, Çev. Firdevs Candil Çulcu, 59.

*“Ticari imgelerin fragmanlarını yalıtarak, büyüterek ve yan yana getirerek, Prince’in yeniden çekilmiş fotoğrafları, doğrudan meta fetişi üzerinde odaklanarak, meta fetişizminin ana aracını kullanarak, Hitchcockvari bir boyut kazanır; meta bir ipucu hâline gelir.”*⁶³ Prince'in çalışmaları kendine mâl etme ve yeniden fotoğraflama alanları ile yüksek kültür ve sanattaki toplumsal bakış açılarında nasıl bir değişimin söz konusu olduğunu, görüntülerin ne kadar değişik biçimlerde ve farklı mecralarda da değerlendirilebileceği konularında önemli sorgulamalar ortaya koymaktadır.

Batı sanat tarihinde temellük (kendine mâl etme) kavramının ortaya çıkışında iktidarın ve politik durumun gücü büyük yer kaplamaktadır. Azınlık halkların siyasi baskılar sebebiyle politik duygularını ve kimliklerini sanat eserlerine yansıtması hatta direkt olarak bu şekilde dillendirmeleri ve sonrasında birtakım sanatçılar tarafından popüler kültürün sembollerinin dönüştürülmesi, bu olgunun yayılmasını sağlamıştır. Daha sonrasında bu görsellerin toplum üzerindeki etkilerini ön plana çıkaran bir algı oluşturan, sorgulama, kimlik ve beden üzerine çalışmalar üreten Sherrie Levine, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Renee Cox gibi sanatçılar dikkat çekmişlerdir. *“Onlar 'öteki'ni sergilerler; ama sergiledikleri, kendileridir.”*⁶⁴

Cindy Sherman, Amerika doğumlu, kavramsal fotoğraf çalışmaları ve kuvvetli söylem biçimi ile postmodern dönemde yer alan sanatçılardan biridir. Sherman, sanatın, toplumun bağımlı olduğu medya ve diğer araçlar içerisinde nasıl var olduğunu araştırmıştır ve popüler kültür içerisinde insanlara dayatılan ikonları incelemesi ile ilgilenmiştir. Kavramsal sanatın ardından postmodern dönemde sanatçılar fotoğrafı yaygın bir dil olarak kullanmaya başlamışlardır. Sherman da dönemin sosyo-kültürel ortamındaki medya ve kadın üzerine yapılan basmakalıp tanımlamaları taşıyan kurgularını feminist duruşu ile perçinlediği görüntüler üretir. Birçok filmde kadınlara verilmiş olan rolleri sorgulayan siyah-beyaz fotoğraflardan oluşan "İsimsiz Film Kareleri (Untitled Film Stills)" serisi Sherman'ın ilk tanınan çalışması olmuştur. Hem nesne hem de özne (hem konu hem fotoğrafçı) olarak yer aldığı bu fotoğrafları, film karelerindeki kadınların sahnelerini kullanıp kendi bedeni

⁶³ Bkz. (58), CRIMP, 129.

⁶⁴ Ahu ANTMEN, *Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)*, 148.

üzerinde yeniden kurgulayarak kendine mâl etmiştir. *"Sherman; en alışıldık ve klişe temsil formlarına odaklanarak sanat içindeki orijinallik kavramını sorgularken, alıntılarını yüksek kültür yerine popüler kültürden yaparak da güzel sanatlar geleneğinin ruhunu ve ayakta kalabilme gücünü irdeler."*⁶⁵



Görsel 2.20: Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri, *Untitled Film Stills, #13, 1978.*

Bu çalışmada, Hollywood sinemasının popüler olmayan kadın karakterlerinin dramatize edilmiş görüntülerinden çok tamamıyla karakterler üzerinden anlatı oluşturmayı ve bilgi vermeyi amaçlamıştır. Sherman burada film karesinden seçtiği durağan görüntüde kendi bedenini kullanarak o sahneyi yeniden canlandırmıştır. Vurgulamak istediği, sanatçıların üretimlerinin ne kadar sahte ve aslında kopyalardan ibaret olduğudur. Postmodern fotoğraf, Sherman'ın ürettiği fotografik görüntüleri daha önceden var olan bir esere dair göndermeler yaptığı

⁶⁵ Bkz. (60), ARAL, 125.

özgür bir zemindir. Bir film seti gibi detaylı şekilde hazırladığı kurgusal fotoğraflar bağlamında ürettiği portreler ile sanat tarihine çeşitli referanslar vermektedir. *"Kendisini model olarak kullandığı fotoğrafları birer karşı-portredir. Çünkü bir portreden beklenenin tersine, kimliği hakkında yanlış bilgiler verir bizlere."*⁶⁶ Sherman'ın fotoğraflarının kaynağında, dönemin popüler kültürünü fazlasıyla meşgul eden medya, seks dergileri, filmler, gazeteler ve televizyonlarda sık sık kullanılan kadın imgeleri bulunur; ancak sanatçı bu görüntülerin gerçek anlamlarının aksine bir yapılandırma sergileyerek hem duygusal hem de düşünsel biçimde sömürülen Batı toplumundaki kadına yer vermektedir. *"Amacı, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol ve tarif eden egemen ideolojiyi sorgulamaktır. Bu sayede, hem kimliklerin göreceli olduğunu vurguluyor hem de toplumun kadına verdiği rolleri ve kültürel koşullandırmaları açığa çıkarıyordu."*⁶⁷ Sherman, bir yandan postmodern fotoğrafın tekniğe ve kamera kullanımına bağımlı olunan bir bilinçte olduğunu gösterirken, bir yandan da fotoğrafta teknik manipülasyonlar olmaksızın da çeşitli kurgusal sahneler düzenleyerek veya farklı kimliklere bürünerek gerçeğin yansıtılabileceği, konusunu göstermektedir. Kadınların uzun yıllardır sanatın konusu ve hatta nesnesi olmaları birçok kadın sanatçıyı bu algıyı değiştirmeye yönlendirmiştir. Kadın artık sanat nesnesi olmaktan çıkmış ve sanatı üreten kişi konumuna gelmiştir. Feminist tavır bağlamında okunabilen eserleri ile Cindy Sherman fotoğraf alanında eserler üretirken toplumdaki farklı kimliklerdeki kadınların yerlerine geçerek eşitliği sorgulamıştır. Toplumsal cinsiyet araştırmaları üzerine giderek, kimlik kavramını sorgulayan, kadının toplumsal yapı içerisindeki algısını kırmaya odaklanan ve postmodern sürecin eleştirel dilini kullanmıştır. "Cinsiyet Fotoğrafları (Sex Pictures)" serisinde çeşitli mankenler, protez uzuv ve parçalar kullanarak deforme beden kurguları oluşturan sanatçı, yine kadının toplumdaki konumunu eleştirmiştir.

Kendine mâl etme, sonsuz görüntülerle dolu bir dünyada daha fazla görüntü üretimini reddeden bir tutumla yaratıcılığı ve anlamı sorgulayan ve postmodern fotoğrafın tabanını oluşturan en önemli kavramlardandır. Önceden bulunan bir

⁶⁶ Bkz. (20), YILMAZ, 317.

⁶⁷ A.g.k., 318.

görüntüyü kullanarak yeni bir eser oluşturma fikriyle postmodernizmin en temel sorunlarına göndermeler yapmaktadır. Bu tarzda üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar, modernizm ile oluşturulan sanat eserlerinin yüceliğine ve ayrımcılığına başkaldırmak için ve sıradan olarak görülen imgelere yer vermek için postmodern fotoğrafı kullanmaktadır. Fotoğrafın doğası gereği kopyalama ve çoğaltıma yönelik şekilde de kullanılabilirdiği aşikârdır. Bu sebeple fotoğrafı kullanan sanatçılar, fotoğrafın farklı yapılanmaları birbirine bağlama özelliğine, popüler kültür ve sanatı kolaylıkla bir araya getirişine sıklıkla başvurmuşlardır.

Postmodern sürecin önemli getirilerinden olan yapıbozumcu anlayış, belirgin şekilde ele alınması ile sanat ve sanatçı açısından birtakım sorunsalı da gündeme getirmiştir. Bu sorunsallardan en çok öne çıkanı ise müellif, sanatçı ve biriciklik olgusuna dair olandır. Bu süreçte kendine mâl edenlerden oluşan bir grup sanatçı, bir taraftan sanat nesnelерinin biricikliği, orijinalliyi ve aidiyet kavramlarını sorgularken, bir taraftan da tüm sanat tarihindeki erkek egemen durumu sorgulayan feminist yapıdaki bakış açıları üzerine yeni bir okuma biçimi oluşturmaya gitmişlerdir.

Özellikle feminist sanatçılar, erkek egemen geleneğin dayattığı sanatsal, kültürel ve estetik kriterleri ve tarihsel olguları alternatif biçimde sorgulamaya başlamışlardır ve en başından beri başat olan ideolojiyi bastırmaya çalışmayı amaçlamışlardır. Söylemlerinde etkin bir biçimde kendilerini görünür kılma durumu görülürken temsiliyet konusunu da tartışmaya açmışlardır. Bu yaratım sürecinde ortaya çıkan eserlerde beden, en önemli alan olarak kullanılmıştır. Yeni fikirler, alımlamalar ve karışık malzeme kullanımlarıyla beraber kimlik, cinsellik, aidiyet, orijinallik gibi kavramlar tamamen altüst edilmektedir.

Michel Foucault, “Müellif nedir?” isimli makalesinde “*Sanatçının bitip tükenmez farkındalıklar dünyasında, sonsuzcasına zengin ve bereketli birikimlere sahip, dahi bir yaratıcı olduğunu ifade etmeye alışkınsızdır. Sanatçının diğer tüm insanlardan farklı birisi olduğunu düşünürüz ve tüm aşkın söylemlerde olduğu gibi, o konuşur konuşmaz, anlamlar birden çoğalır, sınırsızcasına çoğalır. Gerçek ise tam tersidir. Sanatçı bir yapının içini dolduran sınırsız bir kaynak değildir. Sanatçı yapıtıdan önce gelmez. Sanatçı, kültürümüzdeki, sınırların, ayrık tutulan ve tercih*

edilen, kısaca söylenirse, özgürce dağıtılan, manipüle edilen, düzenlenen, bozulan ve yeniden yapılan bir kurgunun fonksiyonel bir parçasıdır. Aslında, eğer sanatçıyı bitip tükenmez buluşları olan bir deha olarak sunmaya alışık isek, bunun sebebi, onu kesin bir biçimde genel geçer değerlerin karşısına koymamızdandır. Sanatçı, bizim onu, gerçek tarihsel fonksiyonunun karşısına koymamızdan ötürü, ideolojik bir karakterdir. Bundan ötürü sanatçı, anlamın çoğalmasından korkan bizlerin yarattığı ideolojik bir figürdür.”⁶⁸ şeklinde tespitler yapmıştır. Birçok sanatçı gibi Sherrie Levine de bu düşüncelere dair olan tartışmalara yönelik eserler üretme yoluna gitmişlerdir. Levine’in başkalarının eserlerini kendine mâl etmesi tavrında aslında sanat duruşunun nesnel olmayışı görüşü bulunmaktadır. Orijinallik ve sanatçının yüceleştirilmesi ideolojilerine karşı çıkışına dayalı eserler üretmektedir.

Sherrie Levine, özgünlük, kopyalama ve yeniden fotoğraflama kavramlarındaki algıyı tamamen kıran kararlılıkta eserleri ile tanınmaktadır. "Levine, Marcel Duchamp'ın hazır yapıt (readymade) önermesini fotoğrafa uyarlamaktaydı. Duchamp bu terimi, sadece seçilmiş ve galeride sergilenmiş oldukları için sanat olarak belirlenmiş bir dizi sıradan nesneyi tanımlamak için icat etmişti.”⁶⁹

Levine'in fotoğrafı kullanımı, hem sanat tarihsel duruşu hem de kopyalama konusunu ele alış bakımından fotoğraf algısını değiştiren, zekice bir üsluptadır. Edward Weston, Walker Evans, Claude Monet gibi sanatçıların eserlerinin reproduksiyonlarını kopyalarını orijinal eser gibi çerçeve ve cam içerisinde sergilemekteydi. Bu tavrı, postmodern yaklaşımın ana unsurlarından olan görüntü fazlalığı, yeni bir şeyin oluşturulamayacağına dair görüşler ve tükenmişlik kaynaklıydı. Çalışmalarının şoke edici ve anlamlandırmayı zorlayıcı tarafı görüntülerde yeni bir şey olmamasıydı. "Bir dizi yazar Levine'in kabul görmüş erkek sanatçıların çalışmalarını kendine mal ediyor olmasında bir feminist gündem olduğunu öne sürüyordu.”⁷⁰

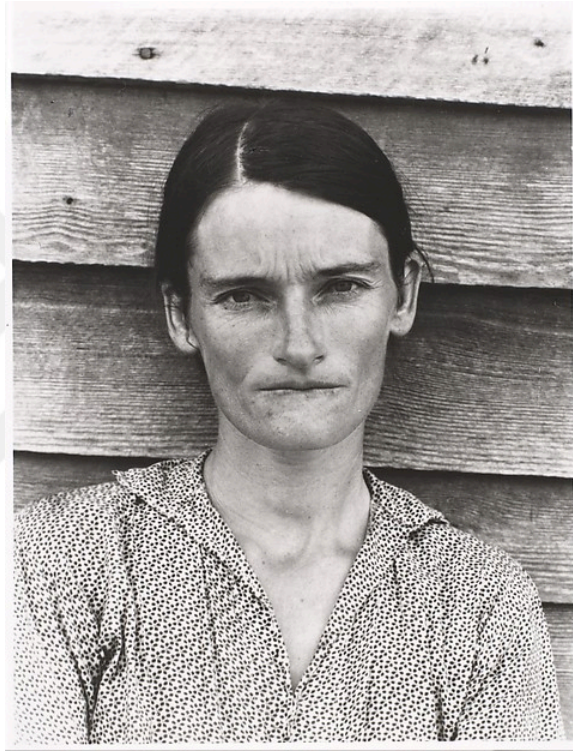
Birçok sergisinde tümüyle Walker Evans ve Edward Weston'ın fotoğraflarını yeniden fotoğraflayıp olduğu gibi kendi sanat eseri olarak izleyiciye sunmuştur.

⁶⁸ Bkz. (10), ŞAHİNER, 114.

⁶⁹ Bkz. (37), DURDEN, 28.

⁷⁰ A.g.k., 28.

"Douglas Crimp'e göre Levine böylelikle Weston'ın görüntülerinin anlamına baypas yaparak kendine mal etme eyleminin anlamını açığa çıkarmıştır. Özellikle ortada orijinal Weston diye bir şey olmadığını, onun Weston'ın görüntülerini kendine mal etmesinin, Weston'ın nesnel gerçekliğe ait görüntüleri kendine mal etmesinden farklı olmadığını göstermek istemiştir."⁷¹



Görsel 2.21: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra,
After Walker Evans, 1981.

Levine, yapıbozucu anlayışı irdelerken fotoğrafı kullanmayı seçmiştir. Fotoğraf, tarih boyunca ve yapısı gereği çoğaltılabilir konumda olmuştur. Orijinal olanın sorgulanması açısından çoğaltılabilir ve kopyalanabilir olan bu ortam, aktif olarak kullanıma fazlasıyla uygundur. "Fotografik kopyalar sadece orijinalin yokluğunu temsil ederler."⁷² Levine, kopyalama fikrini farklı şekilde değerlendirerek

⁷¹ Bkz. (60), ARAL, 121.

⁷² Bkz. (10), ŞAHİNER, 114.

diğer sanatçıların ünlü fotoğraflarını yeniden fotoğraflamıştır ve onları orijinal olarak sunmuştur. İzleyici üzerinde bırakılan orijinal ve kopyalama arasındaki anlamın izleyici tarafından okunması, başka bir sanatçının yaptıklarının üzerine hiçbir şey koymadan oluşturduğu eserlerin izleyici üzerinde bıraktığı etkileri Levine'in önemseydiği olgulardır. Amacı, bu görüntülerin ötesinde ne olduğuna dikkatleri çekmektir. *"Levine, gerçekte Walker Evans'ın, Edward Weston'un, Franz Marc'ın yapıtlarının orijinallik niteliğiyle bir oyun oynamakta ve sanatın 'orijinallik' geleneğiyle dalga geçmektedir."*⁷³ Kültürel, toplumsal ve cinsiyete dair olan tartışmaları ortaya atarak, ürettiği fotoğraflarında konudan ziyade ardındaki içeriğiyle ilgilenmektedir. Aslında kendine mâl etme sebebi de buradan gelmektedir. Toplumun dayattığı görüntülerin ve imaj çokluğunun zaten ne kadar fazlaca orijinalliğin etkisini yitirmesine sebebiyet vermesinden bahsetmektedir.

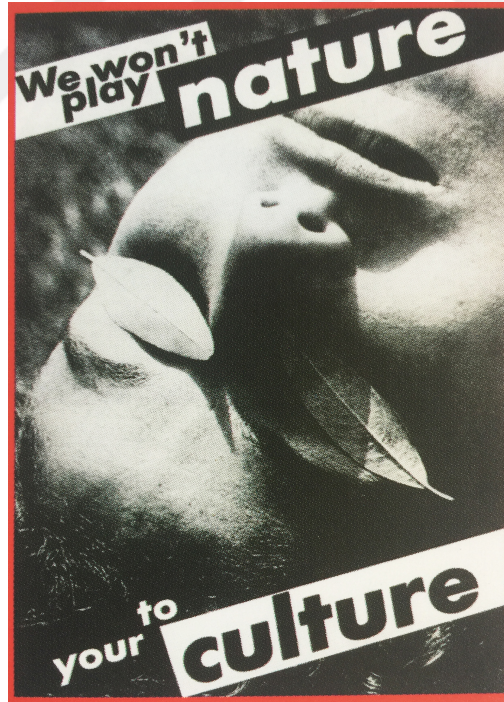
Yapıbozucu izlemlerle, çoğaltma ve kopyalamadan faydalanarak kültürel, cinsiyetçi, sosyal ve tarihsel yapıyı, yenilikçi bir bakış açısıyla gözden geçirmektedir. Levine, sanat nesnelere yüklenmiş değerleri yıkmakta, sanat tarihindeki eril tavrı sorgulamakta ve kurallara dayalı olan estetiğe karşı çıkmaktadır. *"1980'lerden itibaren önce modern dışavurumcu resmin, ardından modern sanatsal fotoğrafçılığın -hepsi de erkek olan- usta isimlerinin yapıtlarını kendine mâl eden "Atıf..." serisiyle Sherrie Levine gibi sanatçılar, sanatsal kültürün oluşumunda edilgenliğe itilmiş kadınların pozisyonunu görünür kılmakla ilgilidir."*⁷⁴

Kitle iletişim araçlarını, medyayı ve reklamı en iyi şekilde kullanan sanatçılardan olan Barbara Kruger, biriktirdiği fotoğrafları kendi eleştirel metinleri ile birleştirerek eserlerini oluşturmaktaydı. "We Won't Play Nature To Your Culture (Doğamızı Kültürünüze Alet Etmeyeceğiz)", "Your Body Is A Battleground (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır)", "We Don't Need Another Hero (Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok)", "Your Gaze Hits The Side Of My Face (Bakışınız Suratıma Çarpıyor)", "You Thrive On Mistaken Identity (Yanlış Bir Kimlik Geliştiriyorsunuz)" gibi metinleri fotoğraflarla birleştiren Kruger, reklam sloganı gibi gözükken bu metinler ile aslında reklam sektörü ve medyadaki tavrı eleştirmektedir.

⁷³ A.g.k., 117.

⁷⁴ Bkz. (24), ANTMEN, 244.

Tüketim toplumuna ve tarihe olan göndermelerindeki söylemlerinde düzenli olarak tüketimi körükleyen, bireyin psikolojik ve sosyolojik açıdan da doyuma böyle ulaşabileceğini savunan medyayı yermektedir. *"Kruger'in sanatsal düzlemde düşünmemizi istediğiysse, sanatın en eski ama hâlâ tartışılmakta olan 'özgünlük', 'temsil', 'doğalcı betimleme', 'ileti' ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen 'sanat yapıtının değişim değeri' gibi konulardır."*⁷⁵ Bu eserleriyle vurguladığı öncelikle tüketim toplumunu irdelemesi, kadınların erkek üstünlüğü olan medyadaki temsilinin sorgulanmasıdır. *"Hal Foster, Kruger'i, sanatçının konumunu 'salt sanatsal obje üreten değil, daha çok göstergeleri manipüle eden' yani 'sanatın statüsünü değer, güç ve prestij üreten diğer gösterge sistemleri ile iç içe girmiş sosyal bir gösterge olarak gören birine' dönüştüren sanatçılardan saymıştır."*⁷⁶



Görsel 2.22: Barbara Kruger, Doğamızı Kültürünüze Alet Etmeyeceğiz, *We Won't Play Nature To Your Culture*, 1983.

⁷⁵ Bkz. (20), YILMAZ, 319.

⁷⁶ Bkz. (37), DURDEN, 400.

*"We Won't Play Nature To Your Culture (Doğamızı Kültürünüze Alet Etmeyeceğiz) ifadesi, dilbilimsel açıdan, 'biz' ve 'siz' olarak ayrıştırılabilecek bir ikilik yaratır. Bu ikiliği 'dişilik' ve 'erkeklik' ya da 'doğa' ve 'kültür' olarak okumak mümkün. Modelin çimlerin üzerine uzandığı ve gözlerinin yapraklarla kapatıldığı orijinal reklam görseli, kadınlığı doğayla eşleştiriyordu; bu da kadın modeli erkek egemen toplumun (ya da 'kültür'ün) bakışına uygun bir nesne kılıyordu. Kruger'ın sloganı, kadınlara atfedilen bu edilgen role meydan okur."*⁷⁷ Kullandığı görsellerde fazlasıyla bulunan cinsellik, cinsiyet ve eril olgu açısından klişeleşmiş durumu eleştirel bir farkındalıkla incelemiştir. Sanatçının kadının toplumdaki yerini sorguladığı bu görseli üzerinden feminist bir okuma da yapılabilir.

Kruger'ın çalışmalarında izleyiciyi yönlendiren ve sorgulamaya yönelten bir tutum görülmektedir. *"Dili kullanması Kruger'e kendi deyişiyile 'kadın izleyiciyi, erkek izleyici kitlesinin bir parçası yapma' ve 'belli başlı temsilleri yıkma' imkânı verdi."*⁷⁸ Eserlerinde ideolojik ve eleştirel bir dil oluşturan yapısökümcü bir tavır içerisindedir ve bu dili çoğu zaman fotoğraflardan daha baskın hâle getirerek izleyicilere düşünceleri için mesajlar vermektedir.

Louise Lawler, diğer sanatçıların eserleriyle ilgilenir; onların çalışmalarının hangi yöntemle oluşturulduğuna ve nerelerde sergilendiğine odaklanmış Amerikalı kadın fotoğrafçı ve sanatçıdır. Kendine mâl eden sanatçılardan biri olan Lawler, özellikle diğer sanatçıların çalışmalarındaki ince detaylara yönelmektedir. Görüntülerine bakıldığında bir sanat eserinin nasıl yaşatıldığı, nasıl sergilendiği veya saklandığı ya da nasıl göz ardı edildiği ile ilgili bir dokümantasyona dayalı uzmanlaşma görülmektedir. Sanatçı fotoğraflarında, bir sanat eserinin anlam çerçevesinin dışında sayısız birçok faktör tarafından nasıl şekillendiğini gösterir. *"Lawler'ın çalışmaları sanat eserinin statüsüne oyuncu bir biçimde yaklaşırsa da ve sanatın fiilen dünyaya yayılımını ele alsada, bu hareket hâlâ dönüşlü ve nihayetinde estetiktir. Onun kompozisyon kullanımı asla nötr değildir."*⁷⁹ Sanat eserinin sergilenmesinin maddesel bağlamına dair fotoğraflar üretmektedir. "Pollock ve

⁷⁷ Bkz. (3), HACKING, 419.

⁷⁸ Bkz. (37), DURDEN, 400.

⁷⁹ A.g.k., 32.

Tureen (Pollock ve Çorba Kasesi)" isimli eserinde bir Pollock tablosu ile benzer fiziksel yapıda olan yüksek gelirli sınıfa ait bir çorba kasesinin deseni arasında bir bağlantı kurmaktadır.



Görsel 2.23: Louise Lawler, Pollock ve Çorba Kasesi, *Pollock and Tureen*, 1984.

Fotoğraf, çeşitli kimyasal ve fiziksel müdahalelerle değiştirilebilir bir yapıya sahiptir. Sanatçı, Lucas Samaras 1970'lerde kendi bedenini çektiği Polaroid'lerle bedenini dönüşüme uğratmıştır. Polaroid boyama ve üst üste çekim tekniğini kullanarak bedeninin çeşitli uzuvlarının yerlerini değiştirmiştir.

"Samaras, yaptığı müdahalelerle bedenini farklı bir gerçeklik içerisinde izleyicinin karşısına koymaktadır. Aydınlatmanın gösterişli ve kurnaz bir biçimde kullanımı ve kılavuzlarda asla onaylanmayacak sahne kurgusuna müsamaha gösterirken, normalde kabul edilemeyecek derecede bir narsisizmi de düpedüz itiraf etmektedir."⁸⁰ Sanatçının bu narsist duruşu, bedeni ile olan yüzleşmesini nesnel bir yapıya dönüştürdüğü bir yöntem hâlini almaktadır. Narsisizm, doğrudan bedenle

⁸⁰ *The Photo Book*, 399.

ilişkilidir. Zaman ve mekânı sabit tutarak, beden imgesi üzerinde yaptığı değişikliklerle iktidarın dünya ve gerçeklik ile kurduğu düzeni sorgulamaktadır.



Görsel 2.24: Lucas Samaras, Otoportre, *Self-portrait*, 1973.

Andres Serrano, fotoğraf sanatının en uç örneklerinden biri olan eseriyle izleyicide şok etkisi yaratan sanatçıdır. İnsanlığa ait yaşam, ölüm, din, ırk, cinsellik gibi konulara eserlerinde yer vermektedir. Dinî ikonları idrar, kan, süt gibi sıvılarla birleştirerek dikkatleri üzerine çekmektedir. Toplumsal konuları, tamamen kurgusal şekilde sanat hâline dönüştürmüştür. "Morg - Bıçaklanarak Ölüm (The Morgue - Knifed to Death)" eserinde bıçaklanma izleri bulunan beden parçalarına estetik bir biçimde yaklaşmıştır. Eserlerinin ana teması olan ölü bedenler gerçek bir şekilde aktarılmış olsalar da fotoğrafları, klasik belgesel fotoğraf geleneğinden uzaktadır. İzleyiciyi kendi hislerine ve düşüncelerine ortak etmektedir. Ölümle olan yüzleşme izleyiciye sert bir biçimde aksettirilmiştir. Görsel kültür ve medyada direkt bir biçimde temsil edilmeyen bu olguyu, tüm toplumların ortak bir unsuru olduğu için fotoğraflarında işlemiştir. "Çişli İsa (Piss Christ)" isimli eserinde çarmıha gerilmiş

İsa figürünü, kendi idrarının içerisine atarak fotoğraflamıştır. Serrano bu çalışması ile çok ciddi eleştiriler almıştır ancak amacı, din olgusunu hiçbir şekilde aşağılamadan günümüzdeki metalaşan dinî ikonların değerlerinin ne kadar azaldığının altını çizmektir. Bu denli rahatsız edici bir görüntü yaratarak ve sınırları fazlasıyla zorlayarak izleyiciyi din temalı kavramların gerçek anlamları üzerinde tekrar düşünmeye iletmektedir.



Görsel 2.25: Andres Serrano, Çişli İsa, *Immersion* (*Piss Christ*), 1987.

Postmodern fotoğraf çalışmalarında, daha önceden bulunan eserlerin pastiş, yeniden fotoğraflama ve kendine mâl etme gibi yöntemlerle yeniden üretilmesi, popüler kültür ve yüksek sanat arasındaki kıyaslama, modernizmin atfettiği sanatçının öznelliğine meydan okuma ve iktidar sorgulanması ön plandadır. "Douglas Crimp, Rosalind Krasuss, Craig Owens ve Hal Foster gibi Amerikalı kuramcılarla birlikte *October* dergisinde yazılar yayımlamış, postmodern fotoğrafın

*kuramsal çerçevesini ortaya koymuştu. Bu çerçevenin temeli, dönemin Fransız kuramcılarına; Roland Barthes ile Jacques Derrida'nın temsil biçimleriyle ilgili metinlerine, Michel Foucault'nun iktidar ve bilgi hakkındaki görüşlerine dayanıyordu.*⁸¹ Ayrıca Jacques Lacan, Sigmund Freud gibi düşünürlerin birey ve psikanaliz ile ilgili metinleri, Susan Sontag'ın fotoğraf tarihi ve dönemin fotoğraf perspektifinin biçimlenişini kaleme aldığı kitabı 'Fotoğraf Üzerine'nin yayımlanması, medyanın ulaşılabilirliği, beden ve kimlik hakkındaki daha cesur perspektifli bilgiler, otoritenin sorgulanması, feminist eleştiri ve eril bakışın sorgulanması ve genişleyen birçok faktörle fotoğrafın, postmodern durumu, önemli şekilde işlemlerini beraberinde getirdi.

⁸¹ Bkz. (3), HACKING, 421.

3. ERİL BEDENİN POSTMODERN FOTOĞRAFTA ÖRNEKLERİ

Modernizmin birçok alanda etkin bir şekilde hâkimiyet kurması ve edebiyat, teknoloji, bilim ve sanat alanında yayılmasıyla getirdiği tek biçimliliği, çeşitli hayat tarzlarına, açık fikirliliğe, özgürlüğe ve başkaldırıya karşıt bir duruşa sebebiyet verir. *“Modernist felsefenin temel taşlarından bir diğeri ise düalizmdir. Düalizm birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız, birbirine geri götürülemeyen, birbirinin karşısında ya da yanında bulunan iki ilkenin varlığını kabul eden bir düşünce tarzıdır. Düalizm ile benin varlığı reddedilir, tutku ortadan kaldırılır. Düalizmden kaynaklanan insansızlaştırma, postmodernizmin doğuşunun temel nedenlerinden biridir. Postmodernizm bir varoluş felsefesidir. Bundan dolayı, felsefenin amacı değişmez hakikatler ve idealleri ifşa etmek değil, insani eylemle hayatın anlamı arasındaki yakın ilişkiyi değerlendirmek olmalıdır.”*⁸² İnsan olgusunun olmadığı bir kavramın somut bütünlüğünden bahsetmek neredeyse imkânsız hâle gelmektedir. Bu süreç, mekanik şekilde işlemeye başlayan bir kurallar bütünü olarak yer almaya başlamaktadır. Birey, seçimleriyle ve deneyimleriyle toplumsal kültüre katkı sağlamaktadır ve bu yüzden göz ardı edilmesi hemen hemen olanaksızdır denilebilir. Birey de kendisini bedeni ile var etmektedir; sanat felsefesi ve sanatsal pratikler içerisinde ele alındığında da eril yapılanma karşısında sıklıkla eser üretenlerin manifestolarını beden üzerinden inşa ettikleri görülmektedir. Beden imgesi üzerine yönelme durumunun ana nedenlerinden biri ise iktidarın toplumda öncelikle beden üzerinden uyguladığı politikalardan kaynaklanmaktadır. İdare, politika, din, üst anlatılar, cinsiyetçi yaklaşımlar gibi kavramların etkileri bireyi ve bedeni üst başlık konumuna getirmektedir.

*“Bedenin bir savaş alanıdır.”** 1989'da Barbara Kruger insan bedenini "savaş alanı" olarak ilan ettiğinde, beden onlarca yıllık sanatsal incelemenin merkezi hâline getirilmiştir. Sanatın doğasında olan beden, toplumsal ve politik olaylar ışığında,

⁸² Bkz. (60), ARAL, 92.

* “Your body is a battleground.” - *orijinali (Körper Als Protest*, Hatje Cantz, 2012, sayfa 10.)

artık esas olan hâline gelmiş ve temsili çoğunlukla hâkim toplumsal norm ve fikirlere karşı belirli protestocu bir tavır ile birleştirilmiştir. Bu toplumsal ve politik olaylara, iktidara ve idealize edilmiş düşüncelere karşı bir başkaldırı nesnesi haline gelen bir tutum içerisinde beden kullanımının süreç içerisinde hızlıca arttığı görülmektedir. Bazı bedenlerin doğası gereği, politik çatışma durumunda birer araç oldukları ve bu bedenlerin erk ve baskıya karşı bu kadar becerikli ve güçlü olmaları, tercih edilmeleri açısından büyük rol oynamaktadır. *"Beden sanatı, performans, fotoğraf, film video ya da metin olsun bütün türlerinde, (toplumsal cinsiyete, ırka, sınıfa, cinsiyete vs. dayanan) öznelliklerin ve kimliklerin her kültürel pratiğin aslı unsurları olduğunu vurgular."*⁸³

Bedenin temsiliyetine eserlerinde tanık olduğumuz sanatçılar, Ana Mendieta, Renee Cox, Rotimi Fani-Kayode, Yasumasa Morimura, Katarzyna Kozyra yaşadıkları mekânlarda farklı kültürel olgulardan beslenip ürettikleri çalışmalarının sonucunda Batı geleneğinin temel prensiplerini yeniden nasıl tasarlayabileceğimizi bizlere göstermektedirler. Bu sanatçıların çalışmalarında cinsellik, cinsiyet, toplumsal rol ve beden politikaları görülmektedir. Tavırlarından sezilen, kendi bedenlerini kullanarak oluşturdukları ya da yarattıkları beden imgesi ile meydana getirdikleri bir dışavurumdur. *"Bu sanatçılar, düşsel rol yapma eylemlerinde bulunmak için kendi imgelerini kullanırlar; amaçları, Avrupa merkezli düşünme ve imgeleme kiplerindeki kültürel çerçeveyi yansıtmak ve bu kiplerin rol değişimi yoluyla nasıl yeniden düşünülebileceğini ortaya koymaktır. Bu sorgulama, onları sağlam şekilde postmodern estetik çerçevesine yerleştirir; bu bağlamda yeri değiştirilmiş ya da yapıçözümüne uğratılmış imgeler çoğu zaman yeni anlamlar imler."*⁸⁴

Sergileme biçimleri, sorgulama, ideoloji, beden üzerine ürettikleri eserlerinde Sherrie Levine, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura gibi sanatçılar 1960'lı yılların Pop Art sanatçılarının eserlerinde yaptıklarına benzer bir yeniden yorumlama ile toplum üzerinde bir algı biçimlendirmesi üzerine gitmişlerdir. Morimura, Cox ve Fani-Kayode gibi sanatçıların eserleri özellikle irdelenmelidir çünkü; eleştiri ve

⁸³ Bkz. (47), ANTMEN, 314.

⁸⁴ Bkz. (64), ANTMEN, 146.

beden sorgulanmasını üretimlerinin ana konusu hâline getirirler. Doğal bedenin ortadan kaybolması, bireyin kendi bedenine ve toplumsal beden algısına yabancılaşması, tükenmek bilmez medya görselleri üzerine eleştirilerde bulunurlar.

Küba asıllı Amerikalı sanatçı Ana Mendieta özellikle performans ve videolarında üzerinde durduğu feminizm, şiddet, ölüm, yaşam, mekân ve aidiyet olgularına yer vermiştir. Eserlerinde genellikle kadın bireylerin erkek egemen toplum tarafından meta haline getirilmelerini ve nesne olarak algılanmalarını şert şekilde eleştirerek kimlik, cinsiyet ve erkeklik kavramlarından bahsetmektedir. Küba'nın siyasetinde belirgin bir konumda olan ailesinin onu Fidel Castro rejiminden kaçırıp Amerika'ya göndermesi, mülteci kampları ve yardım kuruluşlarında geçen yılları ve babasının hapisteki yaşantısının etkileri onu bu tarz eleştirel çalışmalar üretmeye itmiştir. Çalışmalarında dört temel elementi kullanarak doğa ile hem manevi hem de fiziksel bağlar üzerinde durur.



Görsel 3.1: Ana Mendieta, Silüeta Serisi,
Silüeta Series, 1973.

"Ana Mendieta'nun (1984-85) toprak, taş, kum, yaprak, ateş, barut gibi malzemeler kullanarak doğada kendi bedeninin izini bıraktığı performanslar, doğayı kadın bedeninin doğurganlığıyla özdeşleştiren, bir yandan da feminist bir boyut taşıyan çalışmalarıdır." ⁸⁵ Üretimlerinde erkek egemen toplumu sürekli eleştiri yağmuruna tutan Mendieta, feminist sanat açısından bakıldığında muhakkak incelenmesi gereken bir sanatçıdır. Feminist hareket ile bağdaşan söylemlerinden hiç bir koşulda vazgeçmemiştir. Eril tahakümün tarihsel süreçteki yapılanmasını algılama ve analizini, erkek merkezli oluşturulan fikrî ve nesnel yapıların değerlendirmesini, kendi bedeni üzerinden birtakım semboller ve doğa ile temas kurarak ele almaktadır. Mendieta, beden ve doğa ile kurduğu teması şöyle dile getirmiştir: *"Toprak ile (kendi silüetime dayalı) kadın bedeni arasında bir diyalog yürütüyorum. ... Rahimden (doğadan) fırlatılmış olduğum duygusunun dayanılmaz etkisi altındayım. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden oluşturmanın bir yolu. Ana kucacağına dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla bütünleşiyorum. ... Ben doğanın bir uzantısına dönüşüyorum, doğa da benim bedenimin uzantısı oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden kurma yönündeki bu saplantılı eylem, ilkel inançların yeniden canlandırılmasıdır:... kadiri mutlak kadın gücüne, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl imgesine, var olma açlığımızın tezahürüne olan inanç..."* ⁸⁶

"Silüeta Serisi"nde geçen zaman içerisinde toprak üzerinde yokluk kavramından yola çıkarak geçici olmayı ve var olmayı belgeler nitelikte kendi silüetlerini fotoğraflamıştır. Fotoğrafta bir mezar içerisinde yatan çıplak bir kadın bedeni bulunur. Üzerini yeşillikler ve çiçekler kaplamıştır. Bedeni yok oluyor ve çiçekler bedenini tüketiyor gibi görünse de bu fotoğraf aslında yenilenmeyi, ölümün ardından yeni bir hayatın ortaya çıkmasını sembolize etmektedir. Toprak üzerinde kendi bedenini sunması, fizikseliğin ve ruhsallığın, doğa ve tarihle olan bağlantısının altını çizmektedir. Sanatçının bedenini simgesel olarak ortadan kaldırdığı ve toprağı kendi bedenine dönüştürdüğü görülmektedir.

⁸⁵ Bkz. (24), ANTMEN, 255.

⁸⁶ Bkz. (47), ANTMEN, 307.



Görsel 3.2: Ana Mendieta, Silüeta Serisi, *Silüeta Series*, 1976.

Mendieta silüetlerini oluştururken, sanatının daimi bir parçası olan performanslarını zaman içerisinde donduran ve iz unsurunu izleyici üzerinde daha derin bir hâle getiren fotoğraftan yararlanmışır. Bu fotoğraflar, toprak-beden çalışmalarının ani ve zamansız belleğini korusa da, aslında sanatçının planladığı, geçici olmaları ve hızlıca olup bitmeleriydi. Fotoğraflarda onun bedensel ve ruhsal varlığı, performans bitse dahi kalıcıydı. Bu yüzden bir yönden de bu fotoğraflar onun otobiyografisidir denilebilir. Kadın stereotipini, kendi bedenini sanat nesnesi hâline getirerek tenkit etmiştir. *"Mendieta'nın kadın gücünü, şefkat gibi "kadınca" özellikleri yücelttiği varsayılan boyutlarıyla ve hayata yönelik bütünsel yaklaşımlarıyla yitik tanrıça kültlerinin ya da anaerik kültürlerin yeniden canlandırılması için duyduğu feminist arzu, çocukken ülkesini terk eden ayrıcalıklı bir Kübalı olarak yaşadığı deneyimle birleşir."*⁸⁷

⁸⁷ A.g.k., 309.



Görsel 3.3: Ana Mendieta, *İsimsiz-Vücut Parçaları*,
Untitled-Body Tracks, 1974.

"İsimsiz - Vücut Parçaları (Untitled - Body Tracks)" isimli çalışmasında güçlü bir duvar boyama performansı gerçekleştirmiştir. Her iki eli de kana bulanmış bir biçimde büyük bir beyaz kağıt yüzeye karşı elleri başının üstüne gelecek şekilde duvara yüzü dönük olarak ayakta dururken duvarın sonunda elleri birleşmiş gibi kan izlerini sürerek yavaş yavaş dizleri üzerine doğru kaymaktadır. Toplumsal klişeleri, erkek hegemonyasını sert ve dikkat çekici bir şekilde sorgulamak için kadın bedeni ile beraber kanı kullanmayı tercih etmiştir. Eril bakışın şemaları çerçevesinde inşa edilen toplumsal yargıları, doğal olanı eylem haline getirerek sorgulama eğiliminde üretimler yapmaktadır. Kadın bedeni üzerindeki erkek baskınlığının nesnelleştirilmesine seyirci kalmaya karşıt bir duruş olarak kendi bedenini bir araç olarak kullanmıştır.



Görsel 3.4: Ana Mendieta, İsimsiz-Vücut Parçaları,
Untitled-Body Tracks, 1974.

Mendieta, kendi bedeninin hareketlerini kullanırken hem katılımcı hem de uygulayıcı olmuştur. Burada Mendieta'nın kendi bedenini eseri ile birleştirdiğini kuvvetli ve ikna edici bir şekilde izleyiciye göstermektedir. Bu seriler, kadınların toplumdaki ve kültürdeki yerinin toprak ile olan beden paylaşımı olarak açıklanabilir. *"Ana Mendieta'nın doğada gerçekleştirdiği performanslar, kadın bedeninin evrensel enerjinin bir parçası olarak algılanmasından kaynaklanır. Mendieta'ya göre doğadaki her şey yeniden var olmak üzere yok olur; kadın bedeni, bu sonsuz döngünün bir simgesidir."*⁸⁸ Mendieta gibi bedenini doğa ile bir tutan, var oluş ve yaşanmışlıklarını böyle dile getiren sanatçıların eserlerinde beden kullanımının ortaya çıkardıkları, kadınlar için kimliğin, özgürleşmenin yeniden ele geçirilmesinin tezahürü olarak görülebilir.

⁸⁸ A.g.k., 308.

"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."⁸⁹ Feminizm, kadın bedeninin temsilinin söz konusu olmaması konusunda ısrarcı olmaktaydı. Feminist sanatçılar, kadın bedeninin bir şekilde temsil hâline dönüşmesi durumunda farklı bir algının oluşabileceği ve bu yüzden herhangi bir biçimde kadın bedeninin temsilinde dikkatli olunması gerektiğini savunmaktaydılar. Bedenin erotik bir yanılsama oluşturabileceği ve cinsel bir nesneye dönüşebileceği çekincesi bulunuyordu. 1982'de feminist sanatçı ve kuramcı Mary Kelly ile yapılan bir söyleşide, kadın imgesi ve bedenin temsili konusunda karşılaşılabilecek anlam ve ifade karışıklıkları hakkında: "*Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır. Dolayısıyla birçok feministin beden sanatına karşı olumsuz yaklaşımı, hem ticarî hem de "sanatsal" düzlemde kadın bedenlerinin büyük bir rahatlıkla bakışın nesnesi olarak inşa edilmesinden duyulan haklı kaygıya dayanır. Bu yaklaşımın bir başka kaynağı da, kendi bedenini (kendi varsayımsal "eksikliğini") teşhir eden ve böylece otoritesinden ödün veren sanatçının (özellikle kadın sanatçının) yüz yüze geldiği tehlikelerin yarattığı endişelerdir."*⁹⁰ ifadelerini kullanmıştır. Kelly, uygulamada temsil sorununun, özellikle de imgenin öne çıkmasının sonucunda ısrarla ortaya çıkan şeyin, özsel bir içerikten çok temel bir çelişki olduğundan bahsetmiştir. Kadın sanatçının bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle dışı konum açısından, bakışın nesnesi olarak gördüğünden ama aynı zamanda sanatçı olarak deneyimlediği hissi de, bakışın öznesi olarak eril konuma geçip değerlendirmesi gerektiğinden söz etmiştir. İlkini kadının toplumsal olarak belirlenen konumundan, sorgulanan, cin çıkarttırılan ya da devrilen bir konumdan

⁸⁹ Bkz. (2), BERGER, 47.

⁹⁰ Bkz. (47), ANTMEN, 304.

tanımlandığını, ikincinin ise etkin bakış açısından tek konum olduğunu ve onun da eril olan olduğunu ifade etmiştir.⁹¹ Feminist sanatçılar bu yüzden bedeni, toplumsal mesajlar, yeni göstergeler ve ifadelerle bu tarzdaki algılamalardan uzaklaştırmışlardır. *"Feministlerin performans alanındaki katkısı, tam da, cinsellik sorusunu, hem cinsel öznenin inşasına odaklanacak hem de sanatçı-yaratıcı kavramını sorunsallaştıracak şekilde, bedenin karşısına koymak oldu. Beden merkezleşti, köklü biçimde bölündü, konumlandırıldı."*⁹² Kadının ve kadın bedeninin sanatta, sanat tarihinde ve sanatla rabıtalı kurumlarda herhangi bir şekilde temsili üzerine yapılan eril üstünlüğe ve çarpıtılmaya karşı birlik olan Feminist sanatçıların başlattığı mücadele tarihte geniş yankı uyandırmıştır. *"Feminist Sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarının parodik bir biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimi şeklinde sergilenir."*⁹³ Her türlü ötekileştirmeye karşı büyük bir sorgulama ve kadın bedeninin meta hâline getirilişi üzerine muhalif tavırlar gösteren birçok sanatçı Feminist hareketin bir parçası olmuşlardır.

Erkek egemen sanat tarihinin ve modernizmin izlediği ayrımcı politikaları kırmaya yönelik çeşitli performanslarda ve bu performansları destekleyen farklı disiplinlerdeki diğer sahaları kullanan feminist sanatçıların en dikkat çekenlerinden biri de Avusturyalı Valie Export'tur. Export, kadın bedeninin toplumdaki yerini ve algısını konu eden sokak performansları ile tanınmıştır. Bu performansları fotoğrafı da kullanarak izleyicisine ulaştırmaktadır. "Eylemleri, kışkırtıcı eleştirel tavrı nedeniyle sanat tarihinde önemli yere sahiptir; eylemlerinin ufuk açıcı öneminin olması sonraki nesil sanatçılar için, saf bedenden medya bazlı sanata geçişte büyük ölçüde bir paradigma oluşturmaktadır."⁹⁴

⁹¹ C. HARRISON- P. WOOD, *Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)*, Çev. Sabri Gürses, 1114.

⁹² Bkz. (47), ANTMEN, 268.

⁹³ Bkz. (24), ANTMEN, 244.

⁹⁴ W. MOSER - K. ALBRECHT, *Körper Als Protest*, 74.



Görsel 3.5: Valie Export, Aksiyon pantolonu: Genital panik, *Aktionhose: Genitalpanik*, 1969.

Valie Export, eski Viyana Aksiyonistlerini hatırlatacak performans yaklaşımını ortaya koymuştur. Eylemlerini, Viyana Aksiyonist ressamlarının çalışmalarından ilham alan, başta toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili olanlar olmak üzere, belli kültürel kabullere ve yapılara doğrudan meydan okuyan bir gerilla tiyatrosu formu⁹⁵ olarak izah etmektedir. İçgüdüsel veya biyolojik yönelimden ziyade, kültürel kaygıları öne çıkartan, madde ve doğa yerine beden, toplumsal inşa ve başkalaşmış doğa eşitliğini sağlamak gibi sorgulamaları bulunmaktadır. *"Bu sorgulama, 'bedenin toplumsal inşası, gösterge taşıyıcısı olarak beden ve performansın öznesinin toplumsal inşası' gibi vurgulamaları öne çıkarmakla ilgilidir."*⁹⁶

⁹⁵ Marvin CARLSON, *Performans (Eleştirel Bir Giriş)*, Çev. Beliz Güçbilmez, 294.

⁹⁶ A.g.k., 248.

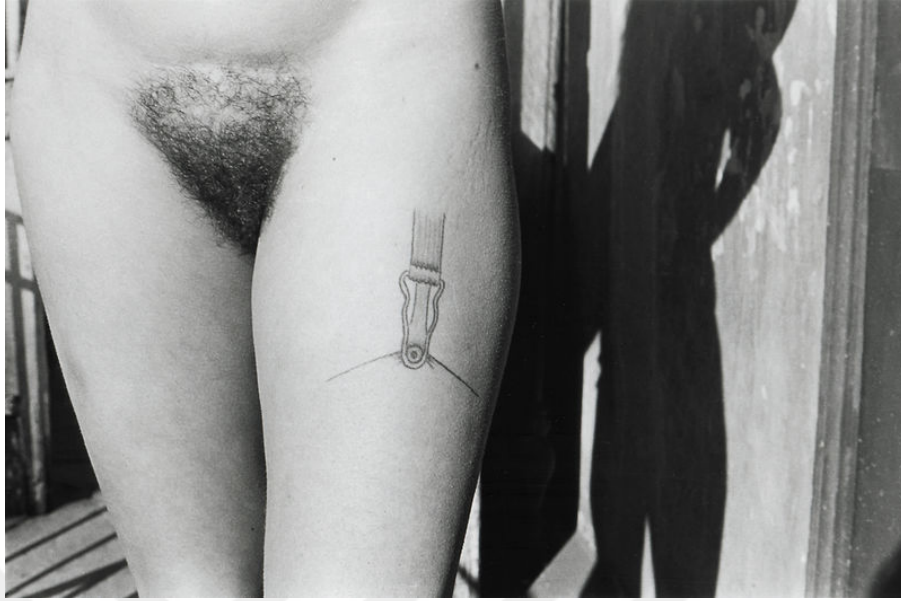
Export, kadınların kendini ifade etmek için sanatı kullanmasında erkeklerin kurguladığı toplumsal gerçekliklerin uğrayacağı dönüşümü, 1972 yılında "Kadınların Sanatı: Bir Manifesto" isimli manifestosunda beyan etmiştir:

"Kadının kurtuluş hareketinin içindeki sanatın durumu, sanat hareketinin içindeki kadınların durumudur. Kadınların tarihi erkeklerin tarihidir.

Çünkü hem erkek hem kadın için kadın imgesini hep erkek tanımlamıştır, erkekler bilim ve sanat, kelimeler ve imajlar, moda ve mimarlık, toplu ulaşım ve işbölümü gibi toplumsal ve iletişimsel araçları yaratır ve kontrol ederler. Erkekler bu medya üzerine kafalarındaki kadın imgesini projekte eder ve bu medyayla uyumlu bir şekilde kadına şekil verirler. Eğer gerçeklik bir toplumsal kurguysa ve erkekler de onun mühendisleriyse, o zaman bir erkek gerçekliğiyle uğraşıyoruz demektir.

...Toplumsal eşitlik, kendi kararlarını vermek, yeni bir kadınlık bilinci gibi amaçlarımız için onları hayatın tüm alanlarında ifade etmeliyiz. Bu mücadelenin sonuçları sadece kadınları değil, erkekler, çocuklar, aileler ve hatta kiliseyi yani devleti bile etkileyecek. Kadınlar kültürü eril değerlerden özgürleştirmek için medyayı toplumsal bir mücadele ve ilerleme alanı olarak kullanmalılar. Aynı zamanda bunu sanatta da yapmalılar çünkü binlerce yıldır erkekler erotizm, cinsellik, güzellik hakkındaki fikirlerini ifade edebildiler ve dahası heykelde, resimde, romanda, sinemada, tiyatrodada, desende yoksulluk, kuvvet, enerji mitlerini bile yaratarak bilincimizi etkilediler. Ama zamanı gelecek. ...Bir kadının spesifik bir durumu sanatsal bağlama aktarmasını göstergeler ve işaretler belirlediği için yeni sanatsal ifadeler ve mesajlar sağlamış olacak, ve bu da kadının durumunu geçmişe dönük olarak değiştirecek. ..."⁹⁷ Export, biyolojik farklılıktan faydalanan eril düzenin dışladığı kadınlara dayatılan olguların, kadın bedeni üzerinden yapılan öğretilerin ve kadına yüklenen görevlerin, toplumsal farklılıkların bir temeliymiş gibi gösterildiği bu oluşuma karşı çıkmaktadır. Beden üzerindeki çalışmaları, bir medya olarak film ve fotoğrafın altında yatan ataerkil ve toplumsal iktidar yapılarını analiz eden bir araç olarak işlevini devam ettirmektedir.

⁹⁷ Valie EXPORT, "Kadınların Sanatı: Bir Manifesto, 1972", **Cin Ayşe**, Çev. Anita, 51.



Görsel 3.6: Valie Export, Vücut Simgesi Eylemi, *Body Sign Action*, 1974.

Kadınların mücadele etmek zorunda oldukları birçok problem, toplum tarafından belirlenmiş kadın ve erkek rolleri gibi yargılar bulunmaktadır. Bu yargılar, toplumun, kültürlerin uzun yıllar boyunca oluşturduğu ve bireyin var oluşu açısından önem arz eden normlardır. Ancak bu ölçütler genellikle dinsel kaynaklıdır ve erkekler tarafından oluşturulmuştur. Kadınlar, iktidarın dayattığı siyasal ve dinsel düzene boyun eğmek durumunda kalmıştır. Bu sebeple kadınların kimlik olarak kendilerini eşit bir pozisyona almaları söz konusu değildir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren toplumsal bir hareket olarak ön plana çıkmaya başlayan kadın duyarlılığı, kadının yerinin sorgulanması açısından önem taşır ve özellikle kadın sanatçılar, bu patriarkal yapıyı reddederek yeni bir söylem oluşturmuşlardır. Postmodern sanat ele alındığında da daha çok kadın sanatçıların ön planda olduğunu görüyoruz. Direkt bakıldığında kadın kimliği açısından bir ayırım olarak algılanabilir fakat; nicelik olarak erkek kimliği ve cinsiyetinin de eşit olarak konu edinildiğine de tanık oluruz. Feminizm, kadının toplum içerisindeki haklarını savunarak ve eşitsizliklerin ortadan kalkması için mücadele ederek erkek egemen yapıya karşı çıkmaktadır. Feministler, toplumsal cinsiyet ve cinselliğe ilişkin toplumsal baskı durumuna inandıkları unsurları incelemeye odaklanmıştır. Feminist teori, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin

temelini analiz etmektedir ve toplumsal cinsiyet politikaları, iktidar, iktidar ile olan ilişkiler ve cinsellik üzerine yoğunlaşır. Modernist kurama eleştirel bir şekilde yaklaşmaktadır çünkü feministler modernizmin erkek egemen bir yapıda olduğunu düşünmektedir. İdealize ve estetize edilmiş olmayan, kadının göz ardı edilmediği konular, cinsellikten ve güzellikten farklı olarak kadının psikolojik ve fiziksel yönünün ortaya sunulması feminist görüşün irdelediği olgulardır. " *Sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını bastıça tersine çevirir. Ataerkil kültürdeki erkek üstünlüğünün yerine, kadını (özel kadınlığı) birincil konuma yükseltir.*"⁹⁸

Postmodernizmde tüketim kültürünün dayattığı toplumsal rollerin farkındalığı fazlasıyla artar. Modernizmle süregelen yeni yaşam tarzları postmodern kimlik kavramının temelini oluşturur. Bu kavram, kimlik olgusunu tartışmaya açar; toplumdaki kimlik algısının iktidar tarafından oluşturulduğu, tanımlandığı ve dayatıldığı savlarını sunar. Bu savlar, modernizmde bireyin toplumdaki yerini sınıflar ve etiketler şeklinde ayıran bilincin aksi yönündedir. Kimlik ve farklılık üzerine yapılan politikalarda özgürlüğe dayalı söylemlere yer vermiştir. Kimlik inşasının mücadele ve beraberlik içerisinde olabileceğini savunmaktadır. Aynı zamanda toplum içinde süregelen politikalar ile etnik kökeni, ırkı veya kültürü sebebiyle ötekileştirilmiş toplulukların da yeniden o topluma dahline yönelik mekanizmalar oluşturmaktadır. Postmodern dönemde üzerinde durulması gereken en önemli konulardan biri toplumsal cinsiyet konusudur. Bedenin bir ifade aracı hâline dönüştürüldüğü çalışmalar, toplumsal cinsiyet konusunda iktidar ile birey arasındaki süregelen ilişki ve etkileşim çözümlerinin irdelenmesi hususunda geniş örneklerle yer vermektedir. Özellikle heteroseksüel egemen yapı tarafından şekillendirilen toplum, kültür ve sanat üzerinde eril bir dilin hâkimiyeti gözlenmektedir. Üretilen eserlerin çok büyük bir kısmı bu yapıyı kırmaya yönelik olarak oluşturulmuştur.

⁹⁸ Bkz. (47), ANTMEN, 256.

Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın eserlerine baktığımızda tüm fotoğraflarda aslında kendisini görürüz. Sanatçı, eserinde, hem özne hem de nesne konumundadır. Sanatçı anlatımını ve kurgularını kuvvetlendirmek için medyum olarak fotoğrafı tercih etmiştir. Eleştirel bağlamda da vurgu yapmak için eserlerinde kendi bedenini kullanır. Sanat tarihinden aldığı çeşitli görselleri kendine mâl ederek onlara kendi yüzünü ve vücudunu ekler. Man Ray'den, Rembrandt'a, Manet'nin 'Olympia' resminden bazı Japon ikon görsellerine; popüler kültüre kendini oldukça kaptırmış olan Japon toplumunu kendi anlatım yöntemiyle eleştirmiştir. Kendi bedenini pek çok farklı kimliğe büründürdüğü eserlerinde kimlik ve cinsellik bağlamında okumalar yapılabilir. Uzak Doğu fotoğraf sanatında üretilen pek çok eserde cinselliğe gönderme bulunmaktadır ancak; Morimura cinselliği cinsiyet içeriğinden çok toplumsal cinsiyet mefhumu olarak irdelenmiştir. Çalışmalarında Batı'nın Doğu üzerinde kuşattığı yüksek sanat ürünleri üzerinden eleştirilere başlamıştır. Japonya'nın Batı ile çok iç içe olmasından kaynaklı hem politik hem kültürel deneyimler Japon sanatçıların çalışmalarına fazlasıyla yansımaktadır. Daha sonra Japon sanatçıları da yorumlayarak Batı popüler kültürünün simgeleri hâline gelmiş isimlerin kılıklarına girerek onları yeniden yorumlamıştır. Bu yeniden yorumlama esnasında Batı kimliğine direnmenin izlerini görmek mümkündür. Eserlerini, otoportrede ötekilik kavramını Doğu-Batı düzlemi üzerinden işleyerek izleyiciye sunmaktadır. Eril yapılanmanın ve dolayısıyla toplumun bir bedene verdiği kimlikten bahsetmektedir.

Morimura, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot gibi birçok ikon ismi daha katmanlı kimliklerle gündeme getirmiştir. Sanatçı aynı zamanda yaptığı otoportrelerle çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Batı ikonlarını kendi kimliğini kullanarak Japon kültürüyle bağdaştırıp çoğaltmıştır. Çağdaşlarından farklı olarak otoportrelerinde Japon kültürünü, geleneklerini, canlandığı karakterin birer parçası hâline getirdiğine tanık oluruz.



Görsel 3.7: Yasumasa Morimura, M'nin Yüz otoportresi, *One Hundred M's self-portraits*, 1993-2000.

Morimura'nın kadın figürlerine bürünmesi bizzat erkeklik olgusunun tanımlanması ve vurgulanmasıdır. Popüler kültür imgelerine olan eleştiri eserlerinde ana konu edilirken öte yandan da geleneksel Japon tiyatrosundan edindiği bir yaklaşım neticesinde kadın bedeni içerisine girerek, kadın imgesini sorgulaması ve süregelen homofobik erkek bakışa bir karşı duruş da yine çalışmalarında esas olarak ele alınmaktadır. Bir erkeğin kadın kılığına girmesi provokatif görülebilir ancak; Japon geleneği içerisinde "*Kabuki Tiyatrosu*"⁹⁹ adı verilen Japon tiyatrosu ile bağlantı kurmak mümkündür. Zamanla kadınlara getirilen sahne yaşağı nedeniyle

⁹⁹ **Kabuki Tiyatrosu:** Bir Japon halk tiyatrosu türüdür. On yedinci yüzyılın başlarında doğmuştur. Bu oyunun ilk temellerini, aralarına güldürücü skeçler eklenen dans ve pandomim temsilleri oluşturuyordu. İlk önceleri tapınakta doğan ve doğal olarak dinî unsurlar içeren Kabuki oyunları, zamanla din etkisinden kurtuldu ve tahrik edici dansların, hareketlerin, konuşmaların sergilendiği oyunlar hâline geldi. Bu nedenle Japonya'da 1629 yılına gelindiğinde kadınların sahneye çıkması yasaklanmıştır. Kadınlara getirilen sahne yaşağı nedeniyle kadın rollerinde, kılık değiştirerek sahneye çıkan erkekler kullanılmışsa da erotik sahnelerde iki erkeğin birbirine yaklaşması ahlâk dışı sayıldığı için oyunlar 1652 yılında yasaklanmıştır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabuki>)

kadın rollerinde, kılık değiştirerek sahneye çıkan erkekler kullanılmıştır. Modernizmin ve batılılaşma hareketlerinin artması ile beraber geleneğin dönüşmesi Japon toplumunu fazlasıyla etkilemiştir.

Sanatçı, medya üzerinden, yeni içerik ve anlamlar türeterek medyanın etkilerine dayalı yeni ifadeler oluşturmuştur. Ayrıca, sahte hayatlara sahne olan ve toplumu etkileyen günümüz medyasına da gönderme yapmıştır. Bir anlamda bu sahteliği bizzat kendi gerçekliğiyle yok etmeye çalışmıştır. Fotoğraflarında sanatçının kendisi bulunur fakat; kendisini mi yoksa içinde bulunduğu dünyanın yorumlamasını mı izleyiciye yansıtır bu biraz belirsiz kalmaktadır. Aslında sanatçının amacı da bu muallak durumdan faydalanıp izleyiciyi çelişkide bırakmaktır. Rollerine büründüğü tarihsel ikonları kullanmasındaki asıl amaç onları taklit etmek değil, konunun hem öznesi hem de nesnesi olacak biçimde yeniden yorumlamadır. Çoklu kimlikler oluşturarak baskın olan kültür, cinsiyet, kimlik ve biriciklik kavramlarının tartışılmasına ortam sağlamıştır.



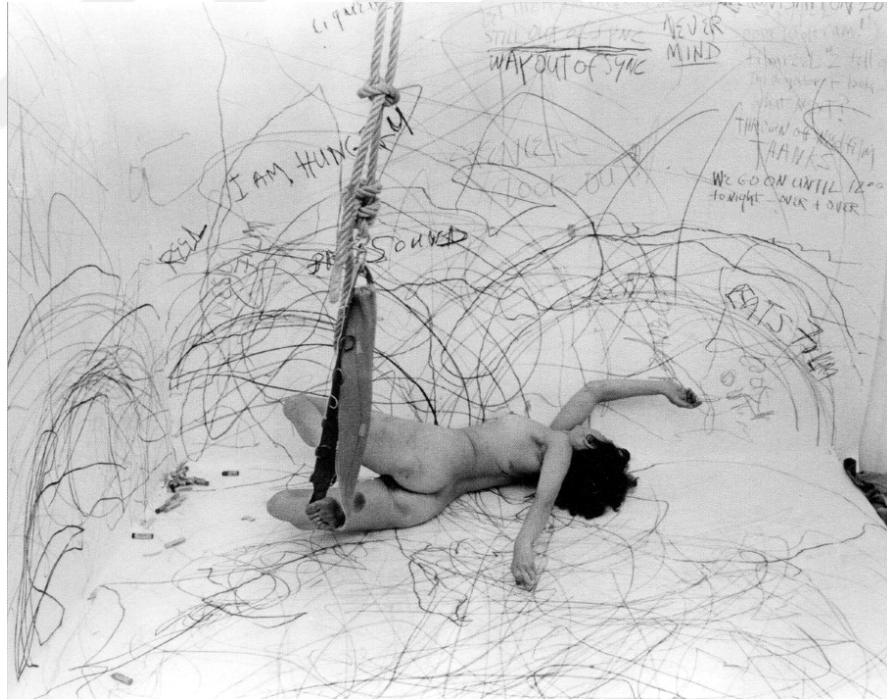
Görsel 3.8: Yasumasa Morimura, Sanat Tarihinin Kızı, Tiyatro B, *Daughter of Art History, Theater B*, 1989.

Fotoğraf, performans sanatının vazgeçilmez unsurlarındandır. Performatif eserler üreten sanatçıların bir çoğu, eserlerinin toplum üzerindeki iletişimini fotoğraf ile de sağlamaktadır. Özellikle kadın bedeninin sergilenmesi konusunda da rolü büyüktür. Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann kan, balık, çiğ et ve tavuk gibi nesnelere ile gerçekleştirdiği performanslarıyla kadın bedeni üzerinde bulunan eril tahakkümü ve kadın bedeni üzerine yürütülen politikaları sorgulamaktadır. Kadın bedeni üzerinde oluşturulmuş kültürel kodların eleştirisini yapmaktadır. Schneemann, "İçteki Tomar" isimli performansında vajinasından, uzun bir şeritten oluşan bir metni çıkarıp okumasının fotoğraflandığını görürüz. Kadın bedeninin doğrudan bu şekilde gösterilişi, fetiş nesnesi hâline getirilen, estetize edilerek kalıplaştırılan kadın bedenine karşı bir meydan okuma olarak görülmektedir. İdealize edilmiş, sınırları çizilmiş çıplak kadın bedeninin geleneksel tasvirlerine karşıt bir duruştur.



Görsel 3.9: Carolee Schneemann, İçteki Tomar, *Interior Scroll*, 1975.

"Canlı bir performans sırasında, kadın bedeninin böyle doğrudan sergilenişi, röntgenciliğin sabitleyici ve fetişleştirici süreçlerine karşıt bir konumdan, kadın bedeninin estetik olarak kapsanmasına, sembolik ve konvansiyonel sanat formları aracılığıyla kadın figürünün çerçevesizlenmesine karşı bir meydan okuma olarak görülmekteydi. Bu tür bir çalışma, çıplaklığı, sınırları çizilmiş, idealize edilmiş ve soyutlanmış bir dişi formu olarak tasvir eden baskın ve geleneksel resimsel âdetlere açıkça karşı çıkmaktaydı."¹⁰⁰ Schneemann, öznelik kavramını yeniden düşünmeyi sağlarken sanat tarihi ile eleştirisinin yanı sıra sanat eserinin biçimsel ya da anlatsal düzeni üzerindeki bedensizleştirilen durumun ve eril yapıları aşmanın vurgusunu da yapmaktadır.



Görsel 3.10: Carolee Schneemann, Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak, *Up To and Including Her Limits*, 1973-1976.

¹⁰⁰ Bkz. (37), DURDEN, 268.

Schneemann, "Sınırlar Dahilinde Yukarı Kalkmak" isimli performansında, bir oda içerisinde ayaklarından tavana asılmış çıplak bir şekilde duvarlara yazılar yazarak çizimler yapmıştır. Sınırlı şekilde hareket edebilecek biçimde düzenlenmiş bir iple asılıdır. Bedenini, bu kısıtlı imkanlar dahilinde, duvardan duvara çarparak performansını gerçekleştirmiştir. İktidar ve toplum tarafından kadın üzerinde oluşturulan baskılara ve kadına tanınan sınırlı haklar ve kısıtlı özgürlükleri anlatan içerikte gösterilerdir.

Dönemin performans işlerinin bir kısmı doğrudan toplumsal ya da toplumsal cinsiyet temelli sorunlara eğiliyordu. Aralarında Yvonne Rainer, Carolee Schneemann ve Yoko Ono gibi isimlerin bulunduğu kimi sanatçılar açıkça bu yönde ilerleyen performanslara imza attılar ama karşılarında kuvvetli bir direnç de vardı. 1972 yılında yapılmış bir söyleşide, Yvonne Rainer, Judson Dance (Deborah Hay, Elaine Summers, Trisha Brown ve Lucinda Childs) grubundaki meslektaşlarının "dişil perspektif" düşüncesini ele almasını eleştirdiklerini hatırlıyordu. Judson Dance'in minimalist yönelimli atmosferi içinde dişil persona'ya duyulan ilgi, belli ki, fazla şahsî ya da destek verilmeyecek kadar tiyatral bulunmuştu. Toplumsal cinsiyet meselelerine ilk dönemlerde gösterilen ilgi, performans sanatı dünyasında da benzer bir muhalefetle karşılandı. Lucy Lippard, kadın sanatçıların 1960'ların sonlarında beden sanatının ana ekseninde kendilerine pek az yer bulabildiklerini belirtir. Bruce Nauman "çalkalıyor", Vito Acconci "mastürbasyon yapıyorken", Dennis Oppenheim güneşlenip yanıyor ve Barry Le Va da kendini duvarlara çarpıyordu.¹⁰¹

*"Kadınların yeniden sunumunun ancak temsile ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi"*¹⁰² Renée Cox'u öznel bir yaratım biçimiyle yeniden canlandıracağı kavramlarla ilgili eserler üretmesi yolunda yönlendirmiştir. Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Cox, kendi bedeni üzerinden oluşturduğu eleştirel performanslarını fotoğraf ile izleyiciye iletir. Bu eleştirel bağlam, Batı sanat tarihindeki kurulu önyargılar üzerinedir. Siyahi bir kadın sanatçı olan Cox, siyah kadınların sanat tarihindeki varlıklarının genellikle cinsellik ekseninde ilerlediği düşüncesine karşı bir duruş sergileyerek, fotoğraf yoluyla iletmediği

¹⁰¹ Bkz. (95), CARLSON, 218.

¹⁰² Bkz. (64), ANTMEN, 47.

performanslarıyla, yine fotoğraf tarihindeki bu aynı algıyı da yıkmak istemekteydi. Fotoğraf eleştirmeni ve yazar William A. Ewing'e göre, erken dönem fotoğraf örneklerinden şunu açık olarak görebiliriz: *"Birçok Avrupalı fotoğrafçının ve onların erkek alıcılarının zihinlerinde, Afrikalı kadınlar öncelikle arzu nesnelerydi, cinselliği ağır basan varlıklardı, ahlak nedir bilmezlerdi ve Kara Kıta'nın kendisi gibi, beyazların üstün gücüne boyun eğiyorlardı."*¹⁰³ Cox, bu klişeleşmiş siyah kadın olgusunu, sanat tarihinden örneklerle kendi bedenini birleştirerek sorgulamıştır. Hem etnik içerikte görsellikler sunmakta, hem de cinsiyet bağlamında izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir. *"Batı sanatının kanonik yapıtlarına kendi kimliğini ve dünyasını giydirmesi"*¹⁰⁴ ile kadın nitelendirmelerini sorgulayan eleştirel yönünü eserlerinde ifade etmektedir. İlk çalışmalarından itibaren toplumsal konular üzerine gitmiştir ve rahatsız edici dini imgeler kullanmıştır.

*"Renée Cox'un Olympia'nun Oğlanları adlı yapıtı, bu önyargılı 'siyah kadın' imgesini cesur bir tutumla ele alır, çünkü kendi imgesini de her günkü benliği ve anne kimliğiyle (çıplak olsa da) yansıtır. Cox, bu 'nü' göndermesinde kesin olarak çıplaktır, tıpkı Batılı fotoğrafçıların öteki ırkları tasvirinin 'nü' değil, her zaman çıplak olması gibi."*¹⁰⁵ Postkolonyal ve feminist teoriler üreten düşünür Sarah Mills akademik bir metninde, sanatçıların kendi beden imgelerini kullanarak 'Olympia'yı sergilediklerini' görüldüğünde, Foucault'nun bedenden tarihsel ve kültürel olarak kurgulanmış spesifik bir kendilik olarak söz edişini anımsandığını belirtmiştir.¹⁰⁶ Toplumsal cinsiyetin kalıplaşmış olan yargıları sebebiyle, bir kez sınıflandırılmış olan bir durum ne yazık ki bu ötekileştirilen durumun aleyhine işlemektedir. İktidar her zaman tanımlanmış cinsiyet tipinin eril olduğunu düşünmektedir. Sanat alanında da ötekileştirilen kavramlar hiyerarşik bir bakış açısıyla yetersiz olarak ifade edilmektedir. Tüm toplumlarda din, siyaset, sanat hatta aile hayatında bile iktidar tarafından belirlenmiş, koyulmuş kurallar dahilinde çeşitli politikalar yürütülmektedir. Cox da kendi bedenini dikkat çekici şekilde kullanarak öteki olanı, didaktik olarak nitelendirilebilecek biçimde kurguladığı sahnelerle bu eril düzene

¹⁰³ A.g.k., 153.

¹⁰⁴ A.g.k., 48.

¹⁰⁵ A.g.k., 153.

¹⁰⁶ A.g.k., 144.

karşı bir tepki bağlamında izleyiciye aktarmaktadır. Sürekli ileri sürülen siyahî olma olgusu, dinî temalarla pekiştirdiği vatanseverlik kavramı ve klasik kahraman prototipini eleştiren alaycı yaklaşımı, görüntülerinin temelini oluşturmaktadır.



Görsel 3.11: Renee Cox, Olympia'nın Oğlanları, *Olympia's Boyz*, 2001.

Cox'un bir diğer çarpıcı eseri de "Amerikan Ailesi (American Family)" isimli kurgusal fotoğraf çalışmasıdır. Fotoğraf, Edouard Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" isimli resmine göndermeler yapmaktadır. "Kırda Öğle Yemeği", içerdiği tarihî referanslara rağmen modern tarzda çizilmiş, çağdaş giyimli iki erkekle çimenlerin üzerinde oturmuş çıplak bir kadın betimlemesi olarak algılayan halk ve eleştirmenler, eseri müstehcen bulmuşlardır. Eser, hem konusu hem de tarzıyla sergilendiği günlerde büyük sansasyon yaratmıştır. Farklı ışık gölge kullanımı, fırça darbeleri, çıplak modelin izleyicinin gözlerinin içine doğrudan bakması ve belirli bir hikâyeye dayanmaması sebebiyle modernizmin simgelerinden kabul edilmiştir. Cox, "Amerikan Ailesi"nde cinsiyet ve Batı eleştirisinin yanında etnik tespitlerde de bulunmaktadır. Afrika'ya dair unsurlar göze çarpmaktadır. Fotoğrafta kadın tamamen çıplaktır ve doğrudan izleyiciye bakarak meydan okumaktadır.



Görsel 3.12: Edouard Manet, Kııda Ögle Yemeği, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863.



Görsel 3.13: Renee Cox, Amerikan Ailesi, *American Family*, 2000.

Aile ilişkileri, kültürel kimlik, cinsiyetçi yaklaşımlar, iktidarın sonuçları, ırkçılık, siyaset, ve Afroamerikanların karşılaştığı ciddi sorunlara odaklanan Carrie Mae Weems, ses, görüntü, video ve çeşitli materyalleri kullanarak enstalasyonlar yapmıştır. Fotoğraf alanındaki çalışmalarıyla daha iyi tanınmaktadır. Dinamik bir etki yaratmak için performanslarını ve öykülerini fotoğrafla birleştirmektedir. Siyah bir kadın fikrini eserlerinin büyük bir kısmının temelini oturtan Weems, etnik bağlamda bir eleştiri sunmaktadır. "Ain't Jokin'" isimli eseri, ırkçı söylemler ve öğretilmiş ırkçılık üzerine kurgulanmıştır. Eserin isim tercihinde dahi siyahların kullandığı, beyaz ırka ait olmayan bir terim bulunmaktadır. Siyahiler üzerine kurulan devlet politikalarının ve bu bağlamda oluşturulan önyargının altını çizmektedir.



Görsel 3.14: Carrie Mae Weems, Şaka Değil, *Ain't Jokin'*, 1987-1988.



Görsel 3.15: Carrie Mae Weems, Mutfak Masası Serisi , *The Kitchen Table Series*, 1987-1988.

Otoporte, kimlik araştırmaları şeklinde bedeni sorgulayan, kimliği ve doğasını anlamaya çalışan, bilinç ve bilinçaltı ilişkisi, iktidar ve cinsiyet olgularını araştıran sanatçıların özellikle kullandığı bir anlatım biçimidir. Modernist fotoğrafta daha çok güzellik ve estetik olanın gösterilmeye çalışıldığı bir haldeyken, postmodern dönem ve ağdaş fotoğrafta sınırlarını fazlasıyla genişleterek, toplumsal cinsiyet, iktidar ve başkaldırı, güzellik ve idealize edilmenin reddi, ölümlülük, fetişizm, feminizm, eşcinsellik gibi konu ve kavramların da ele alındığı bir araç konumuna gelmiştir. Postmodern dönemde sorgulanması ve özümlenmesi gözlenen beden, sanatçının başvurduğu en önemli alanlardan biri olan otoportrelerde sık sık yer almaktadır. Otoportrenin en ayrıcalıklı özelliklerinden biri, sanatçı ile anlatmak istediği arasında bir aracı bulunmadan kendisini ifade edebilmesidir. Böylelikle sanatçı, izleyiciye sunmak istediklerini doğrudan iletilebilmekte ve temsili de kendi bedeni üzerinden yapmış olmaktadır. *"Freud'un terimiyle bir tarz ego bölünmesi*

*içerisinde bir beden kendine bir karakter atarken öbür beden sanki bir gözmüş gibi onu izliyor ve izlenebilir kılıyor."*¹⁰⁷

John Coplans, postmodernizmle birlikte parçalanmış görüntü ve bunun bir devamı olarak bedenin parçalanmasının izlerini büyük ölçüde gördüğümüz sanatçılardan biridir. Coplans, fotoğraflarını üretmeye başladığında birçok sanatçı bedeni artistik bir sorgulama nesnesi olarak deklare etmekteydi. Eril olgu bağlamında beden üzerine çalışmalar yapan, güzel olanı ve ideali sorgulayan ve izleyiciye de ne denli kalıplar içerisinde olduklarını açıkça sorgulatan eserler ortaya koymaktadır. Bunlar, toplum içerisinde her anlamda zihinlerde yer eden veya ettirilen ideal figürlerin oldukça uzağında kalan, genel kabul görmüş erkek bedeni imgelerinden farklı, bireyin toplumla olan kimlik çatışmalarına olan tepkilerin temsili olan çalışmalardır.

Yüzünü çoğunlukla fotoğrafların dışında tutarak kimliğini soyutlayan otoportre serileri üretmektedir. Sanatçı, dönemin getirdiği gerçekçilik ve nesnelcilikten uzaklaşıp özne ile olan yaklaşmanın ve yeni anlatıların ortaya çıkışı ile birlikte kendi bedenini kullanarak özne ve iktidar kavramlarını sorgulamaktır. Altmışlı yaşlarının ortalarında başladığı fotoğraf üretiminde, parça parça veya bütünlerden oluşan, kimi zaman yakın planda kimi zaman daha genel planda el, ayak ve bedenin çeşitli noktalarının ele alındığı alışılmış olan nü görüntülerine zıt bir bakış açısı bulunmaktadır. Oldukça büyük boyutta olan ve çoğunlukla parçalı olan siyah beyaz fotoğraf baskıları izleyicide cinsiyet, erotizm ve cinsellik olgularının oluşmasına hiç bir şekilde izin vermemektedir. Bedenini yalnızca bölük pörçük bir biçimde canlandırmamış, aynı zamanda yaşlanma sürecinin cömertçe temsilini de yapmaktadır. Çağdaşlarından bir çoğu gibi eril düzenin yerleştirmeye çalıştığı öğretilere bir başkaldırı olarak eserlerini üretmektedir. İktidarın toplum üzerinde oluşturmaya çalıştığı baskıya karşı bedeni kullanmaktadır.

¹⁰⁷ Volkan DEDE, "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, 25.



Görsel 3.16: John Coplans, Çift El, *Double Hand*, 1986.

Kırıkk, sarkmış, kıllarla ve lekelerle dolu yaşlı bir erkek bedeni fotoğraflarında göze çarpmaktadır. Kusurlu beden olgusu üzerindeki radikal tasvirlerinde, genç, dinç ve kusursuz bedenlerin bulunduğu idealize edilmiş baskın sanatsal ve sosyal düzeni reddetmektedir. Toplumda sürekli empoze edilen ideal heteroseksüel erkek bedeni temsiline tamamen karşıt bir duruşla kendi bedenini kullanarak gerçekliği sorgulamaktadır. *"Sanatçı, sıkı bir muntazamlık içerisinde, minimalizmin geleneğini olmazsa olmazlarına dönüştüren yönde, bedenin formu, yüzeyi ve duruşu üzerine yoğunlaşır. Görünür biçimde izole, kendi üzerine yoğunlaşmış beden, çalışmalarının yegâne odak noktası hâline gelir."*¹⁰⁸ Sanatçının kendi bedeni üzerinde yoğunlaşması ve eserlerinin önemli karakteristiğini oluşturan özellikler, dışavurumcu yaklaşım sonrasında yapılanmıştır denilebilir. Coplans'ın çalışmalarında içeriği kavramak için görüntü üzerinde bakışları sürekli kılmak gereklidir.

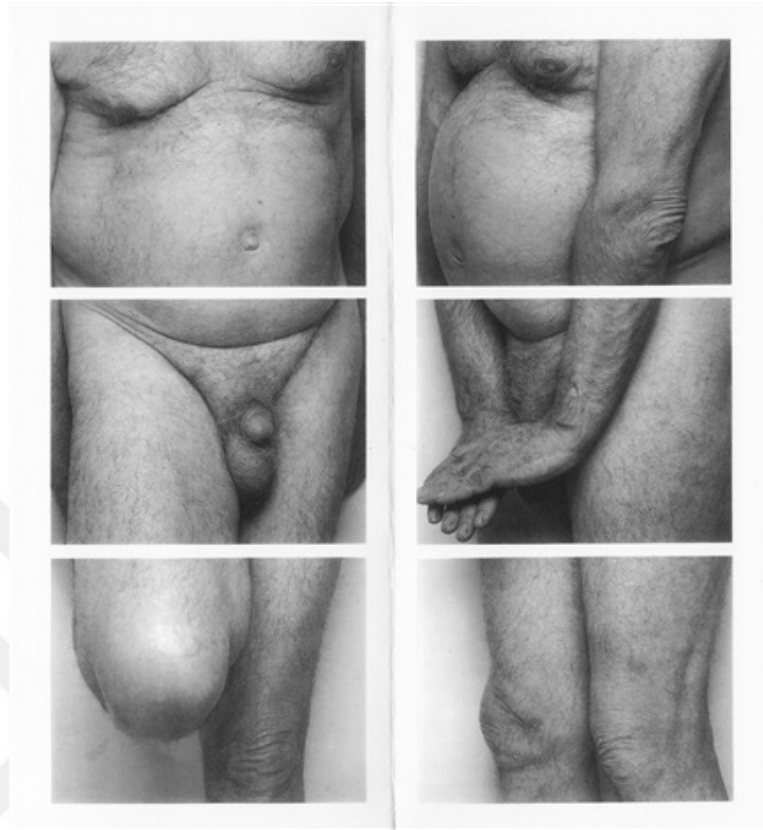
¹⁰⁸ Bkz. (94), MOSER - ALBRECHT, 12.



Görsel 3.17: John Coplans, Otoportre (Yukarıda Kollar ile Sırt), *Self-Portrait (Back with Arms Above)*, 1984.

*"Benim bedenimin aslında herkesin bedeni olduğuna karar verdim. Tıpkı genlerimin tüm insanlığın paylaştığı genlerle aynı özellikleri taşıması gibi. Hem kadın, hem de erkektim. Böylece kendimi hem bir erkek hem de bir kadınmiş gibi fotoğraflamaya başladım. Fotoğraflarım ırk ve zaman etkilerinden kurtuldu; tüm insanlığı temsil etmeye başladı."*¹⁰⁹ İkinci Dünya Savaşı'nda gittiği ülkelerdeki yerli halkla olan iletişimi ve onlarla beraber yaşadıkları, kendisini onların yerine koyuşu, insanlığı neden bir bütün olarak ele aldığı konusundaki söylemlerini anlamamızda bize büyük referanslar vermektedir. Eril bakıştan sıyrılarak cinsiyetsiz bir oluşuma doğru yönelmektedir.

¹⁰⁹ Özge BAYKAN, "Parçalı Erkek Estetiği", *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, 30.



Görsel 3.18: John Coplans, *Frieze No:5*, 1994.

"Amerikalı sanatçı Bruce Nauman, alışılmış resim ve heykel medyasına yüz çevirdi ve sanat etkinliğinin "genişletilmiş sahası" denen alanda çalışmaya başladı. Nesne yapma, yerleştirme, fotoğraf, performans ve video çalışmasını karıştırma tarzı, 1960'lardan bu yana sanat kültürü cephesinde yer alan dağınık uygulamalar üzerinde hem etkili oldu, hem de onları gösterdi. Eserleri baştan sona doğayla ve sanat etkinliğinin sınırlarıyla, daha geniş olarak kültür içinde sanatın konumuyla ilgili sorulara yoğunlaşmıştır."¹¹⁰ Nauman, bedenini kullanarak performanslar gerçekleştirmektedir. Mekân ve kütlenin sınırlarına yönelik çalışmalar yapmaktadır. Bedenin, özgür olduğunu, hareket olanağına sahip olduğunu ve sınırlamalar içerisinde var olamayacağını vurgulamaktadır. Bu beden performanslarını, bazen izleyiciler karşısında bazen de sanatçının stüdyosunda tamamen tek başına

¹¹⁰ Bkz. (91), HARRISON - WOOD, 958.

gerçekleştirmektedir ve fotoğraftan faydalanarak, bu geçici, kısa süreli anları kaydetmektedir. Fotoğrafın, onun için vazgeçilmez bir dil olduğunu söyleyerek yaptığı performansların fotoğrafla süreklilik kazandığını belirtmektedir.



Görsel 3.19: Bruce Nauman, "C", 1970.

Nauman, beden parçalarını tekrar eden bir dizi hareketle manipüle ederek, hareketleri öne çıkartmış ve bedeninin çeşitli bölümlerinin video ve fotoğraf çekimlerini yapmıştır. Önceleri kendi performanslarını yaparken, katılımcıların kontrolünde olan eylemleri de bulunmaktadır. Bedenini sanatsal bir materyal olarak kullanarak, tıpkı sanatın kendisini de yeniden tanımladığı gibi, sanatçı ve eser arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemektedir. Nauman'ın gösterilerinde yalnızca eserin salt üreticisi olan sanatçının rolü sunulmaz, aynı zamanda beden de bir nesne olarak örnek teşkil etmektedir. Böylece sanatçı, beden ve eser, birleşik hâle gelmektedir.



Görsel 3.20: Bruce Nauman, Çeşme Olarak Otoportre, *Self-portrait as a Fountain*, 1966-67-70.

Teknolojinin sürekli gelişimi ile birlikte bireyin her alanına giren araçların ve makinelerin, fiziki dünyanın toplumların düzenini bir yandan ileriye doğru taşıırken, öte yandan da daha eril bir sürece doğru götürdüğünü performanslarında konu edinen Avustralyalı sanatçı Stelarc, fiziksel bedenin sınırlarını aşabilmeyi deneyimlemiş ve bunun teknoloji ile mümkün olabileceğini öne sürmüştür. Çevredeki tüm araçlar bedeni, işitsel ve görsel biçimde harekete geçirmekte ve böylelikle bir şekilde onu denetim altında tutmaktadır. Bilim, teknoloji ve sanat arasında kurulan ilişkiden fazlasıyla faydalanan Stelarc, bedenin aşılabilir durumda olduğu fikrinden yola çıkarak kendisine siber bir beden yarattığından bahsetmektedir. Sanatçı, makine ve bedenin birlikteliğine yönelik çalışmalarını sürdürürken bilim insanlarından yardım almıştır. "Uzatılmış Beden (Suspensions)" isimli eserinde, birçok kıtada ve ülkede, uzun yıllar boyunca, muhtelif mekânlar ve farklı pozisyonlarda bedenini, çeşitli bölgelerinden geçirdiği kancalar ile sallandırmıştır. Dolayısıyla, hiç bir zaman performansları birbiriyle eşdeğer olmamaktadır. Beden, sallandırılmakta, bükülmekte ve kendi devinimini sağlamaktadır. Ayrıca bedenin bu hareketine bazı

performanslarında motorlar ve makineler de eşlik etmektedir. Kas ve kalp atışı ve beyin dalgalarını teknolojik aletler ile sese çevirip dışa aktaran gelişmiş bir akustik sistemi, bedeni uzatma performanslarının büyük bir kısmında devreye sokmuştur. Bedenin üstesinden gelebilmek için acıyı kullanma yaklaşımı, teknoloji ile birlikte yerini makine ve beden birlikteliğine bırakmıştır.



Görsel 3.21: Stelarc, Uzatılmış Beden, *Suspensions*, 1976.

Vücutundan aldığı sinyallerle hareketini sağladığı *üçüncü eli* ile performanslar gerçekleştiren sanatçı, teknolojiye sanat alanında bedene hâkim olabilme imkânı sunmuştur. Eserleri, bedenlerin birer makineye dönüştüğü izlenimini verse de yaptığı çalışmalar beden ile var olmaktadır. Sanatçı, bedenini pasif bir biçimde teknolojiye sunmamaktadır; bedenini aktif şekilde kullanarak ve teknolojiyi bu performanslara dahil ederek, siberetik ve beden arasında, fiziksel, politik ve eril düzeni sorgulayan bir diyalog kurmaktadır.



Görsel 3.22: Stelarc, Üçüncü El, *Third Hand*, 1980-1998.

Cinsiyet, iki ana temele dayandırılabilir: Biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet. Biyolojik cinsiyet, ikili cinsiyet ayrımına gitmektedir; toplumsal cinsiyette de ataerkil veya anaerkil bir yapılanma söz konusudur. Toplumsal cinsiyet, kültürler bağlamında tanımlanmaktadır. Ataerkil dönemlerle beraber anerkil dönemlerin de yaşandığı görülmektedir; ancak her iki durumda da hiyerarşik bir durum söz konusudur. Anaerkil yapılanmada kadının doğurganlığından kaynaklanan bir tanrısal olanla özdeşleştirilmesi hâli mevcuttur. Toplumsal cinsiyet incelenirken geliştirilen teorilerin, üzerinde en çok konuşulan konuların ve sanat alanındaki üretimlerin genellikle erkek egemen yapıya dair yapılan bir eleştiri olduğu bilinmektedir. Aile, devlet, toplum, birey toplumsal cinsiyeti şekillendirmede doğrudan müdahalesi olan kavramlardır. Teorisyenlerin araştırmalarında bu şekillendirmede ilk etapta ailenin olduğu ortaya çıkmıştır. Aile, bu müdahaleyi küçük ölçüde devlet desteğiyle sağlamaktadır. Ailedeki hukuksal düzlemdeki kurgulanma da erkek egemen

şekildedir. Kadınların erkeğin nüfusuna geçmesi, eşlerinin soyisimlerini almaları gibi örneklere bakıldığında, devletin aile yoluyla cinsiyet üzerinde kurduğu erkek egemen hukuki bir yapıdan da bahsedilebilmektedir. Devlet, biyolojik cinsiyetten referans alarak bir ayrıma gitmektedir ve bireyleri bu şekilde konumlandırmaktadır. Bireyler, yaşamı boyunca o belirlenen cinsiyet üzerinden yükümlülüklerini tanımlamaktadır.

"Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür: Erkekmerkezli görüş kendini yansız gibi dayatır ve onu meşrulaştıracak söylemlerde dile getirilmeye ihtiyaç duymaz. Toplumsal düzen, amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler. Toplumsal dünya, bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa eder. Algının bu bedenselleşmiş toplumsal programı, dünyadaki her şeye, en başta da bedenin kendisine, onun biyolojik gerçekliğine uygulanır: Erkeklerin kadınların üzerindeki keyfi tahakküm ilişkisine kök salmış mitsel bir dünya görüşünün esaslarına uygun olarak biyolojik cinsler arasındaki farklılıkları inşa eden bu programdır ve bu tahakküm ilişkisinin kendisi de, işbölümü vasıtasıyla toplumsal düzenin gerçekliğine kazanmış durumdadır."¹¹¹

Cinsiyetin doğallığını inceleyen ve cinsiyetin performatif yapısına dair savları bulunan postyapısalcı kuramcı Judith Butler, toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerine çeşitli fikirler ortaya koymuştur. Butler, "Cinsiyet Belası" adlı eserinde "Eğer beden bir 'varlık' değil de değişken bir sınırsa, geçirgenliği siyasi düzenlemeye tabi olan bir yüzeyse, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine ve zorunlu heteroseksüelliğe ait kültürel sahada bir imleme pratiğiysen, toplumsal cinsiyet denen ve bedenin 'iç' imlemini bedenin yüzeyinde kuran bu bedensel icrayı kavramamız için geriye hangi dil kalıyor?"¹¹² sözleriyle toplumsal cinsiyetin birey ve toplum açısından ne anlama geldiğini sorgulamaktadır. Toplumsal cinsiyeti gerçeklik bağlamında incelemektedir. "Toplumsal cinsiyet normları (ideal ikibiçimcilik, bedenlerin heteroseksüel tamamlayıcılığı, birçoğu irksal saflık kuralları ve melezleşmeye karşı tabularca onanan uygun ve uygunsuz erillik ile dişillik idealleri ve hükümranlığı) neyin idrak edilebilir bir biçimde insan olup neyin olamayacağını, neyin 'gerçek' addedilip

¹¹¹ Pierre BOURDIEU, **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, 22-23.

¹¹² Bkz. (1), BUTLER, 228.

*neyin edilmeyeceğini belirler, bedenlerin meşru ifade kazanabilecekleri ontolojik alanı oluştururlar.*¹¹³ söylemiyle birey-beden ilişkisi üzerine toplumsal cinsiyete dair doğallaştırılmış olan bilginin gerçekliğinin sınırlarının belirlenmesi hususunda betimlemeler sunmaktadır. Ayrıca Butler, toplumsal cinsiyetin imkânlarından, gerçekliği bakımından alanının farklı oluşundan ve daha az şiddet içeren bir şekilde yeniden kurulabileceğinden de bahsetmektedir. Bireyin toplumsal ve kültürel algılarının yanıltması sebebiyle, gördüğü bedeni kesin olarak okuyamaması gibi çeşitli kategorizasyonların devreye girmesi itibariyle toplumsal gerçekliğin de krize girdiğini, gerçek addedilenin, öğretilenin aslında değiştirilebilecek ve üzerinde oynanabilecek bir gerçek olduğunun kavranabileceğine işaret etmektedir. Butler, tam da bu kategoriler arasında kararsızlık ve sorgulama hâlinin, sorgulanan bedenin deneyimini teşkil ettiğini ifade eder.

Eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez. Cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal olarak en uç noktasına çekersek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreksizlik olduğu önermesine varırız. Şimdilik, istikrarlı iki cinsiyet olduğunu varsaysak bile bu erkeklerin inşasının erkek bedenlere mahsus olacağı, kadınların da yalnızca dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmez. Dahası, cinsiyetler morfoloji ve kuruluş itibariyle sorunsuzca ikiliymiş gibi görünse bile ki bu da sorunsallaştırılacaktır, toplumsal cinsiyetin de ikiyle sınırlı kalmasını varsaymamız için herhangi bir sebep yoktur.¹¹⁴

Ötekileştirilen toplumsal cinsiyet politikalarında göze çarpan ve toplumlarda önemli yer kaplayan diğer bir topluluk da eşcinsellerdir. Eşcinsellerin, tüm insanî haklardan eşit şekilde yararlanmak, çeşitli devlet hizmetlerinden öteki konumuna sokulmadan faydalanabilmek ve toplum baskısı yaratan iktidarın yaptırımlarına karşı güvenli ve rahat olabilmek için talepleri vardır. Eşcinsellerin beklentileri doğrultusunda iktidar ve toplumsal yapıya karşıt duran, halkın bilinçlenmesini ve farkındalığını arttırmayı sağlamak amacıyla oluşturdukları hareketler ön plana

¹¹³ A.g.k., 29.

¹¹⁴ A.g.k., 50.

çıkılmaktadır. 1990'larda sıklıkla karşılaşılan *queer*¹¹⁵ ifadesi, post-yapısalcı kuramın önemli söylemi hâlini almıştır. Aynı zamanda beden politikalarına karşı duruşta da mühim bir konuma sahiptir. *"Queer hareketle paralel olarak gelişen queer kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifiği okuma, açık etme ve alt üst etme yollarını araştırır. Heteroseksüel matris karşısında queer olmak ve queer düşünmek, sadece bu sistem tarafından ötekileştirilenler için değil, bizzat heteroseksüeller için de elzem bir sorgulama yoludur çünkü mesele salt (hetero'nun 'karşıtı' olan) lezbiyen ve gey kimlikler için eşitlik müdacesi değil, toplumsal yapının akademisinden hukuk ve ekonomi sistemine ve sanat dallarına kadar nüfuz etmiş olan heteroseksist ve fallogosantrik rejimin işleyişidir."*¹¹⁶ Queer meselesi, başta cinsel yönelimle ilgili bir teoriymiş gibi karşımıza çıksa da esasında toplum içerisindeki erkek egemen merkezli yapıyı dağıtmak üzerine ya da o yapıyı bozguna uğratmak üzerine kurgulanmış bir teoridir. Asıl amacı merkezi dağıtmaktır ve buna aileden başlar. Queer kuramın gelişmesinin en büyük etkenlerinden biri de önceleri özellikle Amerika'da yüksek oranlarda ölümlere yol açmış olan AIDS hastalığıdır. 1970'lerdeki alternatif yaşam, özgürleşen bireyler ve dönemin diğer sosyokültürel getirileri ile birlikte hastalık, kısa sürede yaygınlaşan bir duruma gelmiştir. Bir dönem yalnızca eşcinsel bireylerin başına gelen bir hastalık olduğu vurgusu ve kanısı bulunduğundan, heteroseksüel bireylerin eşcinselleri toplumdan ayırıştırma yoluna gitmeleri söz konusu olmuştur. Bu ayırıştırma ve cinsiyetçi yaklaşım, 1980'lerde queer kuram kapsamındaki çalışmaları ve üretimleri hızlandırmıştır. Judith Butler bir konuşmasında queer kuramın sadece bir kimlikleştirmeden ibaret olmadığını şu sözleriyle açıklamıştır: *"Başkaları özgür değilse hiç kimse özgür olmaz; zira özgürlük, hayatın toplumsal ve siyasal bakımdan belirli bir şekilde örgütlenmesinin bir sonucu olarak icra edilir. Ancak başkalarına bağlı olduğumuz takdirde*

¹¹⁵ **Queer:** Tuhaf, acayip vb. karşılıkları olan ve 1980'lerin sonunda eşcinsel erkekleri aşağılamak için kullanılan queer ibaresi, 1990'ların başında 'cinsiyet normları dahilinde' olmayanlarca, yani gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, interseksüel vb. kişilerce, pejoratif anlamıyla birlikte sahiplenilmiş, heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır. (*Cogito, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, sayı:65-66 / Bahar 2011-5*)

¹¹⁶ COGITO, *Cogito-Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, 5.

özgürlüğü icra etme şansımız olur. Bu da queer'in bir kimlik olduğu fikrinin ötesine geçmek anlamına gelir. Belirli siyasi hedefleri olan, dinamik ve farklılaşmış bir harekettir queer."¹¹⁷

Eşcinsel aktivizm, sanatın estetik yapısından faydalanarak kendi var oluşunu sanatın çeşitli disiplinlerinde ifade etmiştir. Özellikle modern sanattan itibaren erkek egemenliğine dikkat çekmek ve eril olguya tepki göstermek amacıyla sanat tarihinde erkek bedeni kullanımını görmekteyiz. Erkek bedenini kullanan sanatçıların çoğu homoerotizm kavramını ele alarak fikirlerini dışavurmuşlardır. Politik mücadelelerini sanat eserleri üzerinden daha özgürlükçü bir yapılanmaya kavuşmak amacıyla bu şekilde sunmaktadırlar. *"Paradoks şu ki, dişi beden ile erkek beden arasındaki görünür farklar, erkekmerkezli bakışın pratik şemaları çerçevesinde algılanıp inşa edildiklerinden dolayı, bu bakışın esaslarıyla uyum halindeki anlam ve değerler bütünüünün de muazzam derecede su götürmez teminatı durumundadırlar: fallus'un kendisi (veya yokluğu) değildir bu dünya görüşünün temelinde yatan; eril ve dişil olarak ilişkisel cinsiyetler uyarınca düzenlenmiş olan bu dünya görüşü, erkekliğin, eril şeref meselesinin (nif) sembolü olarak kurulan fallus'u oluşturur, ve bu biyolojik bedenler arasındaki farklı cinsler arasındaki farklılığın nesnel tabanı olarak, hiyerarşize edilmiş iki toplumsal öz gibi inşa edilmiş cinsler anlamında oluşturur."*¹¹⁸

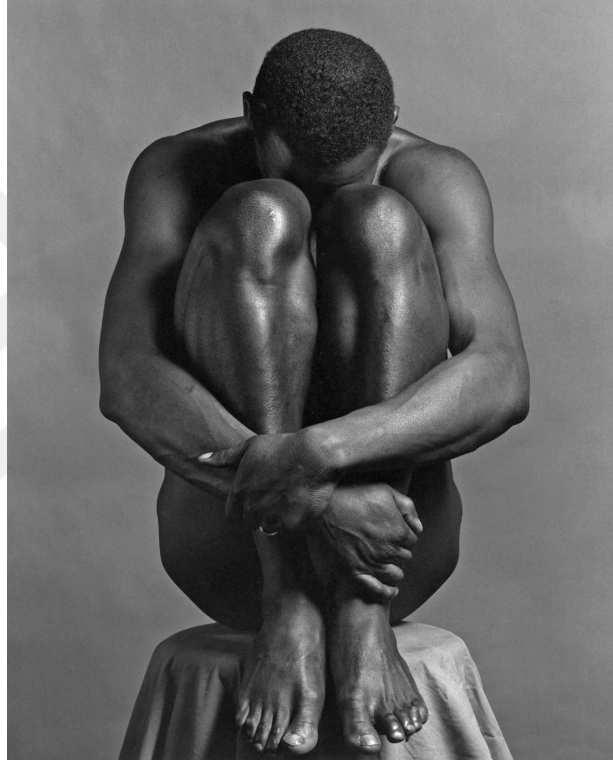
Postmodernizm ve beraberinde feminizmin dikkat çekici bir hâle gelmesi, aynı dönemlerdeki 'öteki' olarak adlandırılan, farklı etnik kökene sahip sanatçıları, eşcinsel ve feminist sanatçıları daha özgür bir üretim sürecine yönlendirmiştir. Sanatçılar, bedenleri veya kendi bedenlerini gösterirken var oluşsal bir arayış içerisindedirler.

Robert Mapplethorpe, yakın çevresinde bulunan sanatçılar, sosyalistler, müzisyenler, porno film yıldızları, eşcinseller ve çeşitli yeraltı kültürlerine dahil olan arkadaşlarını fotoğraflamıştır. Rock and roll, cinsellik, özgürlükçü ve politik duruşlar ve sanat üretimlerinin fazlaca toplumu etkilediği, yüksek bir farkındalığın bulunduğu bir dönemden etkilenmiştir. Çiçekler, çıplak insan figürleri ve sado-

¹¹⁷ Hülya DURUDOĞAN, " Judith Butler ve Queer Etiği ", **Cogito - Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, 87.

¹¹⁸ Bkz. (111), BOURDIEU, 37.

mazoşist görüntülerin bulunduğu geniş arşivi, ticari işlerle de birlikte pek çok farklı türde çalışmayı barındırmaktadır. Genellikle stüdyo çalışmalarında kurgusallığı ön planda tuttuğu görülmektedir. Teknik açıdan incelendiğinde modernist bir yaklaşıma sahip olan eserleri, içerik esas alındığında postmodernist söylemler dahilinde, ötekilik ve farklılık kavramlarını vurgulayan bir dile sahiptir.



Görsel 3.23: Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981.

Aralık 1988'de Mapplethorpe'un "Kusursuz An" isimli sergisi açıldı. Natürmortlarının ve nü çalışmalarının yer aldığı yüz elliden fazla yapıtı sergilendi. Sergi gösterildiği yerlerde başarılı oldu ama Washington'daki Corcoran Sanat Galerisi'nde 1990'da düzenlenecek etkinlik iptal edildi. O zamanlar, Andres Serrano'nun "Piss Christ" adlı fotoğrafının da etkisiyle, sanata ayrılan fonlar ve sansür tartışılıyordu. Sergi, Nisan 1990'da Cincinatti Çağdaş Sanat Merkezi'nde açıldığında, polis 'müstehcenlik' gerekçesiyle yedi yapıta el koyup galeri müdürünü

gözaltına aldı.¹¹⁹ Bir jüri, sanat merkezini ve yetkilisini müstehcenlik ve çıplaklıkla etik olmayan durumları sebep gösterip suçlu bulmuşlardır.

Dönemde her sanatın, özellikle de toplulukların karşı çıktığı sanatın, iktidar tarafından desteklenmesinin devam edip edemeyeceği tartışmaları devam etmekteydi. New York Times, Sanat ve Eğlence bölümündeki makalesinde, iktidarın bu tür sanata olan desteğine ve finanse edilmesine karşı duran Hilton Kramer: *"Kendimi o iğrenç tuhaflıkları betimlerken düşünemiyorum. Ben birini yazmaya kalksam bile bu gazete böyle bir betimlemeyi yayınlamayı kabul eder mi, orası şüpheli."*¹²⁰ şeklindeki ifadesinde Mapplethorpe'un eserlerini olumsuz şekilde yargılıyor ve *"Sanat adı altında her şeye izin var mıdır? Ya da meseleyi yine başka sözcüklerle ifade edersek, şimdi sanat başka hiçbir standart tanımayan mutlak bir değer midir? Hükümetin desteklemesi için uygun olan sanatı belirlemekte hiçbir keyfi ya da toplumsal standardın veya başka bir tür standardın rolü olamaz mı?"*¹²¹ sözleriyle de vergileriyle sanata destek sağlayan toplumun bir söz hakkı olması gerektiğini savunmaktadır ve aslında sanatın bağımsız olması durumunu reddettiği görülmektedir. Kramer'in aksine yine makalelerinde Mapplethorpe'a yer veren Grace Glueck eserleri: *"Mapplethorpe'un gösterisi retrospektif bir sergi ve eşcinsel ve heteroseksüel erotik eylemleri gösteren imgeleri içeriyor. Açık seçik sado-maoşistik uygulamaları gösteren siyah-beyaz fotoğraflar var. Çıplak ya da deri giysili zengin ve 'trendy' tiplerin göz alıcı portreleri, zarif çiçek aranjmanları ve çıplak çocuklar var. Teker teker bakıldıklarında ille de müstehcen sayılmayacak imgeler, ama bu bağlamda provokatif görünüyorlar."*¹²² biçiminde yorumlamıştır. Glueck, Mapplethorpe'un çalışmalarının kesinlikle sanat eseri olduğundan bahsetmiştir ve sanat tarihinden örneklerle de bu savını desteklemiştir. Sanatı destekleyen kurumlarla ilgili ise müze veya galerilerin tarafsız mekânlar olduğunu ve halkın bu mekânlara kendi tercihiyle, gönüllü şekilde girdiğini ifade etmiştir; Mapplethorpe'un çalışmalarının da bu tarafsız sanat mercileri tarafından seçildiği için de zaten bir kere daha sanat olarak nitelendirilebileceğini de eklemiştir.

¹¹⁹ Bkz. (3), HACKING, 521.

¹²⁰ Bkz. (14), BARRETT, 182.

¹²¹ A.g.k., 183.

¹²² A.g.k., 182.



Görsel 3.24: Robert Mapplethorpe, Ken Moody ve Robert Sherman, *Ken Moody and Robert Sherman*, 1984.

Eserlerindeki beden görüntüleri her ne kadar pornografik olarak nitelendirilse de, Mapplethorpe, toplumsal cinsiyet kavramından yola çıkarak dikkatlerin cinsel özgürlüğe çekilmesini sağlayan, toplumun öteki ve farklı olarak tanımladığı bireyleri irdeleyen bir söyleme sahiptir. *"Beden sadece anatomik bir yapı değildir, aynı zamanda anlam taşıyan sembolik bir yapıdır. Bedenin taşıdığı anlam en temelde kişinin toplumsal cinsiyetiyle ilgilidir, toplumsal cinsiyet ise tüm diğer anlamları mümkün kılan anlamdır. Toplumsal cinsiyet altta yatan cinsiyeti dışsal özellikler üzerinden belirten kuvvetli bir koddur; yokluğunda, benim kim olduğuma ya da herhangi birinin kim olduğuna dair çok az şey söylenebilir."*¹²³ Eşcinsel bakış açısı ile eleştiriler yapan fotoğrafçı Doug Ischar, Mapplethorpe'un bazı fotoğraflarının özellikle eşcinsel duruş için belirgin bir sembol niteliği taşıdığını belirterek, *"Bu imgeler çağdaş sanatta üretken gay varlığına yer vererek bizi görünür kılıyor ve*

¹²³ Morgan HOLMES, "İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık", *Cogito-Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Çev. İmge Oranlı, 104.

eşcinsel görünmezliğin uzun geleneğine karşı çıkıyorlar. Bu resimleri çok seviyor ve sayıyorum. Bir janra yaptığı şeyi beğeniyorum; şimdiye dek eşcinsel erkeklere karşı o kadar anlayışsız ve kaba yaklaşmış bir janr. Bu resimlerin hep birlikte yaptığı şey, bir adamın portresini orada bulunmaması gereken her şeyle birlikte yeniden tamamlamak: makyaj, kostüm, süs, bunlardan alınan zevk, dişilik, alaycı bir savunmasızlık, erkekliği hor görme ve kadın."¹²⁴ sözüyle Mapplethorpe'un toplumsal cinsiyet eleştirisi yaklaşımını destekleyici şekildeki görüşüne metinlerinde yer vermiştir.



Görsel 3.25: Robert Mapplethorpe, Polyester Takım Giymiş Adam, *Man In Polyester Suit*, 1980.

Mapplethorpe'un siyahî erkek tasvirlerinin birçoğu, siyahî cinsel gücü istismar eden ırksal mitlerden faydalanmaktadır. "Man In Polyester Suit (Polyester

¹²⁴ Bkz. (14), BARRETT, 191.

Takım Giymiş Adam)" adlı fotoğraf öznenin kafasını çerçevenin dışında bırakarak onu birey olmaktan çıkarmakla kalmayıp, bu siyahi erkek figürünü, cinsel organına indirger. Bunu da sömürge korku ve fantezilerine uygun düşecek şekilde "aşırı / öteki" olarak tasvir eder. Takım elbisenin kullanılması, bu tür fikirleri daha da güçlendirerek, siyah erkeğin, cinselliği yüzünden, medeni kültüre tamamıyla razı olmadığını ima eder. Takım elbisenin ucuz polyesterden yapılması, dikişlerinin sökülmeğe oluşu bu duruma bir sınıfsal çağrışım ekleyerek siyahi erkek öznenin yoksulluğuna ve düşük sosyal konumuna atıfta bulunur.¹²⁵ Mapplethorpe'un eserlerinin eşcinsellik bağlamında ele alınması, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ahlâki sınırlamalar sebebiyle, iktidarın sanat finansmanı konusundaki yaptırımları ve eleştirilenlerin de içeriğe ilişkin söylemleri, bu fotoğrafların yorumunu fazlasıyla etkilemiştir ve Mapplethorpe'un fotoğrafları üzerine yeniden düşünmeyi mecbur hâle getirmiştir.

Sanatçı natürmortlarında, lale, zambak, orkide gibi çeşitli bitkilere yer vermiştir. Çiçekleri doğal mekânlarından alıp stüdyosunda, siyah bir arka planın önünde görüntülemiştir. Genellikle fotoğraflarındaki çiçeklerin özenle seçilmiş ve kusursuz olduğu görülmektedir. *"Mapplethorpe'a AIDS teşhisi konulduğu yıl çekilen Arum Zambak, bu zarif çiçeği solmaya yüz tutmuşken gösterir. Mapplethorpe, fotoğrafı çektikten sonraki birkaç yıl boyunca sürekli zambakları görüntülemiştir. Zambak fotoğrafları, 17. yüzyılda oldukça popüler olan 'vanitas' geleneğine göndermeydi. 'Vanitas' resim geleneğinde, zambaklar da dâhil, pek çok çiçek ve meyve yaşamın geçiciliğini sembolize eder. Kendi ölümünün kaçınılmazlığıyla yüzleşen Mapplethorpe ise bu fotoğrafta, çiçeğin solma sürecini durdurup onu mevcut haliyle muhafaza etmiş, sonsuza kadar kusursuz kalmasını sağlamıştır."*¹²⁶ Mapplethorpe'un bu fotoğraflarındaki çiçek görüntülerinde fallik bir temsil olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraflar, hiçbir zaman bir natürmort gibi sunulmamıştır; ışık kullanımı, atmosfer ve çiçeklerin duruşunda psikoseksüel bir duygu sezilenmektedir.

¹²⁵ Bkz. (37), DURDEN, 276.

¹²⁶ Bkz. (3), HACKING, 521.



Görsel 3.26: Robert Mapplethorpe, Arum Zambak, *Calla Lily*, 1986.

1970'lerde punk müzik ile şiiri biraraya getiren Patti Smith, aşk, sanat ve bağlılıkla beraber yürüdüğü yol arkadaşına yapılan tüm eleştirilere bir yazar samimiyetiyle yaklaşarak, hem sanat eleştirmenleri hem de eril tahakküm altındaki toplumsal yapılanma için belki de en açıklayıcı yoruma kitabında şu sözleriyle yer vermiştir: *"Robert hakkında çok şey söylendi, daha da söylenecektir. Delikanlılar ona öykünerek yürüyecek, genç kızlar beyaz elbiselere bürünüp onun buklelerine yas tutacak. Hem ayıplanacak, hem de tapınılacak. Aşırılıkları hem lanetlenecek hem de romantikleştirilecek. Gerçek ise, en sonunda, çalışmalarında görülecek; sanatçının ete kemiğe büründüğü eserlerinde... Asla kaybolmayacak, asla eskimeyecek. İnsanoğlu bunu yargılayamaz. Çünkü sanat Tanrı'yı söyleyen bir şarkıdır ve nihayetinde yine O'na aittir."*¹²⁷

¹²⁷ SMITH Patti (2010), *Çoluk Çocuk*, Çev. Yiğit Değer Bengi, X.

Portre, stüdyo ve manzara fotoğrafı üzerine uzmanlaşan Amerikan fotoğraf sanatçısı Catherine Opie'nin çalışmalarının ortak özelliği sosyal ve politik temalarla işlenen topluluklar üzerine oluşudur. Opie, LGBT grupları da dahil olmak üzere birçok grubun portre fotoğraflarını çekerek topluluk fikrinin boyutlarını araştırmıştır. Kimliğin eril olgu ve toplum tarafından şekillendirilmesiyle ilgilenmektedir. Çalışmaları kendi açık lezbiyen kimliğinin bilgisini taşıyordu. Eserlerinde kişisel olan ile siyasi olanın dengesi göze çarpmaktadır. Toplumsal yargılar ve normlar tarafından susturulan queer bireylerin iddialı portrelerini sunarak toplumsal cinsiyet konusunu sorgulamaktadır.¹²⁸



Görsel 3.27: Catherine Opie, Otoportre/Kesme, *Self-portrait/Cutting*, 2004.

Toplumsal cinsiyet ve öteki kavramları arasındaki ilişiyi, cinsel kimlik yapılanması üzerinden geniş çapta ele almıştır. Fotoğraf diliyle birey ile ona iskân edilen alan arasındaki iletişimi belgelemektedir. Sanatçı, "The Portraits" serisinde,

¹²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Opie

dokümanter geleneğe dayanan bir üslupla eserlerini sunmuştur; bu seri, derin bir kişisel deneyimi içermektedirler. Portrelerin esas bağlamı, gey ve lezbiyen arkadaş topluluklarının yaşadıkları çevreye olan aidiyetleri ve sıkıntılarının yansımalarıdır. Amerikan kültürünün temsil edemediği ve eril bir yaklaşımla dayattığı toplumsal cinsiyet vurgusunu, aynı zamanda bu topluluğun bir parçası olan Opie, arkadaşlarının, toplumun genelinde görünür olmalarını ve bunun beden ile olan temsilini sağlamıştır.



Görsel 3.28: Catherine Opie, *Frankie*, 1995.



Görsel 3.29: Catherine Opie, *Diane di Masa*, 1994.

Seride, *drag queen*ler, travestiler, transseksüel bireyler ve *queer* kuram bağlamında eserler ortaya koyan performans sanatçılarının portreleri bulunmaktadır. Parlak ve canlı renkli arka planlara yerleştirilmiş bedenler, var oluşlarının göstergesini ve basmakalıp cinsiyet mefhumunun istikrarını bozan şekilde dik ve cesur bakışlarla izleyici karşısına çıkmaktadırlar. Eril kültürel olgular tarafından pasifize edilen toplulukların olumlu bir betimlemesini sunarak, belirli kaygıları olan ve eril yapılanmaya karşı duran dinamikleri irdeleyen eserler üretmektedir.

SONUÇ

Sanat alanında, 1980 sonrası dönemde meydana gelen köklü değişiklikler sonucunda, bedenin algılanışının ve temsilinin değişimi gözlenmektedir. Sanat disiplinleri içerisinde “beden”, toplumsal, sanatsal, dokümanter nitelikte ve felsefi açıdan ele alınmıştır. Modernizm, her alanda olduğu gibi sanata da düşünsel ve pratik bağlamda yeni çehreler kazandırmış; ancak zaman zaman temel kavram ve yönelimlerinin sorunsallaştırılmasından kaynaklanan strüktürü, sanat üretimlerini çözümsüz bir duruma büründürmüştür. Modern dönem ve öncesinde fotoğraf, istisnai sanatçılar dışında, koşullarının izin verdiği takdirde bedeni genellikle kadın bedeni üzerinden sürdürmüştür. Kadını cinselliğin nesnesi, erkeği de yapılan eylemin öznesi konumuna getirmiştir.

Sanatta beden olgusu, farklı disiplinlerde farklı söylemlerle işlenmiştir. Sanat disiplinleri arasındaki sınırlar ideolojik yaklaşımlarla ve bireyselliğe dayanan gelişmelere paralel olarak özgürleşmiştir. Postmodern teorinin sanat pratiğindeki tesisi, toplumsal ve politik olanın üzerine gitmekte, belirli bir topluluğa ait sanat ortamını kitle kültürü şekline dönüştürmekte, üslubu körelten kuralları parçalayarak çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır. Sanat eserinin postmodern olarak tanımlanması, postmodern sanat kuramını oluşturan teorisyenler tarafından ortaya çıkarılmış kavramlarla ilişkilendirilerek yapılabilmektedir. Bu sebeple, bu süreç içerisinde fotoğraf sanatında beden olgusuna yer veren sanatçıların eserlerinde de hem estetik hem de içerik bazında karşılaşılan postmodern kodlar aranmalıdır. Postmodern estetiği belirleyen bu kodlar, modern düşüncenin oluşturduğu üst anlatıların yapıbozumuna uğramasından kaynaklanmaktadır. Postmodern fotoğrafta beden kullanımı incelendiğinde dikkat çeken birçok nokta bulunmaktadır. Teknik ve fizikî imkânlar dahilinde bedenin başkalaşması, bedenin sınırlarının zorlanması, bireyin karşılaştığı psikolojik durumlar, bedenin ve kimliğin yeniden yapılandırılması, farklı kimliklere bürünme, birey üzerinde gerçekleştirilen kültürel, cinsel ve kimliğe dair dayatmaların eleştirilmesi bu önemli noktalara örnek

verilebilir. Sanatçılar, iktidarın kurduğu üst anlatılara ve bedenleri üzerinden kurgulanan çeşitli politikalara tepkilerini bedenlerini kullanarak göstermektedirler. Postmodern teori ile gündeme gelen diğer bir söylem de farklılık politikaları dahilinde feminizm ve queer kuramıdır. Eril yapılanma üzerindeki merkezileşmenin dağılması düşüncesinin ve buna dair sanatsal eylemlerin en güçlü ifadesi bu iki yaklaşımda görülmektedir. Postmodern fotoğrafta beden, erotik bir nesne olarak ele alınmamaktadır. İktidara karşı eleştiri nesnesi olarak sunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet anlayışının egemen yapısına karşı bir duruş bulunmaktadır. Bu bağlamda sanatçılar, ideal güzellik, erkek üstünlüğü olan bir sanat anlayışı, cinsiyetçi yaklaşımlar, beden üzerinden yürütülen politikalar, kimlik, ahlâk gibi kavramlara ve iktidara başkaldırarak feminizm, queer kuram, homoerotizm gibi kavramların da sürece dahil oluşuyla, toplumsal yargıları yıkmakta ve bu konular üzerine toplumun dikkatini çekmektedir.

Sanatçıların beden kavramı ile oluşturduğu çalışmalar ve temsil biçimleri, kamusal ve öznel alanın sınırlarını ve öğretilmiş kuralları ortadan kaldırırken iktidar tarafından oluşturulmuş olan gerçek ve kurgunun da sorgulamasını yapmaktadır. Bu çalışma, eril yapılanma ve beden üzerinden ele alınan çeşitli politikalar neticesinde bedenin temsilini, bedenin postmodern fotoğraftaki eleştirel duruşunu ve içinde bulunduğu durumu kavramaya bir açıklık getirmeyi amaçlamıştır.

KAYNAKLAR

Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2013), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla)**, 5. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2013), **Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2008), **Sanat / Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar - Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (2012), **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı - Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BARRETT, Terry (2009), **Fotoğrafi Eleştirmek**, Çev. Yeşim Harcanoğlu, Hayalbaz Kitap, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2012), **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

BERGER, John (2011), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 17. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

BOURDIEU, Pierre (2015), **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2016), **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

BUTLER, Judith (2015), **İktidarın Psikik Yaşamı (Tabiyet Üzerine Teoriler)**, Çev. Fatma Tütüncü, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CARLSON, Marvin (2013), **Performans (Eleştirel Bir Giriş)**, Çev. Beliz Güçbilmez, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

CORBIN, A. - COURTINE, J. vd. (2013), **Bedenin Tarihi 3 - Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Çev. Saadet Özen, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CORBIN, A. - COURTINE, J. vd. (2011), **Bedenin Tarihi 2 - Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a**, Çev. Orçun Türkay, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CORBIN, A. - COURTINE, J. vd. (2008), **Bedenin Tarihi 1 - Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev. Saadet Özen, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DANTO, Arthur C. (2014), **Sanat Nedir**, Çev. Zeynep Baransel, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

DANTO, Arthur C. (2010), **Sanatın Sonundan Sonra (Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi)**, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DURDEN, Mark (2015), **Fotoğraf Bugün**, Çev. Yiğit Adam - Emre Gözgülü, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Lal Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, Terry (2011), **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (2008), **Pusudaki Ten**, 4. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.

FEATHERSTONE Mike (2013), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FINE, Cordelia (2011), **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması**, Çev. Kıvanç Tanrıyar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

FOUCAULT Michel (2011), **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden - Osman Akınhay, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

GÜRCAN, A. Göknur (2015), **Performans Sanatı**, 1. Basım, Tekhne Yayınları, İstanbul.

HARRISON, C.-WOOD, P. (2011), **Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)**, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.

HIGGINS, Jackie (2014), **Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

HACKING, Juliet (2015), **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, Çev. Abbas Bozkurt, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

HEITING, Manfred (2013), **Edward Weston**, Taschen Verlag, China.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2010), **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 2. Baskı, 2010, İstanbul.

KUSPIT, Donald (2010), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

LEDDICK, David (2012), **The Male Nude**, Taschen Verlag, China.

LENOIR, Béatrice(2004), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 3.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LYOTARD, Jean-François (1990), **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, 1. Basım, Ara Yayınları, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul.

MOSER, W. - ALBRECHT, K. (2012), **Körper Als Protest**, Hatje Cantz Verlag, Germany.

PRICE, Mary (2014), **Fotoğraf, Çerçevedeki Gizem**, Çev. Ayşenaz - Kubilay Koş, 2.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SMITH, Patti (2010), **Çoluk Çocuk**, Çev. Yiğit Değer Bengi, 9. Baskı, Domingo - Bkz Yayıncılık, İstanbul.

ŞAHİNER, Rıfat (2013), **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, 2. Basım, Ütopya Yayınları, Ankara.

THE PHOTO BOOK (1997), **The Photography Book**, Phaidon Press Limited, China.

YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.

ZEYTİNOĞLU, Emre (2014), **İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat**, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Makaleler

CRIMP, Douglas (2002), "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Çev. Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, 84:121-129.

EXPORT, Valie (2013), "Kadınların Sanatı: Bir Manifesto, 1972", Çev. Anita, **Cin Ayşe**, 10:51.

DEDE, Volkan (2000), "Çağdaş Sanatlarda Fotografik Özportre Kullanımı", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, 13:24-27.

BAYKAN, Özge (2000), "Parçalı Erkek Estetiği", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, 13:30-33.

HOLMES, Morgan (2011), "İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık", Çev. İmge Oranlı, **Cogito-Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, 65-66:99-108.

DURUDOĞAN, Hülya (2011), "Judith Butler ve Queer Etiği", **Cogito-Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, 65-66:87-98.

Tezler

ARAL, Nur (2003), **Postmodernist Süreçte Fotoğrafın Yeri, Önemi ve Postmodern Fotografi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

OK Sebla Selin (2015), **Fotoğrafta Acı Kavramının Tasviri Üzerine İkonografik Çözümler**, Sebla Selin Ok, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dergiler

COGITO (2014), "**Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**", 65-66/2011, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

COX, Renée (2016), görsel

www.reneecox.org

ANAKRONİZM (2015), kelime anlamı

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Anakronizm>

VİYANA AKSİYONİZMİ (2016), bilgilendirme

https://en.wikipedia.org/wiki/Viennese_Actionism

LYOTARD, Jean-François (2016), teorisyen bilgileri

https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-François_Lyotard

MODERNİZM (2015), kelime anlamı

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Modernizm>

POSTMODERNİZM (2015), kelime anlamı

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm>

WEEMS, Carrie Mae (2016), görsel

carriemaeweems.net

KULIK, Oleg (2016), görsel ve sanatçı bilgisi

http://www.saatchigallery.com/artists/oleg_kulik

SAVILLE, Jenny (2016), sanatçı bilgileri

https://en.wikipedia.org/wiki/Jenny_Saville

OPIE, Catherine (2016), sanatçı bilgileri

https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Opie

MAPPLETHORPE, Robert (2016), görsel

<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/>

STELARC (2016), görsel

<http://stelarc.org/>

LEVINE, Sherrie (2016), görsel

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/sherrie-levine>

ÖZGEÇMİŞ

1987, İstanbul doğumlu olan Mert Çağıl Türkay, lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde tamamlamıştır, yüksek lisans eğitimine aynı bölümde devam etmektedir. "International Print Triennial / Interfaces", "Realm- Eyes On / Monat der fotografie Wien", "Mamut Art Project", "TÜYAP Sanat Fuarı", "Aspects of Balkan Photography" gibi birçok ulusal ve uluslararası platformdaki sergilerde ve atölye çalışmalarında yer almıştır.

Fotoğraf, alternatif fotoğraf baskı teknikleri, enstalasyon ve video projeleri üretmektedir. Eserlerinde çoğunlukla farklılık politikası ve toplumsal cinsiyet vurgusu, beden-iktidar ilişkisi ve bedenin protesto amaçlı kullanımı görülür. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır ve MSGSÜ Fotoğraf Uygulama Araştırma Merkezi'nde (FUAM) proje asistanlığı yapmaktadır.

Sergiler:

2012 – “Realm”, Eyes On – Monat der Fotografie Wien, Viyana, Avusturya

2013 – “3/1”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

2013 – “International Print Triennial / Istanbul - Kraków –2013”, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye

2013 – “Bursa FotoFest 2013” / 3. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali– Hayatın Renkleri, Bursa, Türkiye

2013 – “Kayıt”, Ses Enstalasyonu, Mixer Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

2013 – “Üçleme”, “Uluslararası Sanat Tasarımı ve Manipülasyon Sempozyumu, Sakarya Üniversitesi”, Sakarya, Türkiye

- 2014 – “Bir Arada”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- 2014 – “Mamut Art Project”, Mamut Art Project – 2, Küçükçiftlik Parkı, İstanbul, Türkiye
- 2014 – “Ben” , Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Sarnıç Galeriler, İstanbul, Türkiye
- 2014 - "İçimdeki Öteki", 24. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul, Türkiye
- 2015 - "Bir Arada", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- 2015 - “Bursa Foto Fest” / 5. Bursa Uluslararası Fotoğraf Festivali – Göç, Bursa, Türkiye
- 2015 - "Geçmişle Yüzleşme" , 25. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, Artist 2015, İstanbul, Türkiye
- 2016 - "Aspects of Balkan Photography 2016" - Environmentals Fertile, Selanik, Yunanistan
- 2016 - "Bir Arada", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
- 2016 - "Art in Daily Life", Maltepe Üniversitesi, Uluslararası Öğrenci Kongresi, İstanbul, Türkiye
- 2016 - "İlk Fotoğraf Kitabının İzinde: Cyanotype İzlenimleri" , Tophane-i Amire KSM, Tek Kubbe Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2016 - "The Month of Photography 2016, Bulgaria / Contact", Bulgaristan
- 2016 - "Imago Mundi - İstanbul Codex / Luciano Benetton Koleksiyonu", İtalya
- 2016 - "Transform 2016 - Transformation of Image", Museum of Contemporary Art, Zagreb, Hırvatistan
- 2016 - "Bursa Foto Fest", 6. Uluslararası Bursa Fotoğraf Festivali - Kent Diyalogları, Bursa, Türkiye

2016 - "Umulmadık Topraklar" , 26. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, Artist 2016, FUAM, İstanbul, Türkiye

2016 - "Umulmadık Topraklar" , 26. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, Artist 2016, Dijital Obskura, İstanbul, Türkiye

Atölye Yöneticiliği / Jüri / Küratörlük:

2015 - "Fotokitap Atölye-1 / Ania Nalecka - Rafal Milach" , FUAM / Jüri

2016 - "Fotokitap Atölye-2 / Nico Baumgarten - Michela Palermo", FUAM / Jüri

2016 - "Fotokitap Atölye-3 / Matthieu Charon - Remi Faucheux", FUAM / Jüri

2016 - "Fotokitap Atölye-4 / Frederic Lezmi - Markus Schaden", FUAM / Jüri

2016 - "İlk Fotoğraf Kitabının İzinde: Cyanotype İzlenimleri" , Tophane-i Amire KSM, Tek Kubbe Sergi Salonu, İstanbul, Türkiye / Küratörlük

2016 - "Cyanotype Baskı Atölyesi", Mixer Sanat Galerisi , İstanbul, Türkiye / Atölye Yöneticiliği

2016 - "İlk Fotoğraf Kitabının İzinde: Cyanotype İzlenimleri" , 26. Uluslararası Tüyap Sanat Fuarı, Artist 2016, İstanbul, Türkiye / Küratörlük