

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SANATTA CİNSEL KİMLİĞE DAİR BİR
BELİRSİZLİK GÖSTERENİ OLARAK
OTOPORTRE:
20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE**

**SİBEL HORADA COŞKUN
8715013**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. RIFAT ŞAHİNER**

**İSTANBUL
2011**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SANATTA CİNSEL KİMLİĞE DAİR BİR
BELİRSİZLİK GÖSTERENİ OLARAK
OTOPORTRE:
20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE**

**SİBEL HORADA COŞKUN
8715013**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. RIFAT ŞAHİNER**

**İSTANBUL
2011**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SANATTA CİNSEL KİMLİĞE DAİR BİR
BELİRSİZLİK GÖSTERENİ OLARAK
OTOPORTRE:
20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE

SİBEL HORADA COŞKUN
8715013

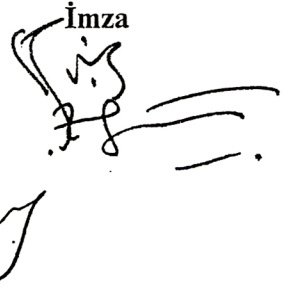
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 07.10.2011.
Tezin Savunulduğu Tarih: 28.10.2011

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Ünvan Ad Soyad
Tez Danışmanı: Doç. Rıfat Şahiner
Jüri Üyeleri:

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Güneşin Yücel

Doç. İnci Eliner

İmza


İSTANBUL
28.10.2011

ÖZ

SANATTA CİNSEL KİMLİĞE DAİR BİR BELİRSİZLİK GÖSTERENİ OLARAK OTOPORTRİ: 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE

Sibel Horada Coşkun
2011

Bu tez, modernizimden günümüze batı sanatında otoportreleri aracılığıyla cinsiyet göstergeleri ile oynayan birtakım sanatçıların işleri üzerinden cinsiyet, farklılık ve toplumsal cinsiyet meselelerine dair söylemlerin 20. yüzyılın başından günümüze ne şekillerde ele alındığını incelemektedir. Konu ile ilgili geniş bir perspektiften düşünebilmek ve güncel söylemlerin kuramsal temellerini gözden geçirmek adına psikanalitik ve postyapısalcı kuramlara başvurulduktan sonra, meselenin feminizm ve *queer* kuramda nasıl tartışıldığı incelenmektedir. İşleri ele alınan sanatçılar arasında Marcel Duchamp, Claude Cahun, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Andy Warhol, Sarah Lucas, Catherine Opie ve Oreet Ashery bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet, Otoportre, Kimlik, Psikanaliz, Postyapısalcılık, Feminizm, Queer, Queer Kuram, Travestizm, Androjini, Cinsel Müphemiyet

ABSTRACT

SELF PORTRAIT AS A SIGNIFIER OF AMBIGUITY IN GENDER IDENTITY IN ART: FROM THE 20TH CENTURY TO THE PRESENT

Sibel Horada Coşkun
2011

This thesis considers the ways in which issues of gender and difference has been discussed throughout the 20th century, through an examination of works from various artists who have played with signifiers of gender in their self portraits. In order to explore the issue from a broader perspective and to review the theoretical foundations of the contemporary discourse on gender, psychoanalytic and poststructuralist discourses are considered before going on to discussions within feminism and *queer* theory. Among the artists discussed are Marcel Duchamp, Claude Cahun, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Andy Warhol, Sarah Lucas, Catherine Opie and Oreet Ashery.

Keywords:

Art, Gender, Self Portrait, Identity, Psychoanalysis, Poststructuralism, Feminism, Queer, Queer Theory, Cross-dressing, Androgyny, Sexual Ambiguity

ÖNSÖZ

Aşağıdaki çalışma cinsiyet ve kimlik meselelerine bakışın modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde ne şekillerde değiştiğini ve günümüzde nasıl tartışıldığını belli başlı sanatçıların otoportreleri üzerinden takip etmektedir. Avrupa ve Amerika merkezli olmak üzere kabaca yüz yıllık bir süreç, mümkün olduğunca geniş bir kuramsal zeminde ele alınmıştır.

Bu çalışma süresince bana yol gösteren tez danışmanım Doç. Rıfat ŞAHİNER'e, tüm desteği, yorumları ve sabrı için sevgili İzel'e ve yaz boyunca hediyeleriyle bizi neşelendiren denize sonsuz teşekkürler. Ayrıca tezimde bahsi geçen tüm sanatçı ve düşünörlere, beni Claude Cahun'la tanıştıran İz Öztat'a, içten desteği için Tölay Arsu'ya ve duruş ve tepkileriyle bana her zaman yol gösteren jüri üyelerim Doç. Dr. İnci Eviner ve Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür'e teşekkürü borç bilirim.

Sibel Horada Coşkun

İstanbul, Ekim 2011

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii
RESİMLER LİSTESİ	viix
1. GİRİŞ	1
2. PSİKANALİTİK KURAMLAR ve MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME CİNSİYETLİ ÖZNEİN DÖNÜŞÜMÜ	6
2.1 Freud'un Fallus Merkezci Cinsiyet Modeli ve Oedipal Süreç.....	7
2.2 Lacan'ın Dilde Bölünmüş Öznesi ve Cinsiyetin Toplumsal Dayatımı	9
2.3 Sanatta Travestizm ve Modernizmin Kırılma Noktasında Postmodernizmin Öncülleri:	13
2.3.1 Marcel Duchamp ve Rrose Selavy: Yaratıcılık, Öznellik ve Travestizm.....	14
2.3.2 Claude Cahun: Cinsel Kimliğin Reddi ve Yeni Bir Öznellik Arayışı.....	19
3. YAPISALCILIK-POSTYAPISALCILIK EKSENİNDE CİNSİYET VE ÖZNEELLİK TARTIŞMALARI	25
3.1 Postyapısalcılıkta Öznenin Krizi.....	26
3.2 Jacques Derrida'nın İkili Karşıtlıkların Yapısökümü ve İkili Cinsiyet Modeli.....	28
3.3 Foucault: Cinsiyet, Hakikat ve Söylem İlişkisi.....	29
3.4 Deleuze & Guattari, Anti-Oedipus ve Oluş Felsefesi.....	32
3.5 Michel Journiac: Eşcinsellik ve Ensest Yasağı.....	35
3.6 Jürgen Klauke: Yeni Oluş Biçimlerini İcat Etmek.....	38
4. CİNSİYET KURAMLARI VE CİNSEL MÜPHEMİYET	43
4.1 Feminizmde Kimlik ve Öznellik Tartışmaları.....	43
4.1.1 Feminizmde Birinci Dalga/ Birinci Kuşak Kadınlar.....	44
4.1.2 Feminizmde İkinci Dalga / İkinci Kuşak Kadınlar.....	49
4.1.3 Postfeminizm.....	53
4.1.3.1 Fransız Feministleri ve Kimlik Ötesi "Dişil" Cinsiyet.....	53
4.1.3.2 Postfeminizm ve Feminist Sanatta İkinci Dönem.....	56
4.2 Batıda LGBTT Hareketi ve <i>Queer</i> kuram.....	58
4.2.1 1968 Sonrasında A.B.D. ve Avrupa'da LGBTT Hareketi.....	58

4.2.2 <i>Queer</i> Hareket ve <i>Queer</i> Kuram.....	60
4.3 Judith Butler’ın Performatif Beden Kavramı ve Alt-üst Edici Bedensel Eylemler.....	62
4.4 Performativite ve Simülakr: Bir Andy Warhol’u <i>Queerleştirme</i> Denemesi.....	64
4.5 Güncel Sanatta <i>Queerleştirme</i> Stratejileri.....	69
4.5.1 Sarah Lucas: Bedenin ve Bedenin Uzantısı Olarak Sanatın Maddeselliği.....	69
4.5.2 Farklı Cinsel Pratiklerin Görünürlüğü: Catherine Opie.....	70
4.5.3 Toplumsal Düzeni <i>Queerleştirmek</i> : Oreet Ashery’nin Sınır İhlalleri.....	73
5. SONUÇ	78
KAYNAKÇA	81
ÖZGEÇMİŞ	90

KISALTMALAR

DİA : Devletin İdeolojik Aygıtları

LGBTT : Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Travesti, Transseksüel

RESİMLER LİSTESİ

Şekil 1:	Marcel Duchamp (Copyright Rose Sélavy), Fresh Widow, 1920.....	15
Şekil 2:	Alberti'nin penceresi.....	16
Şekil 3:	Alberti'nin penceresi, Albrecht Dürer yorumu.....	16
Şekil 4:	Marcel Duchamp (ve Man Ray), Rose Sélavy, 1921.....	17
Şekil 5:	Marcel Duchamp, Belle Haleine, 1921.....	19
Şekil 6:	Claude Cahun (ve Marcel Moore?), Otoportre, 1915.....	20
Şekil 7:	Claude Cahun (ve Marcel Moore), i.o.u. (self pride), 1929-30.....	21
Şekil 8:	Claude Cahun (ve Marcel Moore?), Oto Portre, 1921.....	22
Şekil 9:	Claude Cahun (ve Marcel Moore?), Que Me Veux-Tu, 1928.....	23
Şekil 10:	Michel Journiac, Homenagem à Freud, 1972.....	36
Şekil 11:	Michel Journiac, L'inceste, 1975.....	37
Şekil 12:	Jürgen Klauke, Self-Performance, 1972-73.....	39
Şekil 13:	Jürgen Klauke, Transformer, 1970-75.....	39
Şekil 14:	Jürgen Klauke, Transformer, 1973.....	40
Şekil 15:	Jürgen Klauke, Masculine/Feminine I, 1975.....	41
Şekil 16:	Jürgen Klauke, Dr. Müller's Sex Shop or How I Imagine Love.....	42
Şekil 17:	Dr. Mary Walker, 1912.....	45
Şekil 18:	Frances Benjamin Johnston, Oto-portre, 1896.....	46
Şekil 19:	Romaine Brooks, Oto-Portre, 1923.....	47
Şekil 20:	Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe: A Portrait (1 ve 2), 1918.....	48
Şekil 21:	Judy Chicago, The Dinner Party, 1974-79.....	51
Şekil 22:	Barbara Kruger, Untitled (Our Loss is Your Gain), 1983.....	57
Şekil 23:	Andy Warhol (ve Christopher Makos), Self Portraits in Drag, 1981 (1. çekim).....	66
Şekil 24:	Andy Warhol (ve Christopher Makos), Self Portraits in Drag, 1981 (2. çekim).....	66
Şekil 25:	Robert Mapplethorpe, Self Portrait, 1979.....	67
Şekil 26:	Sarah Lucas, Self Portrait with Fried Eggs, 1996.....	70
Şekil 27:	Catherine Opie, Being and Having, 1991.....	72
Şekil 28:	Catherine Opie, Self Portrait/Pervert, 1994.....	73
Şekil 29:	Catherine Opie, Self Portrait/Nursing, 2003.....	73
Şekil 30:	Oreet Ashery, Self Portrait as Marcus Fischer, 2000.....	74
Şekil 31:	Oreet Ashery, After Duchamp (Series: Works with No Series), 2000.....	75
Şekil 32:	Marcel Duchamp (Fotoğraf: Man Ray), Tonsure, 1919.....	75
Şekil 33:	Oreet Ashery, Hairoism, 2009.....	76

1. GİRİŞ

Bu tez, modernizimden günümüze batı sanatında kendi beden imgelerinin göstergeleri ile oynayarak bireysel özgürleşme yolunda farklı bir öznellik arayan, toplumsal olarak dayatılmış sınırların çürük temellerini ifşa eden ve bu sınırlara savaş açarak eleştiri üreten sanatçıların işlerine odaklanmaktadır.

Zıt cinsiyetin kıyafetlerini giyme pratiği, yani travestizm, kıyafet ‘norm’larının ikili bir yapı ile ayrılması kadar eski olmalıdır. Tarih boyunca farklı zaman ve kültürlerde çeşitli mitler, ritüeller, edebiyat ve mahkeme kayıtlarında “kadın kılığına giren erkeklere” ve “erkek kılığına giren kadınlara”, “erkeksi olduğu belirtilen kadınlar” ile “kadınsı olduğu belirtilen erkeklere” rastlarız. Tarihte travestizmin en erken kayıtlarından biri MÖ 15.yy’da Antik Mısır’a hükmetmiş olan kadın firavun Hatshepsut’dur. Eşi II. Tuthmose’nin ölümünden sonra tahtı çocuk yaştaki oğlu III. Tuthmose’ye bırakmasını takiben bir süre ülkeyi üvey oğluyla birlikte yönetmiş, birkaç yıl sonra da tüm gücü ele geçirerek kendini firavun ilan etmiştir. Ölümüne değin tahtta kalan Hatshepsut, günümüze kalan pek çok temsilinde, öteki firavunlar gibi “erkek” kıyafetleri ve firavunların geleneksel olarak taktıkları “sahte” sakal ile gösterilir.¹

Firavun’un zaten yapay olarak eklenen sahte sakalı gibi, cinsiyet göstergelerinin birçoğu biyolojiye içkin olmaksızın toplumsal konumların altını çizme işlevindedir. Bu tez kapsamında cinsiyet, toplumsal cinsiyetten ve cinsellikten ayrılmadan, kültürel olarak belirlenmiş konumlar olarak ele alınacak, kısıtlayıcı toplumsal dayatmalara karşı modernist avant-garde ve postmodern sanatta beliren *kaçış çizgilerinden* birkaçına değinilecektir.

¹ Ian Shaw, *Ancient Egypt: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2004), 89’den aktaran Rachel Paige Katz, “Cross Dressing, Alter Egos, and the Artist”, oreetashery.net/file_download/99/+Marcus+and+Rose+essay+2008.pdf [20.06.2011].

Bu çalışma, kabaca yüz yıllık bir süreci incelemektedir. Modernizmden Postmodernizme evrilen bu süreçte, cinsel kimliğe dair düşünmede belli oranda bir çözülme gerçekleşmiş gibi görünmektedir. Yeni binyıla girdiğimiz bu süreçte insanlık neredeyse son üç yüz yıla damgasını vuran batı modernizminin doruk noktasına ulaştırdığı düşünce geleneğinden kurtulma noktasına gelmiştir. Modernizm getirdiği yenilik ve dönüştürdüğü yapıların ötesinde hayatın tüm alanlarını kapsayan bir büyük anlatı olarak işlemiş, bilim başta olmak üzere sanat, dil, din, toplum, birey, aile gibi birçok alanda etkili olmuştur. Batı modernizmi, aydınlanma idealleri doğrultusunda ilerleme işlevini yerine getirirken etki ettiği tüm alanlarda tutarlılık sağlayarak, bu alanların birbiri ile çatışmasını engellemek ile ilgilenmiştir. Modernizmin meta-anlatısında evrensel olarak nitelenen kurallar yoluyla iyi ile kötü, güzel ile çirkin, doğru ile yanlış arasındaki fark ve düalist bir mantıkla belirlenen kategoriler arasındaki sınırlar sabilleşmiştir. Batı modernizmi dünyayı anlamlandırma projesi dâhilinde öteki olarak nitelediklerini bilinene indirgemek suretiyle evcilleştirmiş ve böylece sömürgeciliği meşrulaştırmış, öteki bedenleri sömürgeleştirmiştir.² Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren batının geliştirdiği ve oradan dünyaya yaydığı modernizm, içinde barındırdığı açmazlar yüzünden sıkıntıya düşmüş, krize girmiştir. Postmodern süreçte, İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'daki etkileri sonucunda modernizmin barındırdığı faşist eğilimler sorgulamaya açılmış, temsil alanında "Öteki olarak nitelenen[ler], Öteki üzerindeki kısıtlamaları ve yoksayıcılığı sergile[meye]"³ başlamıştır.

Aynı-Öteki dinamiği üzerinden işleyen kadın/erkek ayrımının aslında tek bir cinsiyeti işaretlediğini, dişi ve eril bedenlere yapay bir tutarlılık dayattığını Postmodern süreçte bu sınırlara isyan eden kadınlar ve eşcinseller göstermiştir. 19.yüzyıl sonunda, kadınlarla erkeklerin doğaları gereği birbirlerine zıt özellikleri olduğu düşünülmekteydi. Buna göre erkeklerin kuvvetli, yetenekli, rekabetçi, kontrolü elinde bulunduran, etkin, duygularına yenik düşmeyen ve zaman zaman şiddete başvuran insanlar olabileceği; kadınların ise doğaları gereği şefkatli, nazik, akıl ve mantık yerine sezgileriyle hareket eden, pasif, saldırgan olmayan, boyun

² Tuğrul İter, "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm", *Küresel İletişim Dergisi*, s. 1, (Bahar 2006): 2 [http://globalmedia-tr.emu.edu.tr/bahar2006/Davetli_Yazilar/Modernizm-Iter%20\(2\).pdf](http://globalmedia-tr.emu.edu.tr/bahar2006/Davetli_Yazilar/Modernizm-Iter%20(2).pdf) [05.10.2011].

³ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu* (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008), 102.

eğmeye meyilli bir karakterde oldukları düşünölmekteydi.⁴ Günümüzde bu nitelikler kadınsı ve erkeksi özellikler olarak anılmaktadır ve geçişler, yalnızca belli bir dereceye kadar “normal” sayılmaktadır.

“Gerçekten hakiki bir cinsiyete ihtiyacımız var mı?” diye sorar Foucault, bir 19. yüzyıl hermafroditi olan Herculine Barbin’in günlüklerini yayımladığı kitabının giriş yazısında. “Modern batı toplumları inada yakın bir ısrarla bu soruya olumlu cevap verdiler. Bu ‘hakiki cinsiyet’ sorusunu bırakıp usanmadan şeylerin düzeninde gündeme getirdiler ki önemli olan tek şeyin bedenın gerçekliği ve hazların yoğunluğu olduğunu düşünebilirdiniz.”⁵ Cinsiyeti bir “hakikat” söyleminin temeline oturtan batı modernizmi, cinsiyete dair düşünürken birbirinden kesin çizgilerle ayrıışmış, birbirinin zıttı ve tamamlayıcısı olarak hayal edilen ikili bir yapıya ihtiyaç duymuştur. Bedenin üreme fonksiyonuna dair gözlemlenen farklılık, yaşamın tüm alanlarına çeşitli göstergelerle işaretlenmek suretiyle yansıtılmaktadır. Bu ayırım, her cins için farklı kıyafetler, saç şekilleri ve toplumsal olarak kabul gören ya da dışlanan/yasaklanan davranış biçimleri ve cinsel pratikler üretmektedir.

Bu tezde cinsel kimliğin bayatlamış, eskimiş, yıpranmış tanımları yerine, toplumsal cinsiyet dayatmalarına alternatif olarak, psikanalitik, sosyolojik ve felsefi söylemlerin ışığı altında cinsel kimliğin sanatta tersyüz edilme edimlerinin akış, oluş ve duruşlarına bakılmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde, cinsel kimliğin toplumsal dayatıcılığını ve öznenin durumunu, Freudcu ve Lacancı psikanalitik kuramlar açısından inceledikten sonra modernist avant-garde’den iki sanatçının otoportrelerinde *cross-dressing*, yani zıt-cinsiyetin kıyafetlerini giyme ediminin nasıl işlediğinden bahsedilecektir. Burada, Marcel Duchamp’ın alter ego’su olarak tanıttığı Rose Sélavy’nin hayali realizmi ile Claude Cahun’un belirsizlik üzerindeki ısrarı incelenecektir. Cahun ve Duchamp’ı modernist avant-garde’de saptanan diğer örneklerin arasından seçip çıkarmaktaki amaç, güncel kimlik politikalarına karşı *queer* ‘oluş’ biçimlerini öncüllediklerinin tespit edilmesidir.

⁴ Kadınsı ve erkeksi özellikler listesini bu sırayla özetleyen: Carolyn Heilbrun, *Towards a Recognition of Androgyny* (New York, London: WW Norton & Company, 1982), xiv.

⁵ Michel Foucault, *Herculine Barbin’e “Giriş”*, çev. Tolga Yalır, Berfu Şeker, *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, s. 65-66 (Bahar 2011):132.

Üçüncü bölümde, Lacan'ın da katkıda bulunduğu ve yapısalcılıktan postyapısalcılığa evrilen Fransa merkezli kuramın içinde öznenin durumuna dair tartışmalar, cinsiyet/toplumsal cinsiyet meselesine yönelik ima ve saptamaları açısından gözden geçirilecektir. Burada, Saussure ve psikanalitik kuram tarafından öne açılan, modern toplumun kurucu öznesi olan “birey”in postyapısalcı krizinin ’68 kuşağının özgürlük söylemindeki yerinden bahsedilecektir. Yine bu bölümde; Jacques Derrida'nın ikili karşıtlıkların yapışökümü, Foucault'un cinsiyeti üretilmiş bir kategori olarak ele alması ve cinsiyetli beden in iktidar rejimini sürdüren bir imleyen olarak işlediğini göstermesi üzerinde durulacaktır. Ayrıca, Deleuze ve Guattari'nin “Oedipalleştiren” baskı rejimlerine karşı, arzunun desteklenmesi yoluyla aktif güçlerin harekete geçirilmesini savunan dönüştürücü felsefesi ve Nietzsche'nin güç istemi üzerinden yaptıkları özne eleştirisinden bahsedilecektir. Bu bölüme dâhil edilen Michel Journiac ve Jürgen Klauke, özgürleşme söylemini cinsellik ve cinsel kimlik meselelerine farklı biçimlerde bağladıkları için önemlidir. Journiac, travestizmi eşcinsel özgürleşme söylemi içinde konumlandırırken, Klauke, heteroseksüelliğin de heteroseksüel normativiteden⁶ kurtarılması gerektiğinin işaretlerini verir.

Dördüncü bölümde, batı feminizmi'nin ve feminist sanatın kısa bir tarihine yer verilmektedir. Bu bölümde feminizm, Süfrajat hareketi⁷, 1968 sonrası feminist hareket ve post-feminizm olmak üzere üç dalga halinde çeşitli sanatçılardan örneklerle ele alınmaktadır. Ayrıca, cinsiyet meselesine farklı bir açıdan yaklaşan ve LGBTT hareketinin içinden doğan *queer* kuramın kısa bir tarihi, cinsel kimlik muğlaklığına dair yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bundan ötürü de, Judith Butler'in performatif beden kavramına ve bedenin dönüştürücü bir araç haline gelmesine *queer*⁸ bağlamında değinilecektir. Bu bölümde; Catherine Opie'nin her zaman oluş halindeki *queer* kimlikleri mutlu bir geniş aile olarak ele alan “belgesel” fotoğraflarından bahsedilerek, patoloji yaftasından kurtulmak adına *queer*'in de bir

⁶ Normativite kavramı iktidarın normalleştirme süreçleri yoluyla işleyişini anlatır. Normal istatistiki bir terimdir ve çoğunluğun durumunu anlatır. Ancak normativite, normun, normalin dışına çıkan unsurlar üzerine dayatımını, farklılıkların şiddetli bir biçimde bastırılmasını ifade eder.

⁷ 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında kadınların seçme ve seçilme hakları için mücadele eden kadınlara Süfrajatler denmekteydi.

⁸ *Queer* İngilizce'de “tuhaf, acayip, normal olmayan, şüpheli, eksantrik” gibi karşılıkları bulunan bir kelimedir. Argoda eşcinselleri aşağılamak için kullanılan kelimelerden biri olmasına rağmen 80'lerin sonlarına doğru kimi eşcinseller tarafından benimsenmiştir. Türkçe'de *queer* kavramını karşılayan bir çeviri bulunmadığından Türkçe metinlerde bu kelime İngilizce ve İtalyan olarak kullanılmaktadır.

çeşit normallik vaad ettiğinden, ancak bunun heteronormativiteden⁹ farklı olarak, normalize etmeyen bir normallik olduğundan bahsedilecektir. Butler'in performativite kuramı ile Baudrillard'ın anlamın imkânsızlaştığı nokta olarak okuduğu simülakral¹⁰ evrende bedenın simülakral hali, Andy Warhol örneğı üzerinden tartışılarak bedenin maddeselliğinin önemi vurgulanmaya çalışılacaktır. Sarah Lucas örneğıyle, bedenin uzantısı olarak sanatın maddeselliğı gündeme getirilecektir. En son bölümde Oreet Ashery'nin *queer* performanslar ve sınır ihlalleri yoluyla ürettiğı kimlik eleştirisinin toplumsal katmanlaşmaları zorlayan dönüştürücü imkânlarından bahsedilecektir.

⁹ Heteroseksüelliğın "norm" olarak tanımlanarak dayatılması

¹⁰ Simulacrum (çoğulu simulacra) aslı olmayan kopya (temsıl ya da gösterge) anlamına gelir.

2. PSİKANALİTİK KURAMLAR ve MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME CİNSİYETLİ ÖZNEİN DÖNÜŞÜMÜ

Freud'un cinsel arzunun doğasına ve kadın cinselliğine dair saptamaları son derece tartışmalı olsa da, psikanalitik kuram bugün hala toplumsal cinsiyet çalışmalarının temelindedir. Freud'un ortaya attığı bilinçdışı kavramı ve bastırma mekanizmaları, toplumsal cinsiyet kimliğini biyolojik veri olarak kabul etmektense, bu kimliklerin nasıl oluştuğunun incelenmesi açısından vazgeçilmezdir. Bu anlamda Freud'un psikanalitik kuramında ortaya attığı cinsiyet kazanım süreci ve Lacan'ın psikanalizi devralış biçimine kısaca göz atmak faydalı olacaktır. Özellikle Lacan'ın, Freud'u yeniden yorumlarken vurguyu aile özelinden çıkararak toplumsal ilişkilere çevirmesi ve dili bir kayba denk düşecek şekilde kimlik gelişim sürecinin merkezine yerleştirmesi, postyapısalcı kuramlarda çok etkili olmuş ve modernizmin postmodernizme evrilmesi sürecinde öznenin ve temsiliyet meselesinin sorgulanmasının önünü açmıştır.

Bu tezde kapsam gereği; psikanalitik kuram içinde cinsiyetli öznenin gelişimine, cinsel arzunun doğası ve işleyiş biçimlerine ve de kuramın, cinsiyet farklılıklarının anlamlandırılma ve işaretlenme biçimleri ile ilgili tartışmalarına yüzeysel olarak yer verilecektir. Bu bölüm daha ziyade, postyapısalcılık ve cinsiyet kuramları içerisindeki tartışmalara temel teşkil etmesi açısından önemlidir. Ayrıca kimi sanatçıların işlerini okurken psikanalitik kuramların ortaya attığı bir takım kavramlar yarayışlı olacaktır.

2.1. Freud'un Fallusmerkezci Cinsiyet Modeli ve Oedipal Süreç

Freud'a göre cinsel farklılığın temelinde, erkek ve dişi üreme organları arasındaki anatomik farklılıkların varlık/yokluk terimleri ile anlamlandırılması yatmaktadır.¹¹ Bu nedenle kadınlar penis haseti, erkekler ise kastrasyon kompleksine tabidir.

Freud'a göre yaşamın başlangıcında cinsiyet ayırıcı yoktur. Kız ve erkek çocukların oto-erotik davranışlarının ve cinselliğin masturbatik dışavurumlarının bu dönemde birbirinin aynı olduğu saptamasından yola çıkan Freud, küçük bir kızın cinselliğinin eril karakterde olduğunu savunur. Ayrıca Freud'a göre libido her zaman ve mutlaka eril karakterlidir, kadında veya erkekte görülmesi ya da nesnesinin (arzunun yöneltildiği öteki) kadın ya da erkek oluşu bunu değiştirmez.¹²

Freud'a göre ergenlik döneminde, erkek çocuğun libidosunda büyük bir artış görülürken, kız çocuk klitoris cinselliğine dair bir bastırma evresinden geçer. Bu dönemde ana erojen bölge klitoristen vajinaya transfer edilmelidir. Böylece eril cinsellik bastırılır. Erkek ise böyle bir bastırma yaşamaz ve ana erojen bölgesinde bir değişiklik olmaz. Freud'a göre bu bastırma ve ana erojen bölgenin değişimi, dişiliğin doğası ile yakından ilgilidir.¹³

Freud'a göre, çocuklarda cinsiyet kimliği psikoseksüel gelişimin 3-6 yaş arasına denk gelen Oedipal dönem sonucunda kazanılır. Bu dönemde, erkek çocukların birincil nesnelere olan annelerine karşı duydukları sevgi, cinsel arzuya dönüşür. Ancak, baba bu aşka engel olmaktadır. Erkek çocuk, bir yandan rakibi olan babasına karşı haset ve şiddet hissederken, diğer yandan babanın onu cezalandıracağından korkar. Bu dönemde, kadınların (özellikle annesinin) penisi olmadığını fark eden çocuk, babanın onu da iğdiş (kastre) edeceğini düşünür. İğdiş fobisi o kadar baskındır ki, sonunda anneye karşı duyduğu arzuyu bastırır. Böylece Oedipal dönemi başarıyla tamamlayan erkek çocuk, Latent döneme¹⁴ geçer. Erkek çocuk Oedipal dönemde annesine sahip olamayacağını fark etmiş olsa da, baba ile özdeşim kurarak

¹¹ Elizabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm*, çev. Ebru Kılıç (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 19.

¹² Sigmund Freud, *Three Contributions to the Theory of Sex*, çev. A.A. Brill (New York ve Washington: Nervous and Mental Disease Publishing Co., 1920),
<http://www.gutenberg.org/files/14969/14969-h/14969-h.htm#p85> [7.8.2011].

¹³ age.

¹⁴ Libidinal dürtülerin etkinliklerinin ergenliğe kadar sessizleştiği dönem.

mümkün olduğunca ona benzeyerek annesine sembolik olarak sahip olmaya çalışır. Bu özdeşim, onu ilerki yaşamındaki uygun cinsel role yerleştirir.¹⁵

Oedipus kompleksi, çocuğun zıt-cinsiyetli ebeveyne sahip olma ve aynı cinsiyetli ebeveyne öldürmeye duyduğu bilinçdışı arzudan kaynaklanır ve baba tarafından ensest yasağının dayatılmasıyla çözümlenir. Freud, ayrıca bu dönemde fiksasyonun, homoseksüelliğin temel sebeplerinden biri olabileceğini öne sürmüştür.¹⁶

Freud, kız çocuklar için sürecin işleyişi konusunda biraz daha muğlaktır. Bu dönemde, kız çocuk kendisinde, annesinde ve diğer kadınlarda, erkeklerde olan penisin eksikliğini fark eder. Kız çocuk, penis hasetine mağruz kalır ve kendisine bir penis vermediği için annesini suçlar. Babasına duyduğu sevgi, hem arzu hem de kıskançlık içerir. Kadınlar için bu sürecin çözümlenmesi uzun zaman sonra olur ve hiçbir zaman kesin bir biçimde tamamlanmaz. Freud, kadınların Oedipal dönemde hafifçe saplanmış (fiksasyon) olduklarını ima eder.¹⁷

Carl Jung, Oedipus kompleksinin kadınlar için işleyişine bir çeşit simetri atfetmek için Elektra kompleksi ismini vermiştir. Ancak Freud, “iki cinsin tavrındaki benzeşmeyi vurgulamayı amaçlayan” bu ismi reddetmiş ve her iki cins için Oedipus ismini kullanmayı tercih etmiştir.¹⁸ Freud’un cinsellik kuramı tek ve eril bir libido tanımlar. Erkek, baba tehdidinin karşısında kastrasyon fobisini çözümlmek için birincil libidinal dürtülerini bastırmak, yani bilinçdışına itmek şartıyla “erkek” olur. Kadın ise, bilinçdışında iğdiş (kastre) edilmiş bir erkektir. Freud eşcinselliği, bu şekilde açıkladığı gelişim sürecinden bir sapma olarak görür.

Sonuç olarak Freud, cinsiyet ayrımının bir bastırma sonucu ortaya çıktığını söylemiştir. Ona göre Ego’yu tehdit eden libidinal dürtüler, özkıyım, psikotik çözümlme, parçalanma ve psişik ölüme karşı bilinç dışına itildiği gibi, "manik savunma" şeklinde eşcinsellikle de anlatım bulur.¹⁹ Temelde bilinçdışı ile ilgilenen

¹⁵ David B. Stevenson, “Freud’s Psychosexual Stages of Development”, <http://www.victorianweb.org/science/freud/develop.html> [08.08.2011].

¹⁶ agy.

¹⁷ agy.

¹⁸ Sigmund Freud, “Female Sexuality”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, c.21 (London:Hogarth Press, 1953-1974), 223-243’den aktaran Jill Scott, *Electra after Freud: Myth and Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 2005), 9.

¹⁹ Ilany Kogan, *Escape from Selfhood: Breaking Boundaries and Craving for Oneness*, (IPA Publications: 2007)

Freudcu analizin amacı, çeşitli psikanalitik yöntemlerin yanı sıra rüyalar, dil sürçmeleri, hatta şakalar yoluyla ortaya çıkan bilinçdışını yorumlayarak (bilinçli hale getirerek) hastanın saplandığı noktaları saptamak ve buralardan “başarıyla” geçmesini sağlamaktır.

2.2 Lacan’ın Dilde Bölünmüş Öznesi ve Cinsiyetin Toplumsal Dayatımı

Lacan cinsel kimliğin kazanılmasını (sexuation) kişinin dili kullanan bir birey olarak toplumda yer edinmesi açısından tanımlar. Freud’un Oedipal süreçle açıkladığı cinsiyetlenme edimi, Lacan’da anne-baba özelinden çıkarılarak toplumsal ilişkilere vurgu ile işlenir. Freud’da birey, çeşitli evrelerden başarı ile geçmek ya da o dönemlerde saplanmak suretiyle kişiliğini oluştururken, Lacan’ın öznesi her zaman başarısızlığa mahkumdur. Lacan’a göre, her konuşan varlık kastrasyona (dil fallik işlevine) maruz kalır ve bu da öznenin bölünmesine yol açar.

Lacan’a göre, yeni doğmuş bebeğin algısında, kendi bedeni ve çevresindeki şeyler arasında herhangi bir sınır yoktur. Parmakları, annesi, içinde yattığı beşik ve etrafında olup bitenler varlığının rastgele, düzensiz ve bölük pörçük parçalarıdır. Bu algı 6-8 aylık iken geçirilen Ayna evresiyle değişir. Bu dönemde bebek kendisini aynada görür ve çevresinden ayrışık bir birey olarak algılar.²⁰ Aynada gördüğü görsel imgeyi, tutarlı bir bütünlük olarak içselleştirir ve bütüncül bir benlik imgesi (İdeal-ben) geliştirir. İdeal-ben, Lacan’ın üç düzeninden biri olan, İmgesel²¹ düzenin temelidir. Ancak, bu dönemde edinilen narsistik bütünlük ideali, yanıltıcı bir bütünlüktür ve çocuğun dile (yani Simgesel düzene) girmesi ile sarsılır.

Lacan’da İmgesel düzenden Simgesel düzene geçiş, Freud’daki kastrasyona denk düşer ve dilin, yani toplumsalın alanına geçişi ifade eder. Bilinçli ego, kendini ancak dilin halihazırdaki yapılarıyla ifade edebilir fakat bunlar hiçbir zaman itkilere tam olarak tekabül etmez. İmgesel düzende çocuk henüz kendi otonomisini kazanmamış,

²⁰ Peter Hunt, *Understanding Children’s Literature: Key Essays From the International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, (New York: Routledge, 2003), 107’den aktaran Katie Mitchell, “Growing Up in Wonderland: An Analysis of Lacanian Subject Formation Within the Secondary Worlds of Children’s Fantasy”, 2009, http://library.cn.edu/HonorsPDFs_2009/Mitchell_Katie.pdf [09.08.2011].

²¹ Imaginary (fr. Imaginaire) kelimesi “hayali” anlamına gelir. Lacan kelimeyi bu anlamıyla da kullanmakla beraber, kelimenin kökenindeki imago (imago/imge) kelimesine vurgu yapar. Kelime herhalde bu nedenle Türkçeye İmgesel olarak çevrilmiştir. Bu çeviri, kavramın son dönem görsel sanatlar ve medya çalışmaları alanındaki kullanımı için son derece uygundur. (y.n.)

ihtiyaçlarını karşılayan annenin bedenine dair birincil dürtülerini bastırmamıştır. Dilin alanına geçilmesi, Freud'un Oedipal süreçte açıkladığı gibi ensest yasağının dayatılmasıyla gerçekleşir ve bunun sonucunda annenin bedeni bastırılır. Lacan, simgesel düzenin gerçekleştirdiği kastrasyona, dilin "fallik fonksiyon"u adını verir. Wright'ın açıkladığı gibi Lacan, hepimizin konuşan varlıklar olduğunu vurgular:

Konuşuruz ve bir varlığımız vardır. Dil ve konuşma insanoğlunu kastrasyona maruz bırakır. Kurallı bir sisteme girmek tavır gerektirir. Lacan'a göre önemli olan dilin, bütün konuşan varlıklar üzerinde uyguladığı sınırlamadır; bu sınırlamayla bedenin motivasyonu (Freud'cu güdü) tam bir tatminden yoksun bırakılır. Bu da simgesel kimliği ile o kimliği taşıyan bedeni arasında bölünmüş bir özne, yani Lacan'ın "yasak özne"sini yaratır... Lacan bu kısıtlamayı, kastrasyona atıfla "fallik işlev" olarak isimlendirir ve her iki cins üzerinde etkili olduğunu söyler.²²

Kişi öznelliğini, kaçınılmaz olarak kabul görmüş göstergelerin tekrarlanması yoluyla kurar.²³ Ancak "znenin söyledikleri ile söylenenler, 'ifade' ile 'telafuz' asla birbirine uymaz... Dile girmek, sren bilindışıının öznesi ile konuştuklarına kendini tamamen koyduğunu düşünen bilinçli ego arasında bir bölünme yaratır."²⁴ Böylece znede bir yarılma meydana gelir.

Lacan Simgesel'in, yani dil ve diğer kültürel kodlamaların dışında kalan bir "Gerçek" tanımlar. Lacan'ın İmgesel ve Simgesel düzeninin ötesindeki üçüncü düzeni olan Gerçek, Ayna evresinin ncesi, İmgesel'in zıttı ve Simgesel'in ötesindedir. Dilin kurduğu "gerçeklik"ten farklı olarak Lacancı Gerçek, Simgesel tarafından temsil edilemeyendir. Gerçek, bastırmanın gerisinde kalandır. Kaybın öncesindeki *jouissance*'ın ve dolayısıyla arzunun kaynağıdır. Gerçek temsil edilemez ve ancak Simgesel düzendeki travmatik boşluklar olarak deneyimlenebilir.

Lacan'ın yarılmış öznesi, bir iç tutarlılığa sahip olamayacağı gibi tam bir tatminden de yoksundur. Lacan, *güdülerin tatminini* ifade etmek için, basitçe haz anlamına gelen, ancak haz ilkesinin ötesindeki bir tatmini anlatan *jouissance* terimini kullanır.²⁵ Lacan'ın *jouissance* kavramı ilk deneyimlerin çoklu hazlarıyla alakalıdır. Simgesel düzene girmeden önce, bütün kadınlar ve erkekler *jouissance*'ı bastırmak durumundadırlar çünkü *jouissance*'ı sınırlamadan öznelik pozisyonuna erişmek

²² Wright, age, 20- 21.

²³ Catherine Belsey, *Poststructuralism: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2002), 37.

²⁴ Wright, age, 86.

²⁵ *Jouissance* haz ile ilgili olsa da hazda olduğu kadar bedensel ve psişik açıdan da kendini gösterir ve bu yüzden bilinçdışı mazoşistik bir karakter taşır.

mümkün değildir. Eksikliğin karşıtı olan *jouissance*, “başlangıçtaki kaybı geri kazanma fantezisinin kaynağıdır, bu yüzden Lacan’ın üç düzeninden biri olan Gerçek’te bir temeli vardır.”²⁶

Freud, kadının bilinçdışında kastre edilmiş bir erkek olduğunu ima etmişti. Lacan’a göre ise, istisnasız olarak tüm kadınlar ve erkekler dilin dayattığı kastrasyon’a maruz kalır. Bu da, yarılmış öznde daimi bir eksiklik hissine yol açar. Arzu ise, bu mutlak eksiklik ekonomisinin sonucu olarak işler. Özne, Simgesel’in görmezden geldiği başarısızlığını gizlemek için bir kayıp nesne fantazisi geliştirerek bu nesnenin peşine düşer. Lacan, arzunun kayıp nesnesine obje a²⁷ adını verir. Objeye a, özneye kaybı ne ile telafi edebileceği yanılımasını verir.²⁸ Bu kavram, cinsel arzunun yöneldiği ötekine (örneğin fallusa ve ataerkil kültürde bir gösterge olarak Kadın’a) fetiş değeri kazandırır.

Cinsiyet ayrımı dilin alanında ortaya çıkar ve özneliliğin yarılması, bir cinsel bölünme yaratarak bize simgesel toplumsal cinsiyet kazandırır.²⁹ Kadınlara nazaran erkeklerde kendini fallusla tanımlama, yani kendisini yasakları belirleyen efendi olarak görme eğilimine daha fazla rastlanır.³⁰ Wright, Lacan’ın cinsiyet şemasını açıklarken, kadın kümesinin, erkek kümesi gibi tanımlı olmadığını altını çizer. Lacan’ın şemasına göre, teorik olarak bütün kadınlar fallik işleve tabi değildir. Bu nedenle, “tamamen Simgesel düzlemde bulunmamanın sonucu olarak, kadının ek bir *jouissance*’ı vardır; fallik işlevle birlikte gelen kastrasyonla ilgisi olmayan, kastrasyonun unuttuğu bir *jouissance*.”³¹ Ancak Gerçeğin kalıntısı olan bu *jouissance*, dilin (ve diğer kültürel kodların) dışında olduğu için temsil edilemez.

Judith Butler’in açıkladığı gibi Lacan’a göre dilsel imlemin tamamı babaerkil yasa tarafından yapılandırılır:

Yasa anlamlı dili ve dolayısıyla anlamlı deneyimi mümkün kılar, bunu da çocuğun anne bedenine duyduğu kökten bağımlılık da dâhil olmak üzere birincil libidinal dürtüleri bastırmak yoluyla sağlar. Dolayısıyla simgesel, anne bedeniyle olan birincil ilişkinin reddiyle mümkün

²⁶ Wright, age, 83.

²⁷ Fransızca’da Objet a ya da Objet (petit) a. Bu terimdeki a harfi Fransızca’da “öteki” anlamındaki autre kelimesinden gelir.

²⁸ Wright, age, 84.

²⁹ age, 22.

³⁰ age, 31.

³¹ age, 32.

hale gelir. Bastırmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan “özne” baskıcı yasanın taşıyıcısı haline gelir.³²

Lacan’a göre konuşan “Ben”, yani özne her zaman eril bir pozisyonudur. Varlık bulmak için özne, annenin (artık bastırılan) bedeniyle ilişkilendirilen bireyleşme öncesi ensest hazlarını bastırır (birincil bastırma). Dilin fallik fonksiyonunun gerçekleştiği kastrasyon “sonucunda fallus, yasaklanmış *jouissance*’ı, bütün öznelere yasaklanan tatminin büyük kısmını gösterir hale gelir.”³³ Butler’in altını çizdiği gibi “eril özne anlam yaratıyormuş gibi görünür, [ancak] bu anlam kurma süreci, kadınların eril iktidarı yansıtma ve hayali özerkliğinin gerçek olduğu konusunda ona sürekli güven vermelerini gerektirir.”³⁴ Lacan erkeklerin fallus’a “sahip olmak”, kadınların ise fallus “olmak” istediklerini iddia eder. “Fallus ‘olmak’, Butler’in açıkladığı gibi “Öteki”nin arzusunun ‘imleyeni’ [obje a] olmak ve bu imleyen gibi görünmektir. Bir başka deyişle, hem (heteroseksüelleştirilmiş) eril arzusunun nesnesi, Ötekisi olmaktır, hem de o arzuyu temsil etmek veya yansıtmaktır... [Yani Fallus’un] Ötekisi, yokluğu, eksikliği, kimliğinin diyalektik olumlanması “olma” yoluyla Fallus’u göstermek.”³⁵ Simgesel düzende kültürel idrak edilebilirlik, fallusa “sahip olmak” ile fallus “olmak” konumları üzerinden yaratılır. “Fallus ‘olmak’, her zaman eril bir özne ‘için olmak’tır.”³⁶ Lacan, kadınların paradoksal olarak olmadıkları şey (ötekinin arzusunun imleyeni, yani fallus olmak) için seilmeyi ve arzulanmayı beklerken, dişiliği maskelenme yoluyla inkâr etmek durumunda olduğunu söyler.³⁷ Kadının bu negatif fonksiyonuna atfen skandal yaratan bir ifadeyle “Kadın yoktur” der. Bu bilinçdışında kadın için bir gösteren olmadığı anlamına gelir.

Butler’in de açıkladığı gibi, Lacan’ın “Cinsiyetler arası ilişki tanımında, konuşan “ben”in, baskının erilleştirilmiş bir sonucu olduğu ortaya çıkar; bu “ben” özerk ve kendi kendini temellendiren bir özneymiş gibi durur.” Butler’e göre bu “ben”in

³² Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (CB) çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 151.

³³ age, 29.

³⁴ age, 104.

³⁵ age, 103.

³⁶ age, 105.

³⁷ Jacques Lacan, *Ecrits*, çev. Bruce Fink (New York, London: W. W. Norton & Co:2002, orj.1966), 583 (695).

“kimlik oluşumu sürecinde dışladığı cinsel konumlar onun ne denli tutarlı olduğunu tartışmaya açar.”³⁸

Lacan Freud’u yeniden okurken, Oedipus’u aile özelinden çıkarıp toplumsal ilişkilerin alanında, kültürün kurucu yasası olarak ele alır. Böylece toplumsal cinsiyet kazanımı, anlaşılabilir olmak ve anlam üretebilmek için zorunlu kastrasyon ve *jouissance*’ın bastırılması sonucunda gerçekleşir. Lacan’ın kuramında, sanatta cinsiyet ve özneliği ele alışımız için önemli ve postyapısalcı kuram ile ilişki kurarken temel teşkil edecek pek çok kavram bulunur. Özne, *jouissance*’ın bastırılması sonucu özneymiş gibi durur ve toplumsal anlamlandırma pratiklerine dâhil olur. Lacancı özne, ayna evresinin sunduğu bütünlük ve yeklik yanılması ile dilin kullanımı yoluyla dayatılan zorunlu parçalanmışlık hissi arasında yarılmıştır. Ayrıca bütün bunların ötesinde “Gerçek”, temsil edilemez olandır. Cinsel farklılık ise toplumsal anlamlandırma düzenlerinin, yani dilin işleyiş ekonomisinin bir sonucu olarak edinilir ve öznelerin bastırılan *jouissance*’ın sembolü haline gelen fallus’a olan hayali mesafelerini tanımlar.

2.3 Sanatta Travestizm ve Modernizmin Kırılma Noktasında Postmodernizmin Öncülleri:

Psikanalitik kuramın ortaya attığı bilinçdışı kavramı, yaratıcılığı özgür bırakmak için bastırılan bilinçdışı enerjinin açığa çıkarılması ile ilgilenen sürrealizm için çok önemlidir. Sürrealistler, psikanalitik kuramdan etkilenerek, yaratıcı potansiyeli sansürleyen rasyonaliteyi atlatmak üzere otomatizm gibi, bilinçli egoyu hedef alan yöntemler geliştirmekteydi. Marcel Duchamp, sanat tarihinde sürrealist olarak adlandırılmasa da bu tartışmalara dâhil olmuş, Claude Cahun ise sürrealist çevreyle tanıştıktan sonra, zaten hep sürrealist olmuş olduğunun farkına vardığını ifade etmiştir. Duchamp ve Cahun, egoyu cinsel kimliğin bir sonucu olarak ele alıp sorgulayarak kimliğin ve cinsel kimliğin postmodernist ve feminist kritiğini öncüllemişlerdir.

³⁸ age, 104.

2.3.1 Marcel Duchamp ve Rose Sélavy: Yaratıcılık, Öznellik ve Travestizm

Marcel Duchamp'ın kadın alter egosu olarak tanınan Rose Sélavy, ilk olarak 1920'de yaptığı *Fresh Widow* adlı işin telifinin onun adına alınmasıyla meydana çıkmıştı. Hayatı boyunca “Totor”, “M. Dee”, “Marcel Douxami” ve “R.Mutt”³⁹ gibi farklı rumuzlar kullanan Duchamp için Sélavy, diğerlerine nazaran daha sık başvurduğu bir kaçış noktası olmuştur. Rose Sélavy'nin Fransızca okunuşu, ‘Eros, c'est la vie’ (Aşk, hayat bu işte!) ve ‘arroser la vie!’ (hayata kadeh kaldır) olarak da duyulan (ikisi de yaşamı olumlamak ve kontrolü teslim etmek anlamlarını barındıran) bir kelime oyunudur.

Biyografisini yazan Alice Marquis'e göre Duchamp, ilk mekanik işini yaptıktan sonra hareket fikrine kafayı takmış, dört yılda dünyayı dört kere dolaşmış olmanın yanısıra, kendi kimliğini de hareketli kılmak adına yeni bir kimlik arayışına girmişti. Duchamp ilk etapta, kendisi katolik olduğu için yahudi bir kimlik düşünse de, onu cezbeden bir yahudi ismi bulamadığını, cinsiyet değiştirme fikrinin, bir anda aklına geldiğini ve çok da uygun düştüğünü belirtmiştir.⁴⁰

Rose Sélavy (henüz tek R ile yazılıyordu) imzasını taşıyan ilk iş olan *Fresh Widow* (Taze Dul, 1920), Duchamp'ın resmi tamamen bıraktığını ilan ettikten sonra yaptığı bir ready-made idi. “French window”, yani Fransız tipi pencere gibi de duyulan *Fresh Widow*, giyotin tipi Amerikan pencerelerinden farklı olarak, çerçevesi sekiz kareye bölünmüş iki kanatlı bir Fransız tipi pencere idi. Camları çıkarılarak yerlerine parlak siyah deri döşenmişti. Bu pencere, İtalyan Rönesansında perspektif biliminin kurucusu Leon Battista Alberti'nin (*Della Pittura*, 1435) resmin yüzeyini, dışarı açılan bir pencere olarak tanımlayarak, sanatçıların doğayı doğru bir biçimde kopyalayabilmeleri için icad etmiş olduğu karelere bölünmüş pencere düzeneğini anımsatır. Ancak Alberti'nin penceresinin aksine, Duchamp'ın penceresi ne dışarıya açılır, ne de kendinden başka bir şeyi imleme işlevi görebilir. Eğer başlığın belirttiği “taze dul”, bu Fransız penceresi ise, siyah opak deri camları ile lineer perspektif anlayışına dayalı batı resim geleneğinin öldüğünü ilan etmektedir.

³⁹ Kerstin Brandes, “Morimura/Duchamp: Image Recycling and Parody”, *Paragraph Special Issues: Men's Bodies*, s.26, e.d. Judith Still, (Edinburg University Press, Paragraph: The Journal of the Modern Critical Theory Group, Cambridge: EBSCO Publishing 2003), 54.

⁴⁰ Alice Marquis, *Marcel Duchamp – Eros C'est La Vie, A Biography* (Troy, New York: The Whitson Publishing Company, 1981), 179-180'den aktaran Katz, *age*, 4.



Şekil 1: Marcel Duchamp (Copyright Rose Sélavy), *Fresh Widow*, 1920

<http://www.tate.org.uk/modern/explore/work.do?id=22019&action=4>

Rönesans resim sanatındaki lineer perspektif, tek ve sabit bir noktadan bakan bir izleyici tanımlayarak, Hümanizmin bireyi (herşeye hakim, sabit bir konum olarak) yüceltme idealini barındırıyordu. Perspektif, sanatçıyı da tek bir noktadan bakan birey olarak tanımlıyor, hatta Alberti'nin karelere bölünmüş çerçeve düzeneği⁴¹ sanatçıyı, üretimi esnasında gerçek anlamda tek noktaya kilitlenmeye zorluyordu (en ufak bir kıvrımda kareleme sisteminin şaşmasına sebep oluyordu). Eğer bahsi geçen taze dul, Rose Sélavy ise, bu iş, o günlerde sanatçı kimliği ile oturaklı bir konuma yerleşmeye başlamış olan Marcel Duchamp'ın da öldüğünü ima ediyordu.

⁴¹ Rönesans sanatçılarının sıklıkla kullandığı bu düzeneğin çeşitli versiyonlarına İngilizce'de Alberti's Window (Alberti'nin Penceresi), draftsman's net (çizer ağı), Alberti's grid (Alberti'nin ızgarası) veya Alberti's veil (albertinin peçesi ya da duvağı) gibi isimler ile hitap edilmektedir. Veil kelimesi Fransızca'da voilette olarak kullanılır ve bu da bize Duchamp'ın aşağıda tartışılan Belle Haleine, eau de voilette işini hatırlatır. Ayrıca Dürer'in bu aparatı betimleyen bir gravürüne bakarak, resmedilen sanatçının çizimindeki figürün nasıl yerleştirilmiş olacağı düşünüldüğünde, bu gravürün Duchamp'ın bir gözetleme deliğinden bakılarak görülebilen *Etant Donnés* adlı işindeki figür ile ilişkili olabileceğini kaydetmekte fayda var.

Rönesans hümanizminin sanatı olarak perspektif resminden kaçış ile aynı ideolojinin ürünü olan müellif/sanatçı kimliğinden kaçış elbette ki ilişkilidir.



Şekil 2: Alberti'nin penceresi

Şekil 3: Alberti'nin penceresi, Albrecht Dürer yorumu

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702006000500010&script=sci_arttext [05.11.2011]

http://www.acmi.net.au/AIC/DRAWING_MACHINES.html [05.11.2011]

Rachel Paige Katz, kelime oyununu daha da ileri götürerek, Fransızca'da “dul” için kullanılan “la veuve” kelimesinin, aynı zamanda giyotin anlamına da geldiğinin altını çizer. Katz'a göre bu pencere, Duchamp'ın, kendi eril kimliğini kastre ederek Sélavy'ye geçiş yaptığı bir çeşit giyotin idi.⁴² Bu şekilde düşünüldüğünde, Duchamp'ın sergilediği kadın-oluş, Deleuze ve Guattari'nin öne sürdüğü şekilde öznenin sabitliğini bozarak hareket enerjisini açığa çıkarmak ile ilgilidir. (bkz. Bölüm 3.4)

⁴² Katz, age, 8.



Şekil 4: Marcel Duchamp (ve Man Ray), *Rose Sélavy*, 1921

<https://picasaweb.google.com/naredecomcivone/PERFORMARE#5244762622196454178> [29.05.2011]

Kısa zaman sonra Rose Sélavy, Man Ray işbirliği ile ilk defa görücüye çıktı. 1920-21 tarihli bir fotoğrafta Duchamp, dönemin burjuva moda anlayışına uygun bir biçimde, şık bir şapka ve yakası kürklü bir palto ile Rose Sélavy olarak poz verdi. Resimdeki eller Duchamp'ın bir kadın arkadaşına aitti. Baştan çıkarıcı bir kadının portresi olarak son derece inandırıcı olan bu fotoğrafı çekerken Man Ray odağı yumuşatmış, ünlü yıldızların portrelerine ve reklam fotoğraflarına benzetmişti. Bu fotoğrafın “gerçekliğinden” şüphe etmemizi gerektiren herhangi bir detay yoktur. Yalnızca portrenin sağ alt köşesindeki imza, sahteliğin doğasını ele verir: “Sevgiyle, Rose Sélavy, nam-ı diğer Marcel Duchamp”. Böylelikle fotoğrafını imzalayan “Sélavy” fotoğraftaki kişinin ‘gerçek’ kimliği, “Marcel Duchamp” ise onun takma ismi (yani başka bir Duchamp) haline gelir.⁴³ Bu yolla, yek ve tutarlı bir yaratıcı öznenin yerini, cinsiyet ikiliği üzerinden pozisyon değiştiren dinamik bir özne alır.

⁴³ Brandes, age, 58.

Amelia Jones'a göre; Duchamp'ın takma isim kullanım biçimi, geleneksel müellif/sanatçılık anlayışında imzanın iktidarı üzerine bir oyun sergileyerek, sanatçının ve işin ardındaki bireyin kimlik-dışılığını (non-identity) ortaya koyar.⁴⁴ Duchamp /Sélavy, imzanın otoritesinin parodisidir.

Marcel Duchamp kelime oyunlarını ve erotik şakalarını Rrose Sélavy adıyla yapmış, kimi işlerinin yanı sıra, yazdığı notları ve kimi mektuplarını bu isimle imzalamıştır. Bununla ilgili pek bir açıklama yapmamış, “yalnızca iki kimlik istediğini”⁴⁵ belirtmekle yetinmiştir. Alice Marquis ise Duchamp biyografisinde, Rrose Sélavy'nin ortaya çıkışı ile ilgili şöyle bir okuma yapar:

Duchamp tam da otuzüç yaşında, çarmlı gerilme fantazisini tamamlamış olmanın getirdiği tıkanmayı yaşamaktayken, bir diriliş fikri geliştirdi: Tıpkı İsa'nın sembolik ve dönüşmüş bir formda yeniden ortaya çıkışı gibi, sanatçı Marcel'in ölmesi (üretmeyi bırakması) ve tamamen dönüşmüş bir halde geri gelmesi gerekiyordu. Şimdi Rrose vardı, ismiyle bile edepsiz, dobra, cinsel içgüdülerini dışa vurmadan kaçınmayan farklı bir kimlik. Cüretkarlığı Duchamp'ın ketumluğunun zıttı idi, bayağılığı, Duchamp'ın zarafetinin önüne geçiyordu.⁴⁶

Sélavy, 1921 yılında *New York Dada* dergisinin kapağında modifiye edilmiş bir hazır yapıt olan parfüm şişesinde belirdi. Şişenin dış kutusu, parfümü bir Rrose Sélavy ürünü olarak sunar gibi, altın mühür üzerinde onun markalaşmış imzasını taşıyordu. Şişenin üzerinde ise Duchamp'ın Sélavy olarak, gene Man Ray tarafından çekilmiş bir resmi, altında parfüm adı olarak “Belle Haleine, Eau de Voilette” yazıyordu ve en altta RS parafı bulunuyordu. Eau de Voilette, parfüm anlamındaki Eau de Toilette'ten türetilmiş bir kelime oyunu olarak, peçe suyu anlamına gelir. Belle Haleine ise “hoş nefes” demektir ve Belle Hélène, yani güzel Helen (Truvalı Helen) gibi duyulur. Gizleyen, örten bir şeyi ima eden peçeye karşı su ve nefes içsel olanı çağırıştırır.⁴⁷

⁴⁴ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994), 136'dan aktaran Brandes, 60.

⁴⁵ Marquis, age, 189'dan aktaran Katz, age, 4.

⁴⁶ Age, 200'den aktaran Katz, age, 4.

⁴⁷ Katz, age, 9-10.



Şekil 5: Marcel Duchamp, *Belle Haleine*, 1921

<http://www.prestigium.com/news/mode/vente-ysl-berge-le-bilan-de-tous-les-records-410/diaporama/5/> [29.05.2011]

Bir yandan Duchamp, Rose Sélavy ile kadınlığı, Joan Rivière'in açıkladığı biçimiyle bir maskelenme olarak kuşanır.⁴⁸ Öte yandan Rose, edepsiz şakaları ve kelime oyunları, 'Duchamp kimliğinin' izin vermediği bir enerjinin dışavurumunu da mümkün kılıyordu (Freud'un şakalarda bilinçdışının patlak verdiğini söylemesi gibi). Böylece bir çeşit "kadın-oluş" yoluyla Duchamp, sanatçı kimliğinin getirdiği beklentilerin dayatmalarından kaçarak hareket halinde kalmanın yollarını araştırıyordu.

2.3.2 Claude Cahun: Cinsel Kimliğin Reddi ve Yeni Bir Öznellik Arayışı

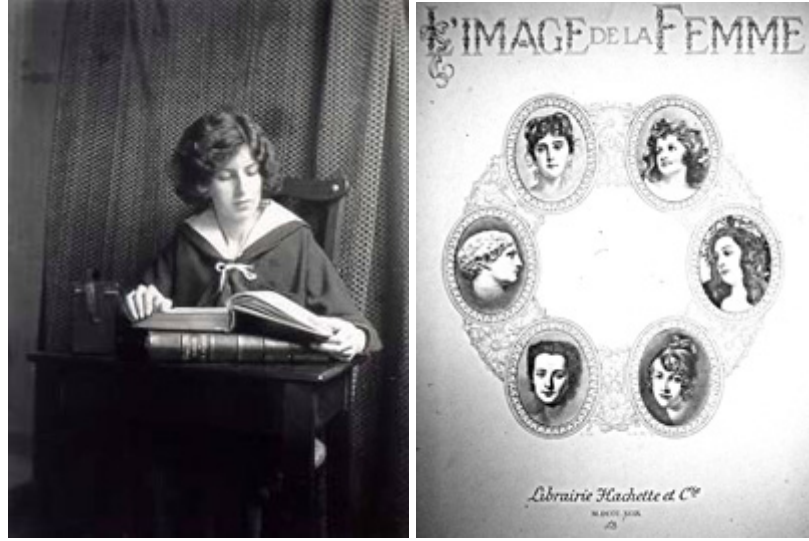
Yaşadığı dönemde Fransa'da daha çok bir yazar olarak tanınan Claude Cahun'un otoportreleri, 1980'lerde yeniden "keşfedilince" kimlik, toplumsal cinsiyet ve öznellik tartışmalarının içinde (ve pek çoğu ilk defa olarak) günyüzüne çıktılar. 90'ların ortasından sonra Cahun, Cindy Sherman'ın sanatının öncüsü, vaktinden önce yetişmiş bir post-modernist ve post-feminist olarak görülmeye başlandı.⁴⁹

Asıl adı Lucy Renee Mathilde Schwob (1894-1954) olmasına rağmen 1915'de cinsiyet belirtmeyen bir isim olan Claude Cahun'u kullanmaya başladı. 1917'de

⁴⁸ Rivière'e göre maske, ne gerçek ne de sabittir ve kadınlık, kimliksizliği örten bir maskedir. bkz. Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade", 1929.

⁴⁹ Gen Doy, *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography* (London, New York: I.B. Tauris, 2007), 10.

babası, Suzanne Malherbe'in annesi Marie Eugénie Malherbe ile evlenince, Claude ve hayat boyu partneri olacak olan Suzanne ayrı bir dairede birlikte yaşamaya başladı. İllüstratör olan Suzanne Malherbe de Marcel Moore takma adını kullanıyordu.⁵⁰ Çiftin çalışmaları arasında, Cahun'un yazıp Moore'un resmettiği kitaplar ile Cahun'un bugün sanatsal işbirliği olarak da kabul edilebilen otoportreleri⁵¹ ve fotomontajlar sayılabilir.



Şekil 6: Claude Cahun (ve Marcel Moore ?), *Otoportre*, 1915

<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaEssay2.html> [09.09.2011]

Cahun erken dönem fotoğraflarından birinde, “Kadın’ın İmajı” başlıklı resimli bir antolojiyi incelemektedir. Burada Cahun bakılası bir nesne olarak görünmekten çok, ilgisini bu kadın nesnesinin temsiline yöneltmiş bir âlimi andırır. Sağ kolunun altında bir fotoğraf makinesi bulunan Cahun, böylelikle kimlik ve temsil meselelerine dair sorgulamalarının yöntemlerinden birini ilan eder.

Cahun’un portrelerinde cinsiyet ve kimlik teatraldır. Maskeler, kılık değiştirme, cinsiyet belirsizliği, sahne kurguları ve aksesuarlar, bu portrelerdeki önemli unsurlardandır. “Maskenin altında başka bir maske” diye yazar Cahun *Aveux non*

⁵⁰ François Lepelier, *Claude Cahun: Ecrits*, (Paris 2002)’den aktaran ve çev. Marcus Williamson, <http://www.connectotel.com/cahun/cahunchr.html> [21.09.2011].

⁵¹ Bkz. *Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore*, küratör Tirza Latimer, (The Judah L. Magnes Museum 2005), <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaIndx.html> [21.09.2011].

*Avenus*⁵² (1930) adlı anti-otobiyografik kitabında: “Tüm bu suratları tek tek kaldırmayı asla bitiremeyeceğim.”⁵³ Rosalind Krauss, Cahun’un işlerinin öznenin değişken pozisyonunu ele aldığını belirtir. Cahun’un otoportre serisinin “arkasındaki ‘gerçek’ Claude Cahun tamamiyle kaybolur.”⁵⁴ ‘Gerçek’ Claude Cahun’u bulmak imkânsızdır: Ortaya koyduğu “*mise en scène*’de keşfedilecek ‘orijinal’ bir Claude yoktur.”⁵⁵



Şekil 7: Claude Cahun (ve Marcel Moore), *i.o.u. (self-pride)*, 1929-30

<http://alagarconniere.blogspot.com/2010/10/inspiration-claude-cahun.html> [09.09.2011]

⁵² *Aveux non Avenus*’u kabaca “boş itifalar” olarak çevirebiliriz. Fransızca *aveu* kelimesinin çoğulu olarak *aveux*, “itiraf” anlamındadır. “*Avenu*” olmuş, gerçekleşmiş anlamındadır ve “non” öneki ile değilmiştir. Non-*avenus*, genelde “*nul et non avenu*” şeklinde bir totoloji (gereksiz tekrar) olarak görülen bir kalıptır. “*Nul et non avenu*” artık bir hükmü, bir etkisi kalmadığı için *hiç var olmamış gibi* kabul edilen, iptal edilmiş anlamında kullanılır. Tirza Latimer bu başlığın koca bir otobiyografi geleneğine gönderme yaparak, hemen sonrasında bunu iptal ediyor oluşunun altını çizer. Kitabın orijinal kapak tasarımı bu saptamayı harika bir biçimde ifade etmektedir (Tirza Latimer, age). *Aveux Non Avenus* en son 2007’de İngilizce olarak *Disavowals* adıyla tekrar basılmıştır.

⁵³ Claude Cahun, *Disavowals*, çev. Susan De Muth (London: Tate Publishing: 2007, orj.1930) s.183’ten aktaran Elisabeth Manchester, Tate Online <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=93565&searchid=9530&taview=text> [09.09.2011].

⁵⁴ Rosalind Krauss, *Bachelors* (Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1999), 29.

⁵⁵ D. Bate, “The *Mise-en-Scène* of Desire”, *Mise-en-Scène: Claude Cahun, Tacita Dean Virginia Nimarkoh*, (London: Institute of Contemporary Arts, 1994), 9’dan aktaran Doy, age, 10.



Şekil 8: Claude Cahun (ve Marcel Moore ?), *Otoportre*, 1921

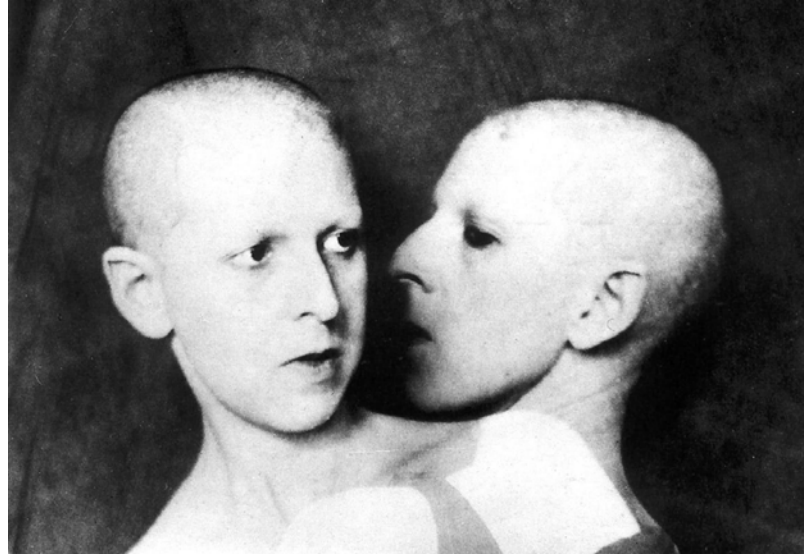
Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography, Gen Doy, London, New York: I.B. Tauris, 2007, s.82

1921 tarihli bir fotoğrafında Cahun'u erkek kıyafetleri ile görürüz. Ancak, belli ki bir erkek olarak inandırıcı görünmeyi amaçlamaz. Erkek kıyafetleri giymiştir, ancak kazınmış saç ve kaşları şüphe uyandırır. Ayrıca bir dekor olarak ifşa edilen arka plan, kimliğin teatralliğine dikkat çeker.

Cahun'u, Paris'in Sürrealist çevrelerindeki diğer kadınlarla karşılaştıran Max Kozloff, onu "ciddiye alınmak konusunda son derece ısrarcı bir kadın" olarak tarif eder ve "dikkat çeken giyimi, kuşamı ve tavırlarıyla bir nesne muamelesi görmeyi reddedişinin" altını çizer.⁵⁶ Cahun, bir yazar ve Sürrealist sanatçı olarak, Lacan'ın eril olarak belirlediği özne pozisyonuna yeltense de, bu pozisyonun tutarsızlığını baştan teslim eder. Ona göre cinsiyet, sahte bir tutarlılıktır: "Kadınsı? Erkeksi? Duruma göre değişir" der Cahun. "Bana her zaman uyan tek cinsiyet nötr'dür. Eğer dilimizde böyle bir sözcük olsaydı, kimse düşüncelerimdeki oynaklığı fark

⁵⁶ Max Kozloff, *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900* (Phaidon, 2007)'den aktaran Paul Stevens, Reality Bites Blog, <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html> [28.05.2011].

edemeyecekti.”⁵⁷ Cahun bu cümleyle toplumsal cinsiyet kimliği ile dilin işleyişi arasında bir ilişki kurar. Aynı/Öteki, Özne/Nesne diyalektiği üzerinden işleyen Kadın/Erkek ikiliğini oluşturan kültürel kimliler, ‘ifade edilemez olan’ Lacan’cı Gerçek’e dair tehdit edici işaretleri bastırır. Kültürel kodlar tarafından temsil edilemeyecek olan Gerçek, Cahun’un yazılarında (simgesel düzende) tezatlar ve çelişkiler, fotoğraflarında (imgesel düzende) ise androjeni ve cinsel belirsizlik olarak zuhur eder.



Şekil 9: Claude Cahun (ve Marcel Moore ?), *Que Me Veux-Tu?*, 1928

<http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html> [20.05.2011]

1928 tarihli *Que Me Veux-Tu?* (Ne İstiyorsun Benden?) adlı işinde açığa çıkan bir gerilimden bahsedilebilir. İki kafalı androjen, benliğindeki tanımsızlığı ve bölünmeyi çağırıştırır. Birbirine dönük duran iki kafadan hangisinin Sen, hangisinin Ben olduğu belirsizdir. Belki de bu yaratık izleyiciye seslenmektedir. Cahun bir yazısında aradığı şeyin “ele geçirmek için kendini bölmek, kendini dayatmak için kendini çoğaltmak” olduğunu ifade eder.⁵⁸ Bu tabir, Irigaray’ın bir olmayan cinsiyet olarak betimlediği “Dişil”ini çağırıştırır. Ona göre Dişil, Aynı/Öteki ekonomisinden farklılıktır ve temsil edilemez. (Bkz. Bölüm 4.1.3.1) Bu nedenle, Cahun’un “Ne istiyorsun benden?” sorusunu, ne *kimin* sorduğu bellidir, ne de bu sorunun cevabı verilebilir. Dişil

⁵⁷ Claude Cahun, *age*, 151-2’den aktaran Elizabeth Manchester, “I Extend myArms”, TateOnline, <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=93566&searchid=9795&tabview=text> [14.5.2011].

⁵⁸ Claude Cahun’dan aktaran Paul Stevens, “Claude Cahun - Que Me Veux-Tu?”. Reality Bites Blog. <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html> [28.05.2011].

cinsiyet tekanlamlı imleme ekonomisinde bir olmayandır. “‘Bir’ değildir çünkü hazlarıyla, imleme kipiyle çoklu, yayılmış, dağılmıştır.”⁵⁹

⁵⁹ Butler, *CB*, 181.

3. YAPISALCILIK-POSTYAPISALCILIK EKSENİNDE CİNSİYET VE ÖZNEELLİK TARTIŞMALARI

Postyapısalcılık, dilbilimci Ferdinand de Saussure'nin yapısalcı dilbilim yaklaşımının ve Lacancı psikanalizin özellikle Fransa ve Avrupa'daki etkileri sonucunda ortaya çıkmıştır. Postyapısalcılık, tek bir konuyla ilgili ya da kendi içinde tutarlı bir kuram olmasa da, genel olarak, başta dil olmak üzere anlamlandırma pratiklerinin işleyişi üzerine oluşturulmuş kuramlardan meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Ölümünden sonra öğrencileri tarafından ders notlarından derlenerek yayımlanan *Course on General Linguistics* (1916)'de Saussure, kelimeler ve şeyler arasındaki ilişkiye dair yeni bir saptama ortaya atar. Saussure, dilin temel yapıları olan kelimeleri göstergeler olarak ele alır ve göstergelerin (sign), gösteren (signifier) ve gösterilen (signified)⁶⁰ olarak iki bileşenden oluştuğunu söyler. Gösteren, kelimenin görsel ve işitsel imgesi iken; gösterilen, o kelimenin çağrıştırdığı zihinsel imge, yani anlamıdır. Saussure, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin tamamen rastlantısal olduğunu ortaya koyar. Anlamlandırma, halihazırda varolan şeyleri ve kavramları *temsil etmektense*, bunlar arasındaki farka dayanır⁶¹ (language is differential as opposed to referential). Saussure'nin ortaya attığı dilin öncüllüğü fikri, sonradan yapısalcılık adı verilen yaklaşım için temel teşkil ettiği kadar, postyapısalcılığı da kaçınılmaz kılmıştır.

⁶⁰ Bu terimler, yer yer Cinsiyet Belası'nın tercümesinde Başak Ertür'ün de tercih ettiği gibi gerektiğinde sırasıyla im, imleyen, imlenen olarak da kullanılacaktır.

⁶¹ Birtakım ses topluluklarının belli anlamlar ifade etmesi için hiçbir ilişkisel sebep yoktur. Çocuklar, gösterenleri kullanmayı öğrendikçe anlamı ayırt etmeyi öğrenirler. Kelimenin yerinde kullanımı, anlamının içselleştirilmesi sürecinde öğrenilir. Saussure'ye göre dilsel sistemde, dilbilimsel yapılardan evvel kavramlar ya da sesler yoktur, yalnızca sistemin getirdiği kavramsal ve fonik farklar vardır. Eğer, der Saussure, şeyler ve kavramlar, onları birbirinden ayıran gösterenlerden evvel var olsalardı, farklı dillerdeki terimler bire bir örtüşecek, tercüme yaparken birinci dildeki kavramların karşılıkları ikincisinde tam olarak bulunacaktı. Ancak tercüme yapanların çok iyi bildiği gibi anlam, hiçbir zaman ikinci dile tam olarak geçmez. (bkz. Belsey, age, 5-13).

Yapısalcılar, düşünce biçimlerinin dilin önceden varolan yapıları yoluyla nasıl kurulduğunu incelemekteydi. Özellikle, 1950 ve 60'larda sosyalsayimciler, kültürel davranış biçimlerinin, insanlararası ilişkilerin ve edebi metinlerin temelindeki, sabit (farklı zaman ve coğrafyalar için değişmez olan) yapılarını araştırmakta idi. Örneğin, edebiyatta kültürel anlatıların ve öykülerin temel yapıları ile bu hikâyelerdeki karakter yapılarını analiz ediyorlardı⁶². Antropolog Claude Lévi-Strauss, kabile kültürlerini 'primitif' olarak görmeyi reddederek, bu kültürler üzerindeki araştırmaları yoluyla batı toplumunun temel yapılarını bulmayı umuyordu. "*Les Structures Élémentaires de la Parenté*" (Akrabalığın Temel Yapıları, 1949) adlı ilk kitabında, akrabalık ilişkilerinin tüm kültürlerde kimlerin kimlerle evlenebileceğini düzenleyen kurallar yolu ile tesis edildiğini ve dolayısı ile erkekler arasındaki ilişkilerin, kadınların "değiş-tokuşu" ve ensest yasağının dayatılması ile kurulduğunu öne sürmüştü. Lévi Strauss'un çalışmaları, Fransa merkezli kuramlarda son derece etkili olmuştur. Örneğin Lacan, ensest yasağının ve egzogami⁶³ kuralının kültürün yeniden üretilmesindeki yeri konusunda Lévi-Strauss'tan yararlanmıştı.⁶⁴

Ancak yapısalcıların varsaydıkları temel yapılar ile dilin sabitliği ve bütünselliği fikirleri, kendi içindeki sorgulamalar yolu ile çürütülmüştür. Bu anlamda yapısalcılığın, post-yapısalcılığı gerektirmiş olduğu söylenebilir. Postyapısalcılık, indirgenemez olan farklılıkların kuramıdır, dilsel ve kültürel yapıları dinamik ve tamamlanmamış olarak ele alır.

3.1 Postyapısalcılıkta Öznenin Krizi

İngilizce'de "subject", Fransızca'da "sujet" olan "özne" kelimesi, Türkçe'de olduğu gibi bu dillerde de gramatik bir terimdir. Bir cümlenin öznesi, cümlenin ifade ettiği eylemi gerçekleştiren faildir. Ancak subject/sujet kelimesi "kul" anlamında da kullanılır: örneğin bir hükümdarın kullarından bahsedilebileceği gibi, bir devletin kanunlarına tabi olan kişiler subject/sujet kelimesi ile belirtilir. Fiil olarak kullanımında to subject/assujettir, boyun eğdirmek, hükmü altına almak anlamındadır.

⁶² Age, 42.

⁶³ Kişinin kendi klan veya sosyal grubunun dışından biriyle evlenmesi gerekliliğine ilişkin gelenek.

⁶⁴ Bu iddianın gerekçeleri ve Lévi-Strauss'un varsayımlarının postyapısalcı/feminist eleştirisi için bkz. Butler, *CB*, 96-102.

Catherine Belsey'nin son derece yalın bir biçimde açıkladığı gibi dilin öznesi, her zaman bir cümlenin öznesidir: "Ben", bir takım aksiyonların, kararların ve seçimlerin kaynağı ve failidir ancak özne (subject) olarak dilin önceden belirlenmiş anlam ve cümle yapılarına tabidir (subjected). Kişi öznelliğini, hâlihazırda kabul görülmüş göstergelerin tekrarlanması yoluyla kurar.⁶⁵ Tanınabilir, anlaşılabilir olabilmek için özne, kendisinin ve başkalarının öğrenmiş olduğu göstergelere başvurmak durumundadır.

1969 yılında Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışmasında devletlerin özneleri üretmek yoluyla nasıl kontrol ettiğini açıklarken Lacan'ın Ayna evresine başvurmuştur. Althusser'in DİA'ları (Devletin İdeolojik Aygıtları) din, aile, politik seçim sistemi, seçilecek partiler, medya, spor, sanat, edebiyat ve eğitim kurumlarıdır. Bu kurumların ürettiği tutarlılık imgeleri kültürel ayna işlevi görerek özneleri (süjeleri) üretir ve özne (süje), ideolojinin içselleştirilerek yeniden üretildiği alandır.⁶⁶

Michael Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*'nda (1975) bu işleyişin modern batı toplumlarında nasıl araçsallaştırıldığını inceler. Foucault'un açıkladığı gibi farklı toplumlar, tanımlanmış normlarına uymayı reddedenleri farklı yöntemlerle cezalandırırlar. Mutlakiyet rejiminin kamusal idam ve ibret stratejisine karşı 19. yüzyılda mahkûmlar, hapishanede çok daha yapıcı görünen farklı bir strateji ile disipline edilmeye başlanmıştır. Burada amaçlanan, mahkûmların, Althusser'in DİA'ların işleyişi ile ilgili açıkladığı anlamda birer özne (subject/süje) haline getirilmesi ve yasayı içselleştirerek imlemesi, böylece uyumlu bir birey olarak yasanın devamını sağlamasıdır.

Althusser, Foucault, Lacan ve postyapısalcı olarak adlandırılmaya başlayan diğer kuramcıların özne (subject/süje) ile ilgili saptamaları, hümanist aydınlanma idealine temel teşkil eden "özgür irade"nin pek de mümkün olmadığını ima etmekteydi. Büyük Ö ile yazılan Lacancı Öteki (the big Other) tarafından kurgulanan, kendi kontrolü, hatta bilinci dâhilinde bile olmayan anlamlara boyun eğen, kaybın

⁶⁵ Belsey, age, 37-38.

⁶⁶ age, 33-39.

sonucunda kendine karşı bölünen postyapısalcı özne, aydınlanmanın ve hümanizmin yücelttiği yek ve bütün “birey”den bir hayli farklıdır.⁶⁷

Ancak Postyapısalcılık, “özgürlük” inancından vazgeçmemiş, yalnızca özgürlük mücadelesinin ve direnç fikirlerinin basitçe kavranamayacağını göstermiştir. Ayrıca özellikle Foucault, Deleuze ve Butler’in çalışmaları yeni stratejilerin bireyin “kendisini” de hedef alacak şekilde nasıl kurgulanabileceğinin düşünülmesinin önünü açmıştır.

3.2 Jacques Derrida’nın İkili Karşıtlıkların Yapısökümü ve İkili Cinsiyet Modeli

1976 yılında yayımlanan *Gramatoloji* ile Derrida, ikibinbeşyüz yıllık batı düşünce geleneğini sarsan bir irdeleme biçimi geliştirdi. Yapısöküm adını verdiği bu yöntem, yapısalcılığın da mirasçısı olduğu bu anlamlandırma geleneğinin altında yatan varsayımları ifşa ediyordu. Derrida, Saussure’nin, anlamın farka dayandığı, kavramların dışladıkları şeyler üzerinden anlam bulduğu saptamasından yola çıkar. İkili karşıtlıkları inceleyen Derrida merkez/periferi, söz/yazı, hakikat/kurgu, iç/dış, tin/madde, erkek/kadın, gibi iki kutuplu karşıtlıkların birinci terime öncelik verecek biçimde hiyerarşik bir biçimde örgütlenmiş olduklarını gösterir. İkinci terim, birinciden türetilmiş ve ona bağımlıymış gibi görünür.⁶⁸ Ancak yapısöküm ile Derrida, birinci terimdeki anlamın, her zaman paradoksal olarak ötekinin (ikinci terimin) izinin, birincinin kendilik/aynılığında (self-same) kalmasının sonucu olduğunu gösterir.⁶⁹

Derrida terimler arasındaki farklılığı, yeni bir kelime icad ederek anlatmayı uygun görür. *Différance*, kelimesi, Fransızca’da hem fark hem de zamansal olarak ötelemek (ertelemek) anlamına gelen *différence* kelimesinin, Derrida’nın a harfi ile yazmayı tercih ettiği halidir. Bir gösteren ötekinden farklılaşmakla aynı zamanda ürettiği anlamı da öteler (erteler). İkili karşıtlıklar, dilin bu kaçınılmaz muğlaklığını ve açık uçluluğunu bastırır. Derrida ise yapısöküm yolu ile tüm imlemin, sürekli işler haldeki bir ‘*différance*’a dayandığını gösterir.

⁶⁷ age, 65.

⁶⁸ Leslie Wahl Rabine, “A Feminist Politics of Non-Identity”, *Feminist Studies*, c. 14, s.1 (İlkbahar 1988): 10-31.

⁶⁹ Belsey, age, 83.

Eğer, diye açıklar Derrida, saf ve müstakil imlenenler yok ise, “aşkın imlenen”i (transcendental signified), yani diğer tüm anlamları yerinde tutan temel bir hakikat fikrini boşuna arıyoruzdur. Dinamik bir sistemde, hakikat’e dayanma iddiasındaki tüm metafizik inanç sistemleri böyle bir aşkın imlenene dayanmak durumundadır. Bu Hristiyanlık için Tanrı, aydınlanma için mantık, bilim için ise doğanın kanunlarıdır. Ancak anlamı, dilin sebebi değil de sonucu olarak görmeye başladığımızda, temel imlenenler aşkınlıklarını kaybederler. Böylece hakikat, artık bir otorite kaynağı olmaktan çıkar.⁷⁰

İkinci Cins’te (1949) kadın/erkek ikili karşıtlığını ele alan Simone de Beauvoir, bu terimlerin aslında karşılıklı olarak birbirlerinin zıttı iki kutup olmadığından bahseder. Ona göre erkek, hem pozitif hem de nötr kutbu temsil ederken kadın yalnızca negatifi temsil eder. Batı dillerinde genel olarak insanlardan bahsederken Man (mankind) kelimelerinin kullanılmasından da anlaşılacağı gibi İnsanlık nötr halinde eril olarak kabul edilir.⁷¹ Öznenin, kendini tanımlamak için Öteki olarak ihtiyaç duyduğu kadın kategorisine makbul olmayan karakteristikler itilmiştir. Kadınlığın her zaman erkekliğe göreli olarak, erkekliğin terimleri ile tanımlandığını gözlemleyen Beauvoir, “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” demiştir⁷². Beauvoir’in saptaması, cinsiyet kategorilerine yöneltilecek etkin bir eleştirinin, Derrida’cı bir yapışöküm gerektireceğinin işaretlerini vermektedir. Aynı/Öteki karşıtlığına dayanan ikili cinsiyet modelinin cinsel kimlikleri nasıl ürettiği (ve bu hayali ikiliğin nasıl bir şiddeti dayattığı ve meşrulaştırdığı) postyapısalcı-feministler ile *queer* kuramcılar tarafından ele alınmaktadır.

3.3 Foucault: Cinsiyet, Hakikat ve Söylem İlişkisi

Foucault’un bilgi ve iktidara ilişkin irdelemeleri, Jacques Derrida ve Jacques Lacan’ın yanında *queer* kuram gibi, batılı, erkek ve beyaz öznenin temellerini sarsan pek çok güncel çalışmanın da temelini oluşturur.⁷³

⁷⁰ Derrida’dan aktaran Belsey, age, 79-80.

⁷¹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, çev. ve ed. H.M. Parshley, 11.bs. (UK: Penguin Books, 1987, orj.1949), 15.

⁷² Butler, *CB*, 43.

⁷³ Tamsin Spargo, *Foucault ve Kaçıklık Kuramı*, çev. Kaan H. Ökten (İstanbul: Everest Yayınları, 2000), 6.

Foucault'un konu ile ilgili en önemli eseri, üç ciltten oluşan *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildi 1976 yılında, batı kültüründe "cinsel devrim" olarak anılan özgürleşme sürecinin sonlarına doğru yayımlanmıştır.⁷⁴ Foucault'un bu irdelemesi, geleneksel olarak Viktorya döneminin cinsel baskısından yavaş yavaş kurtulunan ve 1960'ların sonuna doğru bir özgürleşme söylemiyle paralel giden bir cinsellik anlayışının aksi bir görüş öne sürer. Foucault'un soykütüğü, böyle bir "baskı altında olma hipotezini" reddederek, ondokuzuncu yüzyılda cinselliğe dair söylemsel bir yaygınlaşma olduğunu ortaya koyar.⁷⁵ Foucault'un *Cinselliğin Tarihi* ile gösterdiği en önemli şey, cinselliğin biyolojik ve doğal değil, *kurgulanmış*, tarihsel, toplumsal ve kültürel kökenlere sahip bir deneyim kategorisi olduğudur. Bunu yaparken cinselliğe dair biyolojik etkenleri reddetmemekle birlikte, cinselliğin oluşumunda kurum ve söylemlerin üstlendiği rolün önemini vurgulamayı seçer. "Yani 'cinsellik'in ne olduğuyla değil, toplumda nasıl bir *işlev* gördüğüyle ilgilenmiştir."⁷⁶

Bu anlamda Foucault, "cinsiyet"i köken değil *sonuç* olarak ele alan bir tersine-söylem geliştirmiştir.⁷⁷ Foucault'a göre beden doğal ya da asli bir cinsiyet 'fikri' ile donatılmadan evvel herhangi bir biçimde 'cinsiyetlendirilmiş' değildir. Beden söylem içinde, iktidar ilişkileri bağlamında anlam kazanır. Bu doğrultuda cinsellik, yapay bir mefhum olan 'cinsiyet'i üretir:⁷⁸

"Cinsiyet" mefhumu yapay bir birlik çerçevesinde anatomik öğeleri, biyolojik işlevleri, davranışları, duyuları ve hazları bir araya toplamayı sağladı ve bu hayali birliğin nedensel ilke, her yerde hazır ve nazır anlam ... biçiminde işlemesini mümkün kıldı: Cinsiyet böylece yegane imleyen ve evrensel imlenen olarak işleyebildi.⁷⁹

Foucault'un *Hapishanenin Doğuşu*'nda (1975) irdelediği beden politikası, cinsiyetin içselliğini sorgulaması açısından da yol göstericidir. Foucault'a göre hapishanede kullanılan strateji, bedenlerin arzuların bastırılması yoluyla denetlenmesi değil, "adeta özleri, tarzları, zorunluluklarıymış gibi yasaklayıcı yasayı imlemeye zorlanmasıdır. Bu yasa düzenlamıyla içselleştirilmez ama bünyeye katılır, sonuç olarak yasayı üzerlerinde ve içlerinde imleyen bedenler üretilmiş olur; yasa kendilerinin özü, ruhlarının anlamı, vicdanları, arzularının yasası olarak bedende

⁷⁴ age, 9.

⁷⁵ age, 11.

⁷⁶ age, 11-13, italikler benim vurgum

⁷⁷ Butler, *CB*, 170.

⁷⁸ age, 166.

⁷⁹ Michael Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 1. Cilt, 114'ten aktaran Judith Butler, *CB*, 166.

tezahür eder.”⁸⁰ Böylece bu bedenler yasanın dolaşımında kalmasını sağlarlar. Beden bu anlamda söylemden bağımsız bir “töz” olamaz.

Foucault’a göre, tözel cinsiyet grameri cinsiyetler arasında yapay bir ikili ilişki dayattığı gibi, bu ikiliğin her iki terimine de yapay bir iç tutarlılık dayatır. Cinselliğin ikili düzenlemesi, heteroseksüel hegemonyayı, üreme hegemonyasını ve tıbbi-hukuksal hegemonyayı kesintiye uğratan bir cinselliğin altüst edici çokluğunu bastırır.⁸¹

Kendisi de eşcinsel⁸² olan Foucault, eşcinsel ilişkilerin tanımsızlığında bir potansiyel görür. Özgürleşmek adına, söylem dâhilinde mümkün olmayan oluş biçimlerini keşfetmemiz değil, *icad* etmemiz gerektiğini söyler. Ancak önerisi basit anlamıyla bir hedonizm değildir. Bunun için bir “askesis”⁸³ pratiğinin önemini vurgular:

Hazdan vazgeçiş anlamında askekizmin⁸⁴ (çilecilik) kötü çağrışımları var. Ama askesis başka birşeydir: kişinin kendini dönüştürmek ve öznelliğini ortaya koyabilmek için (ki çok şükür bu asla tamama ermez) kendi üzerinde yaptığı çalışmadır. Acaba bugünkü sorunumuz bu mudur? Kendimizi askekizmden mahrum bıraktık. Yine de henüz mümkün görünmeyen bir oluş biçimini (keşfetmek demiyorum) icat etmemiz için bir eşcinsel askesise doğru ilerlemek bize kalmıştır.⁸⁵

Foucault ya göre “haz etrafında ya da haz için (illa hazza karşı değil) bir askekizm biçimini alan mücadele, kişinin kendisi etrafında ya da kendisi içindir (kendine karşı değil), bu ‘tek kişilik bir yarışma’dır.”⁸⁶ Bunun, özgürleşmek için “kafayı kaçırmak”

⁸⁰ Butler, *CB*, 222.

⁸¹ *age*, 69.

⁸² Eşcinsellik tabirinin bir 19. yüzyıl icadı olduğunu ortaya koyan Foucault, bu terimi olduğu gibi kabul etmez (bkz. bölüm 4.2).

⁸³ Askekis: Askekis insanın kendi içindeki potansiyeli harekete dönüştürme ve bu potansiyelin kapasitelerini olabildiğince açığa çıkarma anlamına gelir. Eski Yunanlılara göre askekis, insanın kendi üzerinde yaptığı iştir. Askekis pusche’yi (insandaki potansiyel) geliştirir ve dönüştürür. Bu, insanın yalnızca kendisi ile uğraştığı bir pratikler bütünü değil, bu pratiklerin diğer insanları, doğayı ve sonrasında evreni değiştirip dönüştürme dinamiğidir. [Özgür Erkök, “Performans Sanatı ve Aktivizm” (Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011) 36].

⁸⁴ Askekizm kelimesi, türkçede asetizm olarak da kullanılmaktadır.

⁸⁵ Michael Foucault, R. de Ceccaty, J. Danet, J. Le Bitoux, “Friendship as a Way of Life” (Michael Foucault ile söyleşi), *Gai Pied*, Nisan 1981, çev. John Johnston <http://caringlabor.wordpress.com/2010/11/18/michel-foucault-friendship-as-a-way-of-life/> [21.09.2011].

⁸⁶ Michael Foucault, *History of Sexuality, Volume 2: The Use of Pleasure*, çev. Robert Hurley. (New York: Vintage, 1988, orj.1984)’ten aktaran Mikko Tuhkanen, “Foucault’un *Queer* Virtüellikleri”, çev. Emre Koyuncu, *Tesmeralsekdiz*, s.2 (2007): 35, 39.

gerektiğini saptayan Bataille'ın söyleminin etik, estetik ve yaratıcı bir versiyonu olduğu söylenebilir.⁸⁷

Judith Butler performativite kuramında, Foucault'nun düşüncelerine “ruhun dışsallığı” bağlamında sıklıkla başvurur. (Bkz. bölüm 4.3)

3.4 Deleuze & Guattari: Anti-Oedipus ve Oluş Felsefesi

“Bizce bir veya iki değil pek çok cinsiyet vardır”

Gillez Deleuze&Felix Guattari⁸⁸

Deleuze ve Guattari'nin göçebelimi, ikili karşıtlıklar üzerinden işleyen anlamlandırma pratiklerine ve bir aşkın imleyene dayalı metafizik düşünce sistemine alternatif bir düşünce/hareket modeli sunar. Bu esnada cinsiyete dair düşünmenin ikili yapısından ve üreme işlevi yoluyla tanımlanan bedeni heteronormatif baskıdan kurtarmaya çalışırken kullanabileceğimiz kavramlar üretirler. Bu tez ve ötesinde *Queer* oluş biçimlerinden, hatta bir *queer* etiğinden bahsetmeye başladığımızda Deleuze ve Guattari'nin terminolojisinin vazgeçilmez olacağını göreceğiz.

Gilles Deleuze, erken dönem eserlerinde kendinden evvel gelen büyük felsefecileri gözden geçirip, felsefe tarihini devlet felsefesi tarihi ilan etmekle meşgul olduğu sırada birkaç minör filozof keşfetmişti. Deleuze'e göre Lucretius, Hume, Spinoza, Nietzsche ve Bergson arasında “değillemenin eleştirisi, hazzın yüceltilmesi, içsellığe karşı bir nefret, güç ilişkilerinin dışsallığı ve iktidarın feshine dayanan gizli bir bağ”⁸⁹ vardı. Deleuze, birbirleriyle zamansal ya da uzamsal bağ bulunmayan bu filozoflar arasından gelen “göçebe” düşünce akımını güncel kurama taşıdı.⁹⁰

⁸⁷ Bataille 1929'da mimari ve devlet ideolojisini ilişkilendirerek “Bir mahkûmün hapisaneden kaçması gibi insan da kendi kafasından kaçacaktır” (Man will escape his head as a convict escapes his prison.) diye yazmıştı. Bu anlamda Bataille Foucault'nun panoptikonunu öncüller. (Georges Bataille, “Architecture”, *Oeuvres Complètes*, 12 vols. Paris: Gallimard, 1971-88, 1:676'dan aktaran Dennis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, çev. Betsy Wing (Cambridge, London: October Books, The MIT Press, 1992), xii.

⁸⁸ Deleuze ve Guattari'den aktaran Butler, *CB*, 200.

⁸⁹ Gilles Deleuze, “I Have Nothing to Admit”, trans. Janis Forman, *Semiotext(e), Anti-Oedipus 2, 3*, 1977'den aktaran Brian Massumi, “Translator's Foreword: Pleasure of Philosophy”, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, 11.bs. (Mineapolis, London: University of Minnesota Press, 2005, x

⁹⁰ Brian Massumi, age, x

Félix Guattari ise Lacan'ın ilk öğrencilerinden olan bir psikanalisttir. Klinik pratiğinde analist ile analizant arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kaldırarak grup dinamiklerine dayanan deneysel bir uygulamayı esas alan Guattari, 1960'larda yaygınlaşmaya başlayan Anti-psikiyatri akımına da destek vermiştir. Ayrıca 1968 Mayıs'ında ve sonrasında doğan feminizm ve eşcinsel hareketlerinde aktif rol alan bir aktivisttir.⁹¹

Deleuze ve Guattari'nin birlikte yazdığı *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ilk cildi olan *Anti-Oedipus* 1972, *Bin Yayla* isimli ikinci cildi ise 1980 yılında yayımlanmıştır. Deleuze ve Guattari, *Bin Yayla*'ya, fazlasıyla verimli olan bu işbirliğinden söz açarak başlarlar: “Anti-Oedipus’u ikimiz birlikte yazdık. Her birimiz zaten pek çok olduğumuz için, bir hayli kalabalıktık.” Böylece “özne” fikrini nasıl ele aldıklarını ilan etmiş olurlar: “Birinin artık ben diyemeyeceği noktaya ulaşmak için değil, birinin ben deyip dememesinin bir önemi kalmayacak noktaya ulaşmak için. Biz artık kendimiz değiliz... Yardım aldık, ilham aldık, katlanarak çoğaldık (multiplied).”⁹²

Deleuze ve Guattari'nin göçebe özne modeli, Lacan'ın merkezlessiz, istikrarsız ve parçalı öznesi ile paraleldir ancak onlar bunu kurucu bir kaybın yabancılaşmış sonucu olarak değil, bir yaratıcılık potansiyeli olarak kutlarlar. Deleuze'ye göre arzu özneyi zorunlu olarak yerinden ve merkezden eder: “Bir özne gerektirmek şöyle dursun, arzu birisi ‘ben’ deme gücünden mahrum kalmadığı müddetçe mümkün değildir.”⁹³

Nietzsche'nin güç istemi üzerinden olumlu ve akıcı bir arzu politikası güden Deleuze ve Guattari, arzuyu eksiklik ya da kaybın sonucu olarak gören psikanalize karşı çıkar. Onlara göre hiçbir zaman arzuyu desteklememiş olan psikanaliz, indirgeyici ve Oedipalleştirici yöntemleriyle çokluğu (multiplicity) asla anlayamamıştır. Bu nedenle, arzunun çokluğundan bahsetmek (ve tabii bir yandan bunu aktif olarak üretmek) adına akış kanalları kısıtlanmış anne-baba ilişkileriyle uğraşan psikanaliz yerine şizoanalizi önerirler. Arzu, şu ya da bu şekilde varolunması

⁹¹ age, xi

⁹² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, 11.bs. (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005) 3

⁹³ Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Dialogues*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Hammerjam (New York: Columbia University Press, 1987), 89'dan aktaran Butler, *CB*, 201, 39.not

gerektiğini tembihleyen toplumsal kurallar, otoritelerini yitirdiğinde (ve tabii bu kuralların baskısından kurtulmak adına) nasıl hareket edileceğini gösteren bir kılavuzdur.

Deleuze ve Guattari'nin bireysel ile toplumsalı, zamansal ve uzamsal ilişkisellikleri yoluyla ele alan şizoanalizde arzulama-makinaları, organsız beden ve göçebe özne gibi kavramlar belirir. Bu üç kavram, arzulama-üretimini temelini oluştururlar. Asıl üretim bağlayıcı sentezler sağlayan arzulama-makinalarıyla, kaydetme işlevi (bir çeşit hafıza) ayırıcı sentezler sağlayan organsız beden'le ve tüketim, birleştirici sentezler sağlayan göçebe özneye ilişkilidir. "Beden bazısı beden içinde, bazısı doğal dünyada, bazısı toplumsal dünyada bulunan öteki arzulama-makinalarıyla bağlantılı... çeşitli arzulama makinalarından oluşur."⁹⁴ Organsız beden aslında organsız olmaktan uzak, ancak organların birbirleriyle önceden belirlenmemiş ilişkiler kurmasına olanak sağlayacak bir biçimde tanımsız bırakılmış bir bedendir. "Organsız beden organlara karşı değil, organların bir organizma oluşturacak biçimde organize edilmesine karşıdır."⁹⁵

Bouge, Deleuze ve Guattari'nin arzunun toplumsal olarak kısıtlanmasına karşı önerdiği "göçebe özne" kavramını şöyle açıklar:

Toplumsal kodlar ayırıcı sentezin dışlayıcı, kısıtlayıcı ve olumsuz bir kullanımını zorla kabul ettirir ve bu şekilde arzulama-üretimini buyurulmuş yollara kanalize eder. Fakat eğer bu kodlar alt üst edilir ya da yersizyurtsuzlaşırlarsa, organsız beden kapsamlı bir kuşatımı mümkün hale gelir ve arzulama-üretimini üçüncü unsuru olan göçebe özne üretilir. Göçebe özne, arzulama-makinasından arzulama-makinasına göçettiği için... özdeşlikleri karıştıran bir hareketli oluş noktasıdır. Göçebe özne bir öteki oluş, bitki, hayvan, mineral oluş, "ırklar, kültürler ve onların tanrıları oluş"tur.⁹⁶

Böylece özgürlük söylemi, Deleuze ve Guattari'de kaçış çizgisi kavramına evrilir. Bu "mutlak bir özgürlük ya da kaçış değil, basitçe bir hareket aracı, durumu dönüştürmek için bir yol"dur.⁹⁷

⁹⁴ Roland Bouge, *Deleuze ve Guattari*, çev. İsmail Öğretir, Ali Utku (İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002), 121.

⁹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles Plateaux*, 196/158'den aktaran Paul Patton, *Cultural Memory in the Present: Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics* (Palo Alto: Stanford University Press, 2010) 147.

⁹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus* 85/101'den aktaran Bouge, age, 126.

⁹⁷ age, 126.

3.5 Michel Journiac: Eşcinsellik ve Ensest Yasağı

Michel Journiac'ın 1970'lerde Fransa'da yaptığı performanslar, Michel Foucault ve Guy Hocquenghem'in cinsellik ile ilgili çalışmalarıyla ve Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz'i ile çağdaştır. Journiac'ın işleri, bu dönemde Fransa'daki psikanaliz ve toplumsal cinsiyet ile ilgili tartışmaların bir parçası olmuştur.

Michel Journiac, Paris Katolik Üniversitesi'nde skolastik felsefe ve teoloji okumuş, Sorbonne'da ise estetik üzerine çalışmıştı ve bir papaz olmak üzere staj görüyordu. Cezayir savaşı sırasında Şam'da Fransız edebiyatı öğretmenliği yaptığı sırada kişisel inançları, dini inançları ve eşcinselliğinin bağdaşmasının imkânsızlığını fark ederek ilahiyat fakültesini bırakmış ve tek kurtuluşu sanatta bulacağına inanmıştı.⁹⁸ Resim ve heykelden sonra performansa geçmesi, kutsal olanla ve bedeniyle kurduğu ilişkiyi kilise ayinlerinin etkisi ile dönüştürme ihtiyacındandır.

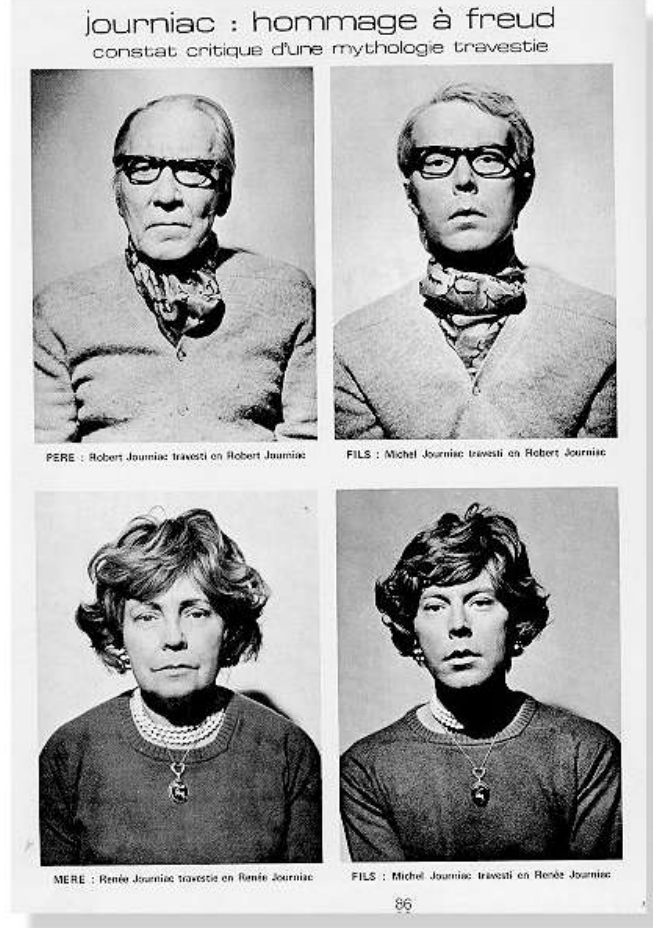
1972 tarihli *Hommage à Freud* (Freud'a Saygı), Journiac'ın bugün en çok tanınan çalışmalarındandır. *Hommage à Freud* dört adet vesikalık ve altbaşlıklarından oluşur: BABA: Robert Journiac Robert Journiac kılığında; ANNE: Renée Journiac Renée Journiac kılığında; OĞUL: Michel Journiac Robert Journiac kılığında, OĞUL: Michel Journiac Renée Journiac kılığında.

1962 yılında yazdığı bir mektupta Journiac, Freud'u okuyup, arzunun bir etik meselesi değil de bir hastalık olduğunu duyduğunda düştüğü dehşeti anlatır: 'İnsanoğlunun özgürlüğü üremenin biyolojik yasalarının bilinçli tescilinden mi ibarettir?' diye sorar. 'Neden yalnızca üreme temelli davranışlar, üreme hedeflenmediğinde dahi normal olarak tanımlansın ki?'⁹⁹ Journiac "Hommage à Freud" ile Oedipus'la hesaplaşır. Freud'un tarif ettiği zamansal ve hiyerarşik sıralamaya karşı, parçalar arasında bir eşitlik mevcuttur. Arzu ve özdeşimi eşzamanlı olarak anne ve babaya yönelmiştir ve oğul, anne ve baba aynı düzlemde durmaktadır. Zamansal ve uzamsal hiyerarşinin yerini bir çeşit eşitlik alır. Herbiri bir "kılığa" girmiştir, Journiac anne ve babasının, anne ile baba da kendi kimliklerinin

⁹⁸ Sarah Wilson, "Michel Journiac's Masquarades: Incest, Drag and the Anti-Oedipus", <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/JOURNIAC.pdf> [05.06.2011].

⁹⁹1962 yılında Journiac'ın Şam'da üstlerine yazdığı bu itiraf mektubu, edebi keşifleri yoluyla homoseksüelliği ve inançlarını nasıl bağdaştırmaya çalıştığının bir yol haritasını çizer. Yayımlanmamış bu mektubun içeriği ile ilgili bkz. Sarah Wilson, age

“kılığındadır”¹⁰⁰. Bu da kimliğin performatif doğasına işaret eder. Polisin kimlik tespit fotoğraflarını da andıran vesikalik formatı ise kimliğin kurumlar (aile, kilise, devlet) yolu ile denetimini çağırır.¹⁰¹



Şekil 8: Michel Journiac, *Homenagem à Freud*, 1972

<http://www.ac-creteil.fr/lycees/77/jferrycoulommiers/art/html/ressemblances.htm> [15.15.2001]

Michel Journiac’ın sözleri ile *Hommage à Freud*, “Psikanalizin ritüel sihrinin başarısızlığının bir ifadesidir.”¹⁰² 70’lerin Fransası’nda en önemli özgürleşme söylemleri arasında “Anti-psikiyatri” akımı bulunuyordu.¹⁰³ Psikiyatri alanının içinden, Foucault’un *Deliliğin Tarihi*’nin (*Folie et déraison: Histoire de la folie a l’age classique*, 1961) de etkileriyle doğan ve insanların bilimsel olmayan

¹⁰⁰ Fransızca bu “kılığına girmiş” anlamında kullandığı kelime, aynı anda drag performansını ve cross-dressingi anlatan “travesti” kelimesinin fiil olarak kullanılmış halidir: “Renée Journiac travesti en Renée Journiac”.

¹⁰¹ Sarah Wilson, age, 5.

¹⁰² Dominique Pilliard, “Entretien avec Michel Journiac”, *Artitudes*, s. 8-9 (Temmuz 1972):28’den aktaran Sarah Wilson, a.g.e, 5.

¹⁰³ Sarah Wilson, age, 6.

yöntemlerle patolojikleştirilerek toplum dışına itilmelerini, istemleri dışında tedavi edilmelerini eleştiren Anti-psikiyatri, Deleuze&Guattari'nin şizoanalizini de etkilemiştir.

Journiac psikanalizin heteroseksüel arzu varsayımını ve indirgemeci yaklaşımını alaya alır. 1974 tarihli *Inceste* (Ensest) adlı işinde de Oedipus'u, Lévi Strauss ve Lacan'ın açıkladığı biçimde ensest yasağının dayattığı zorunlu heteroseksüellik ile bu yasağı fotomontaj ve kılık değiştirme (travestizm) yoluyla çiğneyerek hesaplaşır. Journiac sekiz ayrı fotoğrafta iki ya da üçer kişi olmak üzere hem anne veya babasının sevgilisi, hem de bu ilişkinin dışında tutulan üçüncü kişiyi oynar:

- 1) Baba-sevgili, oğul-erkek-sevgili, oğul-dikizci
- 2) Baba-sevgili, oğul-kız-sevgili, oğul-dikizci
- 3) Anne-sevgili, oğul-erkek-sevgili, oğul-dikizci
- 4) Anne-sevgili, oğul-kız-sevgili, oğul-dikizci
- 5) Oğul-baba-sevgili, oğul-anne-sevgili, oğul-dikizci (Journiac ensestöz bir şekilde hem anne hem baba kılığında)
- 6) Oğul-kız-sevgili, oğul-erkek-sevgili, oğul-dikizci (Journiac olmayan kızkardeşi ile ensestöz ilişki içinde)
- 7) Oğul-kız-sevgili, oğul-kız-sevgili, oğul-dikizci (iki olmayan kızkardeş ensestöz ve lezbiyen ilişki içinde)
- 8) Oğul-erkek-sevgili, oğul-erkek-sevgili, oğul-dikizci (iki erkek kardeş ensestöz homoseksüel ilişki içinde ve Journiac kıskançlık içinde seyrediyor)



Şekil 11: Michel Journiac, *L'inceste*, 1975

Judith Butler'in ifade ettiği gibi Lacan simgesel düzenin enest yasağını dayatmak yoluyla çeşitli "konumları" tesis ettiğini belirtir: "Bir anne; oğul ve kızın cinsel ilişkide bulunmadığı biridir ve bir baba; oğul ve kızın cinsel ilişkide bulunmadığı biridir; bir anne sadece babayla cinsel ilişkide bulunan biridir; vesaire... Bu ilişkiler, aile bireylerinin her birinin işgal ettiği 'konumda' kodlanmıştır."¹⁰⁴ Deleuze ve Guattari ise, Lvi Strauss'un enest yasasını inceledikleri bölümde şöyle yazar: "Kısaca belirsiz işaretler, içsel bölünmeler, biseksüel durumlarla dolu bir dünya. Hem oğulum, hem de annemin kardeşi ve kızkardeşimin kocası ve kendi kendimin babası".¹⁰⁵ Deleuze ve Guattari gibi Journiac da, aile içi ilişki düzenlemelerini cinselliğin doğasına dair hiyerarşik bir analize dönüştüren ve böylece cinselliğin olasılıklarını görmezden gelerek bizzat baskılar durumuna düşen Freudcu psikanalizi alaya alır.

3.6 Jürgen Klauke: Yeni Oluş Biçimlerini İcat Etmek

Jürgen Klauke 1970'lerde ürettiği otoportrelerinde fotoğraf ile kurduğu ilişki yoluyla deneysel bir okbiimli kimliklilik üretmek çabasındaydı.¹⁰⁶ Foucault'un önerdiği gibi Klauke, okbiimli cinselliği keşfetmek değil, çeşitli göstergeler yoluyla eşitlemek ve böylece temsili olarak "icat" etmek ile ilgileniyordu. 1973 tarihli *Self-Performance* yani kendini performe etmek adlı, sersisinde cinsiyete dair hayali, yapma veya tesadüfi aksesuarlarla kamera karşısında çeşitli biçimler sergilemişti.

¹⁰⁴ Judith Butler, "Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri" (*Undoing Gender*, Routledge 2004), *Cogito: Feminizm*, s. 58 (Bahar 2009):77.

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, Flix Guattari, *L'Anti Oedipe, Capitalism et Schizophrnie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1972), 186'dan aktaran Sarah Wilson, age, 9.

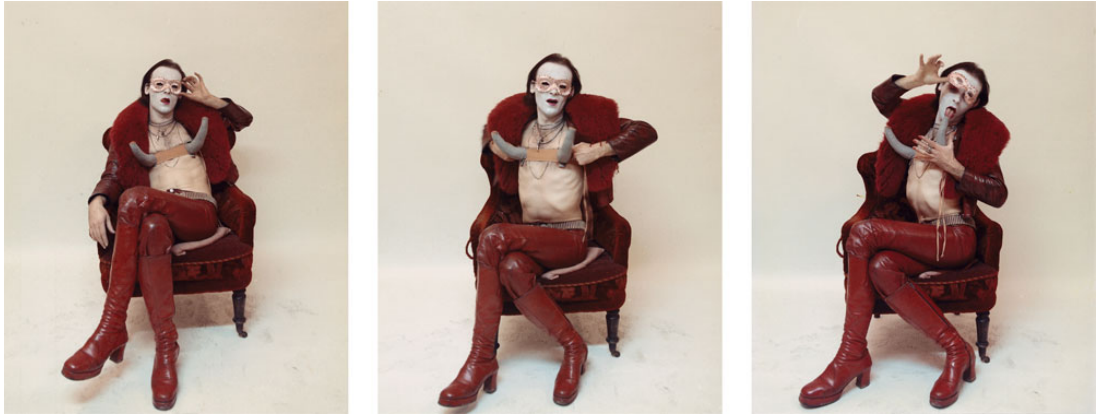
¹⁰⁶ Hans Dickel, "Masquarades of Identity: Jürgen Klauke's 'Male Fantasies'", *Jürgen Klauke Cindy Sherman*, ev.Baker & Harrison (Mnih: Cantz, Sammlung Goetz, 1994), 2, <http://www.juergenklauke.de/main/texte.html#> [10.09.2011]



Şekil 12: Jürgen Klauke, *Self-Performance*, 1972-73

<http://www.ritterzamet.com/new/#exhibitions/view/j-rgen-klauke-works-from-the-early-70s> [10.09.2011]

Transformer serisinde Klauke, yüklü bir cinsellik dramtizasyonu ile kırmızı deri kıyafetleri, kırmızı ojeleri, ortasına koca bir yarık dikilmiş pantolonu, tuhaf makyajı ve takma fallik göğüsleri ile müphem bir yaratığa dönüşür. *Self-performance* serisinde olduğu gibi burada da beden çoklu kimlikler ve cinsiyetler için bir yansıtma yüzeyi olarak işler.¹⁰⁷ Burada (Klauke'nin bu dönemde yaptığı diğer otoportreleri gibi) fotoğraf makinası ve ürettiği fotografik imge ile kurulan yaratıcı ilişkinin özne üzerindeki dönüştürücü etkisi açığa çıkar.



Şekil 13: Jürgen Klauke, *Transformer*, 1970-75

<http://anaturezadomal.blogspot.com/2006/07/costela-partida-no-baile-da-la-comunho.html> [10.09.2011]

¹⁰⁷ Jürgen Klauke, Achim Drucks "Multiple Identities and Sexes: An Interview With Jürgen Klauke", *Deutsche Bank ArtMag*, s. 61 (Haziran 2010) <http://www.db-artmag.de/en/61/feature/multiple-identities-an-interview-with-juergen-klauke/> [10.09.2011].



Şekil 14: Jürgen Klauke, *Transformer*, 1973

<http://www.ritterzamet.com/new/#exhibitions/view/j-rgen-klauke-works-from-the-early-70s> [10.09.2011]

Geleneksel olarak otoportre, Lacan'ın “ayna evresine” (bkz. bölüm 2.2) benzer bir biçimde işler. Otoportre, tutarlı bir ideal-ben, yek ve sabit bir varlık olarak kimliğin üretildiği bir imgesel alan teşkil etme potansiyeli taşır. Klauke, Otoportrenin seri fotoğraf yöntemiyle çeşitlenmesi ve deneysel cinsel kimlikleri kamera karşısında dramatize etmek yoluyla, yek bir ideal-ben yanılısamasını reddeder.

Travestizm, ya da kadınlığı sahiplenışı ile ilgili sorulduğunda “Farklı roller benimsemiyorum” diye açıklar Klauke, “kadın olmak ya da başka biri olmak istemiyorum, emin olun ki yeklik ya da ilahi mükemmeliyet peşinde de değilim- en fazla mutlu bir hibrid olmak isterim”.¹⁰⁸

Klauke'nin bu otoportre edimleri (bunların ego üzerindeki işleyişinden bahsettiğimize göre burada artık bir fiil kullanabiliriz), 1970'lerin eşcinsel ve kadın hareketlerinin cinsel “özgürleşme” söylemleri ile aynı döneme aittir. (Bkz. Bölüm 4.1 ve 4.2) Ancak, bu kimliklerin o dönemdeki görünürlük ve farklılık taleplerinin yanında, (*Masculine/Feminine* (1975) gibi biyolojik kadın olduğunu anladığımız bir figür ile eşleşme çeşitlemelerine giriştiği serilerindeki çifte performans ve çifte

¹⁰⁸ Peter Weibel, “Self, Identity and Otherness”, *Jürgen Klauke Cindy Sherman*, çev. Baker & Harrison, (Münih: Cantz, Sammlung Goetz, 1994), <http://www.juergenklauke.de/main/texte.html#> [10.09.2011].

belirsizlikten anlaşıldığı üzere) heteroseksüelliği de toplumsal cinsiyet göstergelerinin normalize edici dayatımından kurtarmayı amaçlamaktadır.



Şekil 15: Jürgen Klauke, *Masculine/Feminine I*, 1975

<http://www.artnet.com/artwork/424098700/723/jurgen-klauke-masculinfeminin-i.html> [10.09.2011]



Şekil 16: Jürgen Klauke, *Dr. Müller's Sex Shop or How I Imagine Love*, 1977

<http://www.paris-art.com/marche-art/EinsamZweisam/EinsamZweisam/6474.html> [10.09.2011]

Klauke, erkek kimliğinin ve heteroseksüel erkek cinselliğinin sıkıcı belirlenmişliğine savaş açar. Bunun için Lacan'ın *jouissance* kavramıyla açıkladığı çoklu hazlar ekonomisine yönelir. “Resimlerde bir çeşit oyunculuk faktörüne gereksinim duyuyorum- tam da nereye gideceğini, ya da nasıl sonuçlanacağını bilmemek, dünyayı kendim için tekrar tekrar icat etmek için.”¹⁰⁹ *Dr. Müller's Sex Shop or How I Imagine Love* (Dr. Müller'in Seks Dükkanı ya da Aşkı Hayal Ediş Biçimim, 1977) serisinde dildolar, şişme beden parçaları ve çeşitli aksesuarlar (kayıp nesne yerine geçen fetiş objeleri) bir projeksiyon (hayal) yüzeyi olan bedene dağınık bir biçimde eklemlenmiştir. Bu fotoğraflar, Deleuze ve Guattari'nin “arzu makinaları”, ya da “organsız beden” figürasyonlarını çağırır. (Bkz. Bölüm 3.4)

¹⁰⁹ age.

4. CİNSİYET KURAMLARI VE CİNSEL MÜPHEMİYET

Bu bölümde, feminist ve *queer* kuramların kısaca bir tarihi, kimlik ve travestizme dair yaklaşımlar çerçevesinde ele alınacaktır. Feminizmin kendi içinde farklılaştığı noktalar ile *queer* kuramın cinsiyet meselesine yaklaşımındaki farklılıklar bu bağlamda irdelenecektir.

Queer kuram, cinsiyet ve öznellik anlayışları açısından üçüncü kuşak/ post-feminizm ile benzer bir kuramsal zeminde hareket etmekle birlikte meseleye farklı bir açıdan yaklaşır. Gey ve lezbiyen özgürleşme hareketinin içinden doğan *queer*, müphemliği politik bir silah olarak kullanması ve böylece travestizm, transseksüalite ve interseksüalite olgularına farklı yaklaşımı açısından önemlidir.

4.1 Feminizmde Kimlik ve Öznellik Tartışmaları

Feminist hareket dâhilinde zamansal, coğrafi ve ideolojik farklılıkların da gerektirdiği farklı pozisyonlardan bahsedilebilir. Örneğin Fransız, Amerikan ve İngiliz, hatta Osmanlı feminizmi, Marksist, radikal, postkolonyal feminizmlerden söz edilebilir. Bu çalışma kapsamında batılı feminist akımlar, sıklıkla başvurulan kronolojik bir ayırım olan “dalga” modeli kullanılarak birinci ve ikinci dalga feminizm ile üçüncü dalga, ya da post-feminizm sıralamasında ele alınacaktır. Dalga modeli, Avrupa, ABD ve İngiltere’deki kadın hareketlerinin, ulus devletlerin dönüşümü çerçevesinde az çok paralel seyreden tarihini eylemsellikler üzerinden tarif etmek için faydalıdır. Ancak buradaki amaç, feminizmin zaman içinde nasıl “geliştiğini” göstermek değildir. Amacımız, bu dalgalar arasında cinsel kimlik meselesinin ele alınışına dair duruş farklılıklarını incelemektir. Bu nedenle feminizmin üç dalgası, Julia Kristeva’nın *Women’s Time* adlı makalesinde sözünü

ettiği “üç kuşak kadın” modeli göz önünde bulundurularak incelenecektir. Bu kuşaklar, Kristeva’nın yaptığı gibi birer tavır olarak ele alınacaktır.¹¹⁰

4.1.1 Feminizmde Birinci Dalga/ Birinci Kuşak Kadınlar

Özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısında aktif olan birinci dalga feminizm, Mary Wollstonecraft’ın 1792’de İngiltere’de şiddetli bir savunucusu olduğu Fransız Devrimi’nin etkisi ile kaleme aldığı ünlü “*Kadın Haklarının Savunulması*”¹¹¹ makalesi ile başlatılır. 18. yüzyılda aydınlanma hareketinin en önemli zaferi olarak, kralların ve hükümdarların ilahi hakları, vatandaşlık hakkı olarak bireylere devredilmiştir. Süfraj¹¹², yani seçme ve seçilme hakkı, bireylerin yönetime katılması yoluyla, aydınlanmanın eşitlik idealinin ve birey nosyonunun yüceltilmesinin en önemli göstergesi idi. Ancak kadınlar ilk etapta bu vatandaşlık/ birey haklarının dışında bırakılmıştı.

Avrupa ve Amerika’da başta seçme ve seçilme hakkı olmak üzere, eşit haklar için mücadele eden kadın örgütlenmelerine Süfrajeter deniyordu. Fransızca’da kadınların niteliklerini tanımlamak için kullanılan feminizm kelimesi ise, İngilizce’de genel kullanıma 1892 yılında Paris’te düzenlenen Birinci Uluslararası Kadın Konferansı’ndan sonra girdi.¹¹³ “Feminizm” teriminin bugünkü kullanımı Süfrajeter hareketi ile bağlantılıdır. Ancak bu, mücadelenin Süfrajeter hareketinin öncesinde ve sonrasında da devam etmediği anlamına gelmez.

Süfrajeter hareketi ile başlayan ve Süfrajeterlerin tavrı ile tanımlayacağımız birinci dalga feminizm (yani Kristeva’nın öne sürdüğü birinci kuşak kadınların tavrı) aydınlanma idealleri çerçevesinde kadın-erkek eşitliği ve bireysel haklar talep etmekteydi. Bu mücadele kadınların seçme-seçilme hakkı, eğitim hakkı, mülkiyet hakkı, kamusal alanda evlilik dışında da birer birey olarak varolabilme, çalışma, eşit ücret alma ve sosyal kurumlarda güç pozisyonlarına yükselebileme talepleri tarafından belirleniyordu.

¹¹⁰ Julia Kristeva, “Women’s Time”, *Signs*, Vol. 7, No.1 (Autumn, 1981): 13-35 (dipnotlarda WT olarak kısaltılacaktır)

¹¹¹ Mary Wollstonecraft, “A Vindication For The Rights of Women” (orj. İngiltere, 1792), *The Essential Feminist Reader*, ed. Estelle B. Freedman (New York: The Modern Library, 2007) 24-36

¹¹² Suffrage kelimesi Fransızca ve İngilizce gibi batı dillerinde seçme ve seçilme hakkı anlamında kullanılır.

¹¹³ Topics in Feminism, Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics/#FemBelFemMov> [20.08.2011].

Kristeva'ya göre bu ilk kuşak kadının, gerektiğinde geleneksel olarak kadınlık, ya da anaçlık ile ilişkilendirilen nitelikleri reddetmeleri, rasyonel düşüncenin hakim olduğu ulus-devletlerin (ideolojik olmasa da, çünkü bu değerler ile de savaşıyordu) ontolojik ve mantıksal değerleri ile kurulan bir *özdeşim* ile ilgilidir.¹¹⁴ Kristeva'nın da belirttiği gibi, aydınlanma hümanizmi'nin eşitlik ve evrensellik idealleri “ikinci cins”i özgürleştirmenin tek yolunun, iki cinsin gerekli olarak [bu idealin tanımladığı özne mefhumu ile] özdeşleşmesi olduğu sonucunu doğuruyordu.¹¹⁵ Judith Butler'in belirttiği gibi “temsile kavuşmak için özne olmanın [yani eril bir pozisyonu doldurmanın] gerekleri yerine getirilmeli” idi.¹¹⁶



Şekil 17: Dr. Mary Walker, 1912

Library of Congress Koleksiyonu'ndan, Susan Gubar s.481

Süfraj hareketinin önemli bir amacı da, özellikle o dönem için son derece kısıtlayıcı ve meşakkatli olan kadın kıyafetlerinde bir devrim gerçekleştirmektir. İtibarlı bir kadının kostümünü bir araya getirmenin gerektirdiği zaman ve enerji ile bu kıyafetlerin dayattığı fiziksel kısıtlamalar göz önünde bulundurulduğunda, kadınların toplumdaki ikincil pozisyonunun bir sorumlusunun da kıyafet farklılığı olduğu düşünülüyor, zamanla kadın kıyafetlerinin ortadan kalkacağı varsayılıyordu. Amerika'daki Süfraj hareketinin ve kıyafet devriminin öncülerinden olan Dr. Mary

¹¹⁴ Kristeva, WT, 19.

¹¹⁵ age, 20.

¹¹⁶ Butler, CB, 44.

Walker, Amerikan İç savaşı sırasında mesleğini erkek kıyafetleri ile yürütmüş ve bu görünümün kendisine işini yapabilmesi için güç verdiğini belirtmiştir: Dr. Walker'e göre "Bedenler mecburiyet nişanı ile kadın kıyafetlerine hapsedildiğinde zihinler ve ruhlar kendilerine hükmedemezler."¹¹⁷

Yirminci yüzyılın başında, avant-garde sanat ve edebiyat çevrelerdeki kadınlar arasında da zıt cinsiyetin kıyafetlerini giymek pratiği bir hayli yaygındır. Susan Gubar'ın belirttiği gibi, modernist kadınlar toplumsal olarak tanımlanmış kadınlığın kısıtlamalarından sıyrılmak için özgürlükle ilişkilendirdikleri kostümleri kuşanmaktaydılar.¹¹⁸



Şekil 18: Frances Benjamin Johnston, *Otoportre*, 1896

http://en.wikipedia.org/wiki/Frances_Benjamin_Johnston [28.05.2011]

¹¹⁷ Susan Fillin-Yeh, "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and Other Cross-Dressers", *Oxford Art Journal*, Vol. 18, No.2 (1995): 36

¹¹⁸ Susan Gubar, "Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists", *Massachusetts Review*, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 1981): 477-508, <http://www.jstor.org/stable/25089168>

Amerika'lı fotoğrafçı Frances Benjamin Johnston (1864-1952), 1896 tarihli otoportresinde, kadın kıyafetleri ile gözükmektedir. Ancak vücut dili, özellikle erkeksidir. Elinde tuttuğu puro, bacak bacak üzerine atış biçimi (bugün dahi kadınlarla erkeklerin toplum içinde nasıl bacak bacak üzerine atacakları konusunda kesin kurallar vardır), saygın bir kadın için neyin uygun olduğuna dair tüm kurallara meydan okur.

Ancak, kadın modernistler için eril pozisyon ile özdeşleşme, Dr. Walker'ın birgün olacağını umduğu gibi sorunsuz bir şekilde gerçekleşmemiştir. Romaine Brooks'un 1923 tarihli otoportresini Dr. Mary Walker'in pozu ile karşılaştırdığımızda, Brooks'un melankolisini rahatlıkla görebiliriz.



Şekil 19: Romaine Brooks, *Otoportre*, 1923

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Romaine_Brooks_-_Self-Portrait_1923.jpg [26.05.2011]

Georgia O'Keeffe ise eşi Stieglitz'in çektiği bir fotoğrafta erkek kıyafetleriyle, kadınsı olmayan bir poz vermektedir. Uzun saçlarını şapkasının altına saklamış ve makyaj yapmamıştır. Ancak "erkek kılığında" değildir. Elleri ceketinin, gömleğinin

altından dışavurmaya çabaladığı bir benliği arar gibidir. Aynı yıl gene Stieglitz tarafından çekilmiş farklı bir fotoğrafında bu sefer saçları açıktır. O’Keeffe’nin bu fotoğrafta erotize etmeden sunduğu kadınlığı yalın bir olgu, hatta bir soru işareti gibidir. “Resimlerime kaynak olarak sıklıkla erkek sanatçılara başvurdum, çünkü geçmiş bize kadın resminden çok az şey miras bıraktı”¹¹⁹ diye yazar 1930’da. O’Keeffe, bir sanatçı olarak miras aldığı “erkek kültürü” ve bir sanatçı olarak doldurması gereken eril özne pozisyonu ile kendince tanımlamaya, ifade etmeye uğraştığı kadınlığı bağdaştırma çabasıdır.



Şekil 20: Alfred Stieglitz, *Georgia O’Keeffe: A Portrait* (1 ve 2), 1918

<http://arttattler.com/archiveokeeffe.html> [28.05.2011]

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5664&page_number=32&template_id=1&sort_order=1 [28.05.2011]

Bu erken örneklerde ifade edilen cinsel muğlaklık, sanat tarihsel ve kültürel imgelem düzleminde kadının o güne dek hep “nesne” olarak temsil edilmiş, hayali bir kategori olması ile ilişkilidir. Müellif/sanatçı olmak, yani özne olmak, varolan göstergeler ekonomisinde eril pozisyon ile sorunlu bir özdeşim kurmayı gerektirmiştir. Bu özdeşim sorunludur, çünkü dışı beden bir gösterge olarak işlemeye ve sahibini nesne (ötekinin arzu nesnesi) konumuna itmeye devam eder. O’Keeffe’nin (yukarıdaki)

¹¹⁹ Georgia O’Keeffe’den aktaran “Is Art Life? Is Life Art? They Disagree: Radical Writer and Woman Artist Clash on Propaganda and It’s Uses”, *New York World*, 16 Mart 1930’dan aktaran Susan Fillin-Yeh, age, 36.

fotoğraflarında tam da bu dinamiği yakalarız. Bir kadın olarak özneliğin nasıl sahiplenileceği sorusu havada kalır.

4.1.2 Feminizmde İkinci Dalga / İkinci Kuşak Kadınlar

Birinci kuşak feminizmde ulus-devletlerin hümanizm ve aydınlanma ideallerinin yücelttiği birey pozisyonu ile özdeşim, kadınların kaçınılmaz olarak “erkekleşmesi” sonucunu doğuruyordu. Kristeva, bu idealin elbette ki olduğu gibi uygulamaya koyulmadığını hatırlatsa da, ikinci kuşağın bu duruma karşı bir tepkiyi de ilkeleştirdiğini belirtir.¹²⁰ İkinci kuşak feminizm, bu nedenle farklılık talepleri ile eşitlik ve Hümanizm ideallerini reddederken, erkek özneliğinden farklı olarak kadın özneliğini ifade ederek kültürel dolaşıma sokma misyonunu üstlenmiştir.

İkinci dalga feminizm, özellikle Avrupa ve ABD’de 1968 sonrasında yeniden hareketlenen feminist eylemselliğini tanımlamak için kullanılır. İkinci dalga, bir yanı sıra birinci dalganın bayrağını devralarak, politik hakların ötesinde eğitim alanında, işyerinde ve evde daha fazla eşitlik için mücadeleye devam etmiştir.¹²¹ Bununla birlikte, 1968 sonrası feminist kuşağın kendisini bir evvelkinden farklı bir biçimde tanımladığını görürüz. Temelde kadın psikolojisi ve bunun sembolik anlatımı ile ilgilenen bu kuşak, geçmişte kültür tarafından sessiz bırakılmış, dört duvar arasında kapalı kalmış öznel ve bedensel kadın deneyimlerini dillendirmek amacını taşıyordu. Bunun için karşı cinsiyette benzeri bulunmayan, indirgenemez bir “Kadın” kimliğinin tanınmasını talep ediyorlardı.¹²²

ABD’deki feminist sanat hareketi de, ’68 ruhunun bir uzantısı ve Feminist eylemselliğinin önemli bir parçası olarak dönemin eylemsellik, görünürlük ve kolektif hareket vurgusu doğrultusunda şekillenmiştir. Birinci kuşakta ele aldığımız kadın sanatçılar, elbette ki kendi arayışları, toplumdaki ve sanat dünyasındaki konumları ve konularını ele alış biçimleri ile kendi dönemlerindeki feminist

¹²⁰ Kristeva, WT, 20.

¹²¹ Topics in Feminism, Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics/#FemBelFemMov> [20.08.2011].

¹²² Kristeva, WT, 19.

mücadele ile farklı düzeylerde ilişki halindeydiler. 1968 sonrasında ise özellikle ABD çıkışlı olmak üzere feminist sanat örgütlü bir hareket halini almıştır.¹²³

Bu dönemde, ABD’de pek çok feminist sanat örgütü kuruldu ve eşit sergileme olanakları için çeşitli eylemler düzenledi. Ayrıca kadın sanatçıları desteklemeye yönelik kurumlar ve kooperatif galeriler açıldı. Üniversite düzeyinde ilk feminist sanat programı, 1970 yılında Fresno College’da Judy Chicago tarafından kurularak bir yıl sonra California Sanat Enstitüsünde Miriam Schapiro ile birlikte devam etti. Chicago ve Schapiro’nun öğrencileri ile birlikte gerçekleştirdiği ünlü “Kadın Evi” sergisi¹²⁴ feminist sanatın, yeni oluşturulan kolektif kızkardeşliğini kutlama ve ev içi kadın deneyimlerini sanat yoluyla dışarıya açma (kadınların eşcinseller misali “dolaptan” çıkararak dışarıya açılması, bu neredeyse bir “coming out”tur) misyonunun ilk ve bugün ikonlaşmış örneklerindendir. Bu çalışmanın sonucunda ders programına alınan Chicago’nun performans atölyesi ve Schapiro’nun günce sınıfının etkileri feminist sanat, performans sanatı ve genel olarak güncel sanatta hala hissedilmektedir.¹²⁵

Bu dönemde, bir önceki kuşakta görmüş olduğumuz cinsel kimlik sorgulamaları ya da belirsizliğe dair imgelerin yerini, özgüllük vurgusuyla ayırt edilebilir bir kadın imgelemi ve kadın ikonografisi alır.¹²⁶ Bu bağlamda, geçmişteki kadın sanatçıların işleri günyüzüne çıkarılmış, Georgia O’Keeffe’nin çiçek resimleri kısa zamanda, yaygınlaşan bir “öz hazne” imgesinin öncülleri olarak kabul edilmiştir.

“Öz hazne” imgesi ya da diğer adıyla “vajinal ikonoloji”, penis hasetine karşı ve fallusun kültürdeki merkezi konumuna alternatif olarak ortaya atılmıştı. Chicago, Schapiro ve Lucy Lippard, “kadınların ürettikleri sanat eserlerinde kadınsı bir cinsel ya da bedensel imgelem ayırt edebildiklerini savunuyordu.” Merkezi bir “öz hazne” imgesinin keşfedilmesi, eksikliğe meydan okumak ve kadın gücü kavramını geri

¹²³ Feminist sanat alanında başvurduğumuz temel kaynak olan Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews’un 1987 tarihli makalesi, feminist sanatı 1968 sonrasında başlatır ve iki kuşak halinde ele alır. Biz burada Kristeva’nın kuşaklarını Feminizm dalgaları üzerinden okurken, ’68 sonrası Feminist sanatını ikinci kuşağa dahil edeceğiz.

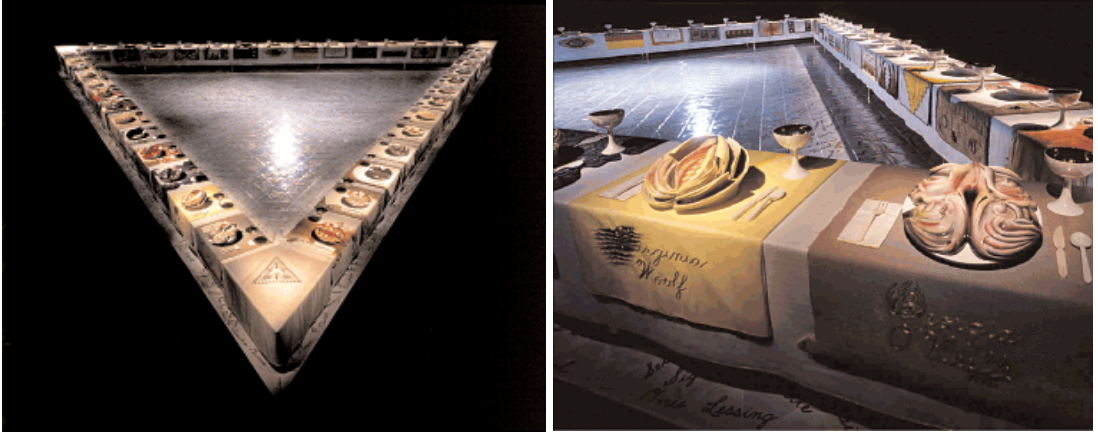
¹²⁴ Kadınevi sergisinin detaylı bir belgesi için bkz. Womanhouse sergisinin websitesi: <http://womanhouse.refugia.net/> [20.08.2011].

¹²⁵ Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, 1987, *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*, ed. Ahu Antmen, çev. Ahu Antmen, Ersin Soğancılar (İstanbul: İletişim, 2008), 18-21.

¹²⁶ ABD merkezli feminist sanat ve feminist sanat tarihi üzerine kapsamlı bir inceleme için bkz. Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, age

çağırarak açısından önemliydi.¹²⁷ Miriam Schapiro bu “öz hazne” imgesi ile ilgili şöyle yazar:

İlk kez ortaya çıktıklarında bu güçlü, dolaysız- cesur- şekiller isyankar bir askerin selamındaki sıkılmış yumruk etkisini uyandırıyor. ... Bu tür imgeler, yeni feminist duygular olan belirlenim ve kendi kaderini tayin bilincini vurguluyordu. Bu imgelerin idealist soyutlaması ... feminizmin yeni beklenti, yeni bir güç, yeni enerji ve açık hedef algısıyla mükemmel uyuşuyordu. ... Şimdi, geriye dönüp baktığımızda, merkezi imgenin ... geleneksel kadın algısına dayalı farklı bir anlam kazandığını görüyoruz: Bir zamanlar itaatkar olan kadınlığın şimdi baskın olması.¹²⁸



Şekil 21: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79

<http://throughtheflower.org/page.php?p=10&n=2> [13.09.2011]

Judy Chicago'nun 1974-79 yılları arasında gerçekleştirdiği *The Dinner Party* (Yemek Daveti), feminist sanatın en ünlü örneklerinden sayılmaktadır. Bu yerleştirmede, üçgen bir masanın etrafına yerleştirilmiş 39 adet tabağın her biri, kadın tarihinde ve kadınların koşullarının iyileştirilmesi mücadelesinde önemli rol oynamış bir kadını temsil etmektedir. Ayrıca ortak miras zemini (heritage floor) adlı seramik yer döşemesinde 999 kadının daha isimleri anılmaktadır. Chicago bu işinde “kadın tarihi konusunda bilgisiz olan topluma, tarihimizin zenginliğine dair birşey öğretmek”¹²⁹ amacıyla olduğunu belirtir. Ayrıca pek çok kadının kolektif emeği ile

¹²⁷ age, 36.

¹²⁸ Miriam Schapiro, Alloway'in makalesine yanıt, *Art in America*, Kasım/Aralık 1976, 17'den aktaran age, 101, 64. not.

¹²⁹ Judy Chicago, *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist* (New York: Penguin, 1997), 45'den aktaran Brooklyn Museum, Elisabeth A Sackler Center for Feminist Art: The Dinner Party, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/genesis.php [30.10.2011].

gerçekleştirilmiş olan bu iş, dönemin kolektif kadın ruhunu örneklemesi açısından da önemlidir.¹³⁰

Ancak *Yemek Daveti*, ikinci kuşağın stratejilerinin barındırdığı tehlikeleri de görünür kılar. Bu iş, tarihin “tüm” önemli kadınlarının ürettikleri işlerin farklılığını veya kendi içlerindeki çeşitliliği birer (vajinal) kelebek motifine indirgeyerek farklılıkları homojenize etmekle eleştirilmiştir.

Feminist sanat ilk döneminde, bir “Kadın Doğası” fikrinden beslenen imgeler ile, özcülük sorunsalı ile karşı karşıya kalmıştır. Özellikle performanslarında kendi çıplak bedenlerini kullanan sanatçılar (bunu her ne kadar sorunsallaştırmışlarsa da), kadın bedeninin bir öz değil, toplumsal olarak kurgulanmış bir gösterge olduğu gerekçesiyle eleştiriliyordu. Kadın doğası, ya da evrensel kadın deneyimi varsayımı; sınıf, renk, kimlik ve coğrafya farklılıklarının ihmal edilmesine yol açtığı için, kolektif eyleme yapılan vurgu kısa süre sonra feminist hareket içinde yeni tartışmalar doğurmuştur.

Ayrıca, ataerkine karşı anaerkini savunmak feminist mücadelede belli bir noktaya kadar faydalı olmuştur. Çünkü bir kanon yaratmak, ya da yeni bir merkezi ikonoloji önermek, fallokratik stratejiyi taklit ederek yeniden üretmek ve kadınların (ve diğer ötekilerin) dışlanmasına yol açan mantığın dışına çıkamamak anlamına gelmektedir.

Feminizmin “öznesi” olarak varsayılan “kadınlar” kategorisi üzerinde dayatılması, feminizmi bir noktadan sonra çıkmaza sokmuştur. Bu yaklaşım, “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” ayrımını gerektirmiş, bu da sorunsal bir doğa-kültür ayrımı dâhil olmak üzere, yapısalcı pozisyonun benimsenmesi sonucunu doğurmuştur. Butler durumu şu şekilde ifade eder: “Bu konuma göre doğal ve biyolojik bir dişi vardır, sonradan toplumsal olarak ikincil konumdaki ‘kadın’a dönüşür, yani sonuçta ‘cinsiyet’ doğa’ya ya da çiğ/ham’a tekabül ederken; toplumsal cinsiyet kültüre ya da ‘pişmiş’e tekabül eder.”¹³¹ Bugün hala başvurma ihtiyacını duyduğumuz bu ayrımın yapısalcı yaklaşıma meydan vermesi sorunludur. Butler’in de belirttiği gibi bu görüş feminizmi postyapısalcı kuramın eleştirel olanaklarından mahrum bırakmanın yanı sıra, “istikrarlı ve tutarlı bir özne inşa ederek toplumsal cinsiyet ilişkilerini

¹³⁰ Brooklyn Museum, Elisabeth A Sackler Center for Feminist Art: The Dinner Party http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/genesis.php [30.10.2011].

¹³¹ Butler, *CB*, 93.

istemeyerek de olsa düzenleyip şeyleştirme”¹³² tehlikesiyle karşı karşıya bırakır. Bu feministlerin atıfta bulunduğu “orijinal ya da sahici dişlilik”, Butler’a göre “nostaljik ve dar görüşlü bir idealdir, günümüzde toplumsal cinsiyeti girift bir kültürel inşa olarak ele alacak bir değerlendirmeye duyulan ihtiyacı karşılamaz.”¹³³

Kristeva, 1981’de, ikinci kuşağın mücadelesini “eşitlik”ten ziyade farklılık ve özgüllük arayışı olarak özetledikten sonra, “tam da bu noktada” *simgesel*¹³⁴ sorusu ile karşı karşıya kaldığını söylemiştir.¹³⁵ Yani, ikinci kuşağın kendini aşmak konusunda karşı karşıya kaldığı mesele, Butler’in de söyleyeceği gibi kimliğin toplumsal kurgulanışında düğümlenir. Kristeva ise bunu şöyle ifade etmiştir:

Hem biyolojik hem fizyolojik temelli, hem de üremeye bağlantılı olan cinsel farklılık, öznelerin simgesel sözleşmeyle, yani toplumsal sözleşmeyle ilişkilerindeki farklılığı tercüme eder ve bu ilişki tarafından tercüme edilir: dolayısıyla bu, iktidarla, dille ve anlama ilişkisindeki bir farklılıktır.¹³⁶

Postfeminizm, bu farklılık ilişkilerinin ve anlamların nasıl kurulduğu üzerine çalışmak ve daha derin bir kimlik eleştirisine girebilmek için ikinci kuşaktan ayrılır.

4.1.3 Postfeminizm/ Üçüncü Kuşak Kadınlar

İkinci kuşağın varsaymaya devam ettiği kadın kimliği, feminizmi özcülük ikilemiyle karşı karşıya bırakmıştı. Postfeminizm, postyapısalcılığın feminizme uyarlanması ile Amerika’lıların Fransız feminizmleri olarak adlandırdığı, özellikle Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva’nın kuramlarının bir sonucudur.

4.1.3.1 Fransız Feministleri ve Kimlik Ötesi “Dişil” Cinsiyet

Freud’un tek ve eril bir libido tanımlaması ve Lacan’ın fallus-merkezli dile, öznenin ve bilinçdışı arzunun yapılandırılmasına dayalı olarak atfettiği merkezi konum, psikanalitik kuram içinden ve dışından, pek çok kadın tarafından sorgulanmıştır. Freud’un ve Lacan’ın bu saptamaları, farklı bir kadın cinselliğinin ve dişil arzunun mümkün olup olamayacağı sorusunu doğurmuştu. ‘Dişil’ enerjinin eril olarak kodlanmış bir göstergeler sisteminde nasıl temsil edileceği, hatta temsil edilip

¹³² age, 43.

¹³³ age, 93.

¹³⁴ Lacan’ın simgesel kavramının tanımı için bkz. bölüm 2.1.2.

¹³⁵ Kristeva, WT, 21.

¹³⁶ age, 21 (Ahu Antmen’in çevirisi, *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*, s.37).

edilemeyeceği tartışılmaya başlandı. Özellikle Fransız feministleri olarak anılan H l ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva bu tartişmalara önemli katkılarda bulunmuştur.

Kristeva şiirsel dilde Lacan'ın simgesel'inin dayattığı düzeni sürekli tehdit eden devrimci bir dişil enerji saptayarak, dişilin (anne bedeninin), dilde tezahür ettiği boyutunu göstermiştir. Luce Irigaray, şiirsel dilin çokluğuna paralel bir biyimde, ancak Lacan'ın 'kadın yoktur' saptamasını olumlayarak (ve kadının ek jouissance'ını kutlayarak) 'dişil'in temsil edilemezliğini savunur. H l ne Cixous ise kültürün kadın bedenini bir gösterge olarak işaretleyerek, kadınları bedenlerinden kopardığı saptaması üzerine, dişil arzuyu ifadeye katmanın tek yolunun, bedeni yazına katma yollarını araştırmaktan geçtiğini saptar.

Ecriture f minine kavramı 1975 yılında *The Laugh of the Medusa* adlı makalesinde H l ne Cixous tarafından ortaya atılmıştır. "Kadın kendini yazmalıdır" der Cixous. "Kadınlara hakkında yazmalı ve kadınlara, bedenlerinden uzaklaştırıldıkları gibi vahşice uzaklaştırıldıkları yazın alanına çağırmalıdır."¹³⁷ 1929'da *Kendine Ait Bir Oda*'da kadınlara yazmasının, daha fazla yazmasının önemini vurgulayan Virginia Woolf'tan farklı olarak Cixous, dişil yazını, zihin/beden ikiliğini atlatan bedensel bir dil olarak öne s rm ştur. 1970'lerin feminist sanatında Carolee Schneeman ve Hannah Wilke gibi sanatçıların bedenlerini "malzeme" olarak kullanmaları, Fransız feministlerinin bedeni ifadenin ve özgürleşmenin yegane aracı olarak belirleyen kadın yazını tartişmalarına paralel olarak okunmalıdır. Carolee Schneemann'ın 1975 yılında gerçekten de bedeninin içinden çıkardığı bir metni okuduğu *Interior Scroll* adlı performans, kadın bedeninin bir çeşit "içsel bilgi kaynağı" olarak görülmesinin somutlaşmış bir örneğidir.

Julia Kristeva ise, dilin ve anlamın mümkün olabilmesi için anne bedeniyle olan birincil ilişkinin bastırılması gerektiğini öne süren Lacan'ın simgesel kavramının kesinliğine meydan okumuştur. Kristeva'nın "göstergesel" (semiotic) olarak

¹³⁷ H l ne Cixous, "The Laugh of the Medusa", Fransa 1975, *The Essential Feminist Reader*, ed. Estelle B. Freedman (New York: The Modern Library, 2007) 318-324.

adlandırdığı şey, dilin, anne bedeninin ve orijinal libidinal çokluğun tezahür ettiği boyutudur.¹³⁸

La Révolution du Language Poétique'de (Şiirsel Dilde Devrim, 1974) Kristeva, dürtülerin heterojenliği ile şiirsel dilin imkân verdiği çoklu anlamlar arasında bir ilişki kurar. Buna dayanarak, şiirsel dilin birincil dürtülerin bastırılmasına dayanmadığını iddia eder. Aksine, şiirsel dil vesilesiyle birincil dürtülerin dilde tezahür ederek dilin tekanlamlı terimlerinin sabitliğini bozduğunu ve çoklu ses ve anlamların bastırılmaz heterojenliğini ortaya çıkardığını savunur.¹³⁹

Desire in Language (Dilde Arzu, 1977)'de ise artık birincil dürtüler için, anne bedeni ile özne-nesne ilişkisi öncesinde varolan süreklilik ilişkisini ifade etmek için *anaç dürtüler* tabirini kullanır. *Anaç dürtüler*, “arzudan ve arzunun gerektirdiği özne-nesne ikiliğinden önce gelen o *jouissance*'ı belirtir. Lacan'ın Simgesel düzeni, annenin bedeninin reddedilmesine dayanır; Göstergesel ise şiirsel konuşmada annenin bedenini ritm, ses benzerliği, tonlama, ses oyunları ve tekrar yoluyla temsil eder, yeniden sunar ve geri getirir.”¹⁴⁰

Kristeva, Göstergesel'in Simgesel'i sekteye uğrattığını ileri sürer. Şiirsel dil, dürtülerin heterojenliğini ortaya çıkararak Simgesel'in bastırılmış temelini teşhir eder, dilin tekanlamlılığına meydan okur ve bütün bunların zorunlu temeliymiş gibi duran öznenin özerkliğini dağıtır.¹⁴¹ Kristeva'nın *Desire in Language*'da belirttiği gibi:

Simgesel işlev niteliğindeki dil, kendini içgüdüsel dürtüleri ve anneyle süregiden ilişkiyi bastırma pahasına kurar. Şiirsel dilin oturmamış ve kuşku uyandıran öznesi ise (ki onun için kelime asla salt im değildir) aksine bu bastırılmış, içgüdüsel, anaç unsuru yeniden etkinleştirme pahasına kendini sürdürür.¹⁴²

Böylece Kristeva, dişilin ek *jouissance*'ının şiirsel dil (bu dili kullanan kadın ve erkekler tarafından) yoluyla ifade edildiğini söyler.

Luce Irigaray ise Derrida'nın ikili karşıtlıkları yapısökümüne uğratmasına paralel olarak “Aynı ile Öteki diyalektiğinin yanlış bir ikilik olduğunu, fallogosantizmin

¹³⁸ Butler, *CB*, 151-152.

¹³⁹ age, 154.

¹⁴⁰ age, 155.

¹⁴¹ age, 159.

¹⁴² Julia Kristeva, *Desire in Language*, 136'dan aktaran Butler, age, 156.

metafizik ekonomisini, aynının ekonomisini pekiştiren bir simetrik fark yanılması olduğunu”¹⁴³ ortaya koymuştur. Butler’in de belirttiği gibi:

Irigaray’ın görüşünde hem Öteki hem Aynı eril olarak işaretlenmişlerdir; Öteki, eril öznenin olumsuz açılımından başka bir şey değildir, sonuç olarak dişil cinsiyet temsil edilemez-yani bu imleme ekonomisi içinde bir olmayan cinsiyettir. Dişil cinsiyet aynı zamanda, Simgesel’e özgü tekanlamlı imlemin ele geçiremediği, tözel bir kimlik olmayıp sadece ve her zaman onu yok kılan ekonomikle olan belirlenmemiş bir ilişki olduğu için de “bir olmayan”dır. “Bir” değildir çünkü hazlarıyla imleme kipiyle çoklu, yayılmış, dağılmıştır.¹⁴⁴

Irigaray’ın “dişil”i “bir olmayan” cinsiyet olarak ilan etmesi, Claude Cahun’un kendini aynalar, çift pozlamalar ve kolajlar yoluyla çoğaltmalarını anımsatır. Irigaray’ın bu cinsiyetin “temsil edilemez” farkını ortaya koyması gibi Cahun da, maskelerin ardında temsil edebileceği bir “gerçek” kimlik bulamamaktaydı.

Irigaray kendi cinsel farklılık kuramında bir yandan kadınların temsilin fetişi olduklarını, dolayısıyla temsil edilemeyeceklerini ileri sürer. Tözler ontolojisine göre kadınlar asla “olamaz” çünkü onlar farklılık ilişkisidir; dışlanmışlıkları, tözler ontolojisi alanının kendi sınırlarını çizmesine vesile olur. Öte yandan kadınlar aynı zamanda her daim eril olan öznenin basit olumsuzlaması ya da “Ötekisi” olarak kavranamayacak bir “farklılık”tır... ne öznedirler, ne de öznenin “Öteki”si; daha ziyade ikili karşıtlık ekonomisinden farklılıktırlar.¹⁴⁵

4.1.3.2 Postfeminizm ve Feminist Sanatta İkinci Dönem

Feminist Sanat’ın ikinci dönemi feminist kuramda yapısalcılıktan postyapısalcılığa evrilen bir paradigma değişiminin sonucudur. Birinci kuşak sanatı ile zamansal olarak kesin bir çizgi ile ayrıldığını söyleyemesek de, bu kuşakları aynı anda ya da aynı bağlamda yakalayabileceğimiz tavırlar olarak ele almamız gerektiğini hatırlatmak gerekir. Bu dönemde feminist sanatçılar kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı sorularını bir kenara bırakarak, yalnızca kadına özgü olanı incelemek yerine, cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini araştırmaya başlamışlardır.¹⁴⁶ Kültürel değerleri ve iktidar ilişkilerini yapısöküme uğrattırken, sanatsal modernizmi de sıkı bir eleştiriye tabi tutarlar.

¹⁴³ Butler, *CB*, 181.

¹⁴⁴ *age*, 181.

¹⁴⁵ *age*, 68.

¹⁴⁶ Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, *age*, 43.



Şekil 22: Barbara Kruger, *Untitled (Our Loss is Your Gain)*¹⁴⁷, 1983

Lisa Tickner, New York'taki Çağdaş Sanat Müzesi'nde açılan "Farklılık: Temsil ve Cinsellik Üzerine" (1985) sergisinin kataloğunda yer alan makalesinde, sergide yer alan sanatçıların amaçlarını şöyle özetler:

...kadınlığın 'sabitliğini bozmak', kadının temsildeki görünümünü belirleyen yanılsama ilişkilerini açığa çıkarmak ve kadının, erkekliği merkezi ve sağlam kılan 'işaret edilen' konumuna son vermek... Sonuçta ... cinsel *farklılaşma* süreçleri, toplumsal cinsiyet konumlarındaki istikrarsızlık ve ataerkil baskı katmanlarının altından özgür ya da özgün bir kadınlığın gün ışığına çıkarılmasının imkânsızlığı kabul edilir.¹⁴⁸

Tickner'e göre Mary Kelly, Yve Lomax ve Marie Yates gibi sanatçıların işleri, Luce Irigaray'ın 'henüz oluşmamış kadın' olarak tanımladığı süreç içindeki dişil cinsellik ile ilgilidir.¹⁴⁹ Bu sergideki Barbara Kruger, Martha Rosler, Sherrie Levine, Mary

¹⁴⁷ "Bizim Kaybımız Sizin Kazancınızdır."

¹⁴⁸ Lisa Tickner, "Sexuality and/in Representation: Five British Artists", *Difference: On Representation and Sexuality*, sergi kataloğu (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 23' den aktaran Gouma-Peterson ve Mathews, 66-67.

¹⁴⁹ Gouma-Peterson ve Mathews, age, 66-67.

Kellynin işleri, “feminizmin ataerkillik eleştirisi ile postmodernizmin temsil eleştirisi arasındaki kesişmeye”¹⁵⁰ işaret eder.

4.2 Batı’da LGBTT Hareketi ve Queer Kuram

Foucault *Cinselliğin Tarihi*’nde, eşcinselliğin bugün düşündüğümüz anlamıyla bir kimlik kategorisi olarak kurgulanışının 19. yüzyıl sonlarında başladığını göstermiştir. Daha evvel, farklı cinsel eylemlerden söz edilirken, eşcinsellik bir “tür” olarak bu dönemde kategorize edilmiş, “sapık ya da sapkın ... olarak hastalıklar sınıfına dahil edilmiş, kesintiye uğramış bir gelişimin uzantısı olarak görülmüş, [eşcinsellerin] tedavi edilmeleri gerektiğine hükmedilmiştir.”¹⁵¹ Bu şekilde kategorize edilmek, eşcinseller üzerindeki baskıyı artırmış olmakla beraber, Foucault’un da gösterdiği gibi bir “ters söylem”in gelişmesine de olanak sağlamıştır. Böylece “eşcinsellik kendi adına konuşmaya başlamış, meşruiyetinin ya da ‘doğallığı’nın onanmasını talep etmiş, bu amaçla, ötekilerle neredeyse aynı jargonu, tıbbi açıdan mahkûm edilmesine yol açan aynı kategorileri kullanmıştır.”¹⁵² Gey ve lezbiyen kimliklerin tanımlanması, bu kişilerin bir araya gelerek eşcinsel arzuları doğaya aykırı, sapık ya da noksan şeklinde tanımlayan hakim görüşe baş kaldırmalarına, ve bunların ürettiği şiddetle savaşmalarına olanak vermiştir.

4.2.1 1968 Sonrasında A.B.D. ve Avrupa’da LGBTT Hareketi

Batıda LGBTT (gey, lezbiyen, biseküel travesti ve transseksüel) özgürleşme hareketinin, belli bir eylemsellik ve kimlik politikası üzerinden tıpkı ikinci dalga feminizm gibi 1968 sonrası özgürleşme ruhundan doğmuş olduğunu söyleyebiliriz. Bu hareketin en önemli kırılma noktası olarak, New York’ta bir barda başlayarak kısa zamanda etkileri ABD ve Avrupa’ya yayılan Stonewall olayları gösterir.

Stonewall Inn, 1960’larda New York’ta eşcinsel ve trans bireylerin toplandıkları çoğu bar gibi polise rüşvet vererek ayakta kalan bir yerdi. Ancak sürekli polis tarafından basılıyor, bar kapatılıyor, içeridekiler tutuklanıyor ve polisin aşağılayıcı

¹⁵⁰ Craig Owens, “Ötekilerin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm”, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (WA: Port Townsend, 1983), 57-82 ’den aktaran Gouma-Peterson ve Mathews, 73.

¹⁵¹ age, 20.

¹⁵² Michael Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction* (Penguin, Harmondsworth, 1984) 101’den aktaran age, 21.

tavırlarına maruz kalıyorlardı. 27 Haziran 1969 gecesi yaşanan polis baskını ise spontane gelişen ve ancak yardıma gelen ek polis ekipleri tarafından bastırılabilen bir isyanla sonuçlandı. Ancak ayaklanma o gece sona ermedi. Ertesi gün Greenwich Village’da yaşayan daha da kalabalık bir grup, barın önünde toplanıp çeşitli sloganlar attılar. Bir sonraki gün ise 500 kişilik bir kalabalık, Christopher Sokağı boyunca yürüyerek, tarihteki ilk “Onur Yürüyüşü”nü (Christopher Street Parade) gerçekleştirmiş oldular. LGBTT hareketi kısa sürede ABD’nin ve Avrupa’nın başka şehirlerine de yayıldı. Öyle ki, ertesi sene New York’ta düzenlenen Stonewall’u anma yürüyüşüne onbinlerce kişi katılmıştı. Gey ve lezbiyen aktivistler kısa zamanda yüzlerce dernek kurdu, eşcinsel haklarını savunmak için eylemler düzenlediler, akademik konferanslara katıldılar, medyada eşcinsellerin pozitif bir imaj ile yansıtılması için çalıştılar ve eşcinsellik karşıtı yasalar ile savaştılar. 1968 sonrası bu sokağa çıkış, yeni bir görünürlük politikasının benimsenmesi anlamına geliyordu: “homoseksüeller artık saklanmayacaklar”dı. Sloganların da haykırdığı gibi: “Out of the closet, into the streets!” (Dolaptan çık¹⁵³ ve sokağa in!)¹⁵⁴

Bu uğurda 1970’li yıllardan itibaren önemli kazanımlar elde edilmeye başlandı. Varolan sistemin içinde, eşcinsel haklarının talep edilmesi, eşcinsellerin kimliklerini gizlemek zorunda kalmadan kamusal alanda görünürlük elde etmeleri, toplumun gözünde “pozitif” bir eşcinsel imajı çizilmesi için verilen mücadeleler 1980’lere damgasını vurmuştur.¹⁵⁵ Stonewall sonrasında gelen en önemli değişimlerden biri, 1973 yılında Amerikan Psikiyatri Birliği’nin (American Psychiatric Association, APA) yayımladığı “Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayısal El Kitabı”ndan eşcinsellik maddesinin çıkarılması olmuştur. Eşcinsellik böylece en azından resmi düzeyde, psikolojik rahatsızlık olarak tanımlanmaktan kurtulmuştu.¹⁵⁶ Ancak 1990’larda, AIDS’in bir “eşcinsel hastalığı” zannedilerek yaygınlaşmasının da etkisiyle eşcinsellik yeniden patoloji ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır.

¹⁵³ Dolaptan çıkmak: Bir eşcinselin açılma süreci, İngilizce’de “coming out of the closet” olarak adlandırılır. Bu tabire göre dolap/closet, bir eşcinselin karanlıkta yaşamak olduğu yerdir ve cinsel yönelimini herkesten gizleyerek yaşadığı dönemi anlatmak için kullanılır. (bkz. “Coming out Nedir?”, http://www.minidev.com/gl/gl_info2.asp [13.11.2011]).

¹⁵⁴ Yener Bayramoğlu, “Stonewall’dan Onur Yürüyüşüne”, *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, s. 65-66 (Bahar 2011):387-394

¹⁵⁵ Çabuklu, age, 63.

¹⁵⁶ Bayramoğlu, 390.

Foucault'un bir söyleşisinde belirttiği gibi, cinsellikle ilgili birey haklarını savunmak çok önemlidir. Cinsel kimlik, siyasi olarak çok yarar sağlar ancak, bu aynı zamanda sınırlayıcı, kısıtlayıcı bir kimliktir.¹⁵⁷

Feminist analizin, cinsiyet kategorilerini çıkış noktası olarak varsayarak kadın/erkek ikili karşıtlığını zorlayamaması ve cinsiyet / toplumsal cinsiyet ayrımına bağımlı kalması gibi, eşcinsel hareket de homoseksüel/heteroseksüel karşıtlığına bağımlıdır. Foucault'un da belirttiği gibi feminist özgürleşme modeli, “özgürleşmenin öznesinin, yani bir anlamda “cinsiyetlendirilmiş beden”in eleştirel bir yapıya dönüşümüne tabi tutulmasına gerek olmadığı varsayılır.”¹⁵⁸ Eşcinsel hareket de gey ve lezbiyen bedenleri benzer bir biçimde “varsayar”. Bu noktada Judith Butler'in de vurguladığı gibi biseksüelliğin “yoksayılması” dikkat çekicidir.

LGBTT hareketinin içinden doğan *queer* kuram ise, vurguyu bir azınlık hakları politikasından bilgi rejimlerinin yapıya dönüşümüne ve postyapısalcı kimlik eleştirisine kaydırmaktadır. Avrupa merkezci, beyaz ve orta sınıf değerlerine sahip olmakla eleştirilen eşcinsel harekete karşı *queer*, biseksüelliği, travestiliği, transseksüelliği ve muğlak cinsellikleri ön plana çıkarır.¹⁵⁹

4.2.2 Queer Hareket ve Queer Kuram

Queer kuram, 1960'ların sonu ve 1970'li yıllarda örgütlenen LGBTT (lezbiyen, gey, biseksüel, travesti ve transseksüel) hareketinin içinden, bu hareketin kimlik politikalarına alternatif olarak doğdu. 1990 yılında toplu eylemler yapmak üzere biraraya gelen “*Queer Nation*” ve ona bağlı “*Pink Panthers*” örgütlerinin sloganı “Buradayız, *Queeriz*, buna alışın!” idi.

*Queer*¹⁶⁰ İngilizce'de tuhaf, acayip, normal olmayan, şüpheli, eksantrik gibi karşılıkları bulunan bir kelimedir. Bir isim, sıfat ya da fiil olarak kullanılabilir ve her zaman “normal”in zıttıdır. Argoda, eşcinselleri aşağılamak için kullanılan kelimelerden biri olmasına rağmen 80'lerin sonlarına doğru, kimi eşcinseller

¹⁵⁷ Michale Foucault, *İktidar'ın Gözü* 'nden aktaran Çubuklu, age 63.

¹⁵⁸ Butler, *CB*, 171.

¹⁵⁹ Çubuklu, age, 64.

¹⁶⁰ Türkçe'ye 2000 yılında çevrilen *Foucault ve Kaçıklık Kuramı* (Spargo, age)'de *queer* kelimesi kaçıklık” olarak çevrilmişti, ancak neyse ki bu tercüme tutunamadı. Bugün Türkçe'de bu kelime tercüme edilmeden, italik yazıyla *queer* olarak kullanılmaktadır (ve *kwir* olarak okunmaktadır).

tarafından benimsendi. Özellikle Foucault ve Butler'in çalışmalarından beslenen *queer* kuram, bugün cinsiyete dair alternatif bakış açılarına olanak sunarak homofobiye ve heteronormatif baskıya karşı farklı eylem/oluş stratejilerinin tartışıldığı bir alandır *Queer*:

Normalleşmek, kategorize edilmek, etiketlenmek, kodlanmak istemeyen 'seks isyancılarının', cinselliklerini merkezsizleştirmek isteyenlerin, 'sapkınların', sabit bir cinsel kimliği sürekli üzerlerinde taşımak istemeyenlerin, farklı cinsellikler arasında gidip gelenlerin, karşı cins'e 'ait' duyguları taşıyabilenlerin, akışkan cinselliklerin, bedeninin her bölgesinin cinsel olarak yeniden kurulabileceğine inananların, verili cinsel roller ve kimlikler yerine cinsel pratikleri öne çıkaranların hareketi[dir].¹⁶¹

Queer kuram, özellikle Foucault ve Butler'in beden politikaları çerçevesinde kimliği performatif olarak değerlendirir. Ayrıca *queer* kuram öznesini, Lacan'ın istikrarsız, tutarsız, dağınık ve parçalı özne anlayışına dayandırır.¹⁶² Bu nedenle *queer*, kadın/erkek, homoseksüel/heteroseksüel gibi karşıtlıkları da birer kurgu olarak ele alır. Butler, *queer*'in kimlik için bir terim olmadığını, bir bağlantılı olma durumu olduğunu vurgular: “*Queer*in terim olarak önemi, toplumsal cinsiyetleri farketmeksizin, her türlü insanı homofobiyle kavgaları adına bir araya getirebilmesidir. Bu sonuncusu, kimikleştirmeyen bir ittifakı betimliyor ve bana göre bu, *queer*in en güçlü manası olarak kalıyor.”¹⁶³

Jasper Laybutt, *queer*'in “her türlü toplumsal cinsiyeti, her türlü cinsel kanaati ve felsefeyi” aşan bir yaşam tarzı, bir varoluş hali, “ebediyen alternatif olan bir şey” olduğunu ifade eder. *Queer*, normatif heteroseksüelliğe alternatif olduğu kadar, anaakım gey ve anaakım lezbiyen topluluklarına da alternatiftir. “Şimdi *queer* olan şey”, der Laybutt, “beş yıl sonra *queer* olmaktan çıkabilir.”¹⁶⁴ Gey ve lezbiyen kimliklerini de sorunsallaştırmak için ortaya atılan *queer*'in en önemli özelliği muğlaklığıdır.

Judith Butler, *queer* teriminin ihraç edilmesi ve farklı bağlamlarda kullanılması ile ilgili şunları söyler: “*Queer*, gezinen terimlerden bence –kimsenin mülkü değil. Yazılan bir bağlamda işe yarıyorsa, işte bu ilginç oluyor ve eğer öngöremediğimiz

¹⁶¹ Yaşar Çubuklu, “Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinsel Kimliklere: Queer”, *Virgül* (Eylül 2003): 64.

¹⁶² Özgür Erkök, age, 82.

¹⁶³ Judith Butler, Nevin Öztop, “Dünya Gözüyle Judith Butler'ı Görmek (Judith Butler ile söyleşi)”, *Kaos GL* (Mayıs-Haziran 2010): 6

¹⁶⁴ Elisabeth Grosz, “Deneysel Arzu: *Queer* Öznelliğini Yeniden Düşünmek”, *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Sayı 65-66, Bahar 2011, 7

sebeplerden dolayı ortamına uyduruluyorsa, işte o zaman tam bir “ithal ürün” olmuyor ve kendi hayatını sürdürmeye başlayan bir terime dönüşüyor. Herhangi bir terim için de geçerli olduğu gibi, metalaştırılmaya ve normalleştirilmeye açıktır; bu nedenle, hakkında eleştirel düşünölmelidir. Bir kutlama mevkiî değıldir bu terim.¹⁶⁵

4.3 Judith Butler’in Performatif Beden Kavramı ve Alt-üst Edici Bedensel Eylemler

Judith Butler, 1990 yılında yayımlanan *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* adlı kitabında, simgesel’in tesis ettiğı konumların bedensel olarak hangi mekanizmalar yolu ile doldurulduğunu, kimliğin beden üzerinde nasıl kurulduğunu inceler. Butler toplumsal cinsiyet ile heteroseksüelliğin doğallaştırılmasına dair normatif baskıyı açığa çıkarırken, Foucault’un “cinselliğin” söylemsel olarak üretildiğini savunan argümanına başvurur.¹⁶⁶ Butler’a göre, toplumsal cinsiyet (gender), “doğal” cinsiyetin (sex) kültürel bir uzantısı değıldir.¹⁶⁷ Toplumsal cinsiyet tutarlılığı, zorunlu heteroseksüellik adına eşcinselliğe karşı üretilerek biyolojik cinslere eklenmiş sahte bir cinsiyet tutarlılığıdır.¹⁶⁸

Judith Butler “evrensel rasyonalitenin dili gibi görünen” ikili karşıtlıklar üzerinden düşünölen toplumsal cinsiyetin maşist bir baskı mekanizmasını nasıl beslediğini gösterir. Butler’in zorunlu heteroseksüellik dediğı baskı mekanizması, üreme amaçlı cinsel pratiklerin norm olarak tanımlanarak heteroseksüelliğin normatif değıer olarak dayatılması yolu ile üretilir.

Butler’in performativite kavramı, Foucault’un söylem yoluyla kurgulanan beden anlayışıyla ilişkilidir. Ayrıca Derrida’dan ödünç aldığı “alıntı” (citation) metaforunu kullanır. Her sözcük ile, dilin önceden belirlenmiş kural ve yapılarından alıntı yaparız, ve bu nedenle söylediğimiz herşey birer alıntıdır.¹⁶⁹

Butler, ilk etapta cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımından yola çıkar. Ona göre toplumsal cinsiyet, kişinin kültürel olarak idrak edilebilir bir kimlik oluşturmasına yarayan performatif bir olgudur. “Toplumsal cinsiyet *etkisi* belirli bedensel eylem,

¹⁶⁵ Judith Butler, Nevin Öztö, age, 8

¹⁶⁶ Spargo, age, 52, 54

¹⁶⁷ age, 54- 55

¹⁶⁸ age, 55

¹⁶⁹ Wright, age, 43

jest ve hareketlerin stilize edilmiş tekrarı aracılığıyla yaratılır.”¹⁷⁰ Butler bu tür edim, bedensel hareket ve icraların *performatif* olduğunu söyler, “yani dışavuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretimlerdir*.”¹⁷¹ Bu nedenle, “toplumsal cinsiyetin iç özü addettiğimiz şey, süregiden bir dizi edim üzerinden üretilir... kendimizdeki bir ‘iç’ özellik sandığımız şey aslında beklentiyle ve belli bazı bedensel eylemler üzerinden ürettiğimiz bir şeydir.”¹⁷² Böylece Butler, cinsiyetin kendisinin de zaten hep toplumsal cinsiyet olduğunu, yani cinsiyetin ve dolayısıyla normatif heteroseksüel cinselliğin kurgulanmış bir kategori olduğunu gösterir.

Butler, performativite kavramının bir cinsiyetten ötekine, kıyafet/rol değiştirme edimleri ile basitçe geçebileceğimiz anlamına gelmediğinin altını çizer: “Performatiklik tek seferlik bir edim değil, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında *doğallaştırılmasıyla* etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır.”¹⁷³

Toplumsal cinsiyetin performativitesi, öznelerin tanınmaya hak kazanmaları ile ilgilidir. Butler’in belirttiği gibi “özne olmak her şeyden önce tanınma için gerekli olan- bir insanı tanınabilir yapan- bir takım normlara uymayı gerektirir.”¹⁷⁴ Butler Özne’nin Ötekinden farklılaşması ve kurgusal bir “öz”ün üretilmesinin nasıl gerçekleştiğini Freud, Kristeva, Lacan, Wittig gibi kuramcılarının düşüncelerinden de yararlanarak gösterir.¹⁷⁵

Butler, zorunlu heteroseksüelliğin mekanizmalarını ifşa edebilmek için, toplumsal cinsiyet normlarına uymayan bedenlerin ve cinsel pratiklerin de dikkate alınmasının önemini vurgular:

...bazı tür “toplumsal cinsiyet kimlikleri” kültürel olarak idrak edilebilirliğin normlarına uymadıkları için, o alan içinden bakıldığında göze ancak gelişimsel ya da mantıksal imkânsızlıklar gibi görünüyorlar. Fakat böyle kimliklerin var olmayı sürdürmesi, hatta

¹⁷⁰ Butler, *CB*, 141’den aktaran Spargo, 57, italikler benim vurgum.

¹⁷¹ Butler, *age*, 224.

¹⁷² *Age*, 20.

¹⁷³ *Age*, 20, italikler benim vurgum.

¹⁷⁴ Judith Butler, “*Queer* Yoldaşlığı ve Savaş Karşısı Siyaset”, *Anti-Homofobi* 2, çev. Elçin Yılmaz, ed. Ali Erol ve Nevin Öztop (İstanbul: Kaos GL 2010) metnin tamamı: <http://bianet.org/biamag/insan-haklari/125328-queer-yoldasligi-ve-savas-karsiti-siyaset> [05.08.2011]

¹⁷⁵ Spargo, *age*, 57

çoğalmasa o idrak edilebilirlik alanının sınırlarını ve düzenleyici hedeflerini teşhir etmemiz... için önemli fırsatlar sunuyor.¹⁷⁶

Butler, drag, cross-dressing, butch/femme gibi kimlikleri Frederic Jameson'un "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu" adlı makalesinde başka bir taklit mekanizması olan "parodi" ile karşılaştırarak incelediği "pastiş" kavramıyla açıklar. Jameson'a göre "parodi, kopyası olduğu orijinale yönelik bir sempatiyi sürdürürken, pastiş 'orijinal'in olabilirliğini sorgular'.¹⁷⁷ Toplumsal cinsiyet meselesinde "pastiş olarak eşcinsel kimlikler, 'orijinal'in asla kopyalanamayacak fantazmatik bir ideali 'kopyalamaya' yönelik başarısız bir çaba olduğunu ortaya çıkarır". Pastiş "orijinal" mefhumunu alaya alır, "içi boşaltılmış, mizahını yitirmiş parodidir"¹⁷⁸ Bu şekilde düşünüldüğünde drag, cross-dressing, butch/femme gibi parodik kimlikler, aslı olmayan kopyaların kopyaları olarak, toplumsal cinsiyetin taklit özlü doğasına işaret eder.

Butler'in bu okuması, örneğin travesti ve transseksüelleri toplumsal cinsiyet dayatımlarını sürdürmek ve teyit etmekle suçlayan ikinci kuşak feminizm tavrından oldukça farklıdır. *Queer*in yanı sıra, kimlik eleştirisinde ilgisini varoluştan oluşa, yani kadınlık gibi erkekliğin de nasıl kurgulandığı ile ilgili çalışmaya başlayan postfeminizm de trans kimliklerle yeni bir ittifak halindedir.

4.4 Performativite ve Simülakr: Bir Andy Warhol'u Queerleştirme Denemesi

Butler'in performativite kuramında beden, tıpkı dil gibi, varolan kodları kullanmayı öğrendikçe anlam yaratabildiğimiz bir gösterene dönüşür. Tıpkı dönüştükçe yaşayan ve böylece kendini sürdürebilen dil gibi, bu kodlar da dönüşüme açık olduklarından performativite kuramı feminizm ve *queer* için baskıcı toplumsal cinsiyet kalıplarına müdahale imkânları sunar. Esasında Butler'in performatif beden'i Baudrillard'ın bir gösteren olarak bedeni simülakral dolayımında değerlendirmesine paraleldir. Ancak Baudrillard bu saptamasında dönüştürücü bir imkân bulmak bir yana, tüm devrimlerin bittiği, tüm ütopyaların çoktan gerçekleştirildiği artık dönüştürmeye değer hiçbir anlamın kalmadığı bir orji-sonrası halinin trans-ekonomisini, trans-

¹⁷⁶ Butler, CB, 67

¹⁷⁷ Frederic Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, haz. Hal Foster, (Port, Townsend, WA:Bay Press, 1983)'den aktaran Butler, CB, 87, 56n

¹⁷⁸ Butler , CB, 227

politikasını, trans-estetliğini ve trans-seksüelliğini tanımlar. “Madem” der Baudrillard, “tüm ütopyalar gerçekleşti ve bunları gerçekleştirme umudunu artık taşıyamayacaksak, yapabileceğimiz şey, bitip tükenmez sümülasyonlar içinde onları hiper-gerçekleştirmektir.” “Artık yalnızca orji ve özgürleşme simülasyonu yapmak... geliyor elimizden.”¹⁷⁹ Baudrillard’a göre “cinsel beden, günümüzde bir tür yapay yazgıya mahkûm edilmiştir. Bu yapay yazgı trans-seksüelliktir.”

Baudrillard’a göre bir makinaya dönüşen Andy Warhol “yeni nesilden bir erdişi, kusursuzluğuyla bizi hem seksten hem estetikten kurtaran mistik bir protez ve yapay makine türüdür.”¹⁸⁰ Andy Warhol tam da bunu hedeflemektedir. Sıkça alıntı yapılan bir sözüyle yüzeysel personasının ardında tüm bu dramayı sahneye koyan bir ‘gerçek kimlik’ arayanlara cevap verir: “Eğer Andy Warhol’la ilgili herşeyi öğrenmek istiyorsanız, yalnızca resimlerimin ve filmlerimin yüzeyine ve bana bakın, işte oradayım. Bunun gerisinde hiçbir şey yok.”¹⁸¹

Warhol’un Duchamp/Man Ray işbirliğinden etkilenecek fotoğrafçı Christopher Makos ile gerçekleştirdiği drag otoportreleri, Baudrillard’ın “trans-seksüel” kavramını betimliyor gibidir. Warhol burada inandırıcılığı hedeflemez, Duchamp’ın aksine “gerçek” bir kadın gibi görünmeye çalışmaz. İki aşamada gerçekleşen çekimin iki ayağı arasındaki farkları incelemek bu saptamayı doğrular. Birinci çekimde Warhol farklı peruklar kullanarak makyaj yapmıştır ve Fabrika’da portre çalışmaları için çekilen polaroidlerde standartlaşmış olan bir seçimle omuzlarını açıkta bırakmıştır. İkinci çekimde daha da ileri giderek bir tiyatro sahne makyajcısı ile çalışmaya karar vermişlerdir. Makyajcı, gene bir polaroid standardı haline gelmiş olan beyaz pudrayı iyice vurgulamış, Warhol’un yüz hatlarını silerek yeni bir “maske” çizmiştir. Ayrıca Warhol elbise giymek veya omuzları açık poz vermek yerine kravat ve gömlek ile poz vermeyi seçmiştir. Makos’un da aktardığı gibi “Mesele *drag* değil, imajın değiştirilmesidir. [Bu fotoğrafların] transseksüellikle hiçbir ilgisi yoktu. Gördüğünüz gibi: ne doldurulmuş göğüsler, ne de takma tırnaklar

¹⁷⁹ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, 10

¹⁸⁰ age, 28

¹⁸¹ ‘If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There’s nothing behind it.’ Andy Warhol’dan aktaran, Tate Web sitesi <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/warhol/>

var. Yalnızca surat değiştirildi.”¹⁸² Warhol burada bir içsel gerçeği dışarı vuruyormuş gibi görünmemek konusunda dikkatlidir.



Şekil 23: Andy Warhol (ve Christopher Makos), *Self Portraits in Drag*, 1981 (1.çekim)

<http://www.artnet.com/artwork/426109034/self-portrait-in-drag.html> [19.05.2011]
<http://www.friendsart.net/en/art/andy-warhol/self-portrait-in-drag> [19.05.2011]



Şekil 24: Andy Warhol (ve Christopher Makos), *Self Portraits in Drag*, 1981 (2. çekim)

<http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1589> [19.05.2011]
<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=20&article=61097> [19.05.2011]

¹⁸² National Galleries Scotland, Artist Rooms, Andy Warhol,
http://www.nationalgalleries.org/collection/ar_home/4:6685/4959/94638 [19.05.2011]

Warhol'un drag fotoğraflarını Mapplethorpe'ninki ile karşılaştırdığımızda, herhangi bir toplumsal cinsiyet kimliği sorgulamasının getireceği yükten ne kadar da rahat bir biçimde sıyrılmış olduğunu fark ederiz. Ancak her şekilde Warhol'un "başarısızlık", "eksiklik" hatta "beceriksizlik" olarak dışlanacak ve görmezden gelinecek (sanatsal ve cinsel) pratikleri üretmek, aşırı-üretmek ve dolaşıma sokmaktaki başarısını itiraf etmek gerekir.



Şekil 25: Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1979

http://www.all-art.org/20ct_photo/Mapplethorpe1.htm [17.09.2011]

Bir idealin, ya da estetik bir değeri olan ideal yanılmasıyla yok olmasının yasını tutan Baudrillard'dan farklı olarak Butler'de beden (kurgulanmış da olsa) bir maddeselliği vardır. Warhol'u bir beden olarak düşündüğümüzde, eşcinselliği, her çeşit uyumsuzun toplandığı Fabrika'sı ve 1960-80'lerin NewYork'unu ve sanatı ne kadar etkili bir biçimde dönüştürdüğü düşünüldüğünde makineleşme isteğini bir *queer* strateji olarak okumaya başlarız.

Warhol, Fabrika'nın travesti müdavimlerinden bahsederken 'hayatını eksiksiz kızlar olmaya çabalayarak geçiren oğlanlar'a¹⁸³ ne kadar hayran olduğunu ifade etmekle, bu çabanın ima ettiği "başarısızlığa" da işaret eder. Butler'in performativite

¹⁸³ The J. Paul Getty Museum Collection,
<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=114422> [19.05.2011]

kavramının ışığında düşündüğümüzde, Warhol'un performansının çağdaşlarını neden bu kadar şüphelendirdiğini daha iyi anlarız. Warhol'un davranışları, jestleri ve konuşmaları, bedeni üzerinde bir türlü doğallaşmaz. Tutuk hareketleri, kararsız cümleleri, çelişkili ifadeleri ve ürkek bakışları, tutarlı ve anlaşılabilir bir kimlik etkisi yaratmaz. İşte Warhol'u büyüleyici kılan şey tam da budur: Gerek bedeni, resimleri ve filmleri, gerekse Fabrika ve çevresinde topladığı uyumsuzlar ordusu olsun, etki ettiği tüm yüzeylerin doğallaşması konusundaki başarısızlığına dört elle sarılır.

“Resimlerimi mükemmel bir biçimde yanlış yapmaya çalışırım”¹⁸⁴ der Warhol. Başka bir yerde, aynı tabiri filmleri için oyuncu seçiminde kullandığı kriterleri anlatırken kullanır: “Belli bir rol için oyuncu seçmem gerekirse, o rol için yanlış insanı isterim. Bir rol için doğru insanı gözümün önüne getiremiyorum. Doğru rol için doğru insan çok fazla olurdu... mükemmelen yanlış insanı seçmek çok daha tatmin edicidir. İşte o zaman elinde gerçekten bir şeyler vardır. Yanlış insanlar bana o kadar doğru görünürler ki.”¹⁸⁵

2002 yılında UCR/Kalifornia Fotoğraf Müzesinde mütevazı boyutlarda yapılan bir Warhol sergisi, onu yeni bir şekilde görmeyi hedefliyor: *Queer(ing) Warhol: Andy Warhol's (self-) Portraits (Queer Warhol/Warhol'u Queer(leştirmek): Andy Warhol'un (oto-) portreleri)*. Küratör Robert A. Summers serginin, Warhol'un *queer* öznelliğini bastırarak asexüel bir Pop art yıldızı olarak sunma eğilimindeki sanat anlatılarına karşı bir düzeltme niteliğinde olduğunu duyurur.

“Aktörlere ‘Şu aralar ne yapıyorsun?’ diye sorduklarında ‘iki rol arasındayım’ demelerine bayılıyorum.” der Warhol. “‘Hayatı roller arasında yaşamak,’ işte en sevdiğim bu.”¹⁸⁶ İşte Warhol tam da bunu yapmıştır. 1960'ların New York'unda ve maço diye niteleyebileceğimiz bir sanat ortamında tanımlanmış kadın/erkek rolleri arasında kendisine ve etrafındakilere alanlar açarak, buralara yerleşmiştir.

¹⁸⁴ “I try to get my paintings perfectly wrong.” Andy Warhol

¹⁸⁵ <http://www.cosmopolis.ch/english/cosmo5/warhol.htm>

¹⁸⁶ “I love it when you ask actors, ‘What’re you doing now?’ and they say, ‘I’m between roles.’ To be living ‘life between roles,’ that’s my favourite.” Andy Warhol’dan aktaran, Warhol Foundation Web sitesi, <http://www.warholfoundation.org/legacy/biography.html> [01.09.2010]

4.5 Güncel Sanatta Queerleştirme Stratejileri

Günümüz sanatında cinsiyete ve cinsiyetli bedenin ele alınışına dair bir takım eğilimleri, işleyiş açısından *queerleştirme* stratejileri olarak nitelemek mümkündür. Burada (bu stratejileri formüle etmekten kaçınarak) Sarah Lucas, Catherine Opie ve Oreet Ashery'nin oto portreleri incelenecektir.

4.5.1 Sarah Lucas: Bedenin ve Bedenin Uzantısı Olarak Sanatın Maddeselliği

Sarah Lucas'ın *Self Portrait with Fried Eggs* (Sahanda Yumurtalı Otoportre)'sinde (1996) tişörtünün üzerine yapıştırdığı yumurtalar, form ve sembolizmleri ile dişilik çağrışımları yapan, ancak tamamen dışsal ve absürd eklemelerdir. Buna karşı, son derece doğal duran erkeksiliğindeki doğallığı bozan tek şey (yumurtaların bir kez daha hatırlattığı) Lucas'ın biyolojik olarak kadın olduğu bilgisidir. Lucas'ın işlerinde toplumsal cinsiyet, hem izleyicinin geçmişten taşıdığı bir bilgiyi yansıttığı projeksiyon alanı, hem de sanatçının özden ayırarak yüzeyselleştirdiği bir performans yüzeyidir. Ayrıca Lucas'ın işlerindeki yiyecek kullanımı Melanie Klein'in nesne ilişkileri kuramında dışsal nesnenin içselleştirilme sürecini (Butler'in performatif beden kavramında açıkladığı gibi tekrar edilen performans yoluyla içselleştirilen toplumsal cinsiyet, ya da Butler'in diğer bir tabiriyle "ruh"un içselleştirilmesi), heykellerinde kullandığı tuvalet objesi ise bu sürecin tersine çevrilmesini çağrıştırıyor.



Şekil 26: Sarah Lucas, *Self Portrait with Fried Eggs*, 1996

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=147&searchid=9535&tabview=image> [15.05.2011]

4.5.2 Farklı Cinsel Pratiklerin Görünürlüğü: Catherine Opie

Catherine Opie, daha çok LA çevresinde çektiği, *queer* camiasının belgesel fotoğrafları ile tanınır. “Kraliyet ailem” dediği bu kişilerin fotoğrafları ile sanat piyasasına adım atması Butler’in Cinsiyet Belası’nın yayımlanmasının hemen sonrasına denk gelir ve toplumsal olarak idrak edilebilirlik normlarının dışında kalan toplumsal cinsiyet kimliklerinin görünür olmasının, “hatta çoğalması[nın] o idrak edilebilirlik alanının sınırlarını ve düzenleyici hedeflerini teşhir etmemiz... için önemli fırsatlar”¹⁸⁷ sunduğunu hatırlatır.

Kariyerine bir yandan *queer* camiasını, bir yandan çevresindeki otoyolları, alışveriş merkezlerini ve Amerikan şehirlerini insansız halleriyle fotoğraflayarak devam eden Opie, “tıpkı kendi[si] ve arkadaşlarının kullandıkları dilin birer kimlik yapısı olarak bedenlerine işlenmiş olduğu gibi, insanların kullandıkları dilin etraflarındaki inşa

¹⁸⁷ age, 67

edilmiş çevreye nasıl işlendiği”¹⁸⁸ ile ilgilendiğini belirtir. Böylece inşa edilmiş çevre ile inşa edilmiş kimlik arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu anlamda, Opie’nin fotoğraflarındaki beden manipülasyonları ve Foucault’un önerdiği gibi “icat” edilmiş hazlar, kimliği oluşturan dili dönüştürmek adına icra edilen edimlerdir.

Catherine Opie’nin 1991’de gerçekleştirdiği ilk sergisinin ismi “Olmak ve Sahip Olmak”dır (Being and Having). Bu başlık, Jacques Lacan’ın erkekleri fallusa sahip olmak, kadınları ise fallus olmak isteklerine göre tanımlayan cinsiyet modeline açıkça bir göndermedir. Opie’nin lezbiyen arkadaşlarının parlak sarı bir arka plan önünde takma bıyıklarla poz verdiği portre fotoğraflarının siyah çerçevelerine yerleştirilmiş isim plaketlerinde Chicken, Chief, Pig Pen, Papa Bear gibi takma isimler bulunuyordu. Belli ki bu adamlar maçoluğu belli bir ironi ile benimsiyorlardı ama fotoğraflarda ciddi ve samimi bir hava da vardı.¹⁸⁹

Fotoğraflardaki *drag king*¹⁹⁰ler Lacan’ın cinsiyet modelinin iki yakasına birden yerleşmekte idi. Ancak lezbiyen “kimliğini” bu anlamda sorunsallaştıran fotoğraflar, tam anlamı ile kimlik politikası yapma peşinde de değildir. Opie’nin işleri görünürlük, grup özdeşimi, hatta öznellik ile ilgili de olsa, bu kimliği kapalı ve dışlayıcı sınırlar olarak değil, isteyen herkesin katılabileceği bir yoldaşlık bağı olarak ortaya koyar.

“Olmak ve Sahip Olmak” serisini oluşturan onüç fotoğraftan biri, Opie’nin alter egosu olarak tanıttığı (Sandusky, Ohio’dan bir çıkma aliminyum dış cephe kaplaması satıcısı olan) Bo’dur (1. Fotoğraf). Bu fotoğraf yoluyla Opie ilk sergisinde, *queer* camia içerisindeki konumunu içeriden bakan biri olarak belli etmiştir.¹⁹¹

1993-97 yıllarında gerçekleştirdiği “Portreler” serisinde *queer* çevresinden travestiler, S/M¹⁹² lezbiyenler, FTM¹⁹³ transseksüeller, drag queen ve drag kingler gibi, her biri kendisini bedenini bir şekilde manipüle ederek kurgulayan arkadaşlarını farklı renklerde arka planlar önünde belgelemeye devam etmiştir.

¹⁸⁸ Catherine Opie ve Maura Reilly, “The Drive to Describe: An Interview with Catherine Opie”, *Art Journal*, Vol. 60 Issue 2, 93

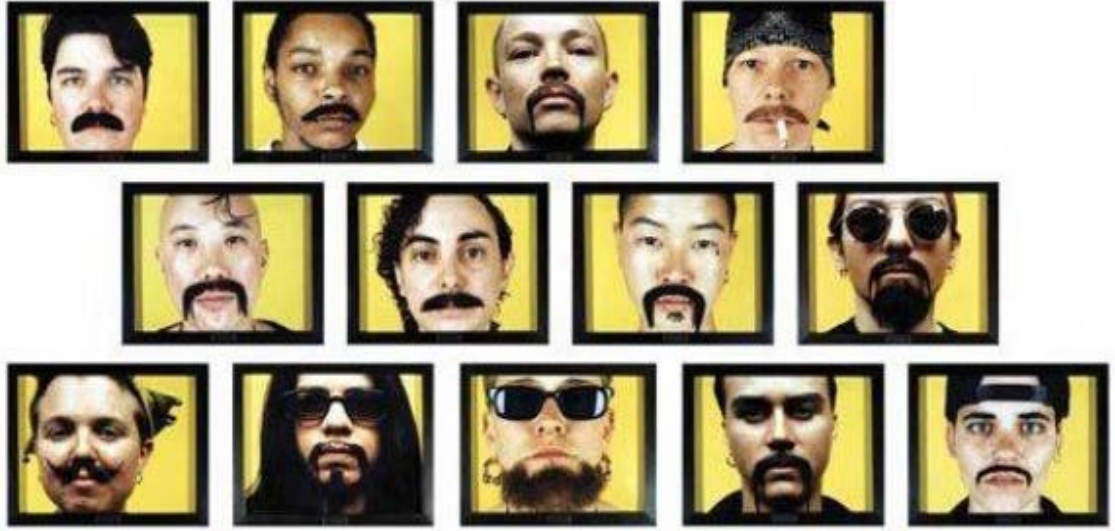
¹⁸⁹ Jennifer Blessing, “Catherine Opie: American Photographer”, *Catherine Opie: American Photographer*, (Solomon R. Guggenheim Museum, 2010) 11

¹⁹⁰ Performans amaçlı erkek rolü oynayan kadınlar (*drag queen* teriminin tersi)

¹⁹¹ Blessing, age, 11

¹⁹² S/M: sadomazoşizm

¹⁹³ FTM (Female to male): kadından erkeğe geçen transseksüel



Şekil 27: Catherine Opie, *Being and Having*, 1991

http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=F0B29E00DFD536835D2779C33041AB6C [18.05.2011]

1994 tarihli otoportresinde Opie, sanat tarihsel kraliyet portrelerinin arka planını hatırlatan desenli bir kumaş önünde, S/M kıyafetleri ile poz verir. Deri bir pantolon giymiştir, deri bir başlık yüzünü tamamen kapatır ancak belden yukarısı çıplaktır. Kolları sıra sıra iğnelerle delinmiş ve göğsünün üzerine “sapık” yazısı kazınmıştır. Geleneksel/sanat tarihsel bir kadın cinselliği varsayımını reddeden bu fotoğrafla Opie, seçilmiş/oluşturulmuş bir S/M kimliği ile tanınmayı ve kabul edilmeyi talep ederek, sapıklık kavramını dönüştürmeyi hedeflediğini açıkça ifade etmektedir. 2003 tarihli emzirirken otoportresi bu fotoğrafı referans alır. Aynı zamanda sanat tarihinden Meryem ve İsa kompozisyonlarına gönderme yapan fotoğrafta oğluya ilişkisindeki kutsallık, tüm sanat tarihsel kadınlık/annelik normlarından muafır. Opie burada ne gençtir, ne de erotize edilmiş bir “bakire”. Üstelik, göğsündeki “sapık” yazısının izleri hala seçilebilir.

Opie'nin fotoğrafları belgesel nitelikte olma iddiasındadırlar ancak Nan Goldin'in belgesel fotoğraflarından çok Andy Warhol'un canlı renklerle manipüle ettiği polaroid portrelerini anımsatırlar. Stüdyo fotoğrafçılığı ve portre resmi geleneğinden beslenen Opie'nin stratejisi, cinsel kimliğin performatif doğasına vurgu yapar. Buna rağmen, örneğin Cindy Sherman'ın kurgulanmış kimlikleri ile karşılaştırıldığında, failerin performe ettikleri kimlikler ile derin bir özdeşim kurdukları açıktır. Bu

kişiler, bir yandan normatif cinsiyet mevhumunu bozarken, bir yandan da belli bir saygı ve bağlılık duygusu uyandırırılar.



Şekil 28 [Solda]: Catherine Opie, Self Portrait/Pervert (Otoportre / Sapık), 1994
Şekil 29 [Sağda]: Catherine Opie, Self Portrait/Nursing (Otoportre / Emzirirken), 2003

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Self-Portrait%2FPervert&page=&f=Title&object=2003.68> [18.05.2011]
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Self-Portrait%2FPervert&page=&f=Title&object=2003.68> [18.05.2011]

Opie'nin ilk sergisinden yirmi yıl, onlarca sergi ve Guggenheim müzesinde yapılan bir kariyer ortası retrospektifinden sonra, Artforum dergisinden David Valesco, Amerikan toplumunun artık Opie'nin "ailesi"nin bireylerinin çoğunu popüler medyadan, bir kısmını da kendi fotoğraflarından tanıdığı saptamasını yaparak şu soruyu sorar: "Queeriz, buradayız, bize alıştınız artık- değil mi?"¹⁹⁴

4.5.3 Toplumsal Düzeni Queerleştirmek: Oreet Ashery'nin Sınır İhlalleri

Oreet Ashery, kimliğin muğlaklaştığı, anlamların sabitliğini yitirdiği, çokluğun kutlanmaya başladığı ve sınırların bir ölçüde geçirgenleştiğini düşündüğümüz postmodern dünyada, kimlikler arasındaki sınırların beton bir duvar olarak katılaştığı İsrail'de doğmuştur. Bugün, İngiltere'de yaşayan sanatçı toplumsal cinsiyet ve kimlik meseleleri ile ilgili çalışmaktadır.

Ashery performanslarında sık sık erkek kılığındadır. Alter egoları arasında bir Arap, bir Zenci, Norveçli bir postacı ve bir sahte mesih bulunur. En çok başvurduğu alter

¹⁹⁴ David Valasco, "Catherine Opie", *Artforum*, (S¹⁹⁴ Oreet Ashery, "In and Out of Love with Marcus Fischer", <http://oreetashery.net/library/> [28.06.2011] Bu eylemlerin video kayıtları için bkz. [http://oreetashery.net/video/summer 2010](http://oreetashery.net/video/summer%202010), Vol. 48, Iss. 10): 350

egosu ise Marcus Fischer adlı bir Ortodoks Yahudi'dir. Marcus Fisher olarak Londra'da bir gay kulübe, Tel Aviv'de bir plaja, Berlin'de bir Türk kahvesine giden ve İsrail'deki Meron dağında ortodoks Yahudi erkeklerinin kutladıkları bir festivalde onlarla dans eden (Dancing With Men) Ashery, bu gündelik performatif edimlerini video ile belgelemiştir.¹⁹⁵

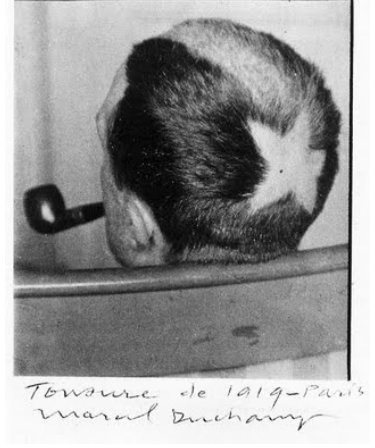


Şekil 30: Oreet Ashery, *Self Portrait as Marcus Fischer*, 2000

<http://www.artonfilm.co.uk/Oreet.html> [28.06.2011]

Ashery'nin performatif edimleri, taklit ve göndermeler yoluyla alıntılanan jestlerle doludur. Örneğin, Mar-Cus'un İbranice'de "Bay Kuku" (Mr. Cunt) anlamına gelen bir kelime oyunu olması (ve tabii alter ego kullanımının kendisi) açıkça bir Duchamp göndermesidir. *After Duchamp*, Duchamp'ın *Tonsure* adlı bir portresinden alıntı yapar. *Marcus Fischer olarak Oto-portre*'de gömleğin içinden dışarı çıkan göğüs bize O'Keeffe'nin 1918 tarihli portresini hatırlatır (bkz. şekil 18) Ashery'nin kimlik arayışı olarak açıkladığı performatif edimleri kimliğin her zaman ve kaçınılmaz olarak bir kopya olduğunu, özgün bir kimlik arayışının her zaman başarısız kopyalarla sonuçlanacağını ortaya koyar.

¹⁹⁵ Oreet Ashery, "In and Out of Love with Marcus Fischer", <http://oreetashery.net/library/> [28.06.2011] Bu eylemlerin video kayıtları için bkz. <http://oreetashery.net/video/>



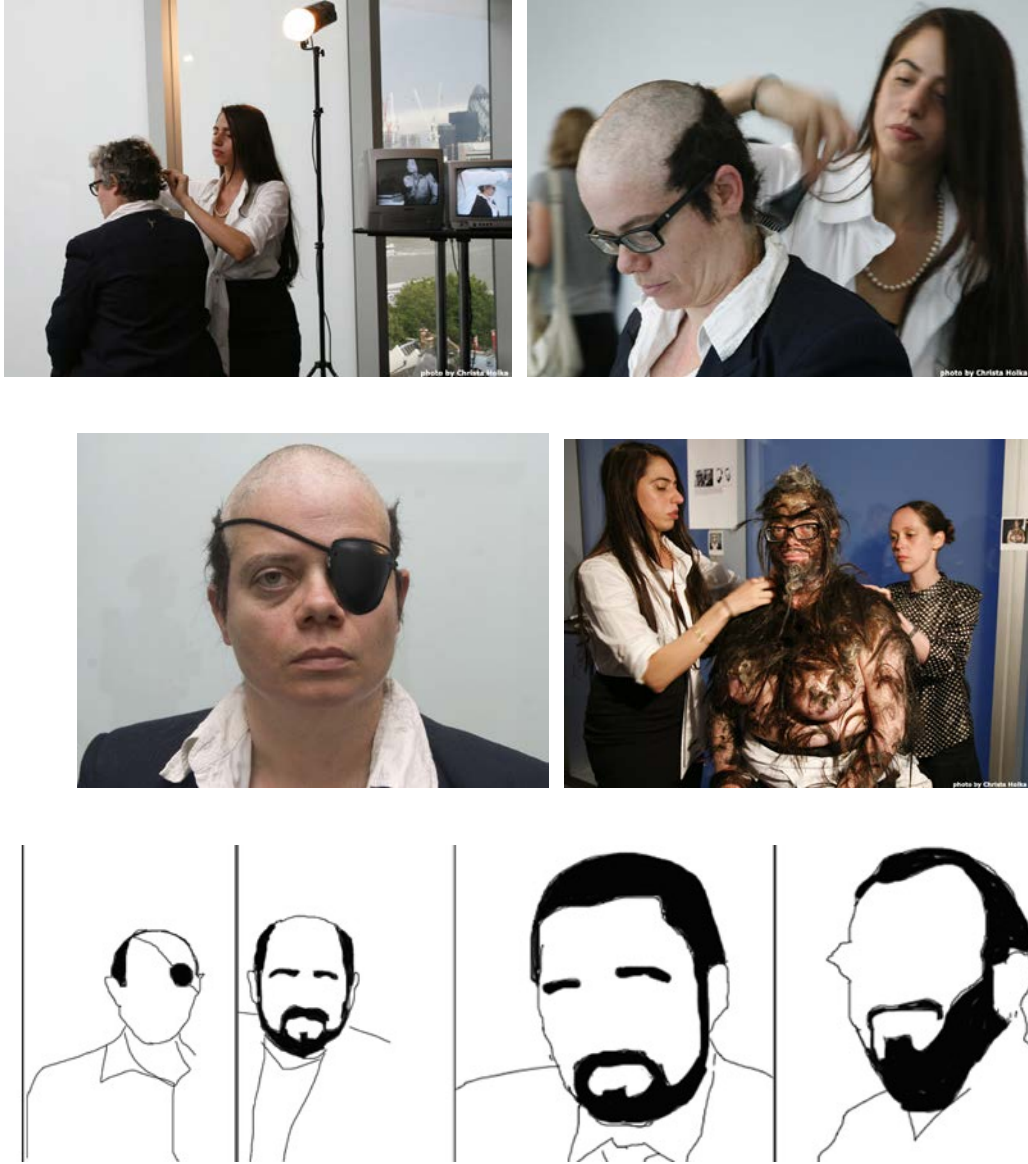
Şekil 31 [solda]: Oreet Ashery, *After Duchamp* (Series: *Works with No Series*), 2000
Şekil 32 [Sağda]: Marcel Duchamp (Fotoğraf: Man Ray), *Tonsure*, 1919

http://www.artlinkart.com/en/artist/exh_yr/49ebrBlo/96eazwnm [03.07.2011]
<http://davecorey2.blogspot.com/2009/10/avant-garde-nature-of-winky-dink.html> [03.07.2011]

2009 yılında Tate Modern’de gerçekleştirdiği ‘Hairoism’¹⁹⁶ adlı performansında Ashery, farklı kimliklere dönüşüm sürecini interaktif olarak sergilemiştir. “Hairoism”, Eleanor Antin’in 1974-75 yıllarında gerçekleştirdiği “Solana Plajı’nın Kralı” adlı performansından ilham alır. Bir ekranda, Antin’in kral performansına hazırlandığı esnada sahte sakalını yapıştırırken çekilmiş bir videosu, başka bir ekranda ise Ashery’nin performansının canlı kaydı oynatılmaktadır. Ashery önce bir asistan yardımı ile saçlarını kazıtır. Bundan sonra, izleyicilerden toplanan saç tutamlarını kafasına ve yüzüne yapıştırarak, sırasıyla en az saçlısından en çok saçlısına dört erkek figürün saç ve sakal şekillerini taklit eder. Bunlar İsrail’in gücünü dünyaya kanıtlayan askeri lider ve politikacı Moşe Dayan, Hamas’ın ileri gelenlerinden Mousa Mohammed Abu Marzook, İsrail Filistin sınırının iki halkı daha efektif bir biçimde ayırmak için yeniden çizilmesini öneren İsraili politikacı Avigdor Liberman ve Yaser Arafat/Ringo Star’dır. Son figür de tamamlandıktan sonra saç eklemeye devam eden asistanlar, sonunda Ashery’nin üst vücudunu tümüyle yapıştırılmış saçlar ile kaplarlar.¹⁹⁷

¹⁹⁶ “Hairoism” hair (saç, kıl) ve heroism (kahramanlık) kelimelerinin birleşiminden oluşan uydurulmuş bir kelimedir

¹⁹⁷ ‘Hairoism’ performansının video kaydı için bkz. <http://silentfox.magnify.net/video/Oreet-Ashery-Hairoism-Tate-Mode> [26.06.2011]



Şekil 33: Oreet Ashery, *Hairoism*, 2009

<http://www.orianafox.com/performance/Oreet-Ashery-Hairoism.htm> [03.07.2011]

Ashery'nin bu performansları, Jameson'un postmodern pastiş kavramını hatırlatır. Ashery orijinal bir kimliği taklit ederek, bu 'orijinalin' de aslında (başarısız) bir kopya olduğunu ifşa eder.

Ashery'nin alter egoları arasında 17. yüzyılda İzmir'de mesih olarak ortaya çıkmış olan Sabetay Sevi de bulunur. "Sevi ile ilgili beni büyüleyen şey" der Ashery, "performans sanatı ile ilişkisidir. Sevi, toplum içinde, performans sanatının klasik örnekleri arasında sayılabilecek yabancı ya da tuhaf edimler gerçekleştirmiştir. Bunların arasında kundakta gezdirdiği büyük bir balık ile davul çalarak şehirde

dolaşmak gibi şeyler vardır”¹⁹⁸. Sevi 17. yüzyılda çevresine Selanik, İstanbul, İzmir ve Kudüs Yahudi cemaatlerinden binlerce inanan toplamış, toplumsal düzeni tehdit ettiği gerekçesi ile padişah IV. Mehmet’in huzuruna çıkarıldığında ise çareyi din (kimlik) değiştirmekte bulmuştu. Bu “sahte mesih”in performatif edimlerini tekrar eden Ashery, gerçekleştirdiği sınır çığneyici, düzen bozucu edimlerde, “toplumsal düzen” düşüncesinin meşrulaştırdığı şiddet ve haksızlıkları dolaylı olarak sorgulamaya açmış olur. Ashery *queer*dir, çünkü bu konuda söz söylemek için *queer* olmaktan başka çaresi yoktur. Ashery, “normal” olanın sınırlarında kalırsa “duvara toslayacağından”, “duvara karşı konuşuyor” olacağından *queer*dir.

¹⁹⁸ Julia Weiner, “The Fishy Case of Whitstable’s Cross-Dressing False Messiah”, *TheJC.com*, 2008 <http://oreetashery.net/library/> [03.07.2011]

5. SONUÇ

Bu çalışmaya başlarken amacım, cinsiyet kategorilerinin ikili bir yapı üzerine oturmasının nelere hizmet ettiği ile ilgili çalışmak ve bu kategorilerin altüst edilmesinin, tutarsızlaştırılmasının ve alaya alınmasının ne gibi olasılıklar barındırabileceği üzerine düşünmekti. Bu doğrultuda geniş bir perspektiften düşünebilmek adına, cinsiyet kategorilerinin toplumsal anlamlandırma pratikleri içindeki yerini incelerken psikanaliz, postyapısalcılık ve cinsiyet kuramlarına başvurulmuştur. Bu esnada kendi beden imgelerinin göstergeleri ile oynayarak verili kategoriler ile ilgili bir takım sorunsallara işaret eden sanatçıların otoportreleri incelenmiştir. Aralarında Marcel Duchamp, Claude Cahun, Michel Journiac, Jürgen Klauke, Andy Warhol, Sarah Lucas, Catherine Opie ve Oreet Ashery'nin bulunduğu bu sanatçıların ilgili işlerinin tamamının otoportre edimleri (fotoğraf ve performans) olması, bu sanatçıların hem maddeselliği olan birer 'beden' hem de simülakral düzlemde dolaşan birer gösterge olarak işleyişlerinin altını çizer. Bu sanatçılar kimliğin muğlaklığını yaratıcı bir enerjiye dönüştürmek için sabit olmayan aynalamalar üretmişlerdir. Bu anlamda, kendi otoportrelerinde cinsiyet göstergeleriyle oynamaları, cinsiyete dair ikili düşünmenin metafizik doğasının sorgulamaya açılmasına katkıda bulunmaktadır.

Tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde dilin fark üzerinden anlam bulan işleyişi ile cinsiyet kategorilerinin bedenlere dayattığı simetrik fark yanılması arasında bir analogi kurulmaya çalışılmıştır. Batıda Hümanizm'in yücelttiği bireyin sabit ve tutarlı pozisyonu, Lacan'ın dile dayandırarak ortaya koyduğu tutarsızlığı ve merkezsizliği sistematik olarak bastıran çeşitli mekanizmaların işleyişi yoluyla kurulur. Postyapısalcı kuramlar, 1968 Mayısı sonrasındaki özgürleşme hareketlerine paralel olarak, bu sabitlik yanılımasının içerdiği tahakküm mekanizmaları ile uğraşırken öne sürdükleri kaçış yollarını, batılı, beyaz ve eril olarak işaretlenmiş olan bu öznenin sabitliğinin bozulmasına dayandırır. Özellikle Fransa merkezli olarak yayılan bu yaklaşım feminizm ve *queer* kuramda da yerini bulmuştur. Modernizmin

son döneminden seçtiğimiz iki sanatçıda daha sonra yer yer karşılaşacağımız postmodern tavır ve stratejilerin erken örneklerini saptamak mümkündür. Marcel Duchamp, toplumsal olarak dayatılan sabit konumları bozarak hareketli kalmanın yollarını araştırmaktaydı. Kadın alter egosu Rose Sélavy, bu çabanın hizmetinde oluşmuştur. Claude Cahun'un muğlaklık ve çelişkiyi sahiplenişinde ise, sabit bir kimliğin ne makbul ne de temsil alanında bir kadın için mümkün olabileceğinin işaretlerini görmek mümkündür.

Toplumsal cinsiyetin zıt ve tamamlayıcı olarak hayal edilen kadın/erkek ikili karşıtlığı üzerine kurulması, beden ve cinselliğin yaratıcı potansiyellerinin, metafizik idealler doğrultusunda baskılanması sonucunu doğurmuştur. Ayrıca bu ikili karşıtlığın Aynı/Öteki diyalektiği üzerinden işlemesi, cinsler arasında bir eşitsizlik ilişkisi dayatılması anlamına gelmektedir. Modernizmin dayattığı kategorilerin tutarlılığı postmodern dönemde, modernizmin Öteki olarak niteledikleri tarafından tartışmaya açılırken, cinsiyet kategorileri de kadınlar ve eşcinseller tarafından sorgulanmıştır. Tezin dördüncü bölümünde feminizm ve LGBTT hareketlerinde, yukarıdaki tartışmaların ne şekillerde ele alındığı incelenirken, cinsel kimlik meselesine dair yaklaşımların 20. yüzyıl zarfında nereden nereye geldiği gözden geçirilmiştir.

Feminist hareket dâhilinde cinsiyet muğlaklığına dair üç tavır saptanmıştır. Birinci tavır cinsiyet ayrımcılığıyla savaşırken, modernist idealler doğrultusunda sabit ve merkezi özne yanılması ile bir çeşit özdeşim kurmak yolunu seçmiştir. Kadınların erkekleşmesi olarak özetlediğimiz bu tavır Georgia O'Keeffe gibi sanatçılar tarafından olduğu gibi benimsenmemiş ve birtakım sorgulamalar ile beraber ifade edilmiştir. Kadınlığın farklılığını savunan ikinci kuşak, alternatif bir kadın kimliğini sahiplenmeye çalışmış, bu kimliği pasiflik gibi negatif çağrışımlardan kurtarmak ile ilgilenmiştir. Bu dönemde, feminist sanatçıların işlerinde cinsel muğlaklık göstergelerinden çok, ikincilik dayatımlarından kurtarılmak üzere yeniden tanımlanan bir kadınlığın yüceltilmesi öne çıkmaktadır. Ancak bu tavır özcülük tehlikesi ile karşı karşıya kalmış, kadınları ikincil olarak işaretleyen mantığın ikili yapısının dışına çıkamamıştır. Julia Kristeva kendisini de içine kattığı üçüncü bir kuşak tanımlayarak, bu kadınların tavrına ilişkin şunları söyler: “Birbirine rakip iki varlığın zıtlığı olarak kadın/erkek ikiliğinin kendisi artık *metafizik* alanına ait

kavramlar olarak anlaşılabilir. Kimlik kavramının kendisinin iyice zorlandığı yeni bir kuramsal ve bilimsel alanda ‘kimlik’, hatta ‘cinsel kimlik’ ne anlama gelebilir?”¹⁹⁹

1968 sonrasında LGBTT hareketi, 2. kuşak feministlerinkine benzer bir kimlik politikası gütmüş, ancak son dönemde *queer* kuram ile Öteki bedenlerin sömürgeleştirilmesine yarayan kimlik politikalarını atlatma stratejileri ile ilgilenmeye başlamıştır. Burada tanımlama tehlikesine karşı imtina ile örneklediğimiz *queer* stratejiler, Deleuze ve Guattari’nin arzu, Foucault’un haz, bizim de yer yer yaratıcılık olarak bahsettiğimiz enerjiye denk düşen politik pratiklerdir.

Yukarıda bahsi geçen kuramsal çalışmaların ışığında, belli başlı bazı sanatçılardan verilen örnekler ile sınırlayıcı ve baskıcı olan normatif değerlere karşı, belirlenmiş cinsiyet göstergeleriyle oynamanın politik bir edim olabileceğini gösterdik. Tezin tamamında travestizm ve cinsel müphemiyetten, toplumsal dayatımların baskısından kurtulma yolunda beden bir özgürleşme aracına dönüştürülmesi bağlamında bahsedildi. Ancak yukarıda bahsi geçen tavır ve stratejilerin her birinin kendi dönemlerinde, içinde buldukları koşullar ile ilişkili olarak doğaçlanmış olduğu hatırlanmalıdır. Burada sözü edilen, bütün sınırların ortadan kalkmasının, yaratıcı güçleri ortaya çıkaracağı değildir. Ayrıca cinsel müphemliğin bir pazarlama stratejisine dönüştüğü örneklere popüler kültürde sıklıkla rastlandığı unutulmamalıdır.

Foucault, *Anti-Oedipus’un* önsözünde, Deleuze ve Guattari’den özür dileyerek, bu çalışmanın, uzun zamandan beri etik ile ilgili yazılan ilk kitap olduğunu iddia etmiştir. İleride bu söz üzerine düşünmenin bu çalışmayı önemli açılımlara taşıyacağı düşünülmektedir.

¹⁹⁹ Kristeva, WT, 34

KAYNAKÇA

Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore. küratör Tirza Latimer. The judah L. Magnes Museum 2005.
<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaIndx.html> [21.09.2011]

Ashery, Oreet. "In and Out of Love with Marcus Fischer",
<http://oreetashery.net/library/> [28.06.2011]

Bataille, Georges. "Architecture". *Oeuvres Compl tes*. 12 vols. Paris: Gallimard, 1971-88, vol. 1 (*aktaran*: Hollier, Dennis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*.  ev. Betsy Wing. Cambridge, London: October Books, The MIT Press 1992 (orj. 1974))

Bate, D. "The Mise-en-Scène of Desire", *Mise-en-Scène: Claude Cahun, Tacita Dean Virginia Nimarkoh*. London: Institute of Contemporary Arts, 1994 (*aktaran*: Doy, Gen. *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*. London, New York: I.B. Tauris, 2007)

Baudrillard, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı: AŞırı Fenomenler  zerine Bir Deneme*.  ev. IŞık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004

Bayramoğlu, Yener. "Stonewall'dan Onur Yürüyüşüne", *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*. Sayı 65-66, Bahar 2011: 387-394

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*.  ev. ve ed. H.M. Parshley. 11.bs. UK: Penguin Books, 1987 (orj.1949)

Belsey, Catherine. *Poststructuralism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002

Blessing, Jennifer. "Catherine Opie: American Photographer". *Catherine Opie: American Photographer*, Solomon R. Guggenheim Museum, 2010

Bouge, Roland. *Deleuze ve Guattari*. çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku. İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002

Brandes, Kerstin. “Morimura/Duchamp: Image Recycling and Parody”. *Paragraph: Men’s Bodies*. Vol. 26, No 1 ve 2, 2003. e.d. Judith Still, Edinburg University Press

Brooklyn Museum, Elisabeth A Sackler Center for Feminist Art: The Dinner Party
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/home.php [30.10.2011]

Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008

_____. “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri” (*Undoing Gender*, Routledge 2004).
Cogito: Feminizm. Sayı 58, Bahar 2009

_____. “*Queer* Yoldaşlığı ve Savaş Karşıtı Siyaset”. *Anti-Homofobi 2*. çev. Elçin Yılmaz. ed. Ali Erol ve Nevin Öztop. İstanbul: Kaos GL 2010. (metnin tamamı: <http://bianet.org/biamag/insan-haklari/125328-queer-yoldasligi-ve-savas-karsiti-siyaset> [05.08.2011])

_____, Nevin Öztop. “Dünya Gözüyle Judith Butler’ı Görmek (Judith Butler ile söyleşi)”. *Kaos GL*. Mayıs-Haziran 2010

Cahun, Claude. *Disavowals*. çev. Susan De Muth. London: Tate Publishing, 2007.
(aktaran: Manchester, Elisabeth. Tate Online.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=93565&searchid=9530&tabview=text> [09.09.2011])

Chicago, Judy. *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist*. New York: Penguin, 1997 (aktaran: Brooklyn Museum, Elisabeth A Sackler Center for Feminist Art: The Dinner Party
http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/genesis.php [30.10.2011])

Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. Fransa 1975. *The Essential Feminist Reader*. ed. Estelle B. Freedman. New York: The Modern Library, 2007: 318-324

“Coming out Nedir?”. http://www.minidev.com/gl/gl_info2.asp [13.11.2011]

Çubuklu, Yaşar. “Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinsel Kimliklere: *Queer*”. *Virgül*, Eylül 2003: 62-66

Deleuze, Gilles. “I Have Nothing to Admit”. çev. Janis Forman. *Semiotext(e). Anti-Oedipus 2, 3. 1977* (aktaran: Brian Massumi, “Translator’s Foreword: Pleasure of Philosophy”, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, 11.bs. Mineapolis, London: University of Minnesota Press, 2005)

_____. *Nietzsche and Philosophy* (aktaran: Grosz, Elisabeth. “Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek”. *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*. Sayı 65-66, Bahar 2011: 7-36)

_____, Félix Guattari. *Anti-Oedipus* (aktaran: Bouge, Roland. *Deleuze ve Guattari*. çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku. İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002)

_____, Félix Guattari. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. trans. Brian Massumi, 11.bs. Mineapolis, London: University of Minnesota Press, 2005

_____, Félix Guattari, *Milles Plateaux* (aktaran: Patton, Paul. *Cultural Memory in the Present: Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*. Palo Alto: Stanford University Press, 2010)

_____, Claire Parnet. *Dialogues*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Hammerjam. New York: Columbia University Press, 1987 (aktaran: Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008)

Dickel, Hans. “Masquarades of Identity Jürgen Klauke’s ‘Male Fantasies’”. *Jürgen Klauke Cindy Sherman*. çev. Baker & Harrison. Münih: Cantz, Sammlung Goetz, 1994. <http://www.juergenklauke.de/main/texte.html#> [10.09.2011]

Doy, Gen. *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*. London, New York: I.B. Tauris, 2007

Erkök, Özgür. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2011

Fillin-Yeh, Susan. "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and Other Cross-Dressers". *Oxford Art Journal*. Vol. 18. No. 2 (1995): 33-44. Oxford University Press

Foucault, Michael, R. de Ceccaty, J. Danet, J. Le Bitoux. "Friendship as a Way of Life" (Michael Foucault ile söyleşi). *Gai Pied*. Nisan 1981. çev. John Johnston. <http://caringlabor.wordpress.com/2010/11/18/michel-foucault-friendship-as-a-way-of-life/> [21.09.2011]

_____. *Cinselliğin Tarihi*, 1. Cilt (aktaran: Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008)

_____. *The History of Sexuality: An Introduction*. Penguin, Harmondsworth, 1984 (aktaran: Spargo, Tamsin. *Foucault ve Kaçıklık Kuramı*. çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Everest Yayınları, 2000)

_____. *History of Sexuality, Volume 2: The Use of Pleasure*, çev. Robert Hurley. New York: Vintage, (orj. 1984) 1988 (aktaran: Tuhkanen, Mikko. "Foucault'un *Queer* Virtüellikleri". çev. Emre Koyuncu. *Tesmeralsekdiz*, s2 (2007): 35)

Freud, Sigmund. *Three Contributions to the Theory of Sex*. çev. A.A. Brill. New York ve Washington: Nervous and Mental Disease Publishing Co., 1920. <http://www.gutenberg.org/files/14969/14969-h/14969-h.htm#p85> [7.8.2011]

_____. "Female Sexuality". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. c:21. London:Hogarth Press, 1953-1974. 223-243 (aktaran Scott, Jill. *Electra after Freud: Myth and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2005)

Gouma-Peterson, Thalia ve Patricia Mathews. "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" (1987) *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. ed. Ahu Antmen. çev. Ahu Antmen, Ersin Soğancılar. İstanbul: İletişim, 2008

Grosz, Elisabeth. "Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek". *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*. Sayı 65-66, Bahar 2011: 7-36

Gubar, Susan. "Blessing in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists". *Massachusetts Review*. Vol. 22, No. 3 (Sonbahar, 1981): 477-508, <http://www.jstor.org/stable/25089168>

Heilbrun, Carolyn. *Towards a Recognition of Androgyny*. New York, London: WW Norton & Company, 1982

Hollier, Dennis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. çev. Betsy Wing. Cambridge, London: October Books, The MIT Press 1992 (orj. 1974)

Hunt, Peter. *Understanding Children's Literature: Key Essays From the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Routledge, 2003 107, (aktaran: Mitchell, Katie. "Growing Up in Wonderland: An Analysis of Lacanian Subject Formation Within the Secondary Worlds of Children's Fantasy". 2009. http://library.cn.edu/HonorsPDFs_2009/Mitchell_Katie.pdf [09.08.2011])

"Is Art Life? Is Life Art? They Disagree: Radical Writer and Woman Artist Clash on Propaganda and It's Uses". *New York World*. 16 Mart 1930 (aktaran: Fillin-Yeh, Susan. "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and Other Cross-Dressers". *Oxford Art Journal*. Vol. 18. No. 2 (1995): 33-44. Oxford University Press)

İlter, Tuğrul. "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm". *Küresel İletişim Dergisi*, Sayı 1 Bahar-2006. [http://globalmedia-tr.emu.edu.tr/bahar2006/Davetli_Yazilari/Modernizm-Ilter%20\(2\).pdf](http://globalmedia-tr.emu.edu.tr/bahar2006/Davetli_Yazilari/Modernizm-Ilter%20(2).pdf) [05.10.2011]

Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. haz. Hal Foster. Port, Townsend, WA: Bay Press, 1983. (den aktaran Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008)

Jones, Amelia. *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press: 1994 (aktaran: Brandes, Kerstin. "Morimura/Duchamp: Image Recycling and Parody". *Men's Bodies (Paragraph Special Issues)*: 26, e.d. Judith Still, Edinburg University Press, Paragraph: The Journal of the Modern Critical Theory Group, Cambridge: EBSCO Publishing 2003)

- Katz, Rachel Paige. "Cross Dressing, Alter Egos, and the Artist".
oreetashery.net/file_download/99/+Marcus+and+Rose+essay+2008.pdf
[20.06.2011]
- Klauke, Jürgen ve Achim Drucks. "Multiple Identities and Sexes: An Interview With
Jürgen Klauke". *Deutsche Bank ArtMag*. sayı 61, Haziran 2010. <http://www.db-artmag.de/en/61/feature/multiple-identities-an-interview-with-juergen-klauke/>
[10.09.2011]
- Kozloff, Max. *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900*. Phaidon,
2007. (aktaran: Stevens, Paul. "Claude Cahun - Que Me Veux-Tu?". Reality
Bites Blog. <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html> [28.05.2011])
- Krauss, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1999
- Kristeva, Julia. "Women's Time". *Signs*. Vol. 7, No.1 (Autumn, 1981): 13-35
- _____. *Desire in Language* (aktaran: Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve
Kimliğin Altüst Edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008)
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. çev. Bruce Fink. orj.1966. New York, London: W. W. Norton
& Co:2002
- Latimer, Tirza. "Acting Out, Claude Cahun and Marcel Moore". The Judah L.
Magnes Museum, Sergi metni 2005.
<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Tirza/TirzaIndx.html> [21.09.2011]
- Lepelier, François. *Claude Cahun: Ecrits*. Paris 2002 (aktaran: Williamson, Marcus.
<http://www.connectotel.com/cahun/cahunchr.html> [21.09.2011])
- Manchester, Elizabeth. "I Extend myArms". TateOnline, Ocak 2008.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=93566&searchid=9795&tabview=text> [14.5.2011]
- Marquis, Alice. *Marcel Duchamp – Eros C'est La Vie, A Biography*. Troy, New
York: The Whitson Publishing Company, 1981 (aktaran: Katz, Rachel Paige.
"Cross Dressing, Alter Egos, and the Artist".

oreetashery.net/file_download/99/+Marcus+and+Rose+essay+2008.pdf
[20.06.2011])

Massumi, Brian. "Translator's Foreword: Pleasure of Philosophy". *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 11.bs. Mineapolis, London: University of Minnesota Press, 2005

Mitchell, Katie. "Growing Up in Wonderland: An Analysis of Lacanian Subject Formation Within the Secondary Worlds of Children's Fantasy". 2009.
http://library.cn.edu/HonorsPDFs_2009/Mitchell_Katie.pdf [09.08.2011]

National Galleries Scotland. Artist Rooms. Andy Warhol.
http://www.nationalgalleries.org/collection/ar_home/4:6685/4959/94638
[19.05.2011]

Opie, Catherine ve Maura Reilly. "The Drive to Describe: An Interview with Catherine Opie". *Art Journal* Vol. 60 Issue 2: 82-95

Owens, Craig. "Ötekilerin Söylemi: Feministler ve Postmodernizm". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. ed. Hal Foster. WA: Port Townsend, 1983. 57-82 (aktaran: Gouma-Peterson, Thalia ve Patricia Mathews. "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" (1987) *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. ed. Ahu Antmen. çev. Ahu Antmen, Ersin Soğancılar. İstanbul: İletişim, 2008)

Pilliard, Dominique. "Entretien avec Michel Journiac". *Artitudes*. sayı: 8-9. Temmuz, 1972. (aktaran: Wilson, Sarah. "Michel Journiac's Masquarades: Incest, Drag and the Anti-Oedipus". <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/JOURNIAC.pdf> [05.06.2011])

Patton, Paul. *Cultural Memory in the Present: Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*. Palo Alto: Stanford University Press, 2010

Rabine, Leslie Wahl. "A Feminist Politics of Non-Identity". *Feminist Studies*. c. 14. s.1 (İlkbahar 1988): 10-31

Scott, Jill. *Electra after Freud: Myth and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2005

- Schapiro, Miriam. "Alloway'in makalesine yanıt". *Art in America*. Kasım/Aralık 1976 (aktaran: Gouma-Peterson, Thalia ve Patricia Mathews. "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" (1987) *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. ed. Ahu Antmen. çev. Ahu Antmen, Ersin Soğancılar. İstanbul: İletişim, 2008)
- Shaw, Ian. *Ancient Egypt: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004 (aktaran: Katz, Rachel Paige. "Cross Dressing, Alter Egos, and the Artist". oreetashery.net/file_download/99/+Marcus+and+Rose+essay+2008.pdf [20.06.2011])
- Spargo, Tamsin. *Foucault ve Kaçıklık Kuramı*. çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Everest Yayınları, 2000
- Stevenson, David B. "Freud's Psychosexual Stages of Development". <http://www.victorianweb.org/science/freud/develop.html> [08.08.2011]
- Stevens, Paul. "Claude Cahun - Que Me Veux-Tu?". Reality Bites Blog. <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html> [28.05.2011]
- Şahiner, Rifat. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008
- "Topics in Feminism". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-topics/#FemBelFemMov> [20.08.2011]
- Tickner, Lisa. "Sexuality and/in Representation: Five British Artists". *Difference: On Representation and Sexuality*. sergi kataloğu. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984 (aktaran: 23' den aktaran Gouma-Peterson, Thalia ve Patricia Mathews. "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" (1987) *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. ed. Ahu Antmen. çev. Ahu Antmen, Ersin Soğancılar. İstanbul: İletişim, 2008)
- Tuhkanen, Mikko. "Foucault'un *Queer* Virtüellikleri". çev. Emre Koyuncu. *Tesmeralsekdiz*, s2 (2007): 35
- Valasco, David. "Catherine Opie". *Artforum*. Vol. 48, Iss. 10 (Summer 2010): 350

- Weibel, Peter . “Self, Identity and Otherness”. *Jürgen Klauke Cindy Sherman*.
çev.Baker & Harrison. Münih: Cantz, Sammlung Goetz, 1994.
<http://www.juergenklauke.de/main/texte.html#> [10.09.2011]
- Weiner, Julia . “The Fishy Case of Whitstable’s Cross-Dressing False Messiah”.
TheJC.com. 2008. <http://oreetashery.net/library/> [03.07.2011]
- Wilson, Sarah. “Michel Journiac’s Masquarades: Incest, Drag and the Anti-
Oedipus”. <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/JOURNIAC.pdf>
[05.06.2011]
- Wollstonecraft, Mary. “A Vindication For The Rights of Women” (orj. 1792) *The
Essential Feminist Reader*. ed. Estelle B. Freedman. New York: The Modern
Library, 2007. 24-36
- “Womanhouse” (Kadınevi sergisi) <http://womanhouse.refugia.net/> [20.08.2011]
- Wright, Elizabeth. *Lacan ve Postfeminizm*. çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Everest
Yayımları, 2002

ÖZGEÇMİŞ

SİBEL HORADA COŞKUN
sibelhorada@gmail.com

EĞİTİMİ

Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı	2008 -2011
Brown University, Providence, Rhode Island, ABD B.A. Görsel Sanatlar, Honours	1998-2003
Robert College, İstanbul Sanatta Gelişim Ödülü	1991 - 1998

ÖDÜLLER VE MİSAFİRLİK PROGRAMLARI

A.O.T. Misafirlilik Programı, Bolu	2010
10. Prokonessos Taş Heykel Sempozyumu	2007
HSBC Heykel Yarışması 1. lik ödülü	2007
Robert College Sanatta Gelişim ödülü	1998

KATILDIĞI KARMA SERGİLER

Kişisel Hem de Değil, Daire Sanat	2011
Gittikçe, Architecte Simotas Binası, Kuzguncuk	2010
İstanbul'da Yaşıyor ve Çalışıyor, Sanat Limanı	2010
XXIX. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Akbank Sanat	2010
Belirsizlikleri Gögüsleyebilme Becerisi, P1, Serdar-1 Ekrem Sk.	2010
+Sonsuz'', Cer Modern	2010
Müphem Haller, Yüksel Sabahcı Sanat Merkezi, YTU	2010
Sınırlar Yörüngeler 05, Siemens Sanat	2009
Uykusuz Gece, Almelek Sanat Galerisi	2007