

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

20. YÜZYIL BATI SANATINDA ŞİDDET KAVRAMININ KADIN BEDENİNDE
PLASTİK YORUMU

HAZIRLAYAN:
Özge ÖZÇİÇEK TATAR

DANIŞMAN:
Prof. Rasim ÖZGÜR

İZMİR/2019

YEMİN METNİ

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "20. YÜZYIL BATI SANATINDA ŞİDDET KAVRAMININ KADIN BEDENİNDE PLASTİK YORUMU" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

25 / 01 / 2019

ÖZGE ÖZÇİÇEK TATAR

İMZA



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 31 / 01 / 2019 tarih ve...03..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin.....9.....maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Özge ÖZÇİÇEK TATAR'ın "20. YÜZYIL BATI SANATINDA ŞİDDET KAVRAMININ KADIN BEDENİNDE PLASTİK YORUMU" konulu tezi incelenmiş ve aday 15 / 02 / 2019... tarihinde, saat 13:30... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...90..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin... başarılı..... olduğuna oy ...birliği..... ile karar verilmiştir

Dr. Öğr. Rasim Özgür

BAŞKAN



ÜYE

Dr. Öğr. Özge Melike Kahyaoglu

ÜYE

Doç. Dr. A. Feri Kolun

ÖZET

Geçmişten günümüze kadını ve bedenindeki “şiddet” göstergeleriyle birlikte sanatın öznesi olarak seçmek; kadının toplumsal ve bireysel varlığına dair alışlagelmiş ifadelerin incelenmesinde ve tarihsel süreç içerisindeki konumunu anlama ve tanımlanmasında plastik sanatlara yansıyan biçim ve içeriğe yönelik gözlemin getirisi. Bu bağlamda kadının kimliğinin, beden dilinin ve varlığının inşasında kültürel, sosyal, ekonomik, psikolojik, siyasal vs. etkili olacak yapılanmaların “Kadın” bireyi nasıl konumlandığını ve değiştirip dönüştürdüğünü gözlemleyip veya deneyimlerken, bunun sanat pratikleri içerisindeki karşılığını da bulmaktır.

Bu doğrultuda sanatın aracılığıyla, “kadın ve bedeninin” ifadesinden yola çıkılarak dönemin koşulları ve düşünüş biçimlerinin etkisiyle kadının varoluşunun tarihsel süreçteki yansımaları görürken; aynı zamanda sanatın öznesi ve nesnesi olarak kadını ele alışını ve ifade edilmiş biçimini sunmaktadır. Kadının yeri, sınıflı toplumların ortaya çıkışıyla birlikte, eril iktidarın hakim olduğu bir sistem içerisinde kimliğiyle ve bedeniyle ya erkekleştirilerek ya da silikleştirilerek varlığını koruyamamış; üstelik tüm bunlarla birlikte cinselliğiyle meta haline gelerek ötekileştirilmeye ve sömürülmeye maruz kalmıştır. Bu bağlamda 20. yüzyılı kapsayan “kadın ve bedenine” dair olanı, “Şiddet” kavramından uzaklaştırmayan bir sistemi incelerken; Antik Yunan’da ünlü düşünürlerin fikirlerinden, sosyolojik araştırma ve deneylerden, kültür ve geleneklere uzanan başka birçok veriyle birlikte feminizmin doğrultusunda incelenmeye açık bir alan yaratır sanat.

Burada amaç, gündelik yaşamlarında bile kadını şiddetten arındıramayan bir döngüyü sorgulayarak, sanatsal pratikler içerisinde gözlemlemeye ve ifade etmeye yönelik bir tutumdur. Böylelikle hem 20.yüzyılda sanatın öznesi olan kadının bedenindeki şiddet göstergelerini ifade ederken sanatçının yaklaşım ve yaratım sürecini hem de birey olarak kadını anlamaya dair insancıl varoluşun sorgulanmasını anlamlandırabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Şiddet, Kadın, Beden, Kimlik, Öteki.

ABSTRACT

From past to present, to choose woman and her body together with the signs of 'violence' as the subject of art; is the outcome of the examination of the usual expressions of women's social and individual existence and the observation of the form and content reflected in the plastic arts in understanding and defining the position in the historical process. This way, it is finding out the equivalent of that in the practice of art while observing and experiencing how effective constructions such as cultural, social, economic, psychological, political etc position women in constructing women's identity, body language and entity.

Through art, it presents the way it deals and states woman while observing the reflection of women's presence in historical terms with the effect of the conditions and the way of thought of that period by starting with the expression of "woman and her body". The place of the woman, along with the emergence of societies with class distinctions, has not preserved her identity and body either by masculinizing or by greying in a system where masculine power is dominant; and with all this, she became a commodity with her sexuality and was subjected to marginalizing and exploitation. In this context, while examining a system which does not distract from the concept of "violence", the 20th century covering "the woman and the body" in ancient Greece art creates an open space for studying in the direction of feminism, along with many other things ranging from ideas of famous philosophers, sociological research and experimentation to culture and tradition.

The purpose here, even in their everyday lives, it is an attitude towards observing and expressing women in artistic practices by interrogating a cycle that can not be removed from violence. Thus, in expressing the violent signs in the body of the woman, which is the subject of art in the 20th century, it is possible to understand the artist's approach and creation process as well as the questioning of humanistic existence to understand woman as an individual.

Keywords: Violence, Woman, Body, Identity, Other.

ÖNSÖZ

Medeniyetlerin gelişimini, acılarını, yıkımlarını, güzellik anlayışını ve daha bir sürü veriyi, tarihsel sürecindeki karşılıklarıyla bir yansımasını bulabileceğimiz sanatın ışığında; onun herhangi bir biçiminde, görebilir, deneyimleyebilir yahut sezinleyebiliriz. Her dönem sanatın vazgeçilmez unsuru olarak bedenlerin kullanımını hem estetik olmanın getirisinden hem de insanının birey olma adına kimliğine etki eden en önemli görünürlük biçimi olarak yaratımın malzemesi, aracı olagelmıştır.

20. yüzyılın koşullarında tüketmek üzerine kurulu olan sömürgeci anlayışın içinde bedenler, Antikite'den devralınan beden-kadın özdeşleşmesi üzerinden kadın bireyin gündelik yaşamında ve sanatın içinde hem öznesi olarak hem de sanatçı olarak zorluklarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu zorluklar kadının hayatına cinsiyet eşitsizliği, ötekileştirilme, erk iktidarının türlü tahakkümleri ve şiddet olarak geri dönmüştür.

Kadının hayatını her yönden kuşatmış bu şiddet sarmalının içinde; kimliğini, varlığını, ifade özgürlüğünü ve bağımsız birey olma gücünü tehdit eden, engelleyen her şeye karşı, kendini koruyabilecek gücü yakalayabilmesi adına; sanatın dilini, politik gücünü ve güzelliğini kullanmaktan çekinmemelidir. Eşitliğin ve adaletin cinsiyet farketmeksizin güdüldüğü, üretimin ve yaratımın hazzına kavuşulduğu güzel bir dünyaya özlemle...

Öğrenim hayatım boyunca düşüncelerinden ve öğretilerinden etkilendiğim değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Rasim Özgür'e yardımlarından ve katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim...

Ayrıca sevdiğim, eşim ve yol arkadaşım Koray Tatar'a üzerimdeki emekleri ve yardımları için ve yeni doğmuş tazecik kızım, müziğim güneşim Dora'nın bu tezi yazarken hayatı benim için tekrar anlamlı kıldığı için teşekkürler az kalır...

Ve son olarak tezi bitirmem için elinden gelen desteği esirgemeyen tüm aileme ve dostlarıma sonsuz teşekkürler...

GÖRSELLER

1. **Görsel:**Otto Dix, Kağıt Oynayanlar,1920, Nationalgalerie ve Staatliche Museen zu Berlin Dostları Derneği ortak mülkiyetinde.
<https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-the-skat-players-card-playing-war-invalids> Tarama Tarihi:20.10.2017
2. **Görsel:**Zoran Music, Dachau, 1945.
<http://tarrago.blog.lemonde.fr/2008/05/09/le-choc-music/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
3. **Görsel:**Zoran Music, Dachau, 1945, özel kol. <https://www.scholarsresource.com/browse/artist/2142563426> Tarama Tarihi: 20.10.2017
4. **Görsel:**İsimsiz, Mehmet Ergüven'in Sırdaş Görüntüler adlı kitabından, sayfa:119.
5. **Görsel:**Nina Berman, Irzına geçilmiş Bosnalı bir kadın. (Sipa Press,1994).
<https://focanskidani.wordpress.com/2017/04/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
6. **Görsel:**Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar.
<http://bahriyebeken.blogspot.com.tr/2012/04/pablo-picasso-avignonlu-kizlar-sanat.html> Tarama Tarihi: 20.10.2017
7. **Görsel:**Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak.
<http://www.arakatsanat.com/dadaizm/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
8. **Görsel:**Pablo Picasso, Pınar Başında Üç Kadın,1921. Ahu Antmen'in Kimlikli Bedenler Kitabından alıntıdır.
9. **Görsel:**Fernand Léger, İki Kızkardeş,1935. Ahu Antmen'in Kimlikli Bedenler Kitabından alıntıdır.
10. **Görsel:**Uyuyan Ariadne, M.S. 2. yy. <http://www.wikiwand.com/tr/Ariadne> Tarama Tarihi: 20.10.2017
11. **Görsel:**Fernand Léger, Uzanan Kadın, 1922.
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/153701> Tarama Tarihi: 20.10.2017

12. **Görsel:**Pablo Picasso, Rüya, 1932. <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-le-reve-the-dream> Tarama Tarihi: 20.10.2017
13. **Görsel:**Réne Magritte, Le phénomène, 65.5x55.5 cm, t.ü.y. <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/les-paramnesies-par-andre-lalande-1893> Tarama Tarihi: 20.10.2017
14. **Görsel:**Praxiteles'in Afrodite Heykeli kopyası, (orj. 4. Yüzyıl). <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/search/label/Praxiteles> Tarama Tarihi: 20.10.2017
15. **Görsel:**Apollo Belvedere, M.Ö. 330-320. <http://www.eurotravelogue.com/2012/05/artsmart-roundtable-study-of-apollo.html> Tarama Tarihi:20.10.2017
16. **Görsel:**Tiziano, Urbino Venüsü, 1538. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/04/16/venus-of-urbino-urbino-venusu-1538-ressam-tiziano-titian/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
17. **Görsel:**Edouard Manet, Olympia, 1863. <https://www.artsy.net/artwork/edouard-manet-olympia> Tarama Tarihi: 20.10.2017
18. **Görsel:**Picasso, Olympia Parodisi, 1901. <https://tr.pinterest.com/pin/170785010849184760/?lp=true> Tarama Tarihi: 20.10.2017
19. **Görsel:**Mel Ramos, Manet'in Olympia'sı, 1974. http://www.artnet.com/artists/mel-ramos/olympia-4fT_FqiaZA9qKkQjU6NvrQ2 Tarama Tarihi: 20.10.2017
20. **Görsel:**Larry Rivers, Ben Olympia'nın Kara Surathısını Seviyorum, 1970. <https://africanlinks.net/2012/12/05/focus-on-i-like-olympia-in-black-face-de-larry-rivers/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
21. **Görsel:**Renée Cox, Olympia'nın Oğlanları, 2001. <http://www.womenartists.info/renee-cox> Tarama Tarihi:20.10.2017

- 22. Görsel:**Marcel Duchamp, “Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm”, 1946-1966. <https://dantebea.com/2016/01/31/marcel-duchamp-2/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 23. Görsel:**Yasumasa Morimura, Portre (Futago), 1990. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/23807/Yasumasa-Morimura-Portrait-Futago> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 24. Görsel:**Marina Abramovic, Dythm 4 performansı, 45 dk. 1974, Milano. <https://it.pinterest.com/pin/178736678939092424/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 25. Görsel:**Nan Goldin, Nan One Month after Being Battered, 1984. <https://artblart.com/tag/nan-goldin-nan-one-month-after-being-battered/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 26. Görsel:**Käthe Kollwitz, Ölmüş Çocukla Kadın, Desen, 1903. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaethe_Kollwitz_-_Frau_mit_totem_Kind.jpg Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 27. Görsel:**Käthe Kollwitz, Ölüm kadını yakaladı, 1934. https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-33.html Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 28. Görsel:**Frida Kahlo, Diego ve ben, 1949. <http://www.eskop.com/skopbulten/frida-kahlo/3322> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 29. Görsel:**Frida Kahlo, Henry Ford Hastanesi ya da Uçan Yatak, 1932. <https://www.fridakahlo.org/henry-ford-hospital.jsp> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 30. Görsel:**Frida Kahlo, İki Frida, 1939. <http://mimarcasanat.com/resim/acilarini-resmeden-kadin-frida-kahlo.html> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 31. Görsel:**Nancy Spero, Kadınların işkencesi (torture of women), detay (panel 10), 1976. <https://art21.org/read/nancy-spero-politics-and-protest/> Tarama Tarihi: 20.10.2017

- 32. Görsel:**Nacy Spero, Kadınların işkencesi, serisi, 1976.
<http://bombmagazine.org/article/4189/an-interview-with-natalie-kraft-on-nancy-spero-s-torture-of-women> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 33. Görsel:**Nacy Spero, Kadınların işkencesi, serisi, 1976.
<https://feministartpower.wordpress.com/gallery/nancy-spero-chorus-line/> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 34. Görsel:**Nacy Spero, Şili’de işkence (torture of Chile), 1975.
<https://www.galerie-lelong.com/en/artiste-nancy-spero/estampe-3910-torture-in-chile-silkprint.html> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 35. Görsel:**Judy Chicago, The Dinner Party (Akşam Yemeği Partisi), 1974-79.
<https://www.artsy.net/artwork/judy-chicago-the-dinner-party> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 36. Görsel:**Judy Chicago, The Dinner Party, Porselen Ayrıntıları, 1974-79.
<http://www.soundwrite.com/id128.html> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 37. Görsel:**Judy Chicago, The Dinner Party, Porselen Ayrıntıları, 1974-79.
<http://www.soundwrite.com/id128.html> Tarama Tarihi: 20.10.2017
- 38. Görsel:**Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri, 1980.
<http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/> Tarama Tarihi: 13.11.2017
- 39. Görsel:**Cindy Sherman, ‘İsimli 225’,1985-89. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Cindy-Sherman.html> Tarama Tarihi:13.11.2017
- 40. Görsel:**Mary Beth Edelson, Ataerkilliğin Ölümü, 1976, fotomontaj.
<https://ribbonaroundabomb.files.wordpress.com/2012/12/edelson-death-of-the-patriarchy.jpg?w=900> Tarama Tarihi: 13.11.2017
- 41. Görsel:**Miriam Schapiro, Femmage, 1983.
<http://barbarabrackman.blogspot.com.tr/2015/09/miriam-schapiro-1923-2015.html> Tarama Tarihi: 13.11.2017

- 42. Görsel:**Paula Rego, Aile, 1988. <https://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> Tarama Tarihi: 13.11.2017
- 43. Görsel:**Paula Rego, Köpek Kadın, 1994. <https://www.wikiart.org/en/paula-rego/dog-woman-1994> Tarama Tarihi: 13.11.2017
- 44. Görsel:**Jenny Saville, Closed Contact No 8, t.ü.y.b, 1996. <https://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> Tarama Tarihi: 13.11.2017
- 45. Görsel:**Elke Krystufek, Economical Love, 1998. <https://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> Tarama Tarihi: 13.11.2017

20. YÜZYIL BATI SANATINDA ŞİDDET KAVRAMININ KADIN BEDENİNDE PLASTİK YORUMU

YEMİN METNİ.....	I
TUTANAK.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
GÖRSELLER.....	VI
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM - 1	
A. BEDENİN VARLIĞI ÜZERİNE BİR AÇILIM.....	5
1. Cisimleşme Olarak Beden Ve Kadını Sanatla Bağdaştırma.....	5
2. Kimlik Oluşumunda Beden.....	10
3. Bedenin Toplumdaki Yeri Ve Toplumsal İktidar Alanlarıyla İlişkisi.....	18
B. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE PLATON VE ARİSTOTELES'İN CİNSİYET ÜZERİNDEN BELİRLenen DÜŞÜNCE PRATİKLERİ.....	24
1. Kadın-Erkek Cinsiyetleri Üzerinden Logos Ve Patnos Kavramlarını Tanımlayışları.....	24
2. Eril İktidarın Vücut Bulması Ve Tahakkümü.....	30
BÖLÜM – 2	
A. 20. YÜZYILDA KADIN OLMAK VE BEDENİNİN İFŞASI.....	36
1. Victoria Dönemi Ve 19. Yüzyıl'da Feminizm 'in Varlığı.....	36
2. 20. Yüzyıl'da Kadın Ve Bedeni.....	41
3. Kitle İletişim Araçları Ve Toplumun Kadına Bakışı.....	46
B. ŞİDDETİN VARLIĞI ÜZERİNE.....	50

1. Şiddetin Tanımı	50
2. İktidar Ve Şiddetle İlişkisi.....	55
3. Kadına Yönelik Cinsel Şiddet.....	60
BÖLÜM – 3	
A. SANAT İÇİNDE KADIN BEDENİN TEMSİL EDİLİŞİ.....	68
1. Resimde Bedenin Yeri Ve İmgelem	68
2. Çıplaklık, Nü, Pornografi Kavramlarının Tanımlanması.....	80
3. Sanatın Öznesi Ve Nesnesi olarak Beden.....	91
B. 20. YÜZYILA AİT KADIN BEDENİNDE ‘ŞİDDET’İN GÖRÜNÜR OLDUĞU BAZI ESERLER.....	99
SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA.....	122
ÖZGEÇMİŞ.....	127

GİRİŞ

Sanatın biçimsel, duyuşal, düşünşel varlığında daha önceleri sadece dinsel konuların işlendiğı, ya da göze hoş gelen, alımlı şeylerin tasvir edildiğı dönemlerin bittiğı bir süreçten sonra modern sanatçı, günümüz koşullarında; kendini özgürce ifade edişindeki teknik biçimi, konu edineceğı görüntü ya da sorunsalları ele alışında, çok çeşitliliğın açıklığında bulmaktadır. Öyle ki artık göze hitap etmekle kalmayan aynı zamanda düşünüşme de hitap eden bilinçlilik ve duygulanımdan haz alırken sanat eserindeki estetiğı deneyimleriz. Hal böyleyken, bizi biz yapan her şey, evrendeki tüm canlı cansız ne varsa ve bu nedenle ilişkilenebileceğimiz herhangi bir şey, bizim bir parçamız olarak bizde bir yansımasını bulmaktadır.

Sanat ve Şiddet de böyle bir ilişkilenenin eşiğinde birbirinden bağımsız kalmamaktadır. Böylelikle şiddet kavramı ifade ve anlatım sürecinde kullanılabilir bir unsur olarak diğere birçok kavram ve konu gibi sanat eserlerinde yerini almıştır. Bu nedenle sanatçılar, doğadaki şiddet biçimlerini ya da insan üzerindeki şiddetin sonuçlarını etkili bir şekilde tasvir etmişlerdir. Şiddet ögesinin açığa çıktığı birçok durum vardır; savaşlar, doğal felaketler, adaletsizlik gibi, güçlünün güçsüz üzerinde bireysel ya da toplumsal baskı ve şiddeti olarak daha birçok meseleyi sıralayabiliriz. Fakat burada “kadın ve bedeni” üzerindeki şiddeti, geçen dönemlerin bilgileri doğrultusunda 20. yüzyıla yansıyan durumunu ve sanatsal pratikler içerisinde ifade edilmesini incelemek olacaktır.

Burada genel olarak “şiddet” kavramını ezici, baskıcı, ötekileştiren iktidar ve eril zihniyetin güç tahakkümü kurmaya çalıştığı, uyguladığı ya da düşünşel boyutta dayattığı her türden baskı ve kısıtlaması olarak ele alabiliriz. Buna ek olarak özellikle din faktörü de şiddet ve ötekileştiren yapısı bakımıyla kadının özgürlüğünü engelleyen hatta ona ikinci bir alt sınıf muamelesi yapan tutumunu fark ederiz. Toplamların bu doğrultuda örgütlenmiş yapısı kültürel ve ahlaki zorunluluklar çerçevesiyle de bir araya geldiğinde, kadın bir bireyin aile ve toplum içerisindeki yaşam alanını kısıtlanarak, hor görülen ve ötekileştirilen bir dünyada yer aldığını görürüz.

Bu bağlamda toplumsal baskı ve rollerin eşitsiz yükümlülüğü hayatımızı cendere altında tutarken her iki cinsten bireye farklı sorumluluklar, ağırlıklar ve varoluş

dayatmaktadır. Fakat burada en çok mağdur olan, ötekileştirilen ve hatta taciz ve tecavüz edilip yahut öldürülen “kadının” kendisinden başka kimse değildir. Bu ezen-zincirini doğanın içinde başka hiçbir canlıda bu kadar bilinç düzeyinde ve de daha doğrusu zalimce sindirmeye veya yok etmeye uyarlanmış güç-erk anlaşmasını ve birliğini göremeyiz. Toplum içinde ezici gücün altında baskılanmış başka halkalar zincirini sayabilirdik fakat bu durum konumuzun dışında yer alan başka geniş bir araştırmayı kapsamaktadır.

Bu nedenle şiddet olgusunun varlığı ve türevleri ne batılısını ne de doğulusunu ne zengini ne de fakiri vs. ayırt etmeksizin kadına ve onun dünyasına müdahale etmekten geri kalmamıştır. Bir tek farklılaşan şiddetin etkisinin ölçütü olsa gerek ki bu durumdan geçmişten günümüze kadınların büyük bir çoğunluğu nasibini almış ve ne yazık ki hala maruz kalmaya devam etmektedir. Hali hazırda Türkiye'nin gündeminden bile bahsettiğimizde aile planlaması ya da kadın korumacılığı adı altında (kürtaj yasağı ve kaç çocuğun sahip olunacağına kadar vs.) birçok hususla karşılaşırız ve tüm bunlar kadını ve bedenine ilişkin kararları ve onun özgürlüğüne yapılmış saldırılardan başka bir şey değildir.

20. yüzyılda Batı'da şekillenen bu şiddet geriliminin tarihsel süreç içerisinde tetikleyen sosyal, siyasal, kültürel, dinsel ve ekonomik vs. yaklaşımların etkileri neydi ve kadın üzerindeki şiddetin bu derece artmasına ve hatta olağanlaşmasına sebep olan gerekçeler nelerdi? Kadın kimliğinin ötekileştirilme ve bireyin kendine yabancılaşması meselesi; siyasal bir hükmetme biçimine, sınıfsal bir toplum yapısına sahip olmadığı için ilkel toplumlarda görülmezdi. Bu yüzden kadının kendine ve topluma yabancılaşması unsuru da varlık bulmaz. Bu bağlamda sınıflı bir toplum yapılanmasında iktidarın güç isteminin şekillendirdiği tüm yapılanmalarda, bir piramit misali üstünden altına hükmettiği ezici politikasıyla karşılaşırız. Kadına ve kimliğine dayatılan bu baskıcı sistem içerisinde bedenine ve özgürlüğüne dair kısıtlamaların doğması kaçınılmazdır. Erkek egemen zihniyetli bir din olgusunun da bundan bağımsız bir şekilde uygulanışı olanaksızlaşıyor çünkü onun kuralları ve işleyiş biçiminde bariz bir şekilde kadının erkekten yaratılmış bir varlık olarak temsili söz konusudur. Eşitlik ve adaletten kadın orada da yoksundur.

19. Yüzyıl'da gelişen kapitalizmin acımasız tüketim politikasının işleyişi de 20. yüzyıla damgasını vururken; günümüze ve gelecek nesillere de üretmeden sürekli tüketmeyi, sömürüyü ve her şeyi pazarlayan bir zihniyeti aşlamaya devam edecek gibi. Hal böyleyken sürekli artan kaosun, sömürünün ve büyük pazarın karşısında kadının meta olarak algılanışı ve adil olmayan yaşam şartlarının yanında iktidar ve eril zihniyetin sert ve acımasız tavrı kadın bireyin yaşamına müdahale etmekten sıkılmıyor, tükenmiyor hatta bunun için direniyor. Egemen güçler için baskı altında tutma onlar için dengeyi ve kontrolü sağlarken; kadının hayatında sıkıntı, mutsuzluk, yalnızlık, sancı, şiddet vs. olarak geri dönerek bu yüzden ifadesinde kaçınılmaz oluyor.

Kadın bedeninin görsel tasviri üzerinden sanat pratikleri içerisinde yansıtma çabamla birlikte, onun varlığına dair yaşamındaki sorgulamaya ek olarak; kapitalizmin sebep olduğu tüketim toplumunun bazı sorunları da ele alınmıştır. Örneğin; kadın bedenini erkek egemen bir sistemde nasıl metalaştırıldığı, ataerkil sistem kavramlarının (erkek odaklı yaşam biçimi, cinsellik ve haz), kadın bedeni üzerindeki etkisi ve bu doğrultuda açığa çıkan şiddetin bedenin ifadesinde belirişi türünden ilişkilere odaklanılmıştır. Bu bağlamda, kadın bedeninin tüketim aracı haline gelmesi, maruz kaldığı fiziksel şiddetin yanında psikolojik olarak da duygulanımlarına yansıyan şiddetin, beden dilinde açığa çıktığı bir durumu sunar. Bir ifade biçimi olarak beden dilinin tüm bu sorunlar karşısında, kadın bireyin bedeniyle örtüştüğü daha güçlü bir anlatımı vurgulamak gerekir. Çünkü bedenin bir haz nesnesine dönüştüğü ve metalaştığı modern toplumun tüm alanlarında beden öne çıkmıştır. Arzu, tutku, coşku vs. gibi tüm duygulanımların ve ihtiyatlılığını beden üzerinden şekillendiği bir politikayla, tüketim toplumunun fetiş bir değer olarak kodladığı beden, simgesel bir sermayeyi ve eril iktidarın tahakkümünü kaçınılmaz kılar.

20. yüzyıl tüketim kültürü içerisinde kadın ve bedeninin (tüketilen, metalaştırılan) bir nesne olarak görülmesi, erkek bir bireyden çok daha fazla tüketimin merkezine yerleştirilmesi; kadın bedeninin cinsel bir obje olarak görülmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda, ataerkil ve sömürgeci bir sistemde cinsel tüketim aracı olarak kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve sunulması sonucu, O'nun ruh ve beden ilişkisinin bütünlüğünde şiddetin ve güçlü duygulanımların varlığı ifadesinde kaçınılmaz olurken;

kadının kendi bedenine yabancılaşmasına da yol açmaktadır. Kadının sistem içindeki konumuna atfedilen ötekileştirilmeyle, kadın bedeninin biyolojik doğasına ait sancuların (doğurma yetisi, regl dönemleri vs.) sebep olduğu faktörlerle birlikte çevresel ve psikolojik etkilerinin somutlaşmasında bedene yansıyan durumlarını irdeleyip, plastik sanatların herhangi bir dalında problematiğe dönüştürerek ‘şiddet’ kavramı üzerinden tanımlama ve yaratım alanına sahip olunur. Modern dönemde ‘bedenle’ özdeşleştirilen kadın hem cinselliğiyle hem de kimliğiyle sanatın ve gündelik yaşamın odağı haline gelerek; güzelle ve estetik olanla yakınlığı kadar, şiddetin içinde bulmuştur kendini...

Tarihsel süreçle birlikte sosyal, kültürel, dinsel, ekonomik ve iktidar eksenli yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet rolleri ve kapitalizm sonucu doğan tüketim kültürü bağlamında, kadın bedeni üzerindeki şiddetin cisimleşmesinin sorunsallarıyla; kadın imgesi ve bedenini biçim-içerik kavramlarıyla özdeşleştirerek sanatsal dönüşüm ve çözümlemeyi görmeye çalışacağız. Bu durumu değerlendiren 20. yüzyıl Batılı sanatçılar, kadın bireyin gündelik yaşamından ya da onu var eden tüm koşulların izleklerini plastik sanatların herhangi bir dalında, farklı medya teknikleri ya da performanslarıyla kendilerine üslup ve amaç edinerek sanat eserleri üretmişlerdir. Hem kadın bedeninin sanat için estetik bir görsel olması hem de beden dilinin ifade unsuru olarak gücünde, “şiddet” kavramının nüfuz ettiği sanat yapıtlarını, dönemin koşullarıyla birlikte incelemeye çalışacağız.

BÖLÜM-1

A. BEDENİN VARLIĞI ÜZERİNE BİR AÇILIM

1. Cisimleşme Olarak Beden Ve Kadını Sanatla Bağdaştırma

İnsanı tanıma ve tanımlama girişimleri öncesinde, onun birey ve maddi bir varlık olarak doğada yer almasını somutlaştıran şeyin “bedenin” işlevinin ya da onun doğasına ait olanı, açıklama ihtiyacı duymaktayım. *“17.yy. Aydınlanma döneminin temel kavramı olan ‘akıl’ın, kartezyen anlayış çerçevesinde, ‘beden’ ile olan karşıtlığı temelinde işlenmesi, akli ön plana çıkarırken, bedeni diğer fiziki nesnelere farksız bir nesne durumuna indirgemisti”*(Nazlı, 2009:61). Hal böyleyken *“Canlı/biyolojik özellikleri ön planda olan beden, bedene ilişkin bakışı netleştiren ve sınırlayan kartezyen bakışın etkisiyle, klasik sosyolojinin doğa/toplum dualizmi içinde doğal alana ait olmuştu”*(Nazlı, 2009:61). Bu nedenle klasik sosyolojinin ve doğal bilimlerin beden üzerine yaklaşımı farklılaşırken; içe içe geçmiş, karşılıklı bilgi alışverişinde, ‘doğal’ olanın içerisinde yer alan “beden”, klasik sosyolojinin sınırlarında, varlığı kabul edilse de ‘görünmez’ bir nitelik taşır (bkn. Nazlı, 2009:61-62).

“Schelling’in bu duruma istinaden ‘klasik bedenler’ olarak adlandırdığı klasik sosyoloji kuramlarındaki beden kavramı, kuramcılarının öne çıkardığı toplumsallık, toplumsallaşma, toplumsal eylem, kültür, ekonomi-teknoloji gibi boyutların bir ‘mekan’ı olarak ortaya çıkmaktadır”(Nazlı, 2009:61). Doğalla özdeşleşen ‘bireysel beden’, sosyolojinin alanını teşkil eden toplumsalın karşısında yer alıp görünmez olmasına rağmen, toplumla iç içeliğinden de kopuk olmayarak ‘toplumsal’ bedene dönüşür (bkn. Nazlı,2009:61-62). Beden bu sirkülasyonda, kendini değiştirir dönüştürür. Antropoloji alanında M. Mauss’a göre *“beden, insanın ilk ve doğal bir ‘aletidir’. Fiziksel bedenin kendisi, toplum ve kültür tarafından biçimlendirilir. Toplumlar, kültürleri aracılığıyla insanların bedenlerini kullanmalarına ilişkin bilgiler üretir ve bu bilgiler, bir tür ‘beden kullanma tekniği’ olarak ortaya çıkar”* (Nazlı, 2009:62).

“Antropoloji de olduğu kadar felsefi bağlamda insanın doğası ve toplumsal ile olan etkileşimi üzerine yapılan tartışmalar, bedenin nesne statüsüne karşı gelen ciddi eleştiriler ile sonuçlanmış ve insan ile bedenin ön plana çıkmasına neden olmuştur”

(Nazlı, 2009:62). Bu noktadaki gelişmeler sayesinde, insanın kendini bilme, anlama ve tanıma süreçleri daha hızlı bir şekilde ilerlemektedir. Bizi var eden düşünsel ve duyuşsal tüm yetilerle birlikte bedenimizin tüm işlevselliğinde varlığımızı kavrarız. Bu sayede kendimizi ifade ettiğimiz ya da diğerleriyle olan iletişimizde de bedenimizin özel ve önemli bir yeri vardır. Fenomenoloji de Merleau-Ponty'nin ayrıcalıklı bir yeri vardır ve ona göre, “dünyada olmak, algı ile özdeşlik taşıır. Bu nedenle de yaşayan beden, algı çözümlemesinde merkezi bir konum teşkil etmektedir. Çünkü beden olmaksızın hiçbir şey algılanamaz ve duyuşlar işlev görmez” (Nazlı, 2009:62).

“Descartes’in isabetle tespit ettiği üzere, ruhumuz gemideki bir kaptan gibi bedenimize yerleşmiş değildir, bedenimizle arasında, “benim bedenim” ile Öteki'nin bedenini temelden ayıran bir mahremiyet ilişkisi mevcuttur”(Moulin, 2013:37-38). Bu mahremiyetlilikte, toplumsal ortak paydalılıklarda bedenlerimiz kesişse de ruh ve beden bütünlüğümüzden doğan şeyin bizi biz yapan öğeleriyle, “diğerlerinden” farklılaşırız. *“Avrupa'da fikir dünyasının krize girdiği 1935 yılında Husserl bedenle düşüncenin birliğini kavrayacak, bu birliği somut olgularda inceleyecek akılcı bir anlayış önermiştir. Çağdaş fenomenologlar ise bilimin nesnelleştirilmiş isimsiz bedenine karşı “bedenin kendiliği” kavramını geliştirdiler”*(Moulin, 2013:38).

“Etnolog Maurice Leenhardt Do Kamo'da, ihtiyar bir Yeni Kaledonyalı'ya Batılı değerlerin toplumunu nasıl etkilediğini sorduğunda, şöyle esrarengiz bir cevap aldığını anlatır: Sizin bize getirdiğiniz şey, ‘beden’dir”(Moulin, 2013:38). Bireyin bedeninin tekilliği, kişinin kendiliği ve bireysel olarak özne konumuna geçtiği 20. Yüzyıl Batı kültüründe; insanın bu anlamda özgürlükleri gelişmeye başlamış olmakla birlikte, ona atfedilen sorumluluklar değişmiş ve dönemin yalnızlık sendromuna geçişi hızla yükselmiştir (bkn. Moulin, 2013:38-39).

Ruhun şekil aldığı bedenimiz, yüzyılın yalnızlık etkisiyle donanırken; sosyal, kültürel ve dinsel bağlarla birlikte, bedeninin yapısının sundukları ele alındığında daha anlaşılır olduğu kuşkusuz ki daha netliğe kavuşmuştur. Şöyle ki beden; düşüncelerimiz, karakter özelliklerimiz ya da tümünden insana dair olan her şeyden önce, göze ilk değen ve sonrasında beyinle ilişinde bir kütle olarak bizi var eden ve tanımlayan olarak büyük yeri var ve bu yüzden iletişimizde ve ifademizdeki en önemli araç

konumundadır. *“İnsan iletişimi, pek çok farklı türe ve kategoriye ayrılır. Bunların içinde en temel ayrımlardan biri sözel iletişim ve sözel olmayan iletişim arasında olandır. Sözel olmayan iletişimin en başat özelliği, temelde yüz yüze iletişimin bir parçası olması ve içinde bulunulan ana ilişkin iletiler taşımasıdır”*(Yanikkaya, 2009:45). Çünkü insanlarla iletişim kurma meselesinde ne bir ortak yazın, konuşma dili ya da işaretler olmaksızın bizi doğrudan tanımlayan bedenın sezgilerimizle algıladığımız, duyumsadığımız bir ilk teması; beden dili vardır. Böylelikle bedenın konumlanışında, Yanikkaya'nın Dimbleby ve Burton'dan belirttiği üzere *“sözel olmayan iletişim, en temel unsurlarıyla şöyle sınıflandırılabilir: Görünüş, dil-ötesi unsurlar ve beden dili. Beden dili de kendi içinde mimikler, jestler, bedensel yakınlık, temas ve duruş olarak ayrılır”*(Yanikkaya, 2009:45).

Tüm bu insan bedeni misyonunun dışı dönük yapısında farkında olup-olmaksızın karşılıklı bir ifade alışverişini fark ederiz çünkü *“ Fiske, sözel olmayan iletişimin jestler, göz hareketleri, ya da ses nitelikleri sunumsal kodlar aracılığıyla gerçekleştirildiğini ve bu kodların temel taşıyıcısının insan bedeni olduğunu belirtir”*(Yanikkaya, 2009:45). Yanikkaya'nın makalesinde belirtildiği üzere Hall, bu sunumsal kodların aktardığı enformasyondan yola çıkarak dilbilimsel kuramın düz anlam ve yan anlamıyla bir bağ kurarken; sözel olmayan iletişimdeki beden dilinin hem kültürel farklılıklarla yoğrulan hem de çağrışımsal anlamlarla beslenen bir yapıda olduğunu göstermektedir (bkn. Yanikkaya, 2009:46). Buradan yola çıkarak bedeni tanımlama girişiminde, *“yan anlamları okumak da beden dilini okumak gibi bir alt metin okumaya benzer. Hall'un da belirttiği gibi yananlamların ideolojik söylemleri sabit değildir”*(Yanikkaya, 2009:46).

Beden dilinin bu yan anlamlılığında kastedilen şeyin, sanat pratikleri içerisinde yansımalarını aradığımızda; sanatçı Özlem Şimşek'in ürettiği eserler için kullandığı söylem, bedene dair yaklaşımını açıklar niteliğinde olacaktır:

“Modellerin pozları ve o pozun izleyiciye aktarılma şekliyle ilgileniyorum. Ressamın sanat anlayışı, toplumsal görüşü, kadını görüşü var resimlerde. Onun yanı sıra o kadının kimliği de kendini gösteriyor poz verirken. Hepsi karşılıklı bir etkileşim

çinde oluyor. Model poz verirken karşısındaki ressamla ilişkisi var; hem kadın-erkek ilişkisi hem toplumsal açıdan ilişkisi, hem de kişisel bağlamda ilişkisi var. Bunların hepsi birbirine geçiyor ve bu resimler ortaya çıkıyor. Ben bu resimlerde tüm bu ilişki biçimlerinden doğan kadın imgesini araştırıyorum. Hepsinde, bu ülkedeki kadınlık durumuna biçilen rollerin yeniden üretildiğini görebiliriz” (Antmen, 2014:36).

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere “beden” olgusunu düşünsel ve pratik çerçevede, “kadın” bireyin varlığından yola çıkarak ele alınmaktadır. Geçmişten günümüze kadın bedeni hatta bir birey olarak kadının varlığı, eril zihniyetin silikleştirme, hor görme ve dayatma politikalarına maruz kalmıştır. Bu nedenle “*kadın kimliğinin, bu anlamda, Batı dünyasına yönelme ve Batılılaşma hareketleri ile birlikte siyasi iktidar mücadelelerinin, ilerici-gerici tartışmalarının odak noktası olarak hiçbir zaman yalnızca kadınları temsil etmediğini akla getirir*” (Antmen, 2014:37). Bu durum Türkiye eksenli bir söylem olsa da Batı’da da kadının kimliği ve varlığına dair aynı sorunsalı “20.yüzyıl’a” yansıyan pratikler içerisinde, ileriki aşamalarda daha fark edilir bir şekilde göreceğiz. Bunlar yine de kadının özgür bir birey olmasını engelleyememiştir, daha da körüklemiş ve bu baskılara rağmen kendi istekleri ve arzularını gerçekleştirmesinde güçlü direnmeleri ve hatta örgütlülükleri de beraberinde getirmiştir. Bu diyalektikle birlikte, bir de devletlerin kendi içinde mücadele ettiği iktidar ve sınıfsal problematikleri ve çıkarları doğrultusunda gelişen bir yapılanmanın, kurumsal düzeyde kadın bedeni üzerine tahakkümü kaçınılmaz bir sorun olarak doğar.

Bedenin tarihine kısa da olsa baktığımızda (sonraki aşamalarda daha detaylı görmek üzere) bedenin görünmezliği ve aklın ön planda olması gerçeği ile aslında kadın ve erkek bireyler üzerinden biçilmiş bir yaklaşımı göreceğiz. Sadece böylelikle bile ulvi değerlerin, akıl ve mantığın erkek; duygusallık, cinsellik ya da daha aşağı bir statü atfedilen bedenin kadın bireyle özdeşleşmesi problematiği ‘kadın birey ’in ötekileştirilmesi meselesinde en başat sorunsalların başlangıcı niteliğindedir. “*Bedenin, Batı düşünce tarihi içinde ataerkil ideoloji tarafından konumlandırıldığı yer, düzenin korunmasında ve devamının parçası olmasıdır. Bu nedenle de beden ile dışıl olanın bağdaştırılması ve her ikisine duyulan korkunun ya da nefretin kesişmesi kadın bedenini*

çevreleyen anlamların üretilmesini ve yeniden üretilmesini etkilediği için önemlidir”(Yanık kaya, 2009:47).

Kadın bedeni, tüm bu kışkırtılmış erkek egemenliğinde zor süreçleri atlattığı olmasına rağmen hala etkilerini tümünden silmiş, bitirmiş görülmemektedir. Kısmen “günümüz” Batılı toplumlarının dışında, kendi bedenini tanımlamaya dair ya da çekinmeden, saklanmadan rahat yaşayabilme ve hissedebilme özgürlüklerini henüz tam oturtmuş değildir. Fakat daha öncelindeki dönemlerde, aileden başlayan ve sonrasında devlet kontrollü bir baskı yaklaşımıyla kadın bedeni, kilit altında tutulmuş gibidir. *“Foucault’cu bir yaklaşımla bedeni ideolojik baskıların odağı ve farklı söylemlerin rekabet alanı olarak gördüğümüzde”* (Antmen, 2014:74), bu noktada birey olarak kadının, beden dili ne kadar doğrudan ya da samimi olur tartışılır fakat bu kısıtlanmalar onu da farklı yöntemlerde şekillenmeye maruz bırakmış olsa bile, yine de duygulanımlarını ifade etme konusunda daha etkili ve güçlü bir yola itmiştir. Böylelikle ister tek başına isterse toplumla iç içe olsun her türlü duygulanımın coşkusunu ya da sancısını daha ağır bedellerle ödeyen veya hisseden bir pozisyonda kadın bedeni yer almıştır. Tüm bunlardan sonra, bedenimize yansıyan farklılıklarımızla kendimizi inşa ederken şunu sezinleriz ki *“her insanın başka kimseninkine benzemeyen, tekil bir kaderi vardır. Beden de bu serüvenin bir parçasıdır. Sosyolog Emile Durkheim’in Aristoteles’ten şerh ederek yazdığı gibi beden sadece “bireyselleşmenin bir ögesi” değildir. Beden benzersiz bir ifade, eylem, pathos, cazibe ve reddetme aracı, dünyadaki varlığımızın temel taşıyıcısıdır”* (Moulin, 2013:37).

Kendimizi tanıma ve tanıtmada konusunda bir ifade biçimi olan beden diliyle ortaklaşarak ve kendimizi yaratıcılığımız konusunda da etkin bir şekilde var ederek; onun özgür dışavurumu ile ilgili Hegel ’in “öz-gerçekleştirmeye” dayanan özgürlük anlayışı devreye girdiğinde özgürlüğün sadece bağımsızlığın önündeki engellerin kaldırılmasıyla değil, kendimizi dünyada etkin bir şekilde de tanımakla ilgiliydi (bkn. Swain, 2013:15). *“Çağdaş felsefeci Charles Taylor özgürlükle ilgili bu tarz düşünceye “ifadecilik” demektedir: İnsanlar kendilerini ifade ederek ve böylece kendisinin ne olduğunu netleştirerek ve bu ifadede kendilerinin farkına vararak tanırırlar. İnsan*

hayatının en belirli niteliği ifade yoluyla öz-farkındalığın zirvesine çıkmasıdır” (Swain, 2013:15).

Yukarıdaki açıklamalarla birlikte “*özetlemek gerekirse, bedenlerin kaderi bu bağlamda hem toplumsal, hem ekonomik, hem bilimsel argümanlar tarafından çizilmektedir*”(Moulin, 2013:43). Bu doğrultuda bedenın sanatsal olanda kendine özgü bir ifade biçimi ile insanın kendisini var etme meselesini sunmakla beraber, birey olarak varlığını ifade etmekten kopuk olamaz. Bu ifadecilik kavramı ile birlikte kadının toplum içerisinde ister sanatsal yaratıcılığı anlamda isterse de doğal yaşam döngüsü içerisinde kendisini sunmasının bir yolu olarak görülebilir. Bununla kasıt, bedenın ifadeselliği ile onun diline ait biçimleri anlamlandırma çabasına girmek olacaktır. Kadınların ruh ve beden bütünlüğünün organizasyonunda ifade bulmuş hareketlerin ya da durağanlığın bile duygusal ve zihinsel algımda bir anlamlar, çıkarımlar dünyasına işaret edebiliriz. Çünkü böylelikle, kadına dair bir odaklanmayla insani olanı anlamlandırabilir ve içselleştirebiliriz.

Tüm bu olgular içinde kadının duygulanımlarını ve hayatın içinde olaylara karşı verdiği tepkilerini beden dilinin onda yarattığı yerleşmiş ifade yoğunluklarını çıkarsayabiliriz. Bu çıkarımlar hem hayatın doğal akışında hem de ondan ayrışık olmayan sanat alanında da fark edilir bir gözlem alanı ortaya çıkarır. Ve bu yaklaşımlar doğrultusunda beden dilinin estetik bir dönüşümünü de sanat pratikleri içerisinde görebiliriz.

2. Kimlik Oluşumunda Beden

Bedenlerimiz, dışa açılmaya yarayan göstergelerin bir aracıyken; bizi biz yapan şeylerin oluşumunda, bedenlerimiz sayesindeki biçimimiz ya da bedenlerimiz üzerindeki haklarımız gibi konular kimliğimizi inşa ederken devrede olan varyasyonlardan sadece bazıları. “*Bedenin araştırma nesnesi olarak gündeme gelmesi ve Beden Sosyolojisi diye bir alanın özellikle 1980’li yıllardan itibaren yaygınlaşmasıyla birlikte “bedenin”, dolayısıyla bireyin toplum içindeki konumu ve*

algılanışı bu noktada önem kazanmaktadır. Özgürlük sorunu, aktif özne olarak birey, toplum ilişkisi tartışmanın eksenini oluşturur” (Demez, 2009:9).

“Bu bağlamda iktidar sorunu ele alınırken, disipline edilmiş, normalleştirilmiş bireyler yani bedenler üzerinden tartışmaların yürütüldüğü gözlenmektedir. Uygarlık sürecinin terbiye edilen bedenler aracılığıyla bireyler üzerinden süregeldiği, dolayısıyla gündelik yaşam pratiklerinin, sıradanmış gibi gözükken her eylemin ideolojik bir yapılanmanın ifadesi olduğu düşünülebilir” (Demez, 2009:9). Öyle ki tüm bu ideoloji sarmalında kimliğimizi oluşturan etmenler şekillenirken, bedenimizi de bir dönüşüme uğratmaktadır. “Bedenin tarihi bu nedenle insanlığın tarihine paraleldir” (Demez, 2009:10).

Pierre Bourdieu'nun sosyolojisinde ve ‘beden’e dair felsefesinde, “habitus” kavramıyla bireyi ve bedenini çözümlemeye çalışır. Toplum içindeki bireyin konumu ve kimlik oluşumunu sınıfsal bağlamda ele almaktadır (bkn. Demez, 2009:17-25). *“Bourdieu’da bireyin bedeni, ait olduğu sınıfın ve toplumsal ve kültürel mirasın görünür kıldığı yerdir” (Demez, 2009:17). Bu durum dolayısıyla sabit olmayan değerlerle yüzlerce yıl boyunca ağır da olsa işleyen, değişen-dönüşen bir canlı mekanizmanın içinde birey kendini var etmektedir.*

Bourdieu'nun “Habitus” kavramında kastettiği şey şudur: *“Habitus, ...edinilmiş olan, ama sürekli yatkinlikler biçiminde vücutta kalıcı şekilde cisimleşmiş olan şeydir. Dolayısıyla kavram temelci düşünce kiplerine karşıt olarak cinsil bir düşünce kipliğine dahil olan tarihsel ve bireysel tarihe bağlı bir şeye gönderme yaptığını sürekli hatırlatır”(Demez, 2009:17). Bu bağlamda ‘habitus’, bireylerin hem kişisel varoluşları hem de toplumu oluşturan özneler olarak karşılaştıkları değişik durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji ve taktik üretme mekanizmasıyla hayatı idame ettirebilme yetisi olarak düşünülebilir (bkn. Demez, 2009:17). Doğuştan ya da sonradan öğrenilen bu bireysel kodlanmışlıklarla birlikte Bourdie’ye göre “ aslında habitus bir sermayedir, ama katıştırılmış bir sermaye olarak doğuştanlığın dışsallıkları altında kendini gösterir”(Demez, 2009:17).*

“Dinamik bir toplumsal miras olarak ve toplumsal koşulların yeniden üretimiyle oluşan habitus, koşulların üretimimizin toplumsal koşullarını

“üretmemizi” sağlayan dönüştürücü bir tür makinedir” ama bu bir toplumsal süreç olduğundan, mekanik bir biçimde fark edilebilir değildir” (Demez, 2009:18). Bu nedenle bedenlerimizin farklı yapıları ve duruşları altında yatan düşünce ve duygulanımın tarihsel ve toplumsal süreç içindeki konumlanışıyla doğrudan etkileşimi sonucunda; 20. yüzyıla ya da günümüze yansıyan varlığında net ayrımlar yapamasak da içselleştirdiğimiz ve sezindiğimiz bir aktarımı görebiliriz. *“Tarih... kurumlarda (makinelere, aletler, hukuk, bilimsel teoriler, vb.) ve de gövdelerde” mevcuttur ve “Benim bütün çabam tarihi en iyi gizlendiği yerde, beyinlerde ve vücudun kıvrımlarında ortaya çıkarmaktır” diyerek Bourdieu toplumsal ve tarihsel arkaplanın “beden”de somutlaştığını ifade eder”*(Demez, 2009:18).

Tarihsel, toplumsal ve kültürel tüm yapılanmaların bireyle olan karşılıklı bağındaki etkileşim, bireyi kimlik oluşumunda yaratan unsurlar doğrudanındadır. Fakat bireyin düşünümü ve yaşadığı ortam bu etkileşimler içerisinde gerçekleşse bile bazı şeyleri reddetmeye, elemeye ya da sahiplenmeye, devam ettirmeye dayalı seçimiyle farklılıklarını geliştirir. Demez’in Bourdieu’dan alıntılacağı üzere:

“...biyolojik bireyselleşmeler gerçekliği toplumun birbirinden ayrılmaz iki biçim altında var olduğunu ortaya koyar: bir yanda fiziksel şeyler; anıtlar, kitaplar, aletler vb. biçimini alabilen kurumlar; diğer yanda kazanılmış yatkınlıklar, gövdelerde cisimleşen kalıcı varlık veya yapma biçimleri, (ben bunları habitus diye adlandırıyorum) toplumsallaşmış gövde (birey ya da şahıs diye adlandırılan şey) topluma karşıt değildir. Onun var oluş biçimlerinden biridir” (Demez, 2009:18).

Bireysel ve toplumsal varlığımızla hayat içindeki tutunma biçimimizin özdeşliği ve gündelik yaşam pratiklerimize yansması noktasında habitusun varlığı kaçınılmaz olmaktadır. Toplumsal olarak işlevliliğini sürdüren habitus olgusu bu noktada belli bir eşitsizliğin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır çünkü sınıfsaldır. Sınıfsal statünün avantajları ya da dezavantajlarının gerçekliğinde birey, kaderinde zaten çizilmiş rol hayatı yaşamaktan tamamıyla sıyrılamayacaktır. Bu doğrultuda habitus bir sınıfa ait davranış biçimini de kapsamaktadır (bkn. Demez, 2009:18-19). Demez’in Bourdieu’dan belirttiği üzere:

“Habitus kavramının işlevlerinden biri de özel bir eyleyicinin ya da bir eyleyiciler sınıfının pratikleriyle mallarını/varlıklarını birleştiren tarz birliğini aktarabilmektir. Habitus, bir konumun içkin ve bağlantısal özelliklerini bütünlük bir hayat tarzında, yani insanlar, mekanlar ve pratiklerle ilgili bütünlük bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir”(Demez, 2009:19).

Bu doğrultuda tek bir habitus mekanizmasından ziyade, olayların döngüsünde başvuracağımız farklı konum ve stratejilerle habitusun alanları genişler ve habitus da böylelikle farklılaşır. Bireysel ve toplumsal alışılmışlıklar da hayatın düzeninde kültürel sermayenin aktarılması ve sınıfsal varoluşların devamlılığı gibi bireyin davranışlarının da yeniden üretilmesinde işlevi farklılaşır (bkn. Demez, 2009:19). Bireysel ve toplumsal kimlik inşasında bu nedenle habitus’un önemli bir işlevliliği vardır ve bedenler bu noktada, yontulabilir bir taş gibi tüm bu birikimler doğrultusunda şekil almaktadır. Demez’in Chaney’den alıntılacağı gibi *“bireylerin sosyal dünyaları, ait oldukları ortamın başrol oyuncularının ne çeşit insanlar oldukları göz önüne alınarak yani onların kendi toplumsal kimlikleri aracılığıyla düzenlenir, yapılır ve anlam kazanır”*(Demez, 2009:19). Bunun sonucunda *“...dışsallığın içselleştirilmesi ve içselliğin dışsallaştırılması arasındaki diyalektik’in kurumsallaşmasının yolu habitus’tan geçmektedir”*(Demez, 2009:19).

Yani habitus, toplumsal ve kültürel bir yaşam çerçevesinde oluşturulan bir sistematığın içinde bireyin gereksinimleriyle toplumsal örgütlenişindeki gereksinimlerinin örtüşen karşılıklı bir davranış biçimini uygulamaya koymakla ilgili bir mekanizmadır. Dış dünya ile bireysel deneyimin kesiştiği bir alanda yer alarak, onunla etkileşimden ne tam bağımsız ne de tam bağımlı bir ifade biçimi olarak bedenlerde yerini alır (bkn. Demez, 2009:19).

Bourdieu ve Wacquant’da *“...geçmiş, şimdi ve gelecek, habitusda kesişir ve birbirinin içine girer. Habitus bedenin en derinine yerleşmiş, yeniden harekete geçirilmeyi bekleyen, gücül bir tortulaşmış durum olarak anlaşılabilir”*(Demez, 2009:19). Böylelikle bedenlerimiz üzerindeki haklarımız, davranış biçimlerimiz ve kimliklerimizin belirlenmesinde öncelinde belirlenmiş bir hayatı yaşamakta gibiyiz.

“Buradan hareketle ezilenlerin, kendi ezilmelerine katkıda bulunmalarının nedeninin itaat olduğu söylenebilir. “İtaat, toplumsallaşmış bedenin en derinine yerleşir ve toplumsal tahakküm ilişkilerinin bedenselleşmesinin” ifadesi olarak karşımıza çıkar” (Demez, 2009:19). Ezilenlerin (sınıf, grup, birey özelinde), ötekileştirilenlerin bu baskılar sonucunda bedenlerinde hissedilebilir, gözlemlenebilir bir iz bırakır. Bedene yansıyan bu ezici tahakkümlerin doğrultusunda da kimliğe ve davranışlara etkisi de kaçınılmaz olur.

“Wacquant’a göre, Bourdieu’da kişilerin en bireysel kabul edilebilecek özellikleri bile, aslında alanın kendisinde aranmalıdır. Başka bir ifadeyle, alanın içinde sahip olunan konumdan gerçek ya da potansiyel olarak var olan gerekler bireylerin bedenlerinde görünürleşir” (Demez, 2009:19:20). Bu yüzden ortak bir dil, yazın vs. olmaksızın bile aynı şeyden muzdarip olan bireyler, beden dilleriyle ortak bir payda da muhakkak kesişirler.

“Emre Işık, Bourdieu’da bedenin üç noktada toplumsal sınıflama açısından önemli bir konuma oturduğunu aktarır. İlki, bedenin yani bireyin sosyal konumu, diğeri habitus’un cisimleşmesi, sonuncusu ise beğeni alanındadır”(Demez, 2009:20). Kültürel, toplumsal ve sınıfsal vs. birlikte bedenlerimizi dönüşüme uğratan tüm etmenler, böylelikle beğenilerimizde, seçimlerimizde ve reddetmelerimizde bile açığa çıkmaktadır. *“Sınıflar kendilerine özgü yaşam stilleri oluşturarak toplumsal cinsiyet algısından, sağlığa, spora kadar her alanı içine alan bir biçimde fiziki algılama nesnesi olarak bedenlerini şekillendirmeye yönelirler”*(Demez, 2009:20). İstenilen, beklenen, talep edilen ne varsa (ötekileştirilenlerin tam karşısında) yapmaya ve o denli şekil almaya dair hızla bir yükseliş başlamıştır.

Bourdieu’ya göre *“toplumsal belirlenimler sosyal uzamda belirlenmiş bir konumla bağlantılıdır ve toplumsal kimlik ve toplumsal cinsiyet karakteri de, kişinin kendi bedeniyle ilişkili olarak şekillenir. Yani bireysel olan toplumsal olarak değerlendirilmelidir”*(Demez, 2009:20). Bu doğrultuda *“ Beden ve sınıf ilişkisi söz konusu olduğunda; Bourdieu’ya göre beden, özellikle de güçlü beden, işçi sınıfı bilincinin maddileştirdiği konumdur. İşçi sınıfının bedeni; “erkekliği” ve “gücü” ile egemenlik altına alınmış sınıfların özerkliğinin, bunların kendilerini bir sınıf olarak*

tanımlanmalarının en özerk biçimlerinden birisidir”(Demez, 2009:20). Sınıfsal ya da bireysel olsun ezen-ezilen, güçlü-güçsüz döngüsünde bu nedenle kökten bir adaletsizlik süreci hayatlarımızı şekillendirmiştir.

“Günümüzde toplumsal cinsiyet teriminin ‘kadın’ sözcüğü yerine yaygın kullanımı da kadınlar hakkındaki bilginin özünde erkeklerle ilgili bilgi olduğunu, kadınların dünyasının erkeklerin dünyası tarafından yaratıldığını ima etmenin bir biçimi”(Anten, 2014:88) olarak baskılar doğrultusunda bir kimlik inşasının oluşumu söz konusudur. *“Erkek gerçekliği, bu bağlamda, Pierre Bourdieu’nun ‘eril tahakküm’ kavramı bağlamında, bir anlamda ‘doğallaştırılmış toplumsal inşa’dır; yani ‘eril tahakküm’ün meşrulaştırılmasıdır”*(Antmen, 2014:89). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadın ve erkek bireylerin biyolojik doğası, ‘cinsiyetli beden’in devreye girmesiyle başkalaştığı ve doğasını güç-erk ilişkilerinin gözetildiği bir gösterge bedene dönüştürerek, kimlik ve varoluş konusunda ızdıraplı bir süreci dayatmaktadır.

“Yirminci yüzyıla varana dek cinsiyetli bedene hiç bu kadar özen gösterilmemiş, dikkat edilmemiştir. Herkesin alenen teşhir ettiği, görsel alanı tamamen istila etmiş olan cinsiyetli beden aynı zamanda hem medyanın hem de bilimin tasvirlerinde giderek büyüyen bir role sahiptir ve hatta tıbbi ve ticari bir mesele haline gelmiştir”(Sohn, 2013:75). Bedenlerimizi bu noktada kullanımımız ya da kullanılışı sanki bizden apayrı bir şey gibi kimlik karmaşasında hayatlarımıza nüfuz ederken; özellikle ‘kadın’ birey gibi diğer ötekileştirilmiş farklı cinsel kimliğe sahip (lezbiyen, gey, biseksüel, vs.) bireylerin bu diktalar ve tahakkümler karşısında ezilen konumda yer alması meşrulaşmaktadır. *“20. yüzyılın son çeyreğinde cinsiyetli bedenin böyle temel bir rol üstlenmesi, arzunun özgürleşmesinin 1968’den önceki gizli tarihini unutturmaya başlamıştır. 1968’de cinsel pratikler ve cinsellik söylemi ilk kez açıkca bir araya gelmiş, özel hayat bir anda siyasi meselelere dahil olmuştur”*(Sohn, 2013:75).

Bu bağlamda Fiske’nin kuramından hareketle *“bireyin bedeni, proleteryanın kapitalizme boyun eğdirildiği yer olduğundan, belli bir sınıfın bedeni haline gelir. Yani saldırganlığıyla, kirli boyutlarıyla fiziksel bedenin söz konusu toplumsal iktidardan sıyrılmanın ona direnmenin, onu skandallaştırmanın araçları haline gelmesi gayet doğaldır”*(Demez, 2009:20). Bu doğrultuda gündelik yaşam pratiklerindeki bedenin

ifadesi altında, ideolojik bir yansıma ve belirlenilmiş düşünce ve duygulanımın kırıntılarını ve böylelikle kimlikteki izlenimlerini anlamlandırabiliriz.

Sencer Ayata'ya göre; “ *stil, sunum ve görüntü gibi özellikler orta sınıfın kimlik ve statüsünü belirlemede önemli olduğundan artık başkalarını etkileme yalnızca zenginlik ve servetle değil, bir tüketim biçimi ve tüketim estetiğine de bağlıdır*”(Demez, 2009:21). Kapitalizmin hızla yayıldığı bir dönemde, bireysel bir üretim doyumuna ulaşmadan sadece tüketim kültürüne uyumlanarak yaşayan bir toplum; bu noktada elindeki tüm değerleri ve malları, üstelik bedenler de dahil bu pazarda yerini almaktadır. Sınıf ve iktidar egemenliği-düzen ilişkilerinde bu nedenle erkil bir süreçle ilerlerken; ‘kadın’ ve ‘bedeni’ bu tüketim kültüründeki yerini alarak, kimlik oluşumunda ötekileştirilen bir konumda yer alır. Cinsiyetler arası üstünlük ve güç ilişkileri bu bağlamda ‘erk’in tekelinde yer almıştır.

Cinsiyetler arası üstünlüğün düzenin devamlılığında önemli bir yere sahipken, bireylerin cinselliği üzerinde de yukarıdaki sorunsalın etkilerinin yansıdığı bir alan olarak görebiliriz. Ve yine bu doğrultuda cinsellikle ilgili tabular, seçimler, üremenin dışındaki birliktelikler vs. devletin, dinin, vs. gibi diğer egemen güçlerin baskıları altında şekillenmektedir. Buradan hareketle Foucault’un erk ve cinsellik doğrultusunda kimlik karmaşasına dair söylemi yerinde olacaktır: “*Erki, denetleyici tek bir erke indirgemek değil, tam tersine onu toplumun her ilişkisinde ve her düzeyinde bulunacak şekilde çoğullandırmak. Bu amaç doğrultusunda Foucault, kalıplaşmış toplum örneklerini aşan bireysel kimliğin cinsellik yüklü kavramını vermeye kalkışmamıştır*”(Boyne, 2011:23).

Kadın ve erkek bireyler arasında herhangi bir ayrıma girmeyerek, Foucault’nun açıkça göstermek istediği şu nedenden dolayı değinilmemiştir: “*Cinsel alandaki hareketlenme, kendimizi tanıplayıp anladığımız tek cinsiyetlilik üzerinde etkili olacaktır. Foucault’un örtük tek cinsiyetliliği ‘kurgu söküme’ uğramadan durmakta ve cinsel ayırım siyaseti genel bir cinsel bilginin perdesi altında yok olup gitmektedir*”(Boyne, 2011:23-24). Boyne’un Foucault’dan belirttiği üzere:

“*Önemli olan nokta, cinselliğe yalnızca duyum ve haz, hukuk ve tabu olarak bakılmaması gerektiği, doğruluk ve yanlış açısından da cinselliğin ele*

alınabileceği ve bu bağlamda cinsellikte doğruluğun birincil önem taşımasıdır[...] kısacası, cinselliğin bir doğruluk sorunu olarak karşımıza çıkmasıdır”(Boyne, 2011:24).

Cinsellik, cinsiyetler, davranış biçimleri, düşünümlerimiz gibi varoluşumuza dair birçok şey otoriter baskı biçimlerindeki zincirinde etkilenimlerle dönüşmektedir. Bu ataerkillikte, bireyin kendi kimliğinde baskın,eril bir mevcudiyet oluşturma çabası ve diğerleri üzerinde egemenlik kurmaya çalışması bu eşitsiz düzenin bir parçası olmasındaki ‘halka misyonunda’ yatmaktadır. *“Foucault’da ortaya çıkan keşfedilmemiş ataerkillik, modern “ben”in özünde yatan temel gereksinimi yaratarak doğruluk ve cinselliği birbirine bağlamaktadır. Bu talebin kendisi yeni gereksinimler doğurur. Kusurlarımızı itiraf etme, onlardan söz etme dürtüsüdür bu”(Boyne, 2011:24).* Bu itiraf edişlerde ve kendimizi sorgulamaya dair Foucault, *“hatalarımızı değerlendirebileceğimiz ölçüt bir örnek sunmamıştır. Ancak günah çıkarma hüccesinin, en etkin bir biçimde Katolik Kilisesi’nde, erkin, sıradüzenin, boyun eğmenin, işlevselliğin ve kibirli, Tanrı vergisi bir özgüvenin somut örneğini oluşturan bir kurumda kendini göstermesi rastlantı değildir”(Boyne, 2011:24-25).*

Böyle bir sorgulamanın bile insanın yine din temelli algılamasıyla örtüşerek eril olana hizmet ettiğini görmek, alt-üst ilişkilerine ve ezen-ezilen sisteminin kalıcı varlığını devam ettirmek gibi kaçınılmaz. Kişinin varlığı ve kimliğine dair inşasındaki sorgulamalarda *“Foucault, itirafın önemini belirtmekte haklıydı. Kişinin kendisini ne olduğunu söylemeye zorlaması, kendi kusurlarını olumlu özelliklerinin yanında kabul etmesi, kendini bilinen ancak söylenmeyen bir ölçüte göre değerlendirmesi, Batı toplumunun temel yapısını oluşturan kimlik metafiziğinin bir parçasıdır”(Boyne, 2011:28-29)*

“Doğal eşitsizlik ideolojisi günümüzde kabul edilemez, ancak söz konusu ideoloji, aşamalı bir üstünlük ideolojisine dönüşmemiş midir?”(Boyne, 2011:52). Bu üstünlük yarışındaki devlet, din, hukuk, ekonomik zenginlik gibi üst düzey sınıflamaların tahakkümlerinin altında, bireylerin güçlüden güçsüze uyguladıkları başka bir boyutta tahakkümleri getirir. Bu eril zihniyetle donanmış statü birliğinde, “kadın” tikelinde açtığı ifade ve sorunsallara yönelik bir kimlik bocalaması yaşatmaktadır:

“Bundan dolayı, cinsel eşitsizlik sorununa artık doğal eşitsizlik ligi yadsıyarak yaklaşılmalıdır; erki elinde tutanların-ekonomik, siyasal, ekinsel, hatta aileden gelen erk-üstün olduklarına ilişkin yapılan haksız savlara saldırarak yapılmalıdır bu. Erki elinde tutan ve önemli konumlarda bulunan kişilerin çoğunun erkek olması, istatistiklerce kanıtlanan bir gerçektir. Ancak erki elinde tutanların cinsiyetlerinin pek önemli olmadığı da doğrudur”(Boyne, 2011:52-53).

Bu yüzden önemli olan cinsiyetlerin karşımızda bir engel olmadığını görmek ve temelde “ben” üzerinde egemenlik kurarak “ötekileri” düşünmeden erki sergilemek ve kötüye kullanmakla ilgili düşünce ve davranışlarımızı ortadan kaldırmakla ilgili bir varoluş geliştirebilmektir (bkn. Boyne, 2011:53). Bu nedenle bireyin kimliğindeki tüm etkenler yani; bireysel içkinliğini oluşturan değerler ve farklılıklarla birlikte, onu en başta görünür kıldığı bedeninin yaratımında sınıfsal, toplumsal bir dışsallıkla değişip-dönüşerek bir benlik inşa eder. Bu dışa dönüklük onun sosyal bir birey olma yönüne vurgu yaparken, totalde de ilişkilenebileceği iktidar ağlarını da temsil eder. Bu yüzden Nazlı'nın da Foucault'dan belirttiği üzere ‘beden’, *“biyolojik var oluşunun ötesinde güç/iktidar ilişkilerinin merkezinde bir konuma sahiptir”*(Nazlı, 2009:63).

“Toplumsal çözümlemesinde üç ana eksenini oluşturan zevk, bilgi ve iktidar sayesinde beden, bir toplumsal mücadele alanıdır; bilgi ve iktidar sayesinde bedenin yönetsel yordamlar aracılığıyla üretilmesi ve düzenlenmesi söz konusudur”(Nazlı, 2009:63). Bedenin bireyselliği ve sınıfsallığı üzerine değinilmelerle birlikte böylelikle, doğal biyolojik bir varlık olmasının yanı sıra buna ek olarak; sosyal bir varlık olması nedeniyle toplum tarafından şekillendirildiği, sınırlandırıldığı ve yeniden yaratıldığını gözlemlemekteyiz. Bu nedenle sosyal inşacı görüş bireyin ve bedenin kimliğine dair önemli bir çözümleme sunmaktadır (bkn. Nazlı, 2009:64-67).

Böylelikle bireylerin günümüzde ya da tarihsel süreç içindeki dönemlerde gündelik yaşam pratiklerindeki davranış biçimlerini, düşüncelerini ve duygulanımlarındaki hisleri ve de kimliklerinin yansımaları anlamlandırmada bir bilgi birikimine gereksinim olduğunu fark ederiz. Bu doğrultuda beden ve tarihi kişinin kendisini ifade etmesi ve diğerlerini tanımlama- anlama noktasında önemlidir.

3. Bedenin Toplumdaki Yeri Ve Toplumsal İktidar Alanlarıyla İlişkisi

Bireyin toplumsal varlığı içinde, bedeniyle olan değişimin-dönüşümün bütünselliğinden doğan sosyal yönüne dair yaklaşımlarla birlikte toplumsal-bireysel işleyişin karşılıklı gelişen bir mekanizma olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle bireysel beden, toplum içindeki ölçüt ve değerlerle davranış biçimlerini belirginleştirir. Bu belirlemeler bundan dolayı ne kendi ne de toplumun salt ürünüdür. Karşılıklı bir ağıdır ve başka alanların da yansımaları bulmamak kaçınılmazdır.

Bu nedenle *“her alan, içinden güç ilişkileri ile yapılandırılmış bir toplumsal konumlar sistemi olarak tanımlanır. Farklı alanlardaki güç ise farklı sermaye şekillerine bağlıdır. Bourdieu, üç temel sermaye tipi olduğunu söyler bunlar: ekonomik, toplumsal ve kültürel sermaye biçimleridir”*(Demez, 2009:21). Yaşamımızın her hangi bir alanında nüfuz etmiş bu sermaye biçimlerinin yanında daha bir çok etmen düşünce ve davranışımızdaki ifadeye yerleşmiştir. Bireyi ve bedenini çevreleyen bu sarmalın içinde farketmeksizin işleyen güç tahakkümleri ve ilişkileri varlık bulur. *“Bireyin kabul edilme, onaylanma süreci kültürel sermayenin bir güç kaynağı olarak kullanılmasından geçer. Bourdieu bu durumu ‘bir toplumsal aracıya kendi rızasıyla uygulanan şiddet’ olarak ifade eder”*(Demez, 2009:21).

Bourdieu’ya göre *“bu süreçte onaylanmanın anahtarı insanların kültürel alışkanlıklarını veya ekonomik durumlarının meşruluğu olan ve gerçekmiş gibi görünen ‘simgesel sermayeye’ dönüştürmektedir”*(Demez, 2009:22). Simgesel sermayenin temelini oluşturan sebeplerle toplumsal alanın güç ilişkilerinin mihenk taşları yerine otururken, tüm sermayelerin etki ettiği ve cisimleştiği beden kilit noktası olarak şekillenmektedir(bkn. Demez, 2009:22).

N. Elias da, batı toplumlarının uygarlaşma sürecini analiz ederken beden, toplumun uygarlaşmasındaki süreçte karşılıklı bir etkileşimin olduğunu belirtir. Bu nedenle toplumların uygarlaşması, bedenlerin de uygarlaşmasına ya da tam tersi bir sonucu doğurmaktadır(bkn. Nazlı, 2009:62). Nazlı’nın burada belirttiği üzere Elias’ın temel amacı *“toplumun ve kişiler arası etkileşimlerin bedeni şekillendirmesini, bedensel alışkanlıkları, beden tekniklerini ve dolayısıyla da bedenin dış görünümünü değiştirdiğini göstermektir”*(Nazlı, 2009:62-63).

Sosyal bedende onaylanmanın niteliklerinde sosyal, ekonomik ve kültürel sermayelerin yanında, dış görünümün de önemliliği kadar ‘dil’ kullanımı da önem arz etmektedir. Çünkü *“dil kullanımı da beden ile ilişkilidir. Sosyalleşme sürecinde aile, okul, gibi aşamalarda toplumsal ve sınıfsal olarak meşru dil, yani sözel ve bedensel dil öğrenilir. Kişinin sosyal değeri de, kendi dil ürünü ve beden değeriyle birleşerek oluşur”*(Demez, 2009:22). Kültürel mirasın aktarımında önemli bir yeri olan dil, kullanma biçimi ve kültürel bir sermaye olarak iktidar ilişkilerinde sınıfsal olduğu için; sınıf ve statü aidiyetliğinden doğan farklılaşmalardan dolayı ötekileştirilmelerin dayatıldığı başka bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle dil-beden ilişkisindeki göstergeler açısından kimi zaman toplumsal bir engele ve dışlanmaya dönüşebilmektedir(bkn. Demez, 2009:22). Demez’in Bourdieu’dan belirttiği üzere:

“dille ilişkiler bana gövdeyle ilişkilere çok yakın geliyor. Örneğin, ... gövdeyle veya dille burjuva ilişki, kendi öğeleri içinde olanların, kendileri için Pazar yasaları olanların rahatlık ilişkisidir. Rahatlık deneyimi kısmen kutsal bir deneydir. Kendini olması gerektiği gibi, örnek teşkil edecek şekilde hissetmek, mutlaklık deneyimidir. Tersine gövdeyle veya dille küçük burjuva ilişki, çekingenlik, gerilim, aşırı düzeltme olarak tanımlanan ilişkidir; ya çok şey yaparlar veya az şey, kendilerini rahat hissetmezler”(Demez, 2009:22).

Böylelikle dilin kullanımında bedenle olan ilişkisinde değerlerimizin, kimliğimizin, toplumsal aidiyetliğimizin yansımaları bulabileceğimiz ve görünür olduğu ‘telaffuz’la da kendini farketirir(bkn. Demez, 2009:22). Bu nedenle Bourdieu ve Wacquant’dan alıntılanarak; *“özellikle hakim sınıf kendini farklılaştırma pratiğini, bedeniyle ifade ettiği mesafe koyma niyetini dille bağlantılandırarak yapmaktadır”*(Demez, 2009:22). Burjuva kökenli bu söylemde olduğu gibi; orta sınıfın ya da işçi sınıfının gündelik yaşam pratiklerindeki ya da sanatın herhangi bir alanındaki katılımın, beğenin, isteklerin yansıma ve yaşayış biçimleri bu nedenle farklılaşmaktadır(bkn. Demez, 2009:22-23). Marx’ın Hegel’e borçlu olduğu görüşünden hareketle *“ilerleme tasarımı (her canlı organizma nasıl kendi yavrusunun tohumunu içinde taşırsa, her toplum da kendi ardılının tohumunu içinde barındırır), yalnızca en açık yüreklisi değil, aynı zamanda tarihte ilerlemenin ebedi sürekliliğinin mümkün olan*

tek kavramsal güvencesidir”(Arendt, 2014:37). Bu nedenle bireyler toplumların kültürel inşasında şekillenen araçsallıklardır ve zevkler-reddetmeler bu bağlamda oluşur. Bourdieu göre *“zevkler bireyleri çoğu zaman yargılarından daha çok ifade edebilen eylemlerdir. Zevkler bireylerin kendilerini ifade etme biçimleri, kendilerine dile getirme, ortaya koyma biçimlerini içerir. Aynı biçimde bireyin gizlediklerini de ifade edebilen dolaysız eylemlerdir”*(Demez, 2009:23). Bu nedenle toplumsal değerler içerisinde kazanılmış bireysel olanın içinde bizi var eden şeyler; beden ve benliğin kimyasını oluşturur. Böylelikle toplumsaldan kopuk olmayan beden inşasında beğeni ve sahiplenme de olduğu gibi yerme, ötekileştirme vs. gibi tepkilerimizde de *“sınıflar arasındaki mesafeyi keskinleştiren farklı yaşam tarzlarından tikslenme, farklı zevkleri aşışılama yoluyla oluşturulan, mesafe koyucu, engellerdir”*(Demez, 2009:23).

Bu doğrultuda ‘Beden Sosyolojisinin’ geliştirilmesinin temellerini atan B.S. Turner’da olduğu gibi gündelik yaşam, doğa ve kültür ekseninde beden üzerinden çözüme dayatılmaktadır(bkn. Nazlı, 2009:63). Bu bağlamda incelendiğinde Turner’a göre beden, *“yorumlama ve temsiliyetlerin dış yüzeyi, yapı ve düzenlemelerin de iç çerçevesidir. İç beden ve dış beden olarak ayırdığı ve bu ayırım için de ‘kendi için beden’ yani canlı, hareketli, deneyime dayalı beden ile ‘kendi başına beden’ yani nesnel, dış görünüme ait ve kurumsallaştırılmış beden”*(Nazlı, 2009:63) kavramlarıyla çözümlendiğini gösterir. *“Turner’ın iç ve dış beden ayrımı temelinde, Foucault’yu da referans alarak, nüfus ve bireylerin bedensel ayrımını yapmak ve bedenler üzerindeki düzenleme, kontrol etme ve otorite kurma mekanizmalarını dikkate almaktır”*(Nazlı, 2009:63).

Turner gibi bedeni, doğanın ve bilimin ışığında toplumsal ve egemen güçlerin içinde öncelikli araştırma, anlama-anlamlandırma öznesi olarak ele alan A. W. Frank’ın da bedene ilişkin geliştirdiği tipolojisinde dört önemli unsur vardır: *“Kontrol, arzu, ötekilerle ilişkili olma ve kendisiyle ilişkili olma. Bedenle ilişkili olan bu dört alan, dört ideal bedensel tipi de ortaya çıkarır: Bunlar Disiplin edilmiş beden, Yansıyan Beden, Baskılanan beden ve İletişimsel beden’dir”*(Nazlı, 2009:63). Bedenin sosyal bir varlık olarak yaşamın içindeki biçimi doğal ya da dikta edilmiş örgüsüyle bu nedenle başkalaşır.

Daha önce değindiğimiz üzere ‘habitus’la “*yani bedensel yatkınlıkları, yerleşik alışılmışlıkları, bedenin kullanımının farklılaştığı somut alan olarak görürüz*”(Demez, 2009:23). Bu nedenle Emre Işık’dan da belirtildiği üzere “*toplum içinde erkekler ve kadınlar arasındaki günlük yaşam pratiklerine bakıldığında bile, örneğin yemek yerken, yürürken, konuşurken, bedenin kullanım biçiminin farklılıklarını, cinsiyet ile beden arasındaki ilişkiye dayanarak yorumlayabiliriz*”(Demez, 2009:23). Bununla birlikte bireylerin cinsiyetleri üzerinden gelişen yaşayış, davranış, düşünüş vs. üzerinde aslında belirlenilmiş kodların izleklerini gördüğümüzü söyleyebiliriz. Böylelikle “*toplumsallaşma alanlarında ise, bedenin toplumsal cinsiyete vurgusunun yanında, statü, aidiyet, sınıfsal özellikleri ifade ettiği söylenebilir*”(Demez, 2009:23). Bu doğrultuda Bourdieu ve Wacquant’dan alıntılандığı üzere “*toplumsallaştırma işlevi, cinsel tahakküm bağıntılarının giderek bedenleşmesini sağlar. Mitsel dünya görüşlerinin temelinde bulunan, biyolojik cins temsilinin toplumsal inşasını dayatır ve bedenleşmiş gerçek bir siyaset olan bedensel bir “heksis” açılar*”(Demez, 2009:23-24). Bu yüzden cinsiyetler arası eşitsizliğin güdüldüğü bir toplum-iktidar yapılanmasında erkil bir düzen içinde yer alan bedenler, bu sisteme göre evrilmiştir.

Bedenin bu doğrultuda biçimlenen dünyasında Bourdieu’nun da belirttiği gibi simgesel sermaye ve kültürel devamlılığı sağlayıp, iktidarı korumayı üstlenen erkek bireyler üzerinden öznesi konumunda şekillenirken; kadınlar bu işlevlilikte nesne konumunda ikinci bir sınıf muamalesi görmektedir(bkn. Demez, 2009:24). Bireylerin cinsiyet rolleri açaşından üstünlüğünün yanı sıra aslında bir çok konuda daha toplumsal ve devlet odaklı bir baskılamayla bedenlere müdahaleleri son bulmamaktadır. şöyle ki “*19. yüzyılın ortalarından itibaren devlet kurumlarının da desteklediği tıbbileşme süreciyle bereber hekimler bedenin yönetimi için herkesin başvurmak zorunda olduğu araçlara dönuşmüşlerdir*”(Moulin, 2013:17). Bu nedenle “*okula girmek, askere gitmek, seyahat etmek, meslek seçmek gibi toplumsallaşma sürecinin önemli olgularından ötürü beden birtakım mecburiyetlerle kuşatılmış durumdaydı*”(Moulin, 2013:17). Böylelikle bireylerin herhangi bir seçiminde, hayatı yaşayış biçiminde, bedeni üzerinde ve beden dilinin ifadesi gibi bir çok öznelliğinde iktidar, devlet ve kurumlarının izlerini duyumsamayışımız kaçınılmaz olur. Demez’in Bourdieu’dan belirttiği üzere “*toplumsal uzamın bireyi bir nokta gibi yuttuğunu ama toplumsal*

uzamın da tam olarak o noktada başladığını söyler. O nokta bir görüş açısıdır”(Demez, 2009:25).

Öyle ki sonuç olarak *“devlet halk sağlığını korumak için (Fransa’da 1902’de çıkan yasayla çiçek aşısını ve bazı hastalıkların beyanını zorunlu hale getirerek yüzyıla ilk adımını atmıştı) giderek bazı mahrem özgürlükleri askıya alan bir düzenek kurmuştur”*(Moulin, 2013:17). Bu örnekte de olduğu gibi tüm kültürel, simgesel sermaye birikimi ya da aktarımı karşısında bireylerin bedenleri toplumsal, sınıfsal bir etkileşimle varoluşunu yaratırken; devlet elinde cinsiyet rollerinin ayrımından, ekonomik, siyasal, sınıfsal bir çok konuda statü sahibi olmanın farklılığı bedenlerin kaderini belirlemektedir. Bu noktada bunlara *“o kadar alışmış durumdayız ki, hangi şekilde olursa olsun bedenin köleleştirilmesini geçmişin utanç verici bir mirası olarak kökünden reddettiğimiz halde, bedenimizin bir dayatmayla karşı karşıya olduğunu ilk anda ayırt edemiyoruz bile”*(Moulin, 2013:17).

B. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE PLATON VE ARİSTOTELES'İN CİNSİYET ÜZERİNDEN BELİRLENEN DÜŞÜNCE PRATİKLERİ

1. Kadın-Erkek Cinsiyetleri Üzerinden Logos Ve Patos Kavramlarını Tanımlayışları

Genel bir tabirle sınırlandırmak gerekirse Eski Yunan diye adlandırılan dönem “*geleneksellik çerçevesinde dönemin başlangıcı Olimpiyat Oyunlarının ilk oynanmaya başladığı M.Ö. 776 yılı ile ilişkilendirilir. M.Ö. 146’da gerçekleşen Roma işgali ile de dönemin bittiği öne sürülmektedir*”(Kocabaş Atılğan, 2013:16). Eski Yunanlıların evreni, yaşamı, insanı algılaması ve anlamlandırması adına başlattıkları sorgulayışları ve bu sorgulayışların onları salt düşünümle belli bir ilkeye, fikire ve anlamlara ulaştırdıklarını keşfettiklerinde; insan yetilerinin en önemli bir kullanım biçimini ortaya sermişlerdi. Bu noktada Eski Yunanlıların tarihi, bu düşünme biçimiyle gerçekleşen felsefeyle, Batı uygarlığının öncüleri niteliğindedir. Tüm Batı tarihinin gelişiminde ve özellikle yakın geçmişteki 20. yüzyıla ve hatta günümüze değin yansımalarında önemli katkıları olmuştur; nitekim Eski Yunanlı filozofların dönemindeki koşullar, düşünüş biçimleri, sorgulayışlarındaki bakış açıları veyahut düşünenlerin çoğunlukla erkek filozoflar olması dolayısıyla bu düzende gelişebilecek olan düşünüm, söylem ve pratiklerin yansımaları ne denli evrensel, nesnel, adaletli bir görüş sunar? Elbette ki bu dönemdeki önemli filozofların bilgisi ışığında birçok medeniyetin mirası ve yaşama dair olan her şey bu birikimler sayesinde gelişme sağlamıştır.

Eski Yunanlı filozofların salt düşünmeyle açıklığa kavuşan anlayışları, bu doğrultuda kavramsal araçlar ile olanaklı hale gelmektedir. Bu kavramların en önemlisi olan *us (logos, ratio, akıl)* sadece Batı felsefesinde bir kavram olarak kalmamanın yanı sıra tüm bir Batı düşünce geleneğine işlemiş bir anlayış doğurmaktadır(bkn. Özen, Aslan, 2009:33). *Us* kavramının insanın varoluşundaki en birincil yetisi olması itibarıyla hayati bir önem arz ederken, koca bir düşünce tarihinde ‘eril bir zihniyetin’ tekelinde tanımlanacağını göreceğiz.

Bu doğrultuda “Eski Yunan’da Aristoteles’in Doğa Filozofları olarak adlandırdığı düşünürler; görünen çok çeşitli olguların, onların değişimiyle varlığın (being), ardında değişmeyen ilkeleri bulmaya çalışırken, daha sonra tarih içerisinde anlamı daha da gelişecek olan ama her zaman bir erk’e işaret edecek olan logos kavramını çıkarmışlardır”(Özen, Aslan, 2009:33). Bu varoluşun ardındaki değişmeyen ilkeler ya da yan anlamlar birliğinden ortaya çıkan düşünme sistematüğinde ilk olarak Herakleitos’un öğretisinde şu şekildedir:

“Logos, bu evrenin ussal (rational) yönetici ilkesi olarak yorumlanmış, görünen değişimin arkasında kalıcılık sağlayacak felsefi bir temel olarak tasarlanmıştır. Evrenin ussal ilkesi, onu kavrayabilecek, onunla uyum gösterecek insan düşüncesinin ussallığını ön plana çıkarırken, daha sonra hep dışil özelliklerle bağdaştırılan ‘pathosu’ (duygulanım), bu pathostan doğacak coşkuyu dışarıda bırakmıştır”(Özen, Aslan, 2009:33).

Bu bağlamda logosun ve pathosun arasındaki ilişki, kadın-erkek arasındaki biyolojik ve fiziksel farklılıklarına dair bir sorgulamanın temelinden ortaya çıkarken; bu noktada cinsiyetler arası rollerin de temelleri atılmış olmakla birlikte, erkek bireyin cinsiyet rolü bakımından üstünlüğünü de topluma kanıksatılmaya başlanmıştır(bkn. Kocabaş Atılğan, 2013:16). Aristoteles’in doğa felsefecileri diye adlandırdığı düşünürler bu noktada, görünen doğanın arkasında onun oluşumundaki ‘maddi’ gerekçelerle ilgilenirken, ‘biçimsel’(formel) nedenlerine değinemeyişleri bakımından logos kavramı, henüz gözlem bilgisinden kaynaklanan maddi nedeni açıklamaya yöneliktir. Bu yüzden varlığı yine varlığın kendisiyle açıklama düşüncesi ve dolayısıyla insanı anlamlandırıp tanımlamak için de onları doğaya yöneltmiştir(bkn. Özen, Aslan, 2009:33).

Bahsedilen doğa felsefecileri arasında yalnızca Pythagorasçılar bu durumu bir adım daha geliştirerek “töz (arche) olarak ileri sürdükleri ‘sayılarla’ hem duyularımıza hitap eden ‘maddi’ nedeni, hem onların değişimlerini, devinimlerini açıklayan ‘biçimsel’ (formel) neden ile oluşu açıklamaya çalışmışlar; bunun için tek-çift sayılardan yola çıkarak ikili karşıtlıklardan oluşan ilkeler belirlemişlerdir”(Özen, Aslan, 2009:34). Bu karşıtlıklarla oluşan ilkeler aracılığıyla dünyayı, olan biteni, devinimi ve değişimleri ve her şeye dair sorgulamalarında bu nedenle logos, esas alınması gereken birincil ölçüt;

bunun dışında kalanlar ise onun üstünlüğünün ve erilliğinin karşısında kalan ikincil değerler olarak varolmaktadır. Aristoteles'den alıntılandığı üzere “*Sınır ve Sınırsız, Tek ve Çift, Bir ve Çok, Sağ ve Sol, Erkek ve Dişi, Sükunette olan ve Harekette olan, Doğru ve Eğri, Aydınlık ve Karanlık, İyi ve Kötü, Kare ve Dikdörtgen*”(Özen, Aslan, 2009:34) olarak en temel tezatlıklar olarak yer almaktadır. Sadece bu tabloda bile ilk yazılan terim (yani eril olan), ikinci olan üzerine (yani dişil) bir ‘tahakküm’ kuracak şekilde konumlanmıştır çünkü herşeyiyle eril olan, güç ve değerle ilişkilendirilerek önem kazanmaktadır. Bu nedenle gücün yanında olmayanlar da saf dışı bırakılmaya yüz tutmuştur(bkn. Özen, Aslan, 2009:34). Bu noktada Lloyd, Eski Yunan felsefesine ilişkin olarak şunu söyler: “*Yunanlıların kendi bilgi anlayışlarını ifade ederken başvurdukları “egemenlik” metaforlarının kaynağı, erkeğin kadınla olan ilişkisinden çok, efendinin köleyle olan ilişkisidir*”(Özen, Aslan, 2009:34). Lloyd’un söyleminden de çıkarsanabileceği şekilde Yunanlı filozofların “*bu ikili karşıtlıklarında içkin olan ‘güç’ ilişkisi, giderek Ortaçağ’ın düşünme biçiminde doğallaşıp, kalıplaşacak, Aydınlanmanın ‘salt akıl’ından geçerek oldukça güçlü bir biçimde günümüze saçılacaktır*”(Özen, Aslan, 2009:34).

Dolayısıyla Eski Yunan temelinde kadın-erkek ilişkilerinden yola çıkılarak gerçekleşen bu düşünülerin günümüze de yansımalarının karşılığı Luce Irigaray’ın belirttiği gibi “*hala devam eden cinsiyet eşitsizliği temellerinin ilk antik dönemde ve bu topraklarda atıldığını savunmaktadır*”(Kocabaş Atılğan, 2013:16). Buradan hareketle Platon’un devlet modelinde birbirinden farklı 3 sınıf bulunmaktaydı:

“En alttaki üçüncü sınıf, ‘çiftçiler’ ve ‘zanaatçılar’dan oluşuyordu. Siyasal hakları yoktu ve yasalarla törelere uymak zorundaydılar. İkinci sınıf vatandaşların oluşturduğu kesim de ‘savaşçılar’ sınıfıydı. Devleti korumakla görevli olan savaşçıların da siyasal hakları yoktu. Birinci sınıfta ise ‘önderler’bulunuyordu. Bu sınıf devleti yönetip adaleti sağlardı. Devletteki düzenleyici güç eğitimdi ve bu filozofların işiydi. Çocuklar kız erkek ayrılmadan ailelerinden alınıp ciddi bir eğitimden geçirilmeliydiler. Kadınla erkek eğer aynı işi yapacaksa aynı eğitimi almalıydılar. Platon’a göre kadın ve

erkeğin eşit eğitim görmesi, toplumdaki değerli bireyin sayısını arttıracak, dolayısıyla da devlet o kadar iyi olacaktır”(Kocabaş Atılğan, 2013:18).

Yukarıdaki örneğe ilk olarak bakıldığında Platon’un çağının cinsiyet rolleriyle ilgili düşüncesi toplumun düşünüş ve davranışının aksine ileri görüşlü bir tavır sergilese de, *“Irigaray’a göre Platon’un ideal devletinde, görünenin aksine eşitlikten uzak bir tutum vardır. İdeal devletteki kadınlarda ‘erkek’ olarak form bulan tek cinsiyetli bir yapı vardır”(Kocabaş Atılğan, 2013:18).* Bu noktada erkekle özdeşleştirilen ‘logos’ kavramı Yunan felsefesi içindeki kullanımı genel bir çerçeve içinde *“söz, konuşma, uslamlama, açıklama, öğreti, riayet, sayısal hesaplama, ölçü, orantı, iddia, ilke, us(insani ya da ilahi)”(Özen, Aslan, 2009:34)* olarak nitelendirilmektedir. Böylelikle Platon’un hem devlet modelindeki logos üzerinden cinsiyet ayrımını hem de ‘Timaios’ adlı diyalogunda bu bilinçliliği tanımlarken, *“duyularımızla kavradığımız, inandırma ile meydana gelen, gerçeklik savı taşımayan “sanı” ile usumuzla kavradığımız, gerçeklikten pay alan, ‘idealar’a karşılık gelen “kavram” arasındaki ilişkiyi”(Özen, Aslan, 2009:34)* sorgularken şunu söylemektedir: *“Şunu söyleyelim ki bütün insanların sanıda payları vardır, ama idea, tanrılar ile pek az kişiye nasip olan bir şeydir”(Özen, Aslan, 2009:34).* Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere logos kavramı, belli bir güçlü ve değerli azınlığa hitap ederken, düzenin hiyerarşisini de bu şekilde ifade etmektedir.

Irigaray, *“eşitliğin dışıl özneliğin oluşturulmasıyla gerçekleşeceğine inanır ve dolayısıyla kadını erkekleştiren mevcut sistemin dilini ve terimlerini kabul etmenin bir tehlike oluşturduğu düşüncesinden hareket eder. Burada cinsiyet eşitliği fikri reddedilir, asıl mesele ‘erkek gibi’ olmamak olarak ele alınır”(Kocabaş Atılğan, 2013:18).* Irigaray’ın da belirttiği ve Platon’un Timaios diyalogunda da olduğu üzere logos’a sahip olan ruh, eril bir tindir. Platon bu görüşe dair fikrini en açık bir şekilde şöyle ifade etmiştir: *“Dünyaya gelen insanlar arasında korkaklık gösterenler, hayatlarını kötülük etmekle geçirenler; dünyaya ikinci gelişlerinde kadın olarak doğdular”(Özen, Aslan, 2009:34).* Böylelikle kadın her zaman yoksunluk ve eksiklikleriyle tinin karşısında ikincil bir konumda yer alan bedeninin maddiliğiyle sınırlı kalmış; bunun karşısında eril olan ise logosla özdeşleşen tinin sayesinde bedenden önce gelerek, ona hükmetmekle işlevselleştirilmiştir(bkn. Özen, Aslan, 2009:34).

Platon'da "logos, maddeler dünyasından sıyrılarak üstünlüğünü ilan eder; 'ilkelerin ilkesi' haline gelir. Timaios'da evreni, başlangıçta tanrısal nedenden uzak olarak yalnızca maddi oluştan kaynaklanan, yalnızca maddi dünyaya özgü zorunluluğa bağlı nedenden ortaya çıkan 'khaos' durumundan, logosun dünyayı bir tin gibi sararak 'kosmos'a geçilmesi"(Özen, Aslan, 2009:34) olarak tanımlar. Ve şöyle ifade eder "bu evrenin doğmasında zorunlulukla zeka birleşmiştir. Bununla beraber zekâ zorunluluğu, doğan şeylerin çoğunu iyiliğe doğru götürmeye sürükleyerek ona üstün geldi. İşte böylece evren daha başlangıcından itibaren bilgeliğe boyun eğen zorunlulukla, bilgelik üzerine kuruldu"(Özen, Aslan, 2009:34).

Böylece Lloyd'un belirttiği üzere "bu Platoncu tema, Batı düşünce tarihinin daha sonraki aşamalarında da erkeklik ve form, kadınlık ve madde arasında kurulan bu uzun ömürlü çağrışımları hem kullanan hem de pekiştiren biçimlerde yinelenmiştir"(Özen, Aslan, 2009:35). Bu noktada logosun alt bir tamamlayıcı unsuru olarak şekillenen madde, dolayısıyla beden, kadınla örtüşmektedir ve bu maddileşmenin içinde doğa da yer aldığından onu da dışıleştirerek gelecek dönemlerdeki 'sömürge' mantığının oluşmasının zeminidir(bkn. Özen, Aslan, 2009:35). Foucault'unun da öz-egemenlik kavramını açıklarken Eski Yunan'da erk'i şekillendiren logosun kaynaklarından yola çıkarak kadının ötekileştirilen yönüne değinmesi şaşırtıcı değildir: "Eski Yunan'da kadınlar öz-denetimli olabiliyorlardı, ancak kurum ve felsefe bağlamında bakıldığında kadınların, erkeklerin ve eril erdem örneğinin gölgesinde kaldıkları görülüyordu. Doğal ve toplumsal olarak edilgen kılındıklarından, kadınlar kusursuzluğu temsil etme durumunda değillerdi"(Boyne, 2011:50).

Aristoteles'in bilgi kuramı ise Platon'unkisini biraz daha genişleterek ileri taşımıştır. "Platon'un ussal bilgi alanını duyulardan tamamen arınmış, salt usla kavranabilir bir alanla sınırlamasına karşı çıkan Aristoteles, 'biçimlerin' yalnızca anlık ile açıklanamayacağını, çünkü böylesi bir durumda hareketi, harekete bağlı değişimi açıklayamayacağımızı, fiziksel dünyadaki tekil şeylerin bilgisine ulaşamayacağımızı söyler"(Özen, Aslan, 2009:35). Bu nedenle Aristoteles, Platon'un bilgi kuramındaki öncesiz-sonrasız idealarını yeryüzüne indirerek, gördüğümüz fiziksel maddelerin usla kavranılabilir biçimleri üzerine algılama yaratmıştır(bkn. Özen, Aslan, 2009:35).

“Aristoteles’in bilgi kuramında ‘madde’ ile ‘biçim’, Platon’da olduğu şekilde çelişkili, birbirine zıt kavramlar olarak mutlak bir ikicilik içerisinde ele alınmaz. Logos ile logosun nesnesi madde arasında, Platon’un ele aldığı gibi bir çelişki yoktur. Çünkü karşıtlar birbirleri üzerinde etkide bulunmazlar”(Özen, Aslan, 2009:35). Bu nedenle Platon’un idealarla tanrısallık üzerinden açıklamaya çalıştığı dünyayı, Aristoteles daha dünyevi gerçekliklerle şeylerin oluşumu, varlığı, hareketleri vs. doğrultusunda zıtlıklar üzerinden bir çözüm sunmaktadır. Fakat yine de kadın ve erkek bireylerin doğasına dair cinsiyet farklılıklarından dolayı, zıtlığı oluşturan bu ikililikler arasında da tamam ve natamam kavramlar olarak eşitlikten uzak bir tutum atfedilmektedir. Bu nedenle Aristoteles’e göre “kadın ve erkek aynı doğal yapıyla yaratılmamışlardır. Kadınlar erkeklerle kıyaslandığında, zekadan yoksun varlıklardır. Bu yüzden insanı oluşturan maddenin kadın tarafından, asıl önemli olan zeka, hareket ve gücün erkek tarafından sağlandığını savunurdu”(Kocabaş Atılğan, 2013:18).

Bu doğrultuda Aristoteles de madde ve biçim arasındaki ayrıma dair dişil ve eril metaforlar kullanmıştır: “Formdan kaçınmak şöyle dursun, madde ona doğru gider; dişinin erkeği istediği gibi o da formu ister”(Özen, Aslan, 2009:35). Bu noktada kadın ve erkek bireyler, cinsiyetleri üzerinden tanımlanan zıt kavramlar nedeniyle birbirlerini alt-üst, değerli-değersiz, tamlayan-tamamlanan vs. gibi niteliklerle ötekileştiren, dışlayan bir düzende yer almışlardır. Foucault’da öz-egemenlikte erilliğin niteliğini Eski Yunan’da logos kavramı üzerinden açıklarken kadın ve erkeğin zıt kavramlar üzerinden inşasını o dönemin şartlarından günümüze uyarlanmış biçimini şu şekilde ifade etmiştir:

“Ölçülülüğün eril yapısı, ölçsüzülüğün etken ilkeye karşıt olduğunu gösterir. Ölçsüzülüğün esası, etken olmamaktır. Kadın peşinde koşma(şu anda bize) etken bir eylem gibi gelebilir; ancak etken değildir. Bu olgu kişinin arzularına etken olmayan biçimde boyun eğişinin, kendi kendisini denetlemeye etken olmayan bir biçimde karşı çıkmasının göstergesidir. Yunan erkeğinin kadın üzerindeki egemenliği yadsınmasa da, bu egemenliğin, öz-egemenliğin kuralcı beklentileri ve siyasal ülküleriyle birlikte yürüdüğü açıktır”(Boyne, 2011:50).

Böylelikle erkeğin(logos) etken, kadının(pathos) da edilgen varlığındaki çerçeveye bir dünya görüşü oluşturulmuştur. Bu noktada Yunan bilgi kuramında logosun en geniş kullanımına ‘Stoacılarla’ ulaşılır. Onlara göre doğa ile özdeşleşmiş logos, birbirinin üretiminden doğan bir bütünlüktür. Bu noktada hem dünyadaki maddi düzeni oluşturan hem de insanın ‘ahlak’ yasalarını belirleyen niteliğinden dolayı logos, salt aklın önderliğiyle özdeşleşmiş erkin, gücünü her alana yansıtmıştır(bkn. Özen, Aslan, 2009:36).

Tüm bu bilgiler ışığında Eski Yunan’dan 20. yüzyıla ve günümüze dair sanattaki yansıması bakımından da logos ve pathos’un önemli bir yeri vardır. Bu doğrultuda Ahu Antmen’in söylemi yerinde olacaktır:

“Genel olarak erkeklikle özdeşleştirilen ‘güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak gibi özelliklerin sanat dünyasında da geçerli olduğunu; ‘duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak’ gibi özelliklerinse kadınlara atfedildiğini ve tüm bu özelliklerin yansımalarının sanatçıların ‘duruş’larında ve ürettikleri yapıtlarında arandığını iddia etmek mümkün”(Antmen, 2014:94).

Böylelikle Eski Yunan’daki filozofların kuramlarından hareketle Batı’nın uygarlaşmasının altında yatan düşünce ve pratiklerin varlığını Batı düşüncesinin en önemli iki düşünürü açısından değerlendirerek kadın ve erkek arasındaki ilişkinin temellerinin nasıl atıldığını incelemiştir. Bu bağlamda edinilen yaklaşım; kadın-erkek cinsiyetleri üzerinden oluşturulmuş eşitlikten uzak bir sistem içerisinde erilin kemikleşmiş yapısının başlangıcı ve sömürünün meşrulaştırılmasının tarihsel süreçteki yansımasını görmekteyiz.

2. Eril İktidarın Vücut Bulması Ve Tahakkümü

Batı tarihi uygarlıklarındaki yaşam biçimi elbette sadece Eski Yunan’dan aldığı salt düşünümle gerçekleşen felsefe mirası önderliğinde ilerlemedi. Birçok etmen

toplumların devamlılığında ve devletin işlerliliğinde önemli rol oynamaktadır. Bu etmenler toplum-devlet düzenini, birliğini ve refahını sağlayan belli kültürel, siyasal, ekonomik ve dinsel örgütlenmeler üzerinden geçmektedir. Böylelikle bireylerin bu çerçeveler üzerinden kendilerini var etmeleri beklenir, ona göre şekil almaları sağlanır.

Toplumsal düzeni inanç bağlarıyla ayakta tutan en önemli eksen, bu noktada din üzerinden şekillenir. Bir dine veya gruba aitlik hissi bu nedenle diğer tüm grublaşmalarda hissedilen güvenilirlik, dayanışma ya da güç ilişkilerini bu inançlar doğrultusunda geliştirir ve ona eklemelenmeyi, dahil olmayı bu doğrultuda ötekileştirmeye ve ezmeye dair bilinç yaratır. Nasıl ki logos kavramı eril bir zihniyetle biçimlenmişti, bu bağlamda din olgusu da Tanrı'nın(erkek cinsiyetli) eliyle inşa edilmiştir.

Bu nedenle *“MS.2. yüzyılla, Hıristiyanlığın da ortaya çıkmasıyla, bir tür Platon ile Aristoteles'in, 'nedensiz, ilahi, öncesiz-sonrasız yaratıcı' tanrı düşüncesinin yorumlamalarından oluşan bir dönem”*(Özen, Aslan, 2009:36-37) olarak Batı tarihi, Ortaçağ'ını dinin altında yer alan felsefe beraberliğiyle tek tanrıcılığına güvence altına almaktadır. Bu tek tanrıcılık altında biçimlenen inanç, bu bağlamda şeylere hükmetmeyi ve tahakkümü bir kişinin tekeline almanın en büyük pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü dinin bu tek tanrılı kutsal yapısına belli noktada hizmet eden felsefenin kavramlarındaki 'tin' olgusuyla ayrışan düşünceler nasıl ki akli ve bedeni birbirinden ayrı bir kefeye koyarak değerlendirildiyse, kadın ve erkek bireyler üzerinden de böyle bir üstünlük yaratılışının karanlık çağı oldu.

Ahmet Cevizci'nin de Ortaçağ'ın kadın-erkek arasındaki ayrıma yönelik açıklamasında olduğu gibi: *“Kadın logosun bu dünyadaki eylemlerini, pratik akli sembolize etmektedir; erkek ise öncesiz-sonrasız mutlak olan Tanrı'nın alanına yönelik 'tefekür'ün kusursuz yansımasıdır”*(Özen, Aslan, 2009:37). Ortaçağ'ın yorumcularından olan Agustinus'da Tanrı'nın hidayetine ulaşmada dişil ve eril metaforlarla ayrılmış beden ve akıl bu sefer birlikte hareket eder fakat boyun eğen ve bağımlı olan dişillikle örtüşmüş beden üzerinden gerçekleşir. Lloyd'un belirttiği üzere Agustinus, kadının edilgenliğini şu şekilde ifade eder: *“Kadın, erkekte bedensel cisiyet bakımından farklı olduğundan, aklın, fani şeyleri düzenlemeye yöneltmiş kısmı gayet*

uygun bir şekilde kadının cismani peçesiyle simgeselleştirilebilir”(Özen, Aslan, 2009:38). Foucault’da Yunan’da öz-egemenlikle ilgili anlayışına ilişkin olarak kadınların edilgenliğine değinir. Buradan hareketle belirtildiği üzere, *“öz-egemenlik kavramı yalnızca özgür Yunan erkeği için geçerliydi. Kadınlar, site-devlet toplumunun doğal düzeninde özgür erkeklere bağımlı görülürdü. Kadınlara aşağı sınıf üyesi etiketinin yapılandırılmasından dolayı, kişinin doğru bir törel ilişki içerisinde olmasını öneren öz-egemenlik söylemi yalnızca erkekleri kapsamaktadır”*(Boyne, 2011:40).

Yine bu doğrultuda Ortaçağ’da *“yaşamsal işlev ile soy sürme işleviyle imgeleştirilen kadının maddiliği yani bedenselliği, geçiciliği ile en sonunda erkeğin karşısında ikincil konumudur. Diğer tarafta ussal edimi ile ilke olarak tanrısala daha yakın olan ise erkektir”*(Özen, Aslan, 2009:38). Böylelikle hem Ortaçağ’a özgü hem de Modern döneme dair biçimlenişe kadar kadının bedenselliği üzerinden gelişen tahakkümler onun alt sınıf birey olarak, erkeğin ve tanrının karşısında acizliğiyle konumlanmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Foucault’nun etkenlik ve edilgenlik arasındaki söylemi üzerinden özgürlüğün temelinde *“söz konusu eril-merkezli fark, yüksek ve orta sınıftan olan erkekleri etken yere yerleştirmiş; kadınları, erkek çocukları ve köleleri ise edilgen olarak kabul etmişti”*(Boyne, 2011:41). Bu noktada erilin karşısında güçsüz olan herşey ve özellikle kadın her daim edilgenlikle tanımlanarak bu alt kategoride yer almaya maruz kalmıştır. Batı’nın eski karanlık çağlarına ilişkin tarihi ne yazık ki 20. yüzyıl için de pek parlak sonuçlarla kendini yenileyemeyişinin kanıtını kadın-erkek ilişkileri üzerinden yansıtır. Çünkü bu ilişkilerin temelinde varolan adaletsizlikler üzerinden şekillenen bir uygarlık sömürünün doğallaşmasını da kanıksatmaktadır. Foucault’dan alıntılandığı üzere *“koca ile karı arasında karşılıklı yeni yükümlülükler doğmaktadır; söz konusu yükümlülüklerinin kaynağı birbirinden farklıdır. Karı-koca ilişkisinde karının kadın olarak erdemi boyun eğen tavrından, kocanın erkek olarak onuru ise gücünden kaynaklanmaktadır”*(Boyne, 2011:42).

Bu bağlamda güçlünün güçsüz üzerinde ve aynı zamanda devletin iktidar mekanizması doğrultusunda hakimiyeti, kontrol ve baskı altında tutmaktan geçer. Erillğin yapısındaki bu güç istemi de bu noktada ‘şiddet’le örtüşmektedir ve bu yüzden dizginleme ve kendine bağımlı hale getirme koşullarını şiddet kullanarak

gerçekleştirmektedir. “Şiddet, iktidarın en çok göze batan dışavurumundan daha fazla bir şey değildir. C. Wright Mills, ‘Tüm siyaset, iktidar mücadelesinden ibarettir; iktidarın nihai biçimi şiddettir’ diyor” (Arendt, 2014:45).

“İktidar, der Voltaire, ‘başkalarını benim tercih ettiğim biçimde eylemeye mecbur etmekten ibarettir’. İktidar, ‘direnişe rağmen kendi irademi dayatabildiğim sürece’ her yerde mevcuttur, diyor Max Weber” (Arendt, 2014:46) bu yüzden iktidar; bir şiddet biçimi olarak dayatmanın ve baskının gölgesinde kendini var eder. Bu noktada şiddet biçimlerinin kuvvet (darp, vurma, kırma, yıkma vs.) bile uygulamaksızın gerçekleşebilen bir çok ekonomik, cinsiyet eşitsizliği, siyasal ve farklı gruplara ait olma vs. gibi temelden hareketle; doğacak farklılıkların üstünlüğü üzerinden psikolojik olarak tahakküm dayatılabilir. Buradaki iktidarı oluşturan şey ya da kimselerin bu nedenle hedefi Jouvenel’in belirttiği gibi “Kumanda etmek ve itaat etmek: bu ilişki olmaksızın iktidardan söz edilemez – bu ilişki varsa başka bir özelliğe gerek yoktur... İktidarın olmazsa olmazı: işte bu esas, kumanda etmektir” (Arendt, 2014:47). Böylelikle modern dönemin başlangıcıyla Descartes’la “us ile beden arasındaki gediğin derinleşmesi kartezyen felsefesi ile olmuştur. Kadına ilişkin metaforlarla süslenen bedenler ile ona bağlı tutkular, duygular; bu kartezyen düalizmle birlikte sınırları daha kesin bir ötekilik içerisine hapsetmiştir” (Özen, Aslan, 2009:40) bu nedenle ötekilik durumuna aidiyetliğin sağlayan şeyin belli bir iktidarın, gücü ve tahakkümü altında kalmanın sonucudur. Nitekim Descartes’in temel aldığı, vaat ettiği cinsiyetsiz, eşitlikçi akıl olsa da “kamusal alan pratikte kadını, erilin felsefenin ilkelerine ulaşması için aşması gereken duyuşal dünyanın sorumlusu olarak kimliklendirmiştir. Kadın, sonuçta, eril kartezyen öznenin tamamlayıcısıdır” (Özen, Aslan, 2009:41). Bu nedenle de erilin karşısında edilgen ve eksik olarak tanımlanmıştır.

Descartes’in ‘kartezyen ussallığının mirasçısı’ olarak görülen Kant için de, kadının doğasına ilişkin olanı erkeğin hizmetine sunulmuş bir tamamlayıcının ve üremenin aracısı olarak tanımlandığını görmekteyiz. Bu doğrultuda Andre Nye’nin Kant’ın söylemini betimlediği üzere, “bu sebepten, uygun bir kaynaşmayı sağlamak için, içinde farklılığa gereksinim duyulan birlik, kadın ve erkek arasındaki birlik zorunludur. Böylesine bir birliğin devamlı olabilmesi için bir kişinin diğerine

bağlanması ve birinin hükmedebilmesi veya yönetebilmesi için mutlaka diğerine üstün olması gerekmektedir”(Özen, Aslan, 2009:42). Ussallığın diktası altında gelişen bu düzen içerisinde böylelikle kadın araç olarak, erkeğin ulvi amacı için yaratılmış bir ikinci sınıf konumunda yer alır. Böylelikle eril tahakküme maruz kalan kadın, Plumwood’un Kant’ın kuramından açıkladığı üzere *“kadınların sahip olduğu duyarlılık, zevk ile ‘güzel kavrayış’ onların bu gerçek anlamda insani olan yetileri doğru dürüst kavrayamamalarını telafi edemez, ama eş, bakıcı ve anne gibi araçsal rollerine tam oturmalarını sağlar”*(Özen, Aslan, 2009:42).

Bu nedenle Aydınlanma Çağı’nın en önemli iki düşünürün Batı’nın felsefe kuramlarındaki düzeneğin inşasından hareketle, bu katı ussalcılığının sınırlarında kalarak; dönemin tüm sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal, dinsel ve iktidari yapılanmalarının getirisiyle erki yücelterek, kadına yönelik ötekileştirmeyi meşrulaştırmışlardır. Bu doğrultuda Batı’nın din, iktidar, felsefe olguları bu nedenle eril zihniyetin hizmeti için anlaşmalı bir beraberliği getirmiştir. Bu beraberlikten doğan güç korkutmak, sindirmek, katletmek gibi baskılamalar için kullanılarak totaliter bir iktidar yaratıldığında; ötekileştirilen ve ezilenleri de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla *“bildiğimiz en zorbaca tahakküm biçimi, efendinin sayıca daima kendinden daha fazla olan köleler üzerindeki egemenliği bile, yalnızca zor araçlarının üstünlüğüne değil, iktidarın örgütlenmesindeki üstünlüğüne, yani efendilerin örgütlü dayanışmasına dayalıdır”*(Arendt, 2014:61). Erk elinde inşa edilmiş bu örgütlü düzende böylelikle kadını (ve diğer yetkesiz birey veya sınıflamaları) vasıfsızlaştırarak aşağı bir konumda yer almalarını olağanlaştırmışlardır.

Eril tahakkümler karşısında kalmış kadın ve bedeni de bu bağlamda ağır yükümlülüklerle donatılıp, özgürlüğü kısıtlanmaktadır. Bu doğrultuda günlük yaşantılar içerisinde kadının bedeni, akıl ve ruh sağlığına yansıyan baskılamaların etkilerini algılayıp anlamlandırabilmek için bu nedenle bilgi birikimine ve duyarlılığa gereksinim vardır... Heykeltıraş Gürdal Duyar’ın İstanbul’da sergilenen Nü eserinin(sanat tarihinin cinsiyetçi kalıplarını yeniden üretmiş olmasıyla beraber), dönemin İçişleri Bakanlığı tarafından heykelin kaldırılmasıyla, eril iktidarın tahakkümünün sanata da müdahalesini Antmen şu şekilde ifade etmiştir: *“Namus bir temsil üzerinden ve temsilen*

temizlenmektedir; boş(altılmış) kaide bir erkeklik zaferidir; kadın bedeninin ve sanatın sahibi, erkektir”(Antmen, 2014:88). Kadınları toplumsal düzeyde olduğu kadar bireysel tahakkümlerle de baskılayan eril zihniyet, bu nedenle hem gündelik yaşamda hem de sanat da izleri kaçınılmaz olmaktadır. Bu bağlamda Erk’in baskılarını burada daha genel bir çizgide anlatmaya çalıştım, sonraki bölümlerle birlikte kadına yönelik ötekileştirmeyi daha fazla açarak yansıtmaya çalışacağım. Antmen’in tanımlaması, bu nedenle tercüman olmaktadır: “[Sorun belki de kadınların kaderinde, hormonlarında, aybaşı kanamalarında, kadın olunmasında değildir] Nochlin’in dediği gibi, [kurumlarda ve eğitimdedir, işaretler ve kodlarla çevrili dünyadadır]”(Antmen, 2014:89).



BÖLÜM-2

A. 20. YÜZYIL'DA KADIN OLMAK VE BEDENİNİN İFŞASI

1. Viktorya Dönemi Ve 19. Yüzyıl'da Feminizm'in Varlığı

Eski Yunan'daki söylemlerden sonra Batı'nın tarihinde bir başka dönüm noktasını ise 19. yüzyıl oluşturmaktadır. Elbette buraya kadar gelinceye değin dönemlerin tarihsel sürecinde bir diğerine geçişindeki aktarım, devamlılık ve farklılaşmalardan doğan etkileşimler üzerine kurulmaktadır. Bu bağlamda Batı toplumlarının önemli gelişmelerini yaşadıkları tarihsel süreci; genel çerçeveyi görebilmek adına zemini oluşturan alt yapılarına ilişkin kısaca değinerek, 20. yy'ı oluşturan düşünce ve pratikler karşısında 'kadını' daha iyi kavrayabilmeye yönelik bir tutumdur.

Bu noktadan hareketle kadına yönelik ötekileştirmeyi dayatan erkek egemen sürecin sınırlarında, kadının kendini ifade edişindeki engeller daima tüm dönemlerde varolmuştur. Bu durumda eril zihniyetli bir toplumsal düzenin içinde sınıfsal ve bireysel tahakkümlerin yanı sıra; özellikle din ve ekonomi gücünün de ezici ve ötekileştirici unsur olma niteliği de kaçınılmazlaşıyor. Bu nedenle 20. yüzyıl'a gelinceye değin dinsel, siyasal, kültürel, toplumsal vs. olmak üzere bir çok etmenle şekillenen bireyler ve bedenleri belli bir baskımanın izlerini varoluşlarında taşımaktadır.

İlk olarak 14.-16. yüzyılları kapsayan Rönesans döneminde, düzeni sorgulamanın fakat aynı zamanda da başka bir kitlenin çıkarları için düzeni değiştirme çabası yer etmeye başlamıştı. Bu da dine ve kurumlarına karşı, krallıklardan kendi menfaatleri için itaatsizlikler yaşanmaya başlamasına ve bu nedenle de toplumsal yapıda değişimler gerçekleşmişti. Bu da burjuvanın(orta tabaka), krallığın yanında kendini kabul ettirmesine ve zenginleşmesine yaramıştır. Bu başkaldırıları sayesinde XIV. yy.'dan sonra kentsoylu, zengin, orta sınıf olan burjuvazi, idareyi ele almaya başlayarak serbest ticareti muştulamış ve "kapitalizm" ilk belirtilerini göstermişti(bkn. Turani, 2013:353). Bu nedenle bu döneme değinmemin sebebi, hem günlük yaşamda hem de sanat alanında, egemen güçlerin sonraki yüzyıllara etki edişindeki altyapıyı görebilmek ve sonraki yansımalarını daha rahat anlamlandırabilmek üzerinedir. Böylelikle

kapitalizmle birlikte siyasi ve ekonomik anlamda gücün tekelleşmesi, üretim aşamasında hem işçi sınıfının hem de kadın ve bedeninin sömürü çemberine alınışının izlerini görmeye başlarız. Batı tarihindeki sürekli tüketme arzusu içinde kadını bir meta olarak sunan biçim, eril zihniyetle gücünü bu dönemde de dayatmıştır.

Bedenlerin baskı altında tutulduğu koşullar içerisinde, insanın doğasında yer alan cinsellik de bir o kadar sorunlu hale gelmektedir. Cinsel arzuların ve ihtiyaçlılığın, yine erkeklere mahsus bir durummuş gibi algıya sahip olan toplumlar, yine bu oranda kadını cinsel bir obje ve soylarını devam ettirme aracı olarak görmenin dışına çıkamayan zihniyetle donanmıştır. Bu durum kadın ve erkek bireyin hem fiziksel ve psikolojik düzeyde tatminini hem de toplum içinde mutlu birey olma olasılığı zorlaştırır. Bu nedenle *“cinselliğin öznelik için bizzat yarattığı belirsizlikler, bu deneyimin önemini büsbütün artırır: yani, cinsellik ne kadar problemlili hale gelirse, kendimizi tanımlama noktasında da o kadar önemli olur”*(Sennett,08/11/2013). Cinselliğin tüketim unsuruyla paralel olarak gidişatının, kadının bedenine yönelik şiddet ve sömürü bombardımanına daha çok maruz bırakmış, kadın kimliğinin ve ifadesinin karmaşık bütünlüğü ve dışavurumunda etkili olmuştur.

Bu doğrultuda cinselliğin katı sınırlamalarını Romantizm döneminde (18.-19. yy.) oldukça açık bir şekilde görebiliriz. *“On dokuzuncu yüzyılda burjuvazi bedeni ‘öğrenme’ ve kontrol altına alma arzusuyla kadınları, çocukları ve üremeye yönelik olmayan cinselliği kontrol altına alarak bireysel davranışları normlara uydurmayı hedefleyen bir cinsellik biyopolitikası tarif etmişti”*(Sohn, 2013:81). Bu bağlamda vahşi kapitalizmin yükselişe geçtiği bir dönem olarak egemenlerin ezici gücünün varlığıyla ve din olgusuyla metafiziğin daha kuvvetli belirişini görmekteyiz. Bu durum bireylerin ve sınıfsal yapılanmaların aşırı muhafazakâr ve tüketim hırsıyla donanmış şeklinde geri dönüşüyle, dönemin coşkun duygulanım ve düşünce yapısına ters düşen bir diyalektiği beraberinde getirir. Bu tezatlıklardan dolayı beden ve arzularında dizginlenmeye varan yapay bir çekingenliği ve samimiyetsizliği ortaya çıkarır. *“19. yüzyılda insanların hâlâ ‘sırtlarında bir tek gömlekle, çırılçıplak’ seviştiğini, yatak odalarının ışıkla arasının hiç iyi olmadığını da unutmayalım. Bu yasakların arka planında Hristiyanlığın temelde üremeyi hedefleyen, şehvete düşman, meşru birlikteliklerle sınırlı cinsellik anlayışı*

vardır”(Sohn, 2013:76). Bu nedenle dinsel, kültürel ve aşırı ahlakçı bu kısıtlanmalarla bireyin cinselliğinin baskı altında tutulmasındaki bu gerilim, onun öznelliğindeki maskelenmiş tavrıyla şiddet unsurunun açığa çıkmasını kaçınılmaz olarak etkilemiştir.

Foucault'nun 'Cinselliğin Tarihi (History of Sexuality)' kitabında bahsettiği üzere *“Kapitalizmle birlikte cinsellik, anne-babanın yatak odasının yarar güdümlü alanıyla denetim altında tutulan ve sınırlandırılan üretken bir güç haline gelmiştir. Üretken olmayan cinsellik anormal görülmüş, ancak daima var olacağından, yarar mantığıyla, genelevlerin ve kadın tacirlerinin alanına girmiştir”*(Boyne, 2011:21-22). Böylelikle dönemin cinsellik ve kadın üzerine yaklaşımında; düşünsel boyutunu pratiğe aktarımındaki tavrı, ket vurulmuşluğu çıkarsamaktayız. Dolayısıyla dönemin koşullarının getirdiği *“bu sahne, kendi çıkarları için hazı kınayan rahip sınıfıyla ideolojik bir ortaklık içerisinde bulunan kapitalist üretim kipinin boyun eğdiren ve yaşamı yadsıyan erkini işaret etmemektedir?”*(Boyne, 2011:22).

Kadın bireyin bedeniyle ve kimliğiyle şekillenen öznellik ve ifadenin dışavurumundaki ilişkisini yukarıdaki tüm gerekçelerle birlikte ele alındığında; cinselliğe biçilen amacın ve kadının değişmeyen 'aracı' rolüyle, erk karşısında yine öteki ve yalnız konumundadır. Foucault ve Sennet'e göre 19. yüzyılda cinselliğin tanımlanması: özbilincin (öznelğin), bireylerin yalnızlığının ve toplum içinde kendini tanımlamaları hususunda bu yüzden, 20. yüzyıla ve günümüzle doğrudan ilişki kurar. Foucault ve Sennett'in ortak bir seminer dersinde dile getirdikleri şey Aydınlanma'nın son dönemleri ve Viktorya dönemi insanının cinselliğiyle bu denli korku ve baskı içerisinde kalmanın duygusunu ve buna etki eden gerekçelerini anlamlandırmaya çalışmalarındaki amaçlarında ortak bir bilinçle karşılaşırlar(bkn. Sennett, 08/11/2013). Bu bağlamda edinilen ortaklık üzerinden *“Viktorya dönemindeki hekimlerin farkında olmadığı, zihin ile beden, söylem ile arzu arasındaki ilişkileri ifade ediyordu. Hekimlerin yaklaşımları, arzu, söylem ve siyasi tahakküm arasındaki ilişkiyle ilgili temel Hıristiyan ilkelerine derinden bağlıydı. Körü körüne miras alınan bir şeyin, aynı körlükle devredilmesi muhtemeldi”*(Sennett, 08/11/2013). Richard Sennett'in görüşü üzerinden 18. ve 19. yüzyıllar'ı kapsayan dönemin koşulları itibarıyla bireylerin varoluşluklarını yarattıkları ortamın kaosunu şu şekilde tanımlamaktadır:

“Viktorya dönemi ahlaki, sadece sağ kanadın son ABD seçimleriyle ayyuka çıkan toplumsal baskı çağrılarının ahlaki temelini oluşturmakla kalmıyor, çok daha ılımlı çevrelerde yaygın olan bir inancın da temeli aynı zamanda: insanın cinselliği hakkında düşünmesinin, bir ‘problem’ hakkında düşünmesi anlamına geldiği; insana zevkle birlikte büyük zarar da verebilecek, kendi içindeki sırlar hakkında düşünmesi anlamında geldiği inancı. Cinselliğe yüklenen bu büyük psikolojik değer, bizler o dönemin baskıcı önyargularından kurtulmakla ne kadar gururlansak da, Viktorya aklının mirasıdır. İnsanın kimliğinin cinselliğine dayandığı fikri, insanın erotik duygularına muazzam bir yük bindirir -18. yüzyılda yaşayan biri için anlaşılması çok zor bir yükür bu”(Sennett, 08/11/2013).

Böylelikle bireyin cinsellekle olan ilişkisi nasıl ki kimliğini şekillendirmede önemli bir unsur ise tikelde kadının da yaşadığı tüm çevresel ve kişisel faktörler bu doğrultuda onun kimliğine, cinselliğine ve bedenine etki eder. Eril bir düzenin himayesi altında yer alan bireyler bu nedenle etkileşime girdikleri sosyal-toplumsal alanların üzerinden erkin istenilen politikasını uygular; ezmeyi ve ötekileştirmeyi kanıksayarak doğallaştırır.

Viktorya dönemi insanının din ile kuvvetli bağı ve kapitalizmin sömürü anlayışıyla şekillendiği yaşam biçimi böylelikle görünenin arkasında daha gizil ve şiddetli boyutlarıyla düşünce ve davranışları, bedeninde ve zihninde kaçınılmaz kılar. Bu durumda toplumsal kurallar ve ahlaki değerler karşısında saklı, iki yüzlü bir yaklaşımın ve samimiyetsizliğin yaşam biçiminde ve beden üzerinde izlerini taşır. Cinsiyet eşitsizliğinin yürütüldüğü erkek egemen sistemler içerisinde her türden düşünce ve duygulanım, bu baskılamanın ürünü olarak kadın bedeninde ve kimliğinde içine kapanık, sancılı bir gerilimle kadındaki ifadeye şiddet unsuru olarak geri döner.

Cinsiyet eşitsizliği güdülen bir devlet anlayışıyla birlikte ulusal toplumun yaratımında erkin gücünün devamlılığını sağlayacak tüm etmenlerle şekillen Aydınlanma dönemini, 18. yüzyılda kurulu düzeni eleştiren bazı makaleler yazan önemli siyaset teorisyeni Fransız filozof Rousseau, dönemin eleştirisini ve ahlaki çöküşünü dile getirmekten kaçınmamıştır: *“onun fikirleri, kralların hükmetme hakkıyla*

ilgili yapılan radikal eleştiriden olduğu gibi çevresinde gerçekleşen dönüşümün derin şüphesi tarafından da harekete geçirilmiştir. Rousseau şehirlerin büyümesine, ardından gelen fakirliğe ve muazzam zenginliğin yanı sıra[yaşanan] yoksunluğa şahit oldu ve [bu gerçekten bir ilerleme mi?]"(Swain, 2013:10) sorusunu sormuştu. Ona göre kültür, bilim ve teknoloji insanlığı yozlaştırmıştı. Günümüz koşullarında büyük kolaylıklar sağlamanın yanında insanların birbirine karşı hissizleştiği ve yabancılaştığı bir durumu da beraberinde getirdi. Bu durum insanların hiyerarşiler kurmasına, ayrılmalara ve ötekileştirmeleri doğal bulmasına neden oldu.

Akıl ve beden üzerinden konumlanan statü içerisinde beden ve cinselliğin kadınla özdeşleştirildiği Aydınlanmanın kartezyen düşünce yapısı içerisinde, kadın bireyin daha bir çok olumsuzluk atfedilen kavramla bağdaştırılmasının sonucunda ikincil ve öteki olmaya maruz bırakılmıştır. Böylelikle *"toplumsal kurgusunun en başında sakatlanmış olarak doğan kadın imgesi, aydınlanmanın katı ussalcılığını; dışlanırken aynı zamanda ontolojik bir statü, 'verili bir hakikat' olarak eksikliklerini daha da sırtlamış, Aydınlanmanın özgürleştirici vaatlerinden yoksun bırakılmıştır"*(Özen, Aslan, 2009:43). Nitekim Mary Wollstonecraft'dan aktarıldığı üzere *"Aydınlanmacı liberal feminist söylemin 'ruhların cinsiyeti yoktur' vurgusu ile dile getirdiği eşitlik talebi siyasal alanda uzun yıllar süren mücadeleler sonucunda yasal eşitliği sağlama açısından Batıda karşılığını bulmuştur"*(Yanıkaya, 2009:47). Bu zamana kadar bahsettiğim tüm sebeplerin karşılığında, kadına yönelik tüm karalamalar ve onun varlığını ötekileştiren tüm gerekçelerin karşısında bu nedenle onu tekrardan var edecek ve hak arayışında bir alan olarak 'feminizm', düşünsel ve davranışsal örgütlülüğünü bu dönemlerden itibaren inşa etmeye başlamıştır.

"Kendi özel alanlarının içerisinde sınırlandırılan kadınların, kamusal katılmak, erille aynı ussallıktan pay aldığı kanıtlamak için "eşitlik" taleplerinde buldukları dönem, 19. yüzyıla'a ait Birinci Dalga Feminizmi doğuracaktır"(Özen, Aslan, 2009:43). Bu bağlamda kadının özgürlüğü ve yaşamın her alanında kendini bir birey olarak ifade edebilmenin olanakları için bilinçlendirici, teşvik edici ve örgütleyici bir mecra olarak hayata etki etmiştir. Buradan hareketle kadının hakları üzerinden gelişen feminizm'in öncü hareketleri daha sonraları 1960'lardan itibaren Batı'da yaşamın her

alanında ve sanat içerisinde de feminist politik örgütlülüklerin yaygınlaştığını görmekteyiz.

Eril iktidar ve dolayısıyla eril bir felsefeyle inşa edilen düşünce sistematığının kaşısında, kadın bireyin özgüllüklerini ve özgürlüğünü koruyacak bir feminist felsefenin varlığı bu nedenle geç de olsa yerini almıştır. Buradaki söz konusu edilen feminist felsefeden çıkarsayacağımız şey *“bir norm koymaktansa, kadınların, erkeklerin yetersiz karşılıkları ya da onların yakın varlıklar olarak değil de, kendileri olarak düşünmelerine ve yazmalarına olanak tanıyacak yeni bir açılım yaratma çabası içinde”*(Berktaş, 2014:456) olmasıdır ve *“bu açılım, içinde çok çeşitli söylem biçimleri, birçok perspektif ve çıkar (hatta birbirine karşıt olanları bile) barındırabilecek bir açılım. Burada, bir tek biçimin diğerleri üzerinde egemenlik kurması söz konusu değil”*(Berktaş, 2014:456). Böylelikle feminist bir bakış açısıyla kadının dünyasını ya da bu anlamda ezilen ya da sömürü altında kalan tüm kimse veya şeyleri, yeniden sorgulamaya ve dönüştürmeye yönelik bir düşünümün ve erkin katı kurallarının yıkıcısı olarak var olmaktadır.

Bu kısımda yer alan incelemeler doğrultusunda Batı tarihinde 18.-19. yüzyılları kapsayan Viktorya döneminde de kadının kimliğine ve konumuna dair oluşan baskı ve ötekileştirmelerin bir ürünü olarak kadının kendini yeniden şekillendirmesini ve varoluşunda feminizmin kadın için önemine kısaca değinerek dönemin koşullarını aktarmaya çalıştık.

2. 20. Yüzyıl'da Kadın Ve Bedeni

Buraya kadar gelinen noktada, geçmiş yüzyıllardaki tüm söylemlerin kadın bireyin ve onun bedeni üzerinden şekillenen toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve kimliğinin şekillenmesindeki unsurların arka planını görmeye çalıştık. Buradan hareketle ataerkil bir sistem içerisinde, iktidar mekanizmalarının kadın bedeni üzerindeki politikalarını 20. Yüzyıl ekseninde nasıl meşrulaştırdıklarını, etki edilmesini ve dayatmaların bu düzen içerisindeki yerini ve bu doğrultuda kadın ve bedenini incelemeye çalışacağız. Bu bağlamda bedende gelinen yaklaşımlar içerisinde

“Rönesans, gelenekler karşısında eleştirel aklı kullanarak, cemaatler ve meslek grupları içindeki dayanışma ilişkilerini dağıtarak bireyi ortaya çıkarmıştı. Aydınlanma Çağı bu yükselişe eşitlik taleplerini ilave etti. 20. yüzyıl bağımsız bireye tekil bir beden yükledi”(Moulin, 2013:39). Bu tekil bedenle, bu zamana kadar din ve/ya devlet otoritesi altında kurgulanmış baskıcı dokunulmazlıkların karşısında özgürlüğünü ilan edebilmiş, *“bilim dünyasına ve bunun yanında hukukun alanına da girmiştir. Sahibi tarafından bile vazgeçilemez ve devredilemez sayılan beden, yeni kullanım şekillerini gündeme getiren tekniklerle bağlantılı hak ve ödevlere tabii bir özne olarak tanınmıştır”*(Moulin, 2013:38-39).

Bireyin 20. yüzyıldaki varlığı üzerinden hareketle, *“modern zamanların sıradan insanına şimdi bir olasılıklar hesabı sunuluyor, eskiden ruhunun farkında olan bu insan şimdi de bedeninin farkına varmaya davet ediliyordu”*(Moulin, 2013:19). Nitekim aslında bireyin gelişimi bile; doğrudan devlete hizmet aracı olarak, bu anlaşma üzerinden kopuk gerçekleşmemektedir çünkü *“Batılı devletler, bedenlerin enerjilerini ve uzmanlık alanlarını muhasebeleştirerek bedene dayalı bir düzen kurmuş oldukları için onlardan en üst noktada verim almaya çalışıyorlardı. İktidarların halk sağlığı alanına müdahalesinin Michel Foucault’nun deyimiyle yaşamın devletleştirilmesine yol açtığını”*(Moulin, 2013:19) da gözler önüne sermektedir.

Bedenlerden beklenen istenilen şeyler, böylelikle devletin, bilimin ve de medyanın çemberi altında değişip dönüşürken arzuların özgürleşmesinin kazanımının yanında artık tıbbi, ticari bir meseleye dönüşerek hızla metalaşmaya başlamıştır. Bedenlerin bu değişimde giderek çıplaklığa bürünmesi de günlük hayatın bir parçası olmaya başlamıştır(bkn. Sohn, 2013:75). Bunun sebebi olarak da *“iffet duygusunun iki dünya savaşı arasında giderek zayıflamaya başlaması ve İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen otuz yıllık ekonomik rahatlık döneminde doruğa ulaşmıştır”*(Sohn, 2013:75). Bu da dönemin koşulları itibari ile geleneklerin aşılmasıyla sağlanmıştır örneğin: *“Kadınların baldırlarını, hatta ayak bileklerini göstermesinin yasak olması, küçük çocuklar da dahil erkeklerin ise halka açık yerlerde işemesinin yasak olması, lohusaların ve yeni doğum yapmış kadınların bedenlerini saklamak zorunda olması”*(Sohn, 2013:75-76) gibi dini ahlak anlayışlarının tabularını yıkmaya başlamasıyla gerçekleşmiştir.

Bununla birlikte 20. yüzyılın başlarında moda ve sporun da bedenler üzerinde etkisi görülmeye başladı ve giyim kuşam bu ölçüde adım adım açılıp saçılacaktı(bkn. Sohn, 2013:76). Nitekim eril bir zihniyet içerisinde bu özgürlükler bile amacından saparak, yine kadını ötekileştirmeye ve nesne konumuna indirgemeye dair bir bakışı dayatmaya başlamıştır. Erkekler için bu yenilikler ve değişimler doğal olarak rahatlıkla özümserirken, kadınlarda en ufak bir dikkatsizlikte yadırganacak bir pozisyonda yer almıştır. Çünkü *“kadın bedeninin gözler önüne serilmesi özel hayatta derhal etkisini göstermiş, kamuoyunun hiç ses çıkarmadan kabullendiği bu masum gösteri, bedene cinsel boyutunu geri kazandırmıştı”*(Sohn, 2013:76). Bu noktada cinsiyetli beden üzerinden şekillenen yaşam biçiminde, kadının bedeniyle örtüşen durum ve edilgenliğinin sonucunda erkeğin hizmetine sunulacak bir nesne olma söz konusudur. Cinsiyetli bedenler bu bağlamda yüzyılın önemli araştırma meselesi haline gelince *“yüzyıla damgasına vuran şey seks, cinsiyetler ve cinsellik söylemlerinin doğması ve bunun yanında yüzyılın ikinci yarısındaki bilimsel gelişmelerle cinsiyetli bedene tıbbi müdahale imkânının ortaya çıkmış olmasıdır”*(Sohn, 2013:80).

Batı tarihi ve insanlık için önemli gelişmelerin yaşandığı ve insanı daha iyi tanıma, anlama çabalarının eril bir iktidarla, onun kolları altında yürütülmesinin önünde sonunda kadın için eşitsizce bir tavırla sonuçlanmaktadır. Bilimsel olarak başlatılan bireylerin cinselliğini araştırmada *“her cinsiyete cinsellikte belli bir rol biçiliyor, belli pozisyonlara izin veriliyordu; ama bilimsel değerlendirmeler erkeklerden çok, annelik işlevlerinden dolayı kadınlar üzerine odaklanıyordu”*(Sohn, 2013:81). Yalnızca bu noktadaki araştırmaların ayrımcı tavrından bile kadınlar gündelik yaşamlarında daha tutuk ve baskı altında kalarak, sınırlarla donatılmaya maruz bırakılmıştır. *“1905’te Cinsellik Üzerine Üç Deneme’de ilk kez dile getirilen Freudyen teori ise hazzı cinselliğin itici gücü olarak tarif ediyordu. Üremeye dayalı cinsellikten haza dayalı cinselliğe geçmek anlamına geldiği için bu büyük bir adımdı”*(Sohn, 2013:81). Bu nedenle daha sonraları seksoloji diye bir bilim dalının *“iki dünya savaşı arasında geliştiği, kelimenin günlük dile bu dönemde girdiği söylenilebilir”* ve bu meseleyi gündeme getiren *“öncü isimler meseleyi hâlâ geçmiş yüzyılda geliştirilen ‘iki cinsiyetli modele’ sadık kalarak sorunsallaştırıyorlardı”*(Sohn, 2013:82). Örneğin; *“Yazarlar hangi konuyu ele alırlarsa alsınlar dişi/erkek çifti ve onun doğal sayılan, zimni sıfatları*

üzerinden akıl yürütüyorlardı: pasif/aktif, başlayan/başlatan, fethedilen/fetheden gibi. Bu çarpık okumaların birinci sıradaki kurbanı kadın cinselliği idi”(Sohn, 2013:82).

Dolayısıyla “bu çerçevede ‘eril’ bir anomali gözüyle bakılan klitoris, özellikle psikanalizciler arasında uzun zaman değersiz sayılmıştır” ve Freud da “libidoyu eril olarak tarif etmiş, bundan da erkek ve kız çocuklarının cinselliklerini penis merkezli tasarımları gerektiği sonucunu çıkarmıştı. Küçük kızlar penisleri olmadığı için ilk başta klitoris mastürbasyonu tıpkı erkek çocuklar gibi davranmaktaydılar”(Sohn,2013:82). Buradan hareketle yetişkin bir kadından beklenen şeydu: “vajinal birleşmeyi önemsemeli, mazoşizmle, fedakârlıkla kabullenmeli, nihayet çocukluğundaki penis arzusunu bununla ikame etmeliydi. Başka bir deyişle psikanaliz, yeni bir maske takarak toplumun kadına biçtiği rolleri tasdik etmiş oluyordu”(Sohn, 2013:82).

20. yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşmaya başlayan ‘kürtaj’ konusunda da çoğu kadın, istenilmeyen bebek doğumunu engelleyebilmekteki hakkını uygulayabildiği gibi aynı zamanda bir çok kadın için aşağılanmanın dışına çıkamıyordu. Fakat tüm bu gelişmelerle birlikte “Angus McLaren gibi kürtaji feminizmin günlük hayata yansması olarak görmeseler de kadınlar çocuk düşürürken gerek kocalarının, gerek tıbbi gerekse dini otoritelerin bedenleri üzerindeki hâkimiyetini tanımadıklarını ifade ediyorlardı”(Sohn, 2013:93). Bu denli bir sahipleniş elbette o dönemler için kolayca gerçekleşmemişti, bunu ya bilgi sahibi olanlar cüret edip yaptırabiliyordu ama aynı zamanda ölümle sonuçlanan vakalarla da karşılaşabiliyordu. Nitekim tıbbın gelişimiyle kürtaja olan yoğun ilginin artmasına rağmen “Fransa 23 Mart 1923 tarihli yasanın ardından 1939’daki Aile Yasası, nihayet Vichy hükümeti döneminde, 15 Şubat 1942 yasasıyla kürtaji devletin güvenliğine karşı işlenmiş bir suç olarak kabul edip ölüm cezasıyla bastırmaya çalışırken,” diğer yandan da “İngiltere, tam tersine artık geri dönülmez derecede yaygınlaşmış olduğunu görerek hoş görme yolunu seçmiş, 1938’de ‘fiziksel ve zihinsel rahatsızlık’ durumunda kürtaja izin vermişti”(Sohn, 2013:93).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yansımalarını yaşamın her alanında bir tezahürünü görebiliriz. Bu bağlamda erilin tekelinde olan ve onun eliyle şekillenmeye yüz tutmuş olan şeyler karşısında kadın erkeğe bağımlı, onun aracısı olarak

ötekileştirilir. Bunun sanat pratikleri içerisindeki karşılığını Antmen'in nitelediği üzere *“cinsel farklılıklarının bir tür ‘yaratılış gereği’ olduğu düşüncesi, yani kadınları toplumsal düzeyde kuşatan eril tahakkümün meşru kılınması, sanat dünyasını ve sanat tarihini de kuşatır”*(Antmen, 2014:89). Bu nedenle kadının doğasının felsefi olarak erkeğin doğasıyla tam zıt karakterlerle donatılması ve erilin himayesinde biçimlenişleri bakımından, Batı'nın 20. yüzyılına ve günümüzde Doğu uygarlıklarına yansıyan biçimi de bu eşitsizliği devam ettirir nitelikte kalmaktadır. *“Linda Nochlin'in dediği gibi, ‘penisi olan insanların, rahmi olan insanlara göre daha sanatçı’ sayılmasının başlıca gerekçesini oluşturur”*(Antmen, 2014:89).

Binlerce yıldır erkeğin, egemen iktidarlarla özdeş bir biçimde düşünmesi, davranması bu nedenle kadın üzerinde ağır sorumluluklara ve baskılara neden olmaktadır. Erkeğin her türlü isteminin mübah sayılması bu nedenle dinin, devletin ve kurumlarının beklentileriyle de örtüşmektedir. Hal böyle olunca erkeğin kadın üzerinde üstünlük kurması, kadına iş yerinde veya başka kurumlarda mobbingden, toplum içinde görünürlüğünü ve ifadesini engellemekten ya da tecavülden geçmektedir. *“20. yüzyılın başından sonuna dek yargıçlar kurbanlardan çok tecavüzcüyü kollamışlardır. Esasen tecavüz uzun süre affedilmiş, erkekliğin klasik bir tezahürü olarak yorumlanmış, kurbanlara istekli ya da tahrik ettikleri için suçlu gözüyle bakılmıştır”*(Sohn, 2013:101). Üstelik hukuk karşısında kadın, maruz kaldığı zorbalığı şikayet etse bile haklı bulunmamakla karşı karşıya kalmıştır. *“Kamuoyu, kadına tecavüz olasılığını oldukça yüksek görüyor ve böyle bir olayı da kadının davranışına bağlıyor. Bu tür anlayışlar şüphesiz kadının günlük yaşamdaki davranışları üzerinde etkili oluyor. Şiddet ve aşığılanma korkusu kadının hareket özgürlüğünü ciddi biçimde sınırlıyor”*(Godenzi, 1992:30).

Bu bağlamda kadının yaşamının alt üst oluşunu ve eril şiddetle her yerde karşılaştığını görmekteyiz. Bu noktada *“fikri sorulan her beş kadından dördü, sarkıntılık endişesiyle karanlıkta تنها sokaklarda beklemekten ya da bir arabaya el kaldırmaktan kaçındıklarını ifade ediyordu”*(Godenzi, 1992:30). Daha bunun gibi bir sürü çekince ve sınırlarla dolu bir yaşam kadının günlük yaşamını belirlemektedir. Küçük bir çocukken dinlediğimiz hikayelerde bile eril söylemlerin, davranışların ve

diktaların nasıl etki ettiğini gösteren farkındalığı, Antmen'in Susan Brownmiller'in Cinsel Zorbalık: Irza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi kitabından alıntılandığı üzere şöyle belirtmiştir:

“Tatlı, hanım hanımcık Kırmızı Başlıklı Kız çok sevdiği anneannesini görmeye ormana gider. Kurt gölgelerde gezinerek, körpe bir parça düşlemektedir. Kırmızı Başlıklı Kız ile anneannesinin, erkek kurdun gücü ve kurnazlığı karşısında eşit ölçüde savunmasız kaldıklarını görürüz. Büyük gözleri, büyük elleri, büyük dişleriyle ‘seni görüp yakalamak, yemek ne iyi tatlım’ diyen kurt iki kadını da hiçbir çatışma belirtisi olmadan yutar. Ama sahneye avcı girer ve bu çok kötü yanlışı düzeltir. İyi kalpli avcının gücü ve kurnazlığı kurdunkinden üstündür. Bir bıçak darbesiyle Kırmızı Başlıklı Kız ve anneannesini kurdun midesinin içinden kurtarır. Kırmızı Başlıklı Kız, ‘oh içerisi öylesine karanlıktı ki’ diye sızlanır. ‘Yaşadığım sürece hiçbir zaman ormanda yalnız başıma gezinmeyeceğim’”(Antmen, 2013:173).

Böylelikle kadının ne yapması ve yapmaması gerektiği farklı biçimlerde dikta edilir ve bunu sorgulamadıkça ve karşısında özgürce kendini ifade etmedikçe böyle yaşamaya maruz kalınmaktadır. Nitekim kendini her türlü kılıfla var eden erillik, *“kadının hâlâ aynı şekilde manipüle edildiğini gözlerden gizleyebilmektedir. Dolayısıyla erkek egemenliğin cinsel özgürlük bayrağı altında kendini yenilemeyi, ilerlemeyi, kendini gizlemeyi başardığı söylenebilir”*(Sohn, 2013:103). 20. yüzyıl ve günümüze yansıyan şekliyle kadın birey, bu baskıların savaşımında kendi varoluşunu yaratmaya çalışmaktadır.

3. Kitle İletişim Araçları Ve Toplumun Kadına Bakışı

Bedene yüklenen ‘tekillik’ ile bireyin ‘özne’ konumunda yer almaya başlaması, sosyal bir varlık olarak bireyselliğiyle kendine yer eder ve bu toplumsal süreçte etkilenimlerle dönüşmektedir. Bu etkilenimler kültürel, sosyal, ekonomik ve dinsel faktörler gibi bir çok unsurun varlığında şekillenmektedir. Eski Yunan’dan günümüze değin ‘beden’ olgusunun ‘kadınla’ özdeşleştirildiğini göz önünde bulundurduğumuzda,

‘Erk’in kanunlarının yürütüldüğü sistem içerisinde birey olarak kadının bu etkilenimlerden alacağı nasip, kuşku götürmez ki daha sınırlı ve öteki olarak bir baskının altında karşımıza çıkmaktadır.

Bu faktörler içerisinde beden üzerinde dinin varlığını düşündüğümüzde “*Batı toplumlarında önemli bir dönüm noktası olarak ele alınan sekülerleşme ile birlikte bireysel platformda bedenin dinsel kavramlarla tanımlanması, sınırlandırılması ve disipline edilmesi zayıflamıştır*”(Nazlı,2009:64) nitekim bedenin bunların dışında tanımlanmaya başlanmasına rağmen Turner’ın dikkat çektiği gibi “*sekülerleşme ile beden, dinin emirlerini yerine getirme ve ruhu arındırma aracı olmaktan çıkmıştır. Beden üzerindeki dini otoritenin kaybolması, beden üzerinde daha farklı otoritelerin ortaya çıkışına da zemin hazırlamıştır*”(Nazlı, 2009:64).

Din ve kurumlarının baskın etkisi kaybolmaya başlamışken, belki de onun eksikliğini dolduracak başka bir bağımlılık ve hayat biçimiyle bedenler, yaşamın içerisindeki rolünü almaya başlayacaklardır. Bu bağlamda etkilenimin yerini tutan, Batı’nın büyük çaptaki sanayi gelişimiyle ortaya çıkan kapitalist ideoloji döngüsünde insanlar büyülenmişçesine bağımlı hale gelmektedir. “*Kapitalizm, temelde ekonomik alana ilişkin yeni bir yapılanma getirirse de işin yapısında meydana gelen değişimlerle hizmet sektörünün ön plana çıkması, yaşam tarzlarının değişmesi, boş zaman kavramının öneminin artması gibi sosyal ve kültürel bazdaki yansımaları, beden ve bedenin kullanımına ilişkin çok değişik alanları toplumsal yaşama sunmuştur*”(Nazlı, 2009:64). Nitekim bu sistem de, “*kapitalizm, tüketim üzerine kurulu bir pazar ekonomisinden beslenmekte, bu nedenle tüketim alanında talep belirleme ve reklamlar aracılığıyla yaratılan yapay ihtiyaçlar, sistemin çarklarının dönmesine katkıda bulunmaktadır. Reklam stratejileri de kapitalist ideolojinin dayattığı tüketim kültürünü belirlemektedir*”(Taşkaya, 2009:121).

“*Post-endüstriyel kapitalizmde üretimden ziyade tüketimin ön plana çıkması ve iletişim sektörünü beslemesi, bireysel kimliklerin ve bu kimlikleri destekleyen unsurların öneminin artması vb. gibi çok sayıda toplumsal içerikli değişim de bu alanları desteklemiştir*”(Nazlı, 2009:64). Bu nedenle iletişim sektörünün muazzam bir yükselişe sağladığı katkılarıyla kişinin kendisiyle ilgilenmesinin(giyim, kuşam, beslenme, spor,

sağlık vs. gibi) kendi tatmininden daha çok bir başkası için iyi gözükme, bir imaj yaratmaya yönelik çabasını doğurmuştur. Dolayısıyla kimliğimizi oluşturan belirleyiciliği unsurların en başında da dışa doğrudan açılan bedenlerin, ilk görünümü ve teması önemli hale gelmektedir. *“Bu noktada reklamlarda kullanılan cinsel söylemler aracılığı ile statü, seks, bireysellik ve benzeri alanlardaki düşlerimizin -ya da korkularımızın- tekrar bize geri satılmakta olduğu sorusu gündeme gelmektedir”*(Taşkaya, 2009:121).

“Featherstone’la benzer bir noktadan hareket eden Baudrillard’a göre de gerçek gereksinimler ile sahte gereksinimler arasındaki ayrımın yok olduğu tüketim toplumunda birey, tüketim mallarını almanın ve sergilemenin toplumsal bir ayrıcalık getirdiğine inanır/inandırılır”(Nazlı, 2009:64-65). Günlük hayatın içerisinde her yerde karşılaştığımız yüzlerce tabelanın, afişin, sesin vs. içerisinde ye!, iç!, satın al! gibi tüketim işaretlerine maruz kalmaktayız. Bu karmaşanın arasında bu nedenle sadece ihtiyacımız olanlara değil olmayanlara dair de bir ‘açlık’ empoze edilmektedir. Bu bağlamda her türden açlığımızı dindirmeye yönelik tüketme arzusundan doğan *“inanç, toplum ile temel bir bütünleşme biçimi haline gelirken, tüketim de bireyin özgür bir etkinliği olmaktan çıkmaya başlar. Tersine bir anlamlandırma düzeninin gereği haline dönüşür. Bu tüketim ve simülarklar düzeninde beden ise gösterge mezarlığına dönüşmüş bir nitelik taşımaktadır”*(Nazlı, 2009:65).

“Volosinov’a göre, neredede bir gösterge varsa orada ideoloji vardır. Volosinov’un ideolojiye bakışı dil merkezlidir. Burada dil, dinamik, genelleyici bir süreç olarak anlaşılmalıdır. İdeolojinin işlediği temel ortam dil ve bilinç pratiğine dayanır, çünkü anlam dil yoluyla üretilmektedir”(Taşkaya, 2009:123). Bu nedenle bedenleri kapsayan giysilerden ve aksesuarlardan tutun da bedeninin duruşu, mimik ve ses tonuna kadar her şey göstergeler olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu ifade biçimi bize bir dil unsuru olarak alan yaratmaktadır. *“Volosinov’la başlayan ve Althusser gibi yapısalcı düşünürlerle devam eden anlayışa göre ideoloji, göstergeden, gösterge de somut toplumsal ilişki biçimlerinden koparılamaz. Gösterge bu ilişkilerin içinde yaşar ve bu ilişki biçimleri de toplumsal yaşamın maddi temelinden ayrı düşünülemez”*(Taşkaya; 2009:123).

Dönemsel olarak da değişebilen bir güzellik algısıyla kadın bedeninin daha çekici, hoş, estetik vs. bulunması; eril bir düzendeki toplumun beklentileriyle örtüşerek, birincil gösterge kaynakları olarak karşımıza çıkmaktadır ve kitle iletişim kültürünün dili bu doğrultudaki göstergeleri kullanmayla biçimlenmektedir. Bu bağlamda, buraya kadar gelinen süreçteki öteki konumuyla “[en büyük dışardaki] olan kadın ve özellikle de kadının bedeni, erkek bakışının yöneldiği nesne olarak konumlanır. van Zoonen, ataerkil Batı kültürünün temel özgesinin kadının bakılacak bir şey olarak gösterilmesi ve (erkek) izleyicinin bakışına maruz kılınması olduğunu belirtir”(Yanıkaya, 2009:47). Öyle ki 20. yüzyıla damgasını vuran varlığıyla bedenler yaşamın her alanında görünür hale gelmişken bu durumun yansımaların sonucu olarak van Zoonen, “yüksek kültürün ve popüler kültürün genel özelliğinin benzer olduğunu, sanat için kadınların bedenlerinin benzer şekillerde sömürüldüğünü”(Yanıkaya, 2009:47) de belirtmiştir.

Kapitalist tüketim kültürünün içerisinde beden üzerine düşünümünde Baudrillard, “[Beden dışıl midir?] diye sormaktadır. O’ndan hem ‘hayır’ hem de ‘evet’ yanıtını alırız. Hayır, çünkü tüketim kültürünün hedef alanı içinde erkek bedeni de vardır. Evet, çünkü bir tüketim kültüründe bedenin estetik/erotik değişim değerine indirgenmesi sonucu beden daha bir dışıldır”(Nazlı, 2009:65). Bedenin dışılıkla- aklın erkeklikle ilişkilendirilmesini eski Yunan’dan beri görmekteyiz. Bu söylemlerin tüketim kültürü içerisindeki karşılıkları da benzer şekillerde gelişmektedir. Bu doğrultudaki tezatlıklar üzerine Huyssen, “gerçek ve otantik kültürün erkeklerin egemenliği olmaya devam etmesine karşın, kitle kültürünün bir biçimde kadınlarla ilişkilendirilmesinin ondokuzuncu yüzyılda temel kazanan bir durum olduğunu belirtir”(Yanıkaya, 2009:47) ve Huyssen bunu şu şekilde dile getirmektedir:

“İster geleneksel olsun ister modern, başat kültür açıkça erkek etkinliğinin ayrıcalıklı alanı olmayı sürdürürken, 19. yüzyıldan 20. Yüzyıla geçiş dönemindeki siyasal, psikolojik ve estetik söylemin, sürekli olarak ve ısrarla, kitle kültürünü ve kitleleri dışıl olarak nasıl cinsiyetleştirdiğini gözlemlemek gerçekten de çarpıcıdır”(Yanıkaya, 2009:47).

Baudrillard’a göre de “kadın bedeninin cinsel/erotik anlamı ve tanımı, tarihsel kökenlidir. Sırf bu tanımlamadan dolayı kadın ve bedeni, çeşitli sistemler (kölelik, din,

patriarşi) tarafından kontrol altına alınmıştır”(Nazlı, 2009:65) ve kadının bir kullanıma yönelik işlevliliğinde, edilgenliği üzerinden rol biçilerek kapitalizmin içerisinde yer almaktadır. *“Özgürlüğe erken kavuşan reklamlar, daha 1900 yılında kadınları soyunma odalarında, iç gıcıklayıcı korseleriyle sergilemeye başlamıştı; nitekim reklamların kadın bedeninin kutsallığından arındırılmasında büyük katkısı olmuştur. Derken 1940'lara kadar kitlesel kültürün en önemli dayanaklarından olan kartpostallar nöbeti devraldı”*(Sohn, 2013:77). Böyle bir süreçte kadın ve bedeni bir çok farklı materyallerle sömürü nesnesi olarak teşhir edilmeye varan konumda yer almaktadır. Kitlelere doğrudan ulaşma noktasında reklamlar, kartpostallar ve elbette sinema sektöründeki kadın imgesi; ona dair olan 'imajı' yaratmak için önemli unsurlar olarak yer almıştır. Bu nedenle Baudrillard'dan yola çıkarak ele aldığı yazısında, Nazlı'nın belirttiği üzere bu nedenle *"günümüzde ise cinsiyet olarak köleleştirilen kadın, cinsiyet olarak 'özgürleştirilmektedir'. Böylelikle cinsel özgürleşmeyle kadın, kadın ile cinsel özgürleşme tüketilmektedir"* dolayısıyla *"bedenin özgürleştirilmesi bedeni, tüketim kültürü içinde aynı zamanda bir ilgi nesnesine dönüştürmekte ve tüketim kültürü içinde bedenin baskı altına alınmasına da yol açmaktadır"* (Nazlı, 2009:65). Bu bağlamda Post endüstriyel kapitalizmin çıkarları için bedeni dişillikle özdeşleştiren sistem, bir sömürü biçimi olarak 'kadın bireyin bedenini ve onun gündelik hayat biçimini' dayatmalarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu doğrultuda toplumsal bakış; örf, adet ve gelenekselliklerle birlikte kitle kültürü içindeki tüm etkileşim kaynaklarının kullanımında yine kadına dair 'öteki'yi olağanlaştıracak şekilde işlemektedir.

B. ŞİDDETİN VARLIĞI ÜZERİNE

1. Şiddetin Tanımı

Genel olarak tanımlamak istediğimizde, bu sürece gelinceye değin 'Şiddet'in bir çok varyasyonda tezahürü yansıtılmaya çalışılmıştır. Fakat burada şiddet kavramının açılımına dair birtakım açıklamalarla daha anlaşılır olmaya çalışmakla birlikte, kadın bireye ve bedenine olan şiddeti daha da görünür kılmak için altbaşlıklar altında toparlanması gerektiğine kararlaştırılmıştır. Sanat ve şiddet' i bağdaştırmaya varmadan önce bu çerçeveye olabildiğince netlik kazandırmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla

öncelikle doğrudan bakıldığında şiddetin sözcük anlamıyla ne ifade ettiğine bakmakta fayda var. Bu nedenle Batı dillerindeki kullanım biçimiyle şiddet sözcüğü “örneğin Fransızca, *şiddet (violence)*; bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanıyor” (Ünsal, Sayı:6-7, 29).

Buradan hareketle şiddet yalnızca, kişilere uygulanan bir kuvvet, tehdit vs. olarak sınırlandırılmamalıdır. Şiddetin varlığı üzerine Yves Michaud’nun “Şiddet” başlıklı incelemesinden, hem şiddet durumlarına hem de şiddet eylemlerine açıklık getiren şu tanımını aktaralım: “Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı dorudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya bir kaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/moral/manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır” (Ünsal, Sayı:6-7, 30).

Dolayısıyla şiddetin rolü, uygulayan ve uygulananlar arasında gerçekleşirken farklı yollarla ve biçimlerde açığa çıkmaktadır ve aynı zamanda mutlaka “İktidardan (power), zor (force) ve kuvvetten (strength) farklı olarak şiddet, Engels’in çok önceleri belirttiği gibi, daima araçlara muhtaçtır” (Arendt, 2014:10). Bu doğrultuda 20. yy’daki endüstriyel, bilimsel vs. her gelişme insanlık için önemli birer katman olsa da, kullanım amaçlarındaki sapmalar ya da kötü bir sonuca götürecek olan niyet, bazen dizginlenemez bir hal almaktadır. Dolayısıyla örneğin; “teknolojide, alet yapımında yaşanan devrim, özellikle savaş alanında dikkat çekici boyutlara ulaşmıştır. Şiddete dayalı eylemin bizatihi esası, araç-amaç kategorisine dayalıdır” (Arendt, 2014:10). Böylelikle etken ve edilgenliğin nasıl ki eril bir sistemde erkeğin kadın üzerindeki etkisini böyle bir biçimde tasvir edildiğini farketseysek; aynı şekilde şiddetin de varlığı araç-amaç doğrultusunda ezmeye, sömürüye, psikolojik bir çöküşe ya da ötekileştirmeye varan gücünü dayatmaktadır.

Şiddetin varlığı “çoğu zaman ya içgüdüsel ve bu nedenle toplumsallaşma sürecinde çok az değişen, ya da sadece ve sadece çevre etkenlerinden kaynaklanan bir davranış olarak görülür” (Moses, Sayı:6-7, 23). Şiddetin açığa çıktığı tüm koşulların

altında belli bir nedensellik ilişkisi yatmaktadır. Fakat bu nihayetinde onun doğallaşmasını ve meşrulaşmasını sağlayıp onaylanabileceği sonucunu getirmez. Bu nedenle şiddetin gerekçelerinin tespit edilip; iyileştirilmesi, sağlıklı koşulların yaratılması için, toplumun tüm parçası ve her birey kendisine düşen sorumlulukları yerine getirerek, eşit ve adil bir düzenle bunu sağlayabilir. Buradan hareketle 20. yy'da şiddet sorununun temelindeki yatan gerekçelerin içinde *“saldırgan davranışın meydana gelmesine yol açan sosyal, kültürel, ve ekonomik faktörlerin yanı sıra, yoksulluk ve işsizlik ile birlikte bunun dışında, bireyler ve topluluklar arası düşmanlıklarda aniden beliriveren gerginlik sonucunda, terör eylemlerinde ve savaş ortamlarında”* (Moses, Sayı:6-7, 2014:24) belirgin olarak hissedilmektedir.

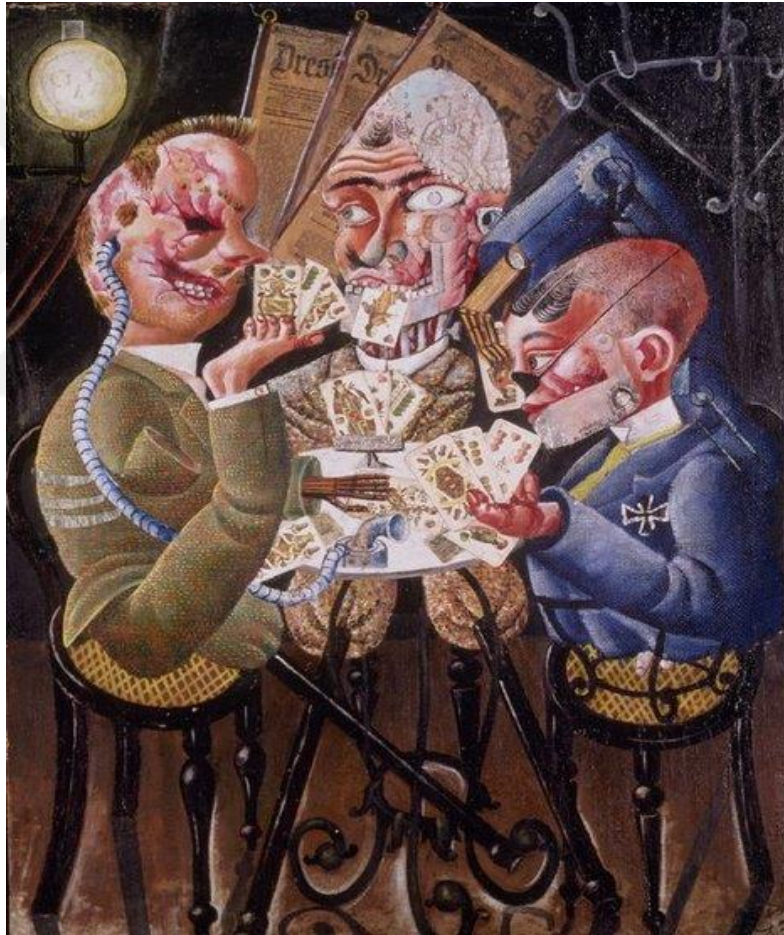
Artun Ünsal' a göre iki tür şiddetle karşı karşıya kalmaktayız: *“ Bir ‘araç’ olarak şiddet ve bir ‘dışavurum’ olarak şiddet. Birinci türde, belirli hedeflere varılması için şiddet yoluyla ya başkalarına zarar verilir ya da caydırıcı bir etki yaratılır. İkinci türde ise şiddet ister bireysel, isterse kollektif olsun, bir amaçtır, sonucu dikkate alınmayan bir kahramanlık eylemi gibi”* (Ünsal,Sayı:6-7,2014:30). Dolayısıyla şiddetin uygulandığı gerçeğiyle birlikte, biçimi ya da nasıl değerlendirileceği farkedilmeksizin, Batı toplumlarına ve tüm dünyaya mal olmuş *‘20. yüzyıla özgü akıl almaz şiddetin büyülenme, mağduriyet, yabancılaşıma gibi hislerle günümüzün üstüne bütün ağırlıyla çöktüğü’*(Audoin-Rouzeau, 2013:237), *tamamıyla* olumsuz sonuçlarıyla karşı karşıya bırakmaktadır.

Hannah Arendt'in belirttiği üzere *‘20. Yüzyıl, Lenin'in öngördüğü gibi savaş ve devrimlerin, dolayısıyla şimdilerde bu iki olgunun ortak paydası olduğuna inanılan şiddetin yüzyılı oldu’*(Arendt, 2014:9). Bu nedenle açıktır ki *“savaşta tecrübe edinilen her ne varsa öncelikle bedenle ilgilidir. Savaşta şiddet uygulayan da şiddete maruz kalan da bedendir. Savaşın bedenselliği savaş olgusunun kendisiyle o kadar iç içe geçmiştir ki ‘savaşın tarihini’ bu eylemin bedene yaşattığı tecrübelerin tarihsel antropolojisinden ayırmak kolay değildir”*(Audoin-Rouzeau, 2013:235).

Şiddetin büyük çaptaki varlığı bu nedenle araç-amaçlar doğrultusunda savaşın bünyesinde kendisini göstermektedir. Savaşın hakim olduğu yerlerde, erkin gücü altında ezilen kadınlar ve çocuklar da yer almaktadır. Her ne kadar kadınlar ve çocuklar

savaş stratejilerinde, çatışmalarda yer almasa da gözü dönmüş eril tahakkümün karşısında tecavüzlerden ölümlere kadar birçok vahşetle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla savaşın dışında kalmak gibi bir olgu söz konusu olmamaktadır.

Bu bağlamda 20. yüzyıl Batı'sında 'bedenin' tarihinde hem kapitalizmin tüketmek üzerine kurulu acımasız varlığı hem de dönemin savaşlarla dolu geçmişi düşünüldüğünde; yer yer her iki cinsten bireyler kendilerine dayatılan tüm bu zorbalıkları, baskıları ve şiddeti bedenlerinin her zerresinde hissetmek ve yaşamak zorunda kalmışlardır.



Görsel 1: Otto Dix, Kağıt Oynayanlar,1920, Nationalgalerie ve Staatliche Museen zu Berlin Dostları Derneği ortak mülkiyetinde.

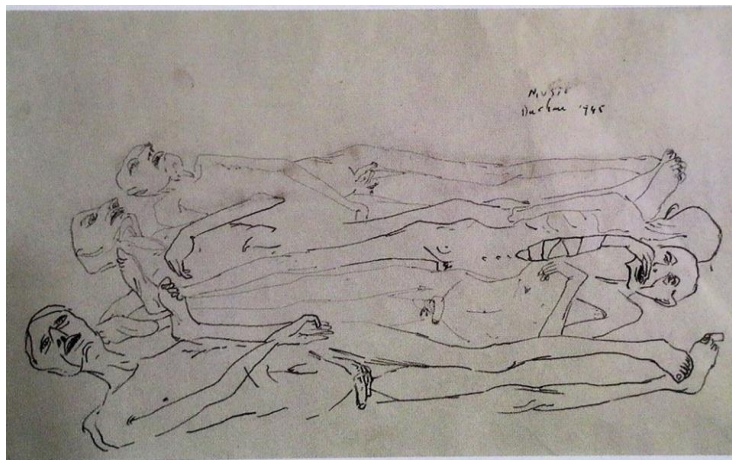
“Birinci Dünya Savaşı sırasında savaş yöntemleriyle beraber doğrudan yüzü hedef alan saldırılar da çoğaldı. Yüzün onarılması çok zaman istiyor, sonuçlar genellikle tatmin edici olmuyordu. Bu nedenle “yarım

suratlular”, ayrıca sakatlar iki dünya savaşı arası dönemde Avrupalı toplumların zihinlerinde yer eden bir gerçeklik haline geldi. Otto Dix’in az görülür bir gaddarlıkla resimlerinde ve gravürlerinde en çok işlediği konulardan biri, savaşın geride bıraktığı beden artıklarıdır” (Becker, 2013:272-273).

Otto Dix’in bu resmiyle beraber sanatta ‘şiddet’in tasvirlenişine dair ilk görüntüyle yola koyulacağız. Burada savaşın şiddetini, doğasını hissedebileceğimiz ve oradaki kişileri beden bütünlükleriyle günlük hayatın içindeki duygu, düşünce ve davranış biçimleriyle varlıklarını duyumsayabileceğimiz bir imge yaratırken; aynı zamanda 20. yüzyıl savaşlarının bedenler üzerindeki etkisini rahatlıkla gözlemleyebileceğimiz bilimsel bir veri olarak da karşımızda durmaktadır.



Görsel 2: Zoran Music, Dachau, 1945.



Görsel 3: Zoran Music, Dachau, 1945, özel kol.

“Music 1944’te, Dachau’da: “Kabus gibi bir dünya, ceset dağlarından bir manzaraydı.” Kesinlikle yasak olmasına rağmen Leon Delarbre ve Joseph Richter gibi o da resim çizmekten geri durmamıştır”(Becker, 2013:272-273).

Şiddetin savaş halini, erkek bireylerin bedenleri üzerinden doğrudan tanımlanışını sadece bu görüntülerin ışığında bile çıkarsayabilmekteyiz. Yığınlar halinde, en savunmasız ve yalın haliyle yatan ölü bedenler; sanatçının gözlemi ve duygulanımları doğrultusunda, plastik sanatların aracılığıyla yarattığı ifade biçimiyle en çarpıcı şekilde gözler önüne serilmektedir.

Burada ‘şiddet’ e dair genel bir bakış sunmaya çalıştık fakat hem savaşların, soykırımların hem de farklı tüm sömürü biçimlerinin etkileri, tüm bir Batı uygarlıklarına mal olduğu gibi dünya üzerindeki birçok toplumu ve yaşamı kapsayan hem fiziksel çöküşlere hem de psikolojik travmalara sebep olmuştur. Buradan hareketle 20. yüzyıl Batı toplumlarında devletin iktidar mekanizmasıyla toplumsal süreçteki yerine ve kadın bedenine yaklaşımındaki ‘şiddet’ unsurlarını da açıklığa kavuşturmamız gerekmektedir.

2. İktidar Ve Şiddetle İlişkisi

Şiddetin açığa çıktığı ve varlığının oluşumunda yer alan çoğu etmeni buraya gelinceye değin aktarmaya çalıştık. Fakat burada tüm bu süreçler içerisinde, sistematik olarak şiddetin dışavurumunu bir o kadar olağanlaştıran en büyük çarkın içerisinde yaşadığımız ve daima bir şekilde maruz kalacağımız ‘İktidar’ ve Devlet organizasyonundan doğan şiddeti tanımlamaya çalışacağız. Bu nedenle iktidar-devlet ilişkisinde, araç- amaç doğrultusunda titizlikle geliştirilen bir stratejiyle kullanan en büyük çaptaki şiddet biçimini; hayatın içinde kendini var etmeye çalışan tüm bireylerin üzerinde ve düzenin her parçasında etkili bir silah haline gelişini görmekteyiz.

Şiddetin bu denli kabul edilebilirliğini sağlamaya çalışmak bu nedenle, ancak büyük bir sistem içerisinde ve devletin tekelinde sağlanan iktidar mekanizmalarıyla

olağanlaştırılıp gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda toplumu oluşturan bireyler ‘şiddet’e başvurduğunda ya da maruz kaldığında; siyasal iktidarın ve toplumsal ahlaki, kültürel, sosyal, ekonomik vs. normlar aracılığıyla bunu düşünmeye, uygulamaya, kabullenmeye ya da reddetmeye yönelmektedir.

Bu doğrultuda *“insanlar, planlanmış bir şiddet eylemini haklı görmeye çalışarak vicdanlarını rahatlatmak zorundadırlar. Bu insanlar bile, çevreleri ve yakınları tarafından doğru bir davranış sergiledikleri duygusuna kapılmalarını sağlayacak denli bir onaylanma ve desteğe gereksinim duymaktadırlar”* dolayısıyla toplumsal veya çoğunluğun onayına hizmet eden bir kabullenişliğin içerisinde *“böylece niyetlerinin doğru olduğuna inanacak kadar “narsist” bir destek almış olurlar”*(Moses, Sayı:6-7, 2014:24). Bu nedenle *“ideolojiler, şiddet unsurunu körüklemeye olabildiğince uygundur. Bu konuyu biraz daha açacak olursak: Şiddet kavramı, dini ve dünyevi kültürlerden, kutsal savaflara kadar uzanan geniş bir platformda ele alınabilir”*(Moses, Sayı:6-7, 2014:24). Bu bağlamda şiddetin varlığı daha önceleri Antik Yunan’da ele alınan düşünce biçiminde de dahil yaşamın her alanında ‘erkek’ üstünlüğünün gözetildiği bir devlet anlayışından, 20. yüzyıl Batı’sına değin Erk’in güç ve egemenlik isteminin ‘şiddet’ dolu hakimiyetiyle düzenin içinde varolmuştur. Dolayısıyla şiddet her kimin elinden çıkıyorsa çıksın nihayetinde amacına ilişkin bir çizgi oluşturmaktadır. Artun Ünsal’dan şiddet’e dair açıklamasından belirttiği üzere:

“Şiddet kavramını, yönettiği insanları ezdiği ve sömürdüğü öne sürülen siyasal, sosyal ve ekonomik sistemlerin veya sömürge yönetimlerinin varlığına indirgeyen ve yürürlükteki sistemin ancak karşı şiddetle ortadan kalkacağını ve yeni bir düzene geçileceğini savunan Marksist, anarko-sindikalist, köktendinci siyasal eylemcileri ve ulusal kurtuluş savaşçıları da unutmamak gerekir. Bunların yanı sıra, şiddeti yücelten, ona olumlu bakan görüşler de vardır. Örneğin faşizm, savaşı Devletin gücünü arttıran ve insanlar arasında kahramanlığı, kendini başkaları için kurban etmeyi ve dayanışmayı pekiştirici bir araç olarak görüyordu”(Ünsal, Sayı:6-7,2014:30).

Rafael Moses’in Hintli Nobel Ödülü sahibi, düşünür ve yazar Tagore’dan alıntıladığı üzere: *“Ulus olma ideası, icat edilen en etkili uyuşturucu maddedir.*

Yoğunluğunun etkisi altında bütün bir ulus neredeyse sistematik bir şekilde ahlaki çöküntüsünün farkına varamadan, bu tehlikeli bencillığe tutsak olur”(Moses, Sayı:6-7, 2014:24). Bu nedenle devletin çıkarları doğrultusunda işlenmiş olan bireylere, toplumsal düzeni sağlayabilmek adına kumanda eden iktidarın diktalarına boyun eğerek ‘ulusallık’ gibi milli duygular da dahil birçok fikir altında şiddetin doğmasına sebep olan amaçlar empoze edilmektedir. Örneğin: *“Başka şartlar altında kabul edilmesi asla mümkün olmayan bi davranışın hoşgörüsü ile karşılandığı en çarpıcı örnek, bir insanın, “asker” kimliği altında bir başka insanı öldürebilmesidir”*(Moses, Sayı:6-7, 2014:24). Bu nedenle daha önce de bahsettiğimiz üzere 20. yüzyıl Batı’sı ve tüm dünya ulusallık altında yoğun bir savaşlar dönemi olarak birçok canlının yitirilmesine, yerleşim alanlarının talan edilmesine varıncaya kadar felaketlerle geçen bir yüzyıldır.

Dolayısıyla ulusal bilinç altında *“iktidarın esası komutun etkililiğiye, o zaman silahın namlusunda büyüyen iktidardan daha güçlü bir iktidar yoktur. Öyleyse şunu söylemek de anlamlı değildir: “Bir polis verdiği emir, silahlı bir adamın verdiği emirden farklıdır”*(Arendt, 2014:47). Buradan hareketle Hannah Arendt’in iktidarla şiddet arasında ayırım yapmanın önemini ayırdında olduğunu düşündüğü Alexander Passerin d’Entreves’den alıntısı şöyledir:

“Kuvveti hukuka uygun olarak kullanmanın bizzat kuvvetin niteliğini nasıl değiştirdiğini ve insan ilişkileri konusunda nasıl tümüyle farklı bir manzara sunduğunu görebilmek için, ‘iktidarın’ ‘kuvvet’ten ayrı olup olmadığı ve bu ikisinin nasıl ayrımlandığı konusunda karar verilmelidir”. Zira “kuvvet, bizzatihi koşullara bağlanması temelinde kuvvet olmaktan çıkar. Yani Passerin d’Entreves’in anladığı anlamda iktidar, “koşullu” ya da “kurumsallaşmış kuvvet”tir. Başka bir deyişle, bazı yazarlar şiddeti, iktidarın en bariz dışavurumu olarak tanımlarken Passerin d’Entreves iktidarı, bir tür hafifletilmiş şiddet gibi tanımlıyor. Nihai kertede bu da aynı şeydir”(Arendt, 2014:47-48).

Bununla birlikte iktidarın, şiddetle özdeşleştirilmesinin yanı sıra, ortak paydalarının ‘insanlar üzerindeki etkisi’ olması itibariyle kendilerini var etmelerinin farkı şudur: *“iktidar her zaman sayılara gereksinim duyar; oysa şiddet, araçlara dayalı*

olduğundan, bir yere kadar sayıların gücü olmaksızın da idare edebilir”(Arendt, 2014:52). Yani böylelikle devlet yapısına içkin olan iktidarların geniş bir kitleye ve toplum yapısına hakim olması gerçeğiyle oluşan bir düzende; her kesimden insanın ilişkiler ağına yansayacak olan erk istencini doğurur. Dolayısıyla güçlünün güçsüze, çoğunluğun azınlığa, zengininin fakire dair bakışında erkin rolü yansınamaz hale gelmektedir. Bu nedenle istisnai durumlar olsa bile *“egemen toplumsal düzen kural olarak, kadınları (çocuk ve yaşlıları) –eşitlik iddialarına rağmen- alt konumlara oturtarak sunar. Bu anlamda, erkeklerin hakimiyet tecrübesi için kadınları seçmeleri şaşırtıcı değildir. Erkek, sözde zaten kendisinin hakkı olanı kadından alırken, hukuka uygun ve normlara sadık davrandığına inanır”*(Godenzi, 1992:96). İktidarın varoluş biçimiyle özdeş olarak gelişen şiddeti, bu bağlamda toplumsal sürecin varoluşunda da görmekteyiz. Dolayısıyla devlet- erk- iktidar üçgeninden doğan eril sistemin sonucunda ‘erkek’ geçmişten günümüze bu etmenlerle varolmuş ve onanmıştır.

Bu nedenle erkek bireylerin iktidara karşı olan arzusu ve yakınlığı sebebiyle karşısında duran tüm şeyler üzerine ezici, baskıcı ve ötekileştirici tüm tavırlarıyla birlikte şiddeti meşrulaştırır. Çünkü şunu biliyorlarki bu davranışları uygulayarak



Görsel 4: İsimsiz, Mehmet Ergüven’in Sırdaş Görüntüler adlı kitabından, sayfa:119.

Mehmet Ergüven'in bir fotoğraf makinasının objektifinden yakalanmış yukarıdaki görselden yola çıkarak; sanatın şiddetle ve şiddetin toplumların doğasına ilişkin sorgulamayı ya da erkek egemenin fiziksel ve ruhsal dışavurumunun gündelik yaşama nasıl yansıdığına en küçük bir örnekle bile nasıl tezahür etmekte olduğunu şöyle açıklamaktadır:

“Neo-Nazi yanlısı dört gencin fotoğrafı, ilk bakışta estetize edilmiş bir şiddet gösterisini hatırlatıyor bize; soldan ikinci sırada duran gence bakalım: Adaleli vücutta çelik gibi pazu (Conan ya da Rambo'nun soyundan), sıkılmış yumrukla dirsekten yukarı kaldırılmış kol (sert ve her an duhule hazır phallus) ve nihayet vahşice kükremek üzere yana doğru açılmış gergin dudaklı ağız (sadistik orgazm) bütünüyle içgüdüye teslim olan bir şiddet özleminin kökeninde, cinsel tecavüzün ön planda yer aldığını ortaya koymaktadır. En sağdaki gençse, bir an için daha ılımlı görünse bile, o da aynı ölçüde küstahtır esasen; sıkılmış yumrukta tek başına kalkık duran orta parmak, karşı tarafın cinsel kimliğinden öte haz objesi (duhul noktası) hakkında da aydınlatır bizi; bu konumdaki orta parmağın cinsellik bağlamında verdiği mesaj erek ve anüstür. Dudağı hafifçe yalayan dilse, bu ilişkilerde deneyim sahibi olduğunu ima eden delikanlının cüretkar çağrısına işaret etmektedir hiç şüphesiz”(Ergüven, 2007:119-120).

Bu fotoğraftan örnekle şiddet kavramının sanat içerisindeki bağlamını kurabileceğimiz noktaya gelmek gerekirse bu doğrultuda, Ergüven'in bakışıyla şunu elde ederiz:

“Bu örnekte imlediğini aşan fotoğraf, giderek sahne, beyazperde veya tuvalde basbayağı yararlanabileceğimiz bir model-görüntü'ye dönüştürmüştür. Bir başka deyişle, sahnelenen şiddet, kendiliğinden estetiğin ilgi alanı içindedir artık. Görüntüsüne teslim olan kaba kuvvet, bundan böyle üzerinde fikir yürütüp, yeni biçim arayışlarıyla kendisine farklı içerikler atfedebileceğimiz bir gözlem nesnesi olmuştur bizim için”(Ergüven, 2007:120).

Böylelikle sanat; estetiksel doyumunu sağlayabilecek güzelliği ile yaşamda yerini korurken aynı zamanda; devletin iktidar organlarıyla işbirliği üzerinden tahakkümlerini

ya da erkin ötekiler üzerindeki ezici tavrını dolaylı yönden de olsa ifşasını ortaya çıkarma gücü ile birlikte politik bir unsur olarak da yer almaktadır. Bu bağlamda sanat eserinin alıcısıyla (seyircisiyle) olan bağını kullanmaktaki etkili yol ile istenileni aktarabileceğimiz bir iletişimel kaynak olarak da işlevi vardır.

Buradan hareketle bir fotoğraf sanatının raslantısal ya da bilinçli tek bir karesi bile bunu görmemizi ve sezinleyebilmemizi sağlayacak etkidedir. Yukarıdaki örnekte de olduğu gibi sadece bir futbol maçının fanatikleri olarak bile Noe-Nazi taraflılığın şiddeti nasıl içselleştirdiklerinin bir kanıtı olarak karşımızda durmaktalar. Bu bağlamda şiddeti bu denli olağanlaştıran tüm egemen güçler, yaşamın her hangi bir alanına yansayacak şekilde varlığını korumaya almaktadır. Bu nedenle devlet-erk-iktidar üçgenindeki anlaşılmalı varlığın tahakkümlerinde “ *şiddetin gösterilebilir hale gelmediği toplumlarda, bastırılmış olan saldırganlık içgüdüleri, dar bir çevrenin sınırları içinde riyakarlığa dönüşmüştür sessizce; yaşanır ama sürekli kamuflle edilir – aynen despotik rejimlerde olduğu gibi*”(Ergüven, 2007:121).

Hannah Arendt'in belirttiği üzere “ *iktidardaki her gerilemenin şiddete açık bir davetiye olduğunu biliyoruz ya da bilmeliyiz – Hükümetler olsun yönetilenler olsun iktidarı elinde tutup da ellerinden kaymakta olduğunu hisseden herkes, kaybettiklerinin yerine şiddeti koymanın cazibesine direnmekte zorlanmıştır. Salt bu bile yeterli bir gerekçedir*”(Arendt, 2014:102) diye belirtmektedir. Şiddetin bu denli açığa çıktığı 20. yüzyıl, hem endüstriyel gelişmelerinin gitgide kötüye kullanıldığı ve bu doğrultuda üretim ve tüketim arasındaki dengesiz oranlardaki zıtlığın karşısında hem de ulusallık adı altında hiç durmadan talan edip, yok etmeye dayanan savaşların dönemi olmuştur. Bunların sonucunda ‘şiddet’, paylaşmaktan yoksun, iktidar arzusu ve hırsıyla donanmış toplumların ve doğal olarak bireylerin kimliğine, yaşamına nüfuz etmiştir.

3.Kadına Yönelik Cinsel Şiddet

Batı'nın Antik dönemden itibaren kadına bakışındaki hem düşünsel boyutunda hem de yaşam içerisindeki konumunda atfedilen ‘ikincil’, ‘edilgen’ ya da ‘öteki’ tavrında; dinin etkileri altında gerçekleşmiş bir evrensel kavrayışı ve dünya yaşamının

sorgulanışında, dönemin koşullarının gerekliliği üzerinden bir yansımasını görmüştük. Fakat tüm bu sorgulamaların nasıl ki sadece erkek egemen bir sistem içerisinde düşünsel ve pratiksel karşılıkları varsa hala bu eril gücün kullanımının şiddet göstergelerinin farklı biçimlerinde 20. yüzyıl'daki 'kadın' için de aynı değersizliğin etkileri vardır... Bir anne, kardeş, evlat ya da eş olarak günlük yaşamın her alanında, bedeninde veya zihninde ya da bir sanatçı olarak üretimlerinde kadın, bu nedenle toplumsal, ahlaki normlar ve erkin çemberinde sıkışarak, bunalarak, baskı altında kalarak yaşamaya maruz kalmıştır.

Hem Antik dönemin felsefesiyle yola çıkıp hem de bir dönem kadar uzaklıkta olan 19. yüzyılın ünlü filozoflarının etkisiyle zeminlerinin yaratılmış olduğu 20. yüzyıldaki 'kadın' ve 'bedeni' de bu nedenle erkin elinde evrilip biçilmektedir. Nietzsche'ye ait şu sözlerde olduğu gibi hem döneminin hem de sonrasındaki yüzyıllardaki kadın bireyin modelinden beklenenleri göstermektedir: *“Kadın, hakikat'i istemez; hakikat, kadınlar için nedir ki? En başından beri, kadın için, hakikatten daha yabancı, daha itici ve düşmanca bir şey olmamıştır. Kadının en büyük sanatı yalan, en yüce kaygısı ise salt görünüşü ve güzelliğidir”*(Berktaş, Sayı:6-7, 2014:448). Nietzsche ya da başka bir erkek filozof ya da din ve devlet işlerinde herhangi bir iktidar biçimi (buna karşıt düşünce biçimlerinin de nadir varlığıyla), bu düşünce biçimini tasdikler niteliktedir. Dolayısıyla *“bu yaklaşıma göre kadınlar, “hakikat”, “doğruluk”, “ahlak”, “bilgi” ve “estetik” gibi soyut ve yüksek sayılan değerlere yabancı ve uzak; buna karşılık, daha aşağı sayılan somut ve gündelik olgulara, toprağa ve doğaya, bedenselliğe yakın kabul edilirler”*(Berktaş Sayı:6-7,2014:448).

Kadının doğasına ilişkin bu belirlenimler, Eski Yunan'dan miras alınan 'Logos' kavramının (erkek ile özdeş biçimi) 'Pathos' (kadınla ilişkili biçim ve duygulanım) üzerindeki etkisinden yola çıkıp, 20. yüzyıldaki varyasyonları olarak şekillenecektir. Bu doğrultuda tekrar hatırlatmak gerekirse logosun dönem itibarıyla *kaos* ortamından *kosmos* durumuna geçişi sağlamaktaki büyük gücü sayesinde 'düzene koyma, sıralama' görevlerini üstlendiği bir iktidar mekanizması olarak da varlık bulmaktadır(bkn, Özen, Aslan, Sayı:24, 2009:36). Fakat daha sonraları logos'un *“anlamındaki bu değişim, sonraki dönemlerde sadece 'düzene koyma' ile sınırlı kalmamış, 'karışma' anlamına*

doğru ilerlemiştir. İşte bu dönüşüm köklerini Eski Yunan'da bulmuş, ancak etkisini bütün Batı Tarihinde, yalnızca Batı içinde değil özellikle doğa olmak üzere Batının ilişkiye geçtiği herşey üzerinde sürdürmüştür”(Özen, Aslan, Sayı:24, 2009:36). Dolayısıyla bu karışma, sömürü biçimleri olarak geri dönmüştür. Fakat konumuz itibariyle de var olan bu “tahakküm ve tabiiyet ilişkisinin en rahat gözlemlendiği, bu denklemin en sorunsuz kurulduğu alan, şüphesiz ‘eril’ ile ‘dişil’ arasında kurgulanandır”(Özen, Aslan, Sayı:24, 2009:36).

Bu bağlamda eşitlikten yoksun kadın, ya eril bir düzende ona biçilen görevi layıkıyla yerine getirecek bir robot misali uygulayıcı olmakla ya da kendisine dayatılanı sorgulayarak, başkaldırarak, boyun eğmeyen tarafın yaratıcısı olmak zorundadır. Çünkü en baştan itibaren felsefeyle bir adım geriden başlayan kadın; yaşamının her alanında ötekililiği hisseden ve aynı zamanda kendisine de yabancı bir birey olarak hayata tutunmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda “*felsefe disiplinin cinsiyetçiliği çeşitli biçimler almakla birlikte, bunlar arasında en az karmaşık ve kolay ayırdedilebilir olanı kadınları alanın dışında tutma ya da katılımlarını en aza ingirgeme çabasıdır”(Berktay, Sayı:6-7,2014:449). Dolayısıyla şunu söyleyebilirizki “ var olan akademik ortamlarda, kadınların bu alana çok az girebildikleri, girebilenlerin ise araştırma yapma, yükselme ve yayın olanaklarına çok daha zor kavuştukları – en ileri sayılan toplumlarda bile-bilinen bir gerçektir”(Berktay, Sayı:6-7,2014:449). Böylece kadın bir bireyden beklenen, istenilen ile; onu yükümlülüklerinin başka alanlarda gerçekleştirmesine itilen bir sınırlandırıcılıkta bırakmaktadır. “Geçmiş açısından durumun hiç de parlak olmadığı, felsefeyle ilgilendiği gün yüzüne çıkabilen kadınların bir elin parmaklarını geçmediği söylenebilir (Hypatia, Diotima, Heloise, Christine de Pisan, Lou Andreas-Salome ilk akla gelenler, ama bunların aydınlığa çıkabilmesi bile feminist tarihçiliğin gelişmesine bağlı olmuştur)”(Berktay, Sayı:6-7,2014:449).*

Batılı toplumdaki geleneksel, kültürel ve ahlaki mirasları, felsefe disiplinin kattığı öncü ve uygar düşünüş biçimleri, bilimsel gelişmeleri ve en önemlisi de sanat içinde katettikleri koskoca bir tarihe mal olmuş birikimleri ve ilerleyişi düşündüğümüzde; hala bir şeylerin, özellikle de kadınlar(ya da diğer tüm ezilip, ötekileştirilen ırklar, cinsiyet seçimlerini farklılaştıran insanlar ya da böyle durumlara

maruz kalan tüm istenilmeyenler gibi) üzerinde kurulmuş tahakkümlerin var oluşu, eril bir düzenin içinde iktidar, güç, para vs. arzusuna ulaşmak için olağanlaşmış durumdadır. Bundan dolayıdır ki felsefeci Elizabeth Grosz'un deyişiyle, *“kadın ya da dişil öge, Batı felsefesinin bastırılmış “öteki”si, aşmaya hatta temsil etmeye cesaret edemediği sınır”* (Berkday, Sayı:6-7,2014:450) olarak nitelendirilmiştir.

Bu doğrultuda 20. yüzyılın kadın imgesi de, Antik dönemlerdeki değerinin ‘modern ötekisi’ olarak evrilmeye yüz tutmuştur dersek şaşırtıcı olmaz. Çünkü edilgen bir kimlikle tanımlanmış kadın, 20. Yüzyıl tüketim kültüründe bir ‘meta’ olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla kadının rolü ve bedeni *“ pornografinin de yardımıyla parçalara bölünür. Mills bu parçalamanın iki temel etkisi olduğunu belirtir: Birincisi bedenin kişiliksizleştirilmesi, nesneleştirilmesi ve parçalarına indirgenmesidir. İkincisi ise kadın karakterin bütünlüklü bilinçli bir fiziksel varlık olarak temsil edilmemesi nedeniyle sahnenin kadın perspektifinden bir noktada toplanamaması, odaklanamaması”*(Yanikkaya, Sayı:24, 2009:48) olarak değerlendirilmektedir.

Dönemin popüler moda, spor ya da güzellik algısı içinde seyirlik obje haline getirilen kadın bedeni üzerinde daha fazla mevcudiyet kazanmıştır. Erkin iktidar olduğu bir kamu düzeninde medyanın işlevliliği de o ölçüde gelişmektedir. Bu nedenle sosyolog Erving Goffman'dan belirtildiği üzere *“reklamlarda toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine yaptığı analizde, pek çok reklamda kadınların erkeklerden daha az ciddi ve daha oyunbaz gösterildiğine ilişkin saptamasına değinmek gerekmektedir”*(Yanikkaya, Sayı:24, 2009:48). Bu noktada kadın bedeninin ya da diğer tüm beden temsillerinin gösterimi ve yayılımı 20. yüzyılın bilimsel ve teknoloji gelişiminin akıl almaz hızıyla doğru oranda nüfuz ederek, istenilen, beklenen bedenler sunulmaktadır. Bunu da *“okuldan ya da bilimsel yayınlardan ziyade ve genellikle onlardan daha önce kadın dergileri, moda dergileri, güzellik dergileri, popüler tıp dergileri, 20. yüzyılın sonuna doğru hetero ve homoseksüel dergileri, ayrıca bazı romanlar, filmler, radyo programları, skandal yaratıcı ve başarısıyla televizyon programları popüler bir bilimsel bakışın kök salmasını sağlamış olan belli başlı kanallarla”*(Ory, 2013:106-107) başarmaktadır. Bu kanalların etkililiği sayesinde doğal olarak *“fiziyojyiyi(örneğin belli bir diyetetik kültürünü), gerek psikolojyiyi(örneğin belli*

psikanaliz kültürünü) ve dahası tarihçilerin ilk başta ‘zihniyetlerdeki değişim’ gibi belirsiz ve tembelce bir tarifle özetledikleri evrenin yeni kavrayış şekillerini etkilemiştir”(Ory, 2013:107).

Bu bağlamda tüm medya kanallarının tekeline kadın bedeni baş rolü oynamaktadır fakat onu değiştirip dönüştürecek güçle yönlendirilmektedir. Bundan dolayıdır ki *“20. yüzyılda insanoğlunun bedeni – çok uzun zaman bu öncelikle kadının bedenidir – kozmetik, diyetetik ve şekillendirmeden ibaret üçlü bir rejimle yönetilmiştir”(Ory, 2013:107).* Bu da kadının kendini fiziksel ve ruhsal açıdan ‘başkaları’ için iyi olmaya ya da güzel görünmeye itecek sebepleri doğurmaktadır. Bu bile, kadın bireyin kendi içsel dünyasıyla yabancılaşmasına ve psikolojik bir baskı biçimini getirmeye yetecek gerekçelerden bir tanesidir.

Bu nedenle 20. yüzyıl’ın akıl almaz derecedeki kitle iletişim kaynaklarının çoğalması ve kullanımındaki etkililiği üzerinden kadın bedeni artık daha görünür ve tüketilir olmaya başlamıştır. Örneğin: *“Reklamlarda kadınların, erkeklerin dikkatini çekmek için cinsel cazibelerini kullanmaları ‘ciddi sonuçları’ olacak toplumsal işaretleri öğretir ya da var olanları pekiştirir”(Yanikkaya, Sayı:24, 2009:48).* Dolayısıyla Erving Goffman’ın ‘ciddi sonuçlar’ olarak tanımladığı şeyde şunu çıkarabilmekteyiz:

“Bu şekilde anlamlandırılan işaretlerin gündelik hayattaki deneyimlerinin anlamlandırılması esnasında da benzer biçimde kullanılmasıyla ilintilidir. Bu nedenle de kadınlar, gündelik hayatlarında sürekli olarak hareketlerine ve bakışlarına (beden dilleri), konuşmalarına (sözel iletişim öğeleri) ve hatta tonlamalarına (dil-ötesi öğeler) dikkat etmek, sınırlandırmak ve geri çekilmek durumunda kalırlar. Çünkü kadın bedeni gündelik hayat içinde her gün yeniden okunan bir metne dönüştürülerek, kadının beden dili de cinsellik üzerinden anlamlandırılmaktadır”(Yanikkaya, Sayı:24, 2009:48).

20. yüzyıl’ın olanakları içerisinde kuşkusuz ki kadının bedeniyle olan ilişkisinde hak ve karar mekanizmasının kendisinde olduğu bilinciyle hareket ederek, yaşayış biçimindeki özgürlüklerinin de farkında olarak yaşamaya başlamıştır. Nitekim eril bir düzenin kuşatması altındaki bu yaşayış biçiminde, kadının konumlanması ve onun

üzerindeki belirlenişlere rağmen kadın bir bireyin ne kadar bu tahakkümlerden kendisini soyutlayabileceği, özgüllüklerini ve özgürlüklerini koruyabileceği ve yaşayabileceği konusunda da zorluklar peşini bırakmamaktadır. Bu yüzdendir ki iktidar ve güç arzusunu elinde tutmaya çalışan erkek egemen bir bakış için kadın bedeni, cinselliği ve kullanımı üzerinden ilişkilendirilen bir köle ve seks objesi olarak görülmektedir.



Görsel 5: Nina Berman, Irzına geçilmiş Bosnalı bir kadın.(Sipa Press,1994).

Berman'ın karesinde gördüğümüz şeyin gerçek bir olayın sonucu ya da kurgu oluşundan ziyade, orada duran kadının içe dönük bir vücut ifadesinin bize çaresizliği, sıkıntıyı, yalnızlığı ve acıyı gösterebiliyor, hissettirebiliyor olmasıyla belge niteliğinde de önem arz etmektedir. Şiddetin etkisi altında şekillenmiş bir beden ifadesinin, zaman ve mekan farketmeksizin, öncesi ve sonrasını bilmeden o ana ilişkin yansımaları kavrayabilmekteyiz.

Eril normların beklentisi içinde itaat ve bağlılık duygusuyla işlenmesi beklenen kadın bedeni ve cinselliği şiddete ve sömürülmeye maruz bırakılmaktadır. *“Bu noktada önemle vurgulanmalıdır ki, cinsel şiddetin uygulanmasında aslolan, şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddettir. Söylenenler bir sözcük oyunu gibi anlaşılmalıdır; sorun, cinsel şiddet olayında şiddetin belirleyici olduğunun kavranmasıdır. Burada cinsellik sadece şiddetin etkin olarak kullanılabildiği bir*

alandır”(Godenzi, 1992:19). Bu bağlamda Alberto Godenzi'nin yaşayanların anlatımıyla ve istatistikler üzerinden derlediği kitabına göre:

“Cinsel sömürüyü yaşayan kadınlar diye tanımlayacağımız, cinsel şiddet kurbanı kadınlar üzerine ilk araştırmalar 70’li yıllarda ABD’de yapıldı. Avrupa’da ise konu üzerine ilk araştırma sonuçları yaklaşık 10 yıl sonra yayımlandı. Yapılan araştırmalar hiçbir yanlış anlamaya yer vermeyecek biçimde, cinsel saldırıya uğramış kadınların tanıklıklarına başvurulmadan, fazlasıyla uzun süreden beri ‘ihmal edilmiş’ olan dünyaya -kadınlara yönelik şiddetin dünyasına- göz atmanın mümkün olmadığını ortaya koyuyor. Bu tanıklıklar nefret dolu öfkenin, çaresizliğin ve erkek şiddetinin yarattığı felç eden korkunun boyutları konusunda da ipuçları veriyor”(Godenzi,1992:61).

Godenzi'nin kitabında yer alan, araştırmalarda yaşamlarına dair itiraflarda bulunan kadınların cümlelerine de yer vermek isabetli olacaktır:

“Erkek arkadaşına Cumartesi sabahları orospuluk yapmasam, tüm hafta sonum terörle geçiyordu. Bir seferinde intihara teşebbüs etmişti. Ölse sevinecektim. Ondan kurtulmak istiyordum. Sonra ayrıldım.(23 yaşında bekar bir kadın)”.

“Uzadıkça öfkem artıyor, özellikle de kendime karşı. Yalnız başıma dışarı çıkmaya korkuyorum. Artık doğal da davranamıyorum. Çok daha korkak ve dikkatli oldum.(31 yaşında evli bir kadın)”(Godenzi, 1992:61).

Bu ve bunun gibi benzerleri olan birçok korku, öfke, yalnızlık, sancı hisleri duyan, fiziksel ve psikolojik baskılara ve şiddete maruz kalan sayısını bilemediğimiz binlerce kadın yaşamını bu şekilde devam ettirmektedir. Bu nedenle gündelik hayat biçiminde kadın, şiddetin herhangi bir türeviyle karşılaşabilmektedir. Elbetteki eril sisteminin çarklarının işleyişinde mantıksal yaklaşımı ele aldığımızda bu araştırmaların tarafsızlığını da görmezlikten gelemeyiz çünkü 70’li yıllara ait bu araştırmalara göre bile *“eğer erkekler belirli kadınları şiddet nesnesi olarak seçiyorlarsa, sorumluluğun bir kısmı da bu kadınların davranışlarında ve kişisel çekiciliklerinde aranmalıydı. Bilimsel gayretkeşliğin ve şovenizmin bu sakat mantığına, kişisel özellikleri ve statüsüne*

bakmaksızın her kadının erkek cinsel şiddetine maruz kaldığı açık biçimde ortaya konularak dur denilebilirdi”(Godenzi, 1992:21).

Son olarak, “Birleşmiş Milletler’in 1993’te yayımlanan ‘Kadına Yönelik Şiddetin Yok Edilmesi Bildirisi’ bu şiddet biçimini, ‘cinsiyete dayalı ve kadınlarda fiziksel, cinsel, psikolojik her hangi bir zarar ve üzüntü sonucunu doğuran veya bu sonucu doğurmaya yönelik özel yaşamda veya kamu yaşamında gerçekleşebilen her türlü davranış, tehdit, baskı veya özgürlüğün keyfi biçimde engellenmesidir’ diye tanımlanmaktadır. Ancak hemen 2. maddede şiddet biçimlerinin bu tanımla sınırlı olmadığını, yukarıda sayılanların yanında kadına zarar veren her türlü geleneksel ve göreneksel uygulamaların da bu kavrama girdiğini işaret etmiştir”(Arın, Sayı:6-7,2014:305). Fakat tüm bu araştırmalar ve önlemlere rağmen hala kadına yönelik şiddetin devam etmediğini söylersek, bu tüm bir insanlığın ayıbı olur.

Bunun için hem bireysel hem de toplumsal olarak şiddeti engelleyecek bilinçle ve kadın-erkek cinsiyetleri arası eşit-adil bir dengeyle ve erk sisteminin topyekün değiştirilmesiyle ancak sağlanabilir. Bu noktada bireylere, toplumlara bu sağ duyuyu, bilinci en çok kazandıracak olan şey, sanatın etkisinde onun dallarında görünür kılınmasından da geçmektedir.

BÖLÜM – 3

A. SANAT İÇİNDE KADIN BEDENİN TEMSİL EDİLİŞİ

1.Resimde Bedenin Yeri Ve İmgelem

Buraya gelinceye değin yapmak istenilen şey, 20. yüzyıl'da Batı'nın koşulları düşünüldüğünde; erkek egemen bir varoluşla inşa edilen bir yaşayışı, savaşlarla dolu bir geçmişle onun sonuçlarının devam ettiği ve tüm teknolojik gelişmeleriyle birlikte görsel kültürün ve iletişimin yayılmacı etkisinin varlığıyla dolu bir tarihi genel hatlarıyla ele alabilme çabasıydı. Böylelikle aslanan, tüm bu yaşananlar içerisinde bedenlere nelere olduğunu görebilmektir. Bu bağlamda günlük yaşamları içerisinde bedenlerin; iktidar organlarıyla ve sosyal, siyasal, toplumsal, kültürel, ahlaki tüm normlarla nasıl konumlandırıldıklarını, itaat ettirildiklerini, biçimlendirildiklerini veya değişip dönüştüklerini görebilmedeki etkileşimi açığa çıkarmakla ilgiliydi...Ve bunu kadın bireyler ve bedenleri özelinde ele alarak bakmaya çalışmıştık. Nihayetinde buradaki bölümde de sanat içinde kadın bedenin yerini ve onun imlediği bir görsel dünyayı tanımlamaya çalışacağız.

Bunun üzerine bedenin önemine ve değerine dair, Michela Marzano'nun söylemine dikkat çekmek yerinde olacaktır: *“Beden Kraldır çünkü; onun aracılığıyla başkalarına nasıl bir insan olduğumuzu gösterebiliriz; beden köledir çünkü; değişken ve yeterince tatmin olmayan arzularımız doğrultusunda uysal ve biçim değiştiren bir cisimdir”*(Timurturkan, Sayı:24, 2009:108). Dolayısıyla sosyal bir varlık olarak insan iletişimde, göz ve akıl koordinasyonunun ilk temas ettiği şey ‘beden’dir. Etki eden ve edilen olma noktasında belirleyicidir.

Gündelik yaşam ölçütlerinde olduğu gibi, 20. yüzyıl sanat pratikleri içerisinde de beden; hem üretme eylemini gerçekleştirme aracı olarak sanatçı için (örneğin; performatif sanat) hem de konu bakımından ön plana çıkmasıyla da dikkat çekmektedir. 20. yüzyıl için ve hatta günümüz için de geçerli olan şey, Eski Yunan'dan beri bedenin dişlilikle özdeşleştirildiği bir güzellik algısı yaratılmıştır. Sanata konu olan doğanın çekiciliğinin dışında; beden ve onun imgesinde yaratılan güçlü ifadelerin getirileriyle, modern sanatın teşhirciliğe varan ya da tüm bir çekiniklikle tasviri sağlanan ilgi odağı

haline gelmiştir. *“Modern Sanat aslında gelenekselleşmiş kurallara bir başkaldırıydı. 19. yüzyılın Avrupasında artık akımlar ve üsluplar hızla çoğalmaya başlamıştı. Modernizm ekonomiden, sanata ve günlük yaşama kadar her alanın sorgulanmasının gerekliliğini savunmuştu”*(Arkas Koleksiyonu’nda Post Empresyonizm, 2011:72). Dolayısıyla gündelik yaşam kesitlerinden sanatın içine dahil olan bedenlerin etkisi göz ardı edilemeyecek derecede baskın bir politika ile ele alınmıştır. Fransız eleştirmen Camille Lemonnier’e göre *“1900 yılında yazdığı bir yazıda çağdaş yaşamın kadınla özdeşleştirilmesinin yüzyılın karakteristik bir özelliği olduğunu dile getirir. Onun için kadın imgesi, geçmişin resmiyle geleceğin resmi arasındaki geçiş unsurunu oluşturur. Başka bir deyişle, geçmişin kadınıyla geleceğin kadını arasındaki sınırları çizen görsel kaynakların başında resim sanatı gelir”*(Antmen, 2013:37-38).

“Rönesans’tan itibaren insan bedeninin tasvirinde morfoloji esas alınmıştır. Morfoloji ise anatomiye ve 19. yüzyılda, hatta 20. yüzyılın daha da öncesinde sanat okullarında hala icra edilmekte teşrihe dayanır. Bu çerçevede bedenleri resmetmek, boyamak, şekillendirmek onları gerçek anatomileriyle yakalamak ve sonra sahnenin ya da eylemin koşullarının gerektirdiği şekilde giydirmek anlamına gelir”(Michaud, 2013:343). Kadınla özdeşleşmiş, güzellik ideası altında özellikle çıplak bedenler bir tuvalin üstünde, çamurun biçiminde, ya da bir kameranın karşısında ve daha bir çok tekniğin kullanabileceği bir model olarak cesurca yerini almıştır.

Kadın bedeninin medya ve sanat kültürü içerisinde fetişleşen bir öge olarak yer almasının kökeninde tüm bir eril istemin değerleri boy göstermektedir. Çünkü *“varlığını görünebilirliğine borçlu olan phallus’un giderek ait olduğu gövdeden soyutlanması yönündeki eğilim yatmaktadır. Phallus, erkeğin malı olarak meydan da olmasına karşın, vagina bir varsayımdır sadece; görerek değil, sokarak varlığından haberdar olduğumuz bir çukur; muhatabı göz değil, erkeğin orasıdır hep”*(Ergüven, 2007:86). Bu yüzdendir ki görselliği bakımından içe dönük gizli yapısından kaynaklı *“vagina’nın bu anlamda yokluğu onu bütün vücuda yaymış olup, sonuçta dışının gövdesi bütünüyle teşhir objesine dönüşmüştür usulca”*(Ergüven, 2007:87).

Sonuç olarak bakıldığında *“uygarlık tarihi boyunca kadın vücuduna ilişkin cinselliğin estetize edilerek güzelle özdeş kılınması, sonuçları bakımından hayli*

önemlidir; çünkü böylece arzu edilen konumuna geçen kadın, hak etmediği bir özgürlük başılamıştır erkeğe: Erkeğin bedeni tanım dışıdır; kadın bir veri olarak, öylece kabul etmek zorundadır onu”(Ergüven, 2007:87). Böylelikle kadın bireyin bedeninden istenilen ve beklenenler doğrultusunda hem gündelik yaşayış biçiminde hem de sanat nesnesi olarak “ artık beden ve yüzeyi çoklu piyasa kimliklerini yansıtan bir metne, sayfaya, ekrana, göstergeler toplumuna dönüşmüştü”(Timurturkan, Sayı:24, 2009:107).

Bedenlerin hareket sınırlarının en geniş kapsamında sıklıkla konu edildiği *“modern sanatın gelişiminde fotoğrafın gelişmesi de önemli rol oynadı. Resmi, dış dünyayı doğru bir şekilde anlatma aracı olarak gören anlayış sarsıldı ve bu sayede soyut resimdeki gelişim hız kazandı”(Arkas Koleksiyonu’nda Post Empresyonizm, 2011:72). Bu noktada fotoğraf aracılığıyla “modelleri bir anda, resim atölyelerindeki makara, kayış, çengel gibi düzeneklere gerek kalmadan yakalamayı mümkün kılmış, bu da duruşu daha doğal hale getirmiş, fakat aynı zamanda daha karmaşık kompozisyonlara imkan sağlamıştır”(Michaud, 2013:343). Bu açıdan bakıldığında teknolojinin sağladığı bu rahatlıkları kolayca farkedebiliriz nitekim resim sanatı için de bedenlerin dondurulmuş görüntüsünün belli ölçüde yapaylaşmasına sebep olacaktır (bkn. Ergüven, 2007:90). Yves Michaud’un belirttiği üzere de şunu farkediriz: ‘‘20. yüzyılın sanatının bize gösterdiği beden, görüntüleme tekniklerinin birbiri ardına görülebilir hale getirdiği kadardır”(Michaud, 2013:343).*

‘‘19. yüzyılda yalnızca fotoğrafik merci değil, artık resmin kendisi de, görünenin ötesine uzanan bir varoluş olarak yeniden konumlandırılmaktadır. Ne var ki garip bir varoluştur bu: Belirli bir noktadan bakmak için herhangi bir kullanım kılavuzu sunmak yerine bütün noktaların eşit ağırlıkta dağıldığını teslim etmekte, sanatsal imgeyi ve güzellik anlayışını tersine çevirerek varoluşa ve varlık bilime ilişkin yeni bir deneyim önermektedir. Kendi ötesinde yatan bir görüneni, tiyatro da olduğu gibi gözler önüne serme işlevini kaybetmiştir imge. Anlamsal bir derinlik olarak resim yüzeyi geçerliliğini yitirir ve hacim, yüzeylerle sınırlandırılacağı yerde derine iner”(Sayın, 2002:146).

Zeynep Sayın’ın yukarıdaki cümlelerinden de anlaşılacağı üzere 19. yüzyıl ve sonrasına etki eden Batı sanatında; sanatçıların, biçim ve içerik kavramlarının yeni

teknik ve yöntemlerle sanatsal yaratımı ve etkiyi sorgulayışını gerekli kıldığını göstermektedir. *“Doğanın yüzey yerine derinlikte yattığı henüz keşfedilmemiştir; diye yazar Cézanne, çünkü bakın, yüzeyi değiştirebilir; süsleyebilir, özelliklerini belirtebilirsiniz ama hakikate dokunmadan derinliğe dokunmanız olanaksızdır”*(Sayın, 2002:146). Bu nedendir ki görme biçimlerinin ve nesnel dünyayı yansıtırma ifadesinin altında belli bir anlam ve derinlik kaygısıyla şeyler, kalıcılık ve değer kazanmaktadır.

Bedenleri ele alışlarında fotoğrafın etkisinden kaçamayan ve kullanımına dahil eden *“19. Yüzyılın sonunda Cézanne ve Puvis de Chavannes gibi birbirinden çok farklı sanatçıların bile tutumlarına damgasını vurabilmiş olan şekilleri parçalayıp yeni bir düzene sokma işlemi Muybridge ve Marey’in bilimsel ve belgesel fotoğraf üzerine araştırmalarına paraleldir”*(Michaud, 2013:343). Dolayısıyla Batı sanatındaki etkilenimler, teknolojik gelişmelerin ve toplumsal bedenin bu noktadaki dönüşümüyle birlikte değişime uğramıştır. Örneğin: *“Kübizdeki şekil tahrifatını sadece Cézanne’ın görsel ve zihinsel yargılarına ya da siyahi heykel sanatının keşfine, hatta yüzyıl sonunda dördüncü boyut hakkında dönen tartışmalara bağlamak haksızlık olur. Bütün bunların yanı sıra kronofotografi ve sinemanın doğuşunu da hesaba katmak gerekir”*(Michaud, 2013:343).



Görsel 6 ve 7: (solda sağa) Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar; Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak.

“1907-1912 diliminde, Picasso’nun Avignon’lu Kızlar’ından(Les Demoiselles d’Avignon) Duchamp’ın Merdiven İnen Çıplak’ına (Nu descendant un escalier) gelene kadar, kübizmden kübo-fütürizme bütün bu etkenler bir araya gelerek yeni temsil yöntemlerine zemin yaratmıştır: Yeni bir mantıkla dağılan figür hemen arkasından, hareket halindeki şekillerin kesintisiz bir toplamı olarak yeniden toparlanır”(Michaud, 2013:344).

Gündelik yaşamları içerisinden yansıtılan bedenler, görüntüleme tekniklerinin ve kurgunun arasından sıyrılarak sanatsal düzlemde imgelere dönüşerek, gözün ucunda, bilinç ve duygulanımın vasıtasıyla yeniden üretilir. “Bu da şeylerin kimliği ve daha derin bir seviyede öznenin kendisi meselesinin yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur: O zamana kadar bedenlerin özünde ne olduğu temsilin durağanlığında kendini belli ederdi. Artık özün yerini parçalar, tertipler almıştı”(Michaud, 2013:344).

Bu yeni sanat düzeniyle sanatçıların eserlerindeki beden kullanımında görünen ve onların altında yatan içeriği anlamlandırma çabası ile yaratıcısı olan sanatçının ve seyircisinin eser üzerinden haz ve çıkarımlar elde etmesini sağlarken; sanat eserindeki özne-nesne ayrımını sorgulatacak yeni bir bakışı da getirmiştir. Yeni sanat düzeninin aldığı boyutta önce “bakışın özneye ait olduğu görüşünde direktmekte ve öznenin nesneleştirdiği evreni temsil ettiği”(Sayın, 2002:29) bir yaklaşımı görmekteyiz. Fakat daha sonraları teknolojik gelişmelerin ve yaşam tarzının getirilerinin sağladığı bir dönüm noktası olarak bundan sonra “bakılan nesne, görülen nesne değildir yalnızca, bakan özneyi aynı zamanda bakılan bir nesneye dönüştüren şeydir”(Sayın, 2002:29).

Sanat eseri üretimindeki birçok farklı teknik ve görsel zenginliğin oluşturduğu yeni biçim arayışlarında bu nedenle; güncel konuların devreye girdiği özne-nesne ayrımları, görsellik algılayışları birbiri ardına tetiklenen ve biçimlenen bir etkileşimi de beraberinde getirmektedir. “Enstantane fotoğrafı röportajlarla birlikte aynı zamanda, 1920’lerin sonunda Amerikalı fotoğrafçı Weegee’nin ustası olduğu haberler ve kederli ikonlar çağı başlamıştır”(Michaud, 2013:345). Ve elbette ki birçok farklı tekniklerin kullanımıyla ve düşünce boyutuyla sanat akımlarının şekillenmesi sağlanılmıştır. Sanatsal üretimlerinin görsel kimliğinin yanı sıra, felsefe ile olan iç içeliği de bu noktada varolmaktadır.

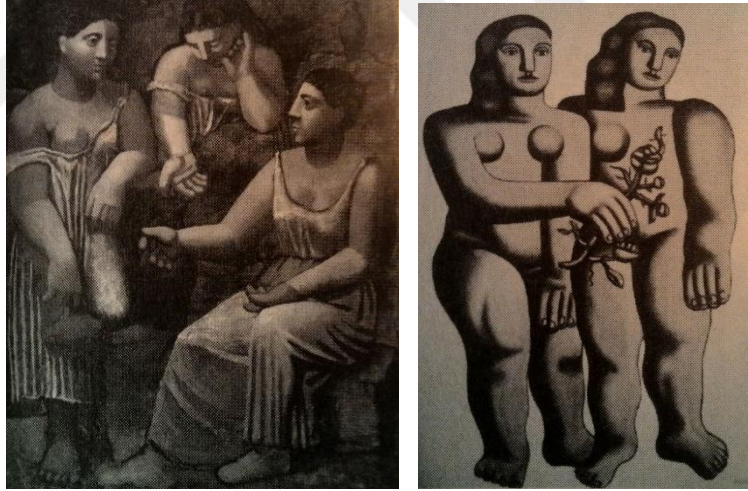
Buradan yola çıkarak; dönemin koşulları itibariyle bilinen eski sanatsal üretimleri bakımından dini ibadethanelerin ya da evlerin özel bir köşesinde yer alan Bizans ikonalarının izleyen özneyi etkileyip, onu kutsal bir görev üzerinden kendisine çekişi ve bağlayıcılığıyla gücünü göstermektedir. Bu bağlamda *“Bizans ikonası, kendine bakan göze dair bir şey söylemekte, bakışın yöneldiği nesne olarak göze karşılık vermektedir: Görme alanında birbiriyle antinomik bir ilişki içinde bulunan iki kutup vardır – nesnelere tarafında yer alan bakışa, yani onların bana bakıyor, bana dair bir şey söylüyor olmasına karşın ben onları görürüm”*(Sayın, 2002:29). Sayın’ın Lacan’dan belirttiği bu cümlelerine şunu da ekler: *“İncil’in cümlelerine de bu bağlamda bakmak gerekir – Gözleri var ve görmüyorlar. Görmedikleri nedir? – işte şu: Nesnelere onlara baktığı, onlara dair bir şey söylediği”*(Sayın, 2002:29).

Modern sanata katkılarında dolayı tekrar Cézanne’ a dönecek olursak; resim yüzeyindeki hareket, ışık, nesnelere konumlanması ya da bedenlerin duruşundan vb. oluşan tüm kompozisyonları ifade etme ve okumaya yönelik, biçim ve içerik kavramlarına dair önermeleri doğrultusundaki bu tavrı, sonraki süreçlerde kanıksanmıştır. Sanatsal çözümlemesinde Cézanne için *“hakikat olarak dokunulan derinlik, aynı anda mesafe ve mesafesizlik gerektirecek, görünümün iki yanlılığı, dışarısını içeriye, içerisini dışarıya evriltecektir. Cézanne’ın yaptığı bir bakıma Rodin’in yaptığı yapmak ve yüzyılların Batılı dehşetine göz sayesinde dokunmak, imgeyi derinliğe dokunan bir iz olarak tasarlamak anlamına gelir”*(Sayın, 2002:146). Fakat aynı zamanda *“Cézanne’ın dokunduğu, hacmin maddeyi maddeye aktaran içeriği değil, hacmin içinde saklanan hakikatin, nesneden ve maddeden yalıtılmış kendiliğindenliği, özgöndergeselliğin derinliğidir”*(Sayın, 2002:146).

Tüm bunları düşündüğümüzde *“bir bakıma ne dünyayı nesneleştirerek karşısında yer almaktır amaçlanan, ne de onu içselliğin dışavurulduğu bir türeve dönüştürmek... Aksine varoluşa öykünür ve dünya içinde yiterken, gözün dünya olmayan mesafesine saygı göstermektir”*(Sayın, 2002:147). Bu noktada sanat, hem dünyevi olmayan tinsel bir kutsallığı ile verdiği hazı hem de insan için hayatla özdeşleşen bir bütünü yansıması olarak onunla içselleşme ve ifade biçiminin arzusu ile işlevselleşmektedir. *“Bu türden bir öykünme, kendini bakışa sunma ve imgeye bakış*

taşıyıcısı olarak razı olma, resmin bahsettiği mesafeye ve mesafesizliğe teslim olma anlamına gelecektir”(Sayın, 2002:147).

Bizans ikonalarında olduğu gibi buradan hareketle dönemin sanatçıları “1920’li yılların sonlarında ve 1930’lu yıllarda öykünülen Avrupa, ve özellikle Paris-merkezli sanat ortamı, sanatsal radikalizmini büyük ölçüde yitirmiş ve daha geleneksel temsil biçimlerine geri dönmüştü”(Antmen, 2013:63). Kadın bedeninin ele alındığı birçok temsille karşılaşmaktayız ve bunları kendi döneminin üslupsal yaklaşımlarıyla, Antik dönemin sanat mirasına öykünerek kendi ifade biçimleriyle harmanladıkları bir dönemi inşa etmişlerdir. “Bu dönem, klasik temaların ve natüralist tekniklerin yükselişine tanık oluyor, aralarında Picasso ya da Léger gibi önde gelen avangard figürlerin de bulunduğu pek çok sanatçı, hem üslupsal hem tematik olarak yeniden klasik geçmişe bakıyor ve yapıtlarında antikiteye yönelik açık bir ilgi ortaya koyuyordu”(Antmen, 2013:63).



Görsel 8 ve 9: (solda sağa) Pablo Picasso, Pınar Başında Üç Kadın,1921; Fernand Léger, İki Kızkardeş,1935.

Örneğin: “Picasso’nun Pınar Başında Üç Kadın, Léger’inin Dans gibi resimleri (görsel 8, 9) bu yönelimin eserleridir. Özellikle Picasso’da, kadın figürlerinin heykelsi görünümü, beyaz giysiler ve kumaş kıvrımlarının başlı başına birer anlatım ögesi olarak kullanıldığı görülür” (Antmen,2013:63,64). Antik Yunan’ da sanatçıların özellikle kadın figürlerini ‘çıplak olarak temsil etmemek’ üzere, giysilerin draperilerini ustalıkla kullandıkları biçimle birlikte bedeni gizledikleri ve hareketi bu kıvrımlarla

sağladıklarını görmekteyiz(bkn.Kocabaş Atılğan, 2013:24,25). O döneme ilişkin kadın bedenlerinin neden çıplaklıkları içerisinde temsil edilemediğini ve 20. yy. sanatında neler değiştiğini daha sonra açıklamaya çalışacağız. Fakat burada Picasso ve Léger gibi birçok sanatçının, Antik Yunan sanatının mirasından etkilendiğini görmekteyiz.



Görsel 10, 11, 12: (Soldan Sağa) Uyuyan Ariadne, M.S. 2. yy.; Fernand Léger, Uzanan Kadın, 1922; Pablo Picasso, Rüya, 1932.

Yukarıdaki eserlerde de görülebileceği üzere “Antikitenin modern bir yorumunu yansıtan bu tür resimler, üslupsal bir öykünmenin yanı sıra antikiteye özgü spesifik konulara da değinir. Pek çok antik kaynaktan rastladığımız Ariadne figürünün modern yorumları da bunların arasındadır”(Antmen, 2013:64). Cézanne ve daha birçok sanatçı öykünmecilik ilkesiyle “dünyayı önsel uyuma sahip bir imgeyle temsil etmek yerine dünyanın kendisine benzemek ve ona dönüşmek isteyen türden”(Sayın, 2002:153) bir yaklaşımı ve mesafeyi bakışlarında bulundurmıştır. Dolayısıyla “öykünmek, yalnızca gördüğünü değil, aynı zamanda görüldüğünü bilmek anlamına gelir: Amacı, bakan dünyanın kendine dönüşmektir. Öykünme bu açıdan, bir yanıyla doğanın saldırdığı ürküden korunurken diğer yandan ona gösterilen hürmetin ifadesidir”(Sayın, 2002:153,154).

Herşeyiyle temsil edilen dış dünya ve onların bir sanat nesnesine dönüştüklerindeki yansıyan görüntüsünü düşündüğümüzde: *“Sanatsal düzlemdeki var olma sürecinin nesnel koşulları dikkate alındığında, hiçbir şey, kendisiyle özdeşlik ilkesini koruduğu sürece, sahnede kendisini temsil etme hakkına sahip değildir; çünkü, sahnedeki ağacın işlevi, doğadaki örneğinden daima farklıdır; bu yüzden, sahneye taşınan gerçek ağacın kendisini imleyeceğini düşünmek sadece yanıltır bizi”*(Ergüven, 2007:7). Bundan dolayıdır ki *“imgelerin dünyada göndergesel bir karşılığı yoktur; göndergesellik tuvaldedir. Özgöndergesellik, kendi içinde soluk alan, kendini içeriden oyan bir mekan yaratır. Simgesel görme düzenini dışarıdan değil, içeriden yaran bir oyuktur bu; nesnelere göz arasındaki ilişki, benzeşim uğruna benzeşim ötesi bir yasallık olarak yeniden tanımlanmıştır”*(Sayın, 2002:148). Bu nedenledir ki sanat içerisinde şeylerin temsili, öykünmecilikten bile geçse, sanatçının kendi tavrıyla nesnelere yüzey içerisinde yeniden ele alınışı bile, ona başka bir bakış ve içerik katmaktadır. Dolayısıyla kurgusal düzlemdeki görünenlerin ardındaki imlenen de değişmektedir.

Dolayısıyla artık *“Cézanne sonrası imge, bakışın iştahını yalnızca benzeşimle değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşim sayesinde de doyurabilmektedir; çünkü görünenle benzeşmemek, tersine bir denklemle artık görünmeyenle benzeşmek, üstelik bu türden bir benzeşimi yanılsamacı bir uzama taşımak, yanılsamacılıkla perdelemek anlamına gelir”*(Sayın, 2002:189). Bu bağlamda *“sanatsal yanılsamacılığın temel amacı, bakışın iştahını önce uyandırmak, sonra doyurmaktır. Bu nedenle kimi zaman yanılsamacılığın, görüldüğünden fazla ve görünenin ötesinde bir şey olduğunu söylemesi, kendini sahip olmadığı bir dolulukla perdelemesi, görünenle görünmeyen arası bir gerilim alanı yaratması ve anlatıyla biçimi, figürle zemini çelişkili bir gerilim alanı olarak örgütlemesi kaçınılmazdır”*(Sayın, 2002:188).

Buna örnek vermek gerekirse René Magritte’in *Le phénomène* (Görüngü) eserinde ve diğer tüm çalışmalarında olduğu gibi perdelemeyi ve dolayısıyla nesnelere arasında gizemliliği koruyarak imlenenleri apaçık göstermez. Bu yüzden onun resimlerinde de tuval yüzeyindeki kurguda; çözümlenmesi gereken bir bilinmezin ve

örterek göstermenin özlemini ve binlerce kez baktığımız şeye bir daha merakla bakıp gö/ste/rme çabası yatmaktadır.(bkn. Ergüven, 2007:5-9)



Görsel 13: René Magritte, Le phénomène, 65.5x55.5 cm, t.ü.y.

Bu nedenle “görünüşle yarışmaz imgeler; sanatın yanılısamacılığı, imgelerin görünüşü taklit etmelerinden değil, görünüşün ardında görünüş olmayan şeyle, idenin kendiyle yarışmalarından kaynaklanır”(Sayın, 2002:188). Bu bağlamda Magritte’nin resminin tesadüfi olmayan ismiyle yapmaya çalıştığı şey; duylara hitap ederek bir görme biçisi sağlayarak, bu görüden bir düşünce oluşturacak şekilde düzenlemesidir. Bu doğrultuda Magritte, “resimlerinde konu olmadığını bildirdikten sonra, bunu görülebilir figürlerde keşfettiğini söylediğinde açıkça ters düşüyor kendisine. Aslında bir Magritte resmini gizemli kılan da bu çelişkidir başka bir şey değil; sanatçı, figürle düşünülebilir olanın sınırlarını zorlarken, belki resmi (resmin dilini) sorgulamıyor ama tosladığı sınırlarda sui generis (kendine özgü) bir evren sunmaktadır”(Ergüven, 2007:11).

Resmin dilini sorgulama noktasında, tekniksel yaklaşımları bakımından da modern sanatın öncüleri olarak nitelendirilen iki sanatçıya dair, bunlar, “Octavio Paz’a göre Picasso ve Duchamp, yüzyılı en çok etkilemiş iki ressamdır: Picassso tüm yapıtlarıyla, Duchamp ise modern yapıt kavramının yadsınması olarak değerlendirilecek tek bir yapıtla”(Sayın, 2002:196). Bu sanatçılar kendilerine özgü olan biçimsel yaklaşımlarla, eserleri üzerinden estetik bir beğeni oluşturmaya çalışırken aynı zamanda imgelerin gücüyle düşünümeye de sevk etmelerinden kaynaklanan dönüştürücüler olarak da karşımıza çıkmaktadırlar.

Bu doğrultuda, sanatın kurgusal düzlemdeki “*geleneksel yanılsamacılık öğretilerinin becerisi, çıplak bir imge sunmak yerine yanılsamacılığı çıplaklık olarak göze getirmelerinde; çıplaklığı dolulukla perdelemelerindedir. Oysa Duchamp’a soracak olursak görünen, görünen değildir*”(Sayın, 2002:200). Bu yüzden onun da, şeylerin evrendeki gerçekliği ve sanatsal düzlemlerde konumlanışları ve algılanışlarına dair getirdiği sorgulayışlarından yansıyan bir tutumu görmekteyiz. “*{Görünmeyen, gözle görünemediği için kavranamayan dördüncü bir boyutun yansılama olasılığı hakkında düşünüyordum}*”, diye belirtmektedir Duchamp ve ekler; *{güneşin evrende ikiboyutlu yansımaları yol açması gibi üçboyutlu bir nesnenin yansılacağı gölgenin ikiboyutlu bir biçim oluşturduğunu keşfettim ve benzer bir yöntemle üçboyutlu bir yansıya sahip dört boyutlu bir nesne olması gerektiğini, bizim şüphe duymadan baktığımız bütün nesnelere bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansılarını olabileceğini düşündüm}*”(Sayın, 2002:201). Burada Duchamp’ın değindiği şey “*belki görelilik kuramının ya da ikona savunucularının ‘zaman’ dediği dördüncü boyuttur bilinmeyen ya da değildir, ama daha önemlisi bu yolla ‘görünüm’ ile ‘görüntü’ kavramlarını ayırt etmeyi önermesidir*”(Sayın, 2002:201).

Bu bağlamda “*görünüm, üçboyutlu bir evrende göze ulaşan nesnenin, retina üzerinde bıraktığı izlenimdir. Ama retinal etki, görüntünün bizzat kendisi değildir. Bir bakıma görüntü, nesnenin ilksel ve negatif izdüşümü gibi bir şeydir, Duchamp’ın dört boyutlu düşüncesinde bir boyuttan diğerine geçerken biçim kazanan yansılama dile getirir*”(Sayın, 2002:201). Görüntüleme tekniklerinin yaygın olarak kullanıldığı bir sanat ortamında “*Duchamp’da olduğu gibi sanatçının meselesi, içinden geldiği gözmerkezcil dizgeyi çökertmek olduğu an, kaçınılmaz bir bakış ve perspektif sorunsalı oluşturmak zorundadır. Batı sanat tarihi bir bakış kırma tarihidir; çünkü bakış saf görüye eşittir*”(Sayın, 2002:200). Bu nedenle sadece görünenin görünmeyen olmadığını ve görünmeyenlerin derinliğinde onlardan farklı bir düşüncenin yattığı fikriyle, hayal gücünün sınırlarını zorlamaya çalışırız. Zamanında ikonların etkisi gibi, Duchamp için de “*yalnızca bakılan öznenin, bakan nesnelere, örneğin çikolata paketlerinin bile baktığı açılar sürekli değişir, onlar da sürekli hareket halindedir. Üç boyutlu bir evrende ilksel olarak daire olan bir biçim, hız kazanarak ovalleşecek, zaman içinde gözden yitip gidecektir. Ama bu, onun içinde bilinmeyen bir gizliliğin eylemesinden, bilinir görünen*

görüntünün bilinmeyen bir gerçekliğin izdüşümü olmasından kaynaklanır”(Sayın, 2002:200-201).

Bedenlerin sanat mekanındaki dönüşümü, gündelik hayatın içerisinde ya da Antik sanat eserlerinden öykünmenin bir yansıması olsa bile kendi farklılıklarını zamanın ve sanatçının müdahaleleri doğrultusunda yeniden sunacaktır. Bu noktada alımlayıcının bakışı da önemli hale gelmektedir. Tüm bu süreçlerde aslolan bedenler aracılığıyla üretmenin içerisinde olmak ve bedenın sanatsal düzlemde ‘okunmasına’ dair etkileşimi açıklayabilmektir. Çünkü *“günümüz sanatçılarının antikiteye yaklaşımı da yine insan bedenine odaklıdır. Ne var ki artık ‘antik beden’ ne mükemmel biçimin bir yansıması ne de sanatsal bir etüd malzemesidir”(Antmen,2013:69).* Bu nedenle, bedenlerin 20. yüzyılın sonlarıyla beraber günümüzdeki etkisinde de *“sanatçıları ilgilendiren; bedenın farklı tarihsel dönemlerde nasıl tahayyül edildiği, bu tahayyüllerin imgelere nasıl yansıdığı, güzellik ya da çirkinlikle ilgili değer yargılarını nasıl oluşturduğu, bedenın nasıl, hangi değerler sistemine göre estetize edildiği ve belki tüm bunların kimlik inşa süreçlerine nasıl yansıdığıdır”(Antmen, 2013:69-70).*

Teknolojinin imkanları doğrultusunda hızla yayılan, bedenleri ve şeyleri kaydederek yakalama, izleme arzusu toplumsal bedenın algısını da değiştirmektedir. *“İlk başta gazetecinin ya da sinemacının tekelinde olan fotoğraf makinesi ve video kamera önce turistın, nihayet herkesin eline geçmiştir. Bunlar görmek ve görülmek için fazladan birer gözdür. 20. yüzyılın sonunda çember kapanacaktır: Bakanla görülen sürekli birbirini yansıtmaktadır ve istisnasız her şey doğduğu anda bir görüntüye kavuşmaktadır”(Michaud, 2013:346).* Bu noktada bedenlerin yeri hem gündelik yaşayışlarında hem de sanat alanında izlenmek ve okunmak üzere anlamlandırılmaya çalışılan göstergeler haline gelmiştir. En nihayetinde acı, sancı, rahatsızlıklar veya beğenileri ya da şiddetin fiziksel-ruhsal anlamda yansımasını bedenler üzerinde açıkça görebilmekteyiz.

Bir bakıma *“bu görüntüleme teknikleri oturup zahmetsiz hale geldikçe çelişkili olarak saldırganlaşmakta, giderek yayılmaktalar. Bedeni, içi de dahil gerçek ve mecaz anlamda çıplak bırakıyor, en mahrem noktasına kadar takip ediyor, görünmeyen, saklı ya da gizli ne varsa meydana çıkarıyor, teşhir ediyorlar”(Michaud, 2013:346).*

Böylelikle insana ve bedene dair ne varsa ya çok görünür olmanın verdiği sıradanlığı ve değersizleştirmeyi ya da bunun üstüne bedenlerin sınırlarının daha da zorlayarak dönüşmesine ve bu beklentiler içerisinde dayatılanlara maruz kalmayı beraberinde getiriyor. Bu noktada artık “gerçeklik geri dönüşsüz olarak ortaya saçılmış, skopofilik güdüye (bakmanın hazzı) teslim edilmiştir. İlk başta sadece ‘yeni’ zannedilen bedene ait bu görüntüler altında bedenle ilişkimizi değiştirmektedir”(Michaud, 2013:346). Bu nedenle bedenler, toplumsal algıdaki yeriyile değişip dönüşürken; her alanda, güçlü birer kimlik tanımlama mekanı ve bir kendini ifade etme aracısı olarak yaşamda ve sanat içerisinde etkiyi arttırıp, yaratmakta önemli hale gelmektedir.

2. Çıplaklık, Nü, Pornografi Kavramlarının Tanımlanması

Gündelik koşullarda çıplaklık, toplumsal normlar içerisinde belli bir mahremiyet alanıyla sınırlandırılmaktadır fakat insanın bedenini saklamadan, örtmeden, tamamiyle kendi olabileceği yalınlığı getirecek bir gerçekliktir. Bedenin çıplaklığı, bu yaklaşımlardan bağımsız anlamlandırılmamakla birlikte, daha özgür bir alanda ve yaratıcı bir edimin varlığıyla biçim, dil, tavır gibi ifade unsuru olarak sanat düzleminde kullanılan göstergeler niteliğindedir. Bu noktada bedenlerin çıplaklıkları içerisindeki temsilin; duruş, poz, mimik, renk gibi etmenlerle mekan içerisindeki kurgusu, imgelemde, doğal olarak farklı duygulanım ve anlamları beraberinde getireceği bir araç olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda bedenlerin sanat içerisindeki karşılıklarında çıplaklığın neye tekabül ettiğini, hangi koşullarda, nasıl değiştiğini anlamlandırmak için öncelikle ‘çıplaklık’ ve ‘nü’ kavramlarıyla başlamalıyız. Bu noktada kısaca değinirsek; “*John Berger’e göre çıplak ‘insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksızın başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanamamasıdır’.* Yani bedensel çıplaklığın nü’ye dönüşebilmesi için çıplaklığın seyredilen bir objeye dönüşmesi gerekir. Çıplakta öncelikle utanma ve sıkıntı duygusu hakimdir ve bu psikolojik gerilimi arttırır”(İnce, 2 Aralık, 2015). Birbirinden bu denli farklılaşan iki kavram, bu nedenle hem beden konumlanışıyla hem de izleyenin bakışıyla da değişip dönüşmektedir.

Süregelen zaman içerisinde kadın bedeni, plastik sanatların her zaman yararlanabileceği bir estetik obje olarak daima yerini korumuştur. Bu kullanım, dönem dönem kadının rolüyle ya da sanat anlayışının etkisiyle birlikte sınırlandırılıp değişime uğramaktadır. Örneğin: *“kadının çıplak betimlenmemesi geleneği M.Ö. 350 civarında Knidos tarafından satın alınan Praxiteles’in Afrodit Heykeli aracılığıyla yıkılır. Praxiteles bu heykelle yalnız çıplak bir Afrodit heykeli yapmamıştır aynı zamanda tanrıçanın bundan sonra yapılacak olan heykellerine ilham vermiştir. Böylece çıplak kadın figürü Batı sanatında varlığını göstermiştir”*(Kocabaş Atılgan, 2013:24)



Görsel 14, 15: (soldan sağa) Praxiteles’in Afrodit Heykeli kopyası, (orj. 4. Yüzyıl); Apollo Belvedere, M.Ö. 330-320.

Yukarıdaki heykellerden de farkedeceğimiz üzere; Afrodit’in çıplaklığı, sağ eliyle cinsel organını örterek saklamaya çalışmasıyla, çekinikliğini gözler önüne sermektedir fakat Apollo heykelinde durum hiç de böyle değildir. Onda erkekliğini ve gücünü saklama ihtiyacı duymaksızın bir ifşası söz konusudur. *“Heykellerde rastlanan bu farklılıklar, toplum önünde kadının drapeli kumaşlarla sarmalanarak (ya da bir şekilde örtmeye çalışarak) kusurlu olarak görünen yerlerinin gizlenmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Bu da kadının toplum içinde gizlenip saklanması gereken bir olgu haline gelmesinin önündeki güç olarak görülebilir”*(Kocabaş Atılgan, 2013:25). Bu nedenle erkek egemen bir sistemin içinde, kadın bedeni üzerindeki şiddet unsurlarının izleri kaçınılmaz olarak Antikitenin sanat anlayışında da görülmektedir.

Çıplaklık erkek bedeni için kutsal ve güzel olanla ilişkilendirilirken, kadın bedeni için bayağı ve ‘kötü yolda’ olarak tabir edilen kişilerle özdeşleştirilmiştir (bkn. Kocabaş Atılğan, 2013:25). Fakat değişen koşullar ve estetik algısıyla kadın bedeni için de çıplaklık olgusu zamanla farklılaşmıştır. Bu nedenle *“sanatta çıplaklık imgesine her çağda farklı anlamlar yüklenmiştir. İlk kez Batı sanatının temeli olan Antik Yunan sanatında, güzel olarak kabul edilen erkek bedeninde kendini göstermiş olsa da, daha sonraları ağırlıklı olarak kadın bedeninde Afrodit-Venüs imgeleriyle sürdürür. Ve Modernist dönemle birlikte ‘çıplak’ hem bir başkaldırı imgesi hem de cinselliğin ayrılmaz bir parçasına dönüşür”*(İnce, 2 Aralık, 2015).

Gündelik yaşamın veya sanatın nesnesi olarak çıplak kadın bedenleri izlenilmeye dair bir çekiciliği göze dayatırken bir o kadar da bilinmezliğin, korkunun ya da merakın kapılarını aralar niteliktedir. Çünkü *“bir eğretileme olarak soy/un/ma, insanoğlunun temel yaşantı nitelikleri arasındahiç kuşkusuz ilk sırayı alır. Öyle ki, cennetten cehenneme kadar nihai sonu imleyen mekanların temsilinden başlayıp, gerçeğin, sonsuzun, yücenin, değişmeyenin, vb. metaforuna kadar uzayan sınırsız bir çağrışım gücüne sahiptir çıplaklık”*(Ergüven, 2007:92). Bu nedenle bir kadın bedeninin sadece çıplak olarak bile, görünenin ardında imleyeceği bir semboller yığını ortaya koymasına yetecek imkanlılığı vardır sanat düzleminde. Buradan hareketle *“sanattaki çıplak, yani Batı sanat geleneğinin başlıca türlerinden bir olan ‘nü’, John Berger’in de işaret etmiş olduğu gibi, bir görme biçimidir; bir sanatsal gelenektir”*(Antmen, 2013:75).

Buradan hareketle Batı sanatı içerisinde kadın bedeninin çıplaklığını ele alışıyla tarihe damgasına vuran Tiziano ve Edouard Manet’in eserleri; dönemin koşulları arasında farkındalıklarını yaratıp öncü olma nitelikleri kazanmıştır. Tiziano’nun Urbino Venüsü(1538) *“apaçık teşhirciliğine rağmen gizleri de olan bir resimdir; modelin kimliği kesin olarak bilinmemektedir örneğin, arka plandaki figürler de bir sandıkta giysi arıyor gibi görünselerde aslında dikkatimizi modelin çıplaklığına iyice çekmek için poz veriyorlardır sanki”*(Antmen, 2013:143). Oldukça erotik gözükten, şuh duruşlu Urbino Venüsü ayrıca Olympia’nın da *“esin kaynağıdır ama Olympia’nın ressamı Edouard Manet, Tiziano’nun resminde somutluk kazanan biçimiyle Rönesans*

estetik idealinde çok daha gerçek bir imge yaratmış; böylece 19. Yüzyılın akademikleşmiş Salon beğenisinin beklentilerini yerle bir etmiştir”(Antmen, 2013:144).

Çıplak bedenlerin sanat içerisindeki karşılıkları bu nedenle kurgulanan kompozisyonun; mekandaki tüm nesnelere ve pozisyonların etkileşimi dahilinde yeniden anlam kazanır. Bu doğrultuda seyircinin de bakışında, çıplaklığa dair yaklaşımı diğer tüm biçim ve tarzlara gösterdiği gibi estetik bir algıya sahip olması beklenmektedir. Nihayetinde Henry Miller’ın belirttiği üzere; *“nasıl ve nerede olursa olsun, düşünülebilecek her pozda erkek veya kadın vücudunu seyretmeye hakkımız olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda beden kutsaldır ve ondan ne çıkardığımız bizimle ilgili bir sorundur”*(Ergüven, 2007:94).



**Görsel 16, 17: (soldan sağa) Tiziano, Urbino Venüsü, 1538;
Edouard Manet, Olympia, 1863.**

Daha sonraları Manet’nin çıplak bedeninin bu kadar yüceltilmesi ve bir o kadar da döneminde *“uygunsuz bir resim olarak görülüp reddedilmesi, büyük ölçüde Manet’nin genç modelinin (Victorine Meurend) beden imgesinden kaynaklanıyordu. Model, çirkin, pis, tuhaf, ‘işçi sınıfından’, erkek gibi görülmüştü. Bu nedenle eleştirmenlerin, ondan gerçek bir kişiymiş gibi söz etmeleri ilginçtir; Olympia, hiç kuşkusuz döneminin Öteki’sini temsil eden güçlü bir imge olarak görülmüştü”*(Antmen, 2013:145). Bu bağlamda kadın bedeninin gündelik yaşamda ve sanat düzleminde bir başkaldırı imgesi olarak; onu görünür kılıp şiddeti bertaraf etmenin de bir aracı olarak yer almaktadır. Dolayısıyla *“Olympia –bugün- benimsenmiş temsil kavramlarına karşı-saldırının bir göstereni (signifier) işlevi görüyor gibidir. Çevresini ırk, cinsellik ve cinsiyet olgularının oluşturduğu bu karşı-saldırıları, yerkürenin dört bir yanına ulaşan*

Batı merkezli görsel kültür sistemlerinin genel olarak dışladıklarını ya da marjinalleştirdiklerini sistem içine almaya yarar”(Antmen, 2013:144).

Olympia'nın eril bir sistem içerisinde, 'öteki' olarak sınıflandırılan bireyler için onları bu düzene karşı kabullendirmeye ve görünür kılıp kendisini var etmeye dair gücü, birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur. Bunu “*çağdaş sanat pratiğinde artık son derece yaygın hale gelen bir yöntemle 'düşsel rol yapma', Dictionary of Critical Theory'de (Eleştiri Kuramı Sözlüğü) belirtildiği gibi, efendi ile köle arasındaki diyalektikten kaynaklanır; bu diyalektikte özne, her zaman ötekinin elindeki bir nesnenin ardından koşar”(Antmen, 2013:144).* Ve ayrıca bu ister rol yapma yoluyla kendi bedenini kullanarak ya da Olympia figürünün plastik sanatlardaki farklı tezahürleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada “*çıplak modelin izlenmeye peşinen razı olması, insan vücuduna gezintiye çıkacağımız gizli bir davetiyedir aslında; görmek, sonuçta kendi bedenimizde noktalanmış bir serüvenin ilk duvarıdır çıplaklığın seyrinde”(Ergüven, 2007:97).* Bu nedenle ondan ne beklediğimiz ya da ne çıkarsadığımız; eserin bütününden doğan biçimin ve içeriğin bizde uyandırdığı kadarıyla modelle bir olmayı gerektirir. Bir bakıma Olympia figürünün kimliğini, pozunu ve çıplaklığını kullanarak ve onunla özdeşleşerek girilen “*bu sorgulamada, onları sağlam şekilde postmodern estetik çerçevesine yerleştirir; bu bağlamda yeri değiştirilmiş ya da yapı çözüme uğratılmış imgeler çoğu zaman yeni anlamlar imlemektedir”(Antmen, 2013:146).*



Görsel 18, 19, 20 : (soldan sağa) Picasso, Olympia Parodisi, 1901; Mel Ramos, Manet'in Olympia'sı, 1974; Larry Rivers, Ben Olympia'nın Kara Suratlısını Seviyorum, 1970.

Şiddetin ve ötekileştirilmenin büyük ölçekteki mağdurlarından biri de Afrikalı kadınlar olmuştur. William A. Ewing’a göre, “erken dönem fotoğraf örneklerinden şunu açık olarak görebiliriz: Birçok Avrupalı fotoğrafçının ve onların erkek alıcılarının zihinlerinde, Afrikalı kadınlar öncelikle arzu nesnelerydi, cinselliği ağır basan varlıklardı, ahlak nedir bilmezlerdi ve Kara Kıta’nın kendisi gibi, beyazların üstün gücüne boyun eğiyorlardı”(Antmen, 2013:153). Bu nedenle ilk olarak kadın oldukları ve bedenlerini cesurca ortaya serdikleri kültürel çıplaklık biçimiyle, ikinci olarak da beyaz insanın sömürgesinde olan siyahi bir ırk olarak ötekililiği ve şiddeti hissetmektedir. Fotoğraf ve performans sanatçısı olan Renée Cox’un *Olympia’nın Oğlanları* işiyle bunu apaçık ortaya koymaktadır.



Görsel 21: Renée Cox, Olympia’nın Oğlanları, 2001.

Renée Cox, “bu ön yargılı ‘siyah kadın’ imgesini cesur bir tutumla ele alır, çünkü kendi imgesini de her günkü benliği ve anne kimliğiyle (çıplak olsa da) yansıtır. Cox, bu ‘nü’ göndermesinde kesin olarak çıplaktır, tıpkı Batılı fotoğrafçıların öteki ırkları tasvirinin ‘nü’ değil, her zaman çıplak olması gibi”(Antmen, 2013:153). Siyah ve beyaz olması farketmeksizin kadınların çıplak olarak, ister poz (*Academie’de güzellik ideasının rehberi olan çıplak vücut*) ya da gündelik yaşamlarından bir kesiti olsun, onların gerçekliklerine ayna tutmaya özdeş bir tutumdur aynı zamanda. Çünkü çıplaklık, “yalnız *academie’de* değil, *otopsi masasından morga kadar daha birçok yerde nesnel bir incelemenin konusu olabilir hayatımızda, ama hepsinin bölüştüğü saygın bir ortak payda vardır hep: bir baskı aracı olarak seyreden/seyredilen ayrımı, çıplak*

karşısında geçerliliğini yitirmiştir. Çıplak bedenle kurduğumuz ilişki, her defasında insanlık sınavıdır esasen”(Ergüven, 2007:105).

Bedenlerin reklamlar aracılığıyla tüketim nesnesi olarak medya kültüründe sürekli yer almasında ve giderek pornografiyle özdeşleşmesindeki etken; dünya görüşünün ve kadının algılardaki rolüyle ilgili beklentiler ve gelişmeler üzerinden gerçekleşmiştir. Bunu sağlayan başlıca yenilik *“fotoğrafın yanı sıra 19. yüzyılın en büyük görsel icadı, bugün zamanı için taşıdığı önemi artık azımsanan stereoskop’tur. Bu, sanatla sanat olmayan arasındaki ayrımı zorlamayan, kafaları kurcalamayan bir aygıttır. Stereoskop, sanata dahil olmasa da, 19. yüzyılın arzuladığı görme biçimini simgeler”(Sayın, 2002:85).* Bu noktada *“onun sayesinde camera obscura’ da bile henüz bir sorun teşkil eden kişisel ‘bakış açısı’ tümüyle kaybolarak genel bir önermeye dönüşür. Seyirci, mekan içinde diğer nesnelere olan uzaklığıyla koordinatlar içinde tanımlanan bir nesneyle değil, diğer nesnelere tümüyle yalıtılmış bir imgeyle karşılaşır”(Sayın, 2002:85).*

Görüntülerin içindeki çıplak bedenler, diğer başka şeylerle arasında bir ilişki kurulmaksızın, zamandan ve mekandan soyutlanmışçasına sadece dikizlenmeye ya da seyredilmeye yarayan birer objeymiş gibi karşımızda durdukça, sıradanlaşmaya ve değersizleşmeye başlayarak; sanatın içerikliliğinden, anlam ve estetik biçiminden kopmaktadır. Bu noktada *“stereoskop, görünen derinliğin ötesinde gerçekten bir şey olmadığı, imgenin önünde ve arkasında göze gelmeyen bir alan bulunmadığı izlenimini verir. Onun sayesinde bakış yüzde yüz örtüşebilmekte, birbiri içinde eriyebilmektedir”(Sayın, 2002:86-87).* Eğer bir sanat eserinde bakış bu denli kaybolarak, karşısındakinin tutsağı olacak şekilde kendinden vazgeçiyorsa yani, *“bakışım alanını yıkıyorsa, bu yüzden pornografiktir”(Sayın, 2002:31).* Bu nedenle sanatsal bir tavır olarak bedenleri çıplaklığıyla ele alırken, ifade ediliş yöntemi kadar seyredinin (alımlayıcının) bakışı da önemlidir çünkü; sanatın işlevi doğrultusunda, seyredenin göze dair estetik bir beklentisinin yanı sıra duygulanımlarına ve düşünümüne etki edecek bir ilişkilenebilir de uyandırması beklenmektedir.

Bu doğrultuda stereoskop, *“19. yüzyılda bedensel pornografik imgelerin çoğaltımı için kullanılan bir alettir. Bedeni çıplaklığı içinde üçboyutlu dayatan ve*

görünenden fazlasının görülmesine izin vermeyen ilk icattır”(Sayın, 2002:87). Bu nedenle belki nesnelerin doğadaki işlevinin ve anlamının sabit olmasının aksine, sanat düzlemindeki kurgu dolayısıyla şeylerin sadece kendisini imlemediğini düşündüğümüzde; bedenler de çıplaklıklarıyla sadece cinselliğe hizmet eden erotik figürler olarak tanımlarsak yanılmış oluruz. Çünkü teknolojinin gelişimi üzerinden medyanın etkili bir yönlendirme politikası ve yeni dünya anlayışında, sistemin herhangi bir çarkında erkin istemleri doğrultusunda ilerledikçe, kadın bedeni giyinik ya da çıplak olsun pornografikleşmeye açık bir figür olarak tanımlanmaktadır.

“Yeniçağ’ı belirleyen ve Antik Yunan’dan esinlenen imge, hacimden kaçınmak uğruna görsel mekanı geometrik bir mekana dönüştürür. Buradaki geometrikten kasıt, 20. yüzyılda anlaşılan türden bir ‘soyut’ değildir. Bu, ışığın düşmesiyle görmeyi birbirinden farklı eylemler olarak kurgulayan Antik Yunan için olduğu gibi, Descartes takviyeli Yeniçağ optiği için de geçerlidir; çünkü her ikisinde de görünen, görme eyleminden daha önemlidir”(Sayın, 2002:23). Bu nedenle, Hem Yeniçağ’a hem de Antik Yunan’a özgü görme biçiminin arasında farklı yaklaşımlar da olsa her ikisinde de amaç; “gözde beliren imgeyle görüneni eşleştirmektir. Her iki durumda da insan, gördüğüne inanacak, gördüğünü bilecektir. Hem görme ışınımını ruhun bir tür uzantısı olarak kurgulayan Antik Yunan’ da hem de nesneye yansıyan ışığın görüntüye neden olduğunu düşünen kartezyen evrende, görünenin kanıtlayıcılığına güvenilir”(Sayın, 2002:24).

Böyle bir görme biçimiyle tam da şeyleri yüzeyselleştirerek, daha fazla bir şey beklememeyi, herşeyin görünenden ibaret olduğu savıyla pornografikleşmeye başlamaktadır(bkn. Sayın, 2002:22). Bu noktada Descartes’ın söylemi üzerinden Zeynep Sayın’ın tanımlamasını göz önünde bulundurursak:

“Camera obscura işlevini insan beyninde pineal bölge denen yer üstlenmektedir: Dışsal algıyla onun beyinde verdiği imgeyi eşleştiren bölgedir bu, onun sayesinde algı ile temsil birleştirilir. Görünenin ardında yatan görünmeyeni ve arkaplandan hareketle göze yönelen derinliği bakış ile göz arasına yerleştiren Bizanslı tavrın aksine özne ile nesne, göz ile bakış birbirini yansılayan birer aynadır. İmge ile bakış, aynı görüntüyü yansımaktadır. Bir

nesneyi görmek demek, bilen özne ile bilgi nesnesini aynı imge uzamında birleştirmek demektir. Göz nasıl görüyorsa, imge de ona öyle gelir. Görünenin ötesinde bir tutku uyandırmasına olanak yoktur bu türden bir imgenin, onun ötesinde gözü baştan çıkartan bir nitelik yoktur. İmge, içinden fıskıran bir fazlalıkla değil, içinde eksilen bir yoksunlukla göze gelir. O nedenle göz yerine bakışa yönelir imge, bakışı kışkırtır, bakışı çağırır. Bakış gözden kolay baştan çıkarılır. Bakışı yakaladığı zaman ona egemen olacağını bilir imge; sürekli bir tatmin peşinde koşan bakış, göz üzerinde mutlak bir egemenliğe sahiptir”(Sayın, 2002:27-28).

Fakat Yeniçağ düzeninde işleyen görüntüler evreninde “Jameson’a göre bu süreç, sürekli göze gelmek isteyen imgelerin giderek pornografikleşmesinde ve bakışın denetlenmesinde son bulacaktır: Kendi aşırılığını dayatan, kendi bakılma arzusunu dışavuran ve kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir”(Sayın, 2002:28). Bu nedenle Adorno’nun tarifıyla şunu da eklemek gerekir: “Buna göre pornografinin baş/langıç/ı yoktur; öylece ve nedensiz ortadan başlayıp, bitmek bilmez; yani, klasik sanat yapısının baş, orta ve son olmak üzere üç bölümden oluşan yapısı burada geçerliliğini yitirmiştir”(Ergüven, 2007:99). “Dahası pornografinin müstehcenliği, genellikle sanıldığı gibi her şeyi sonuna değin göstermesinden ve görünmemesi gerekenleri bakışa sunmasından değil, bir anlamda Bizans’ın yaptığını yapmamasından, imgeyi çifte bir varoluş olarak konumlandırmamasından ve bakış ile göz arasındaki ayrımı görmezden gelmesinden kaynaklanır”(Sayın, 2002:28).

Ayrıca Fredric Jameson, eser üzerine estetik bakışın ve pornografikleşmenin ölçütünü ele alırken yalnızca Bizans’ın tavrıyla değil, Lacan’dan yola çıkan Slavoj Žižek’ le de aynı fikir üzerinden hareket etmektedir. Bu noktada Žižek’e göre pornografinin özellikleri şu şekilde belirtilebilir: öncelikle “göz ile bakış arasındaki ayrımı ortadan kaldırması ve ekranda gördüğü imgeler karşısında mihlanan seyirciyi, felce uğramış ‘nesnesel bir bakışa’ indirgemesidir” dolayısıyla “mekanı nesneleştirdiğini düşünen özne, mekan tarafından nesneleştirilmektedir. Ama pornografi deyince – popüler bilinçteki yaygın anlamıyla- cinsel ilişkiyi her tür ayrıntısıyla göze

getiren temsil biçimini anlamaz Zizek. Kişiyeye ait bir gözden hareketle arzu nesnesine yönelen bir bakış değildir pornografik bakış; bunun tam tersi bir hareketle pornografi, kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak anlamına gelir”(Sayın, 2002:28).

Belli bir noktada, Bizans’a özgü varlığıyla vücut bulmuş ikona geleneğinin de modern dönemde oluşan yaptırımı üzerinden alacağı bir handikapla karşılaşmaktadır. Çünkü bu yeni sanat düzeni ve dünya görüşünde; çoğalan göstergeler evreniyle birlikte, sürekli bir tatmin olma isteğiyle, kişi kendi bakışım alanından yoksun hale gelmektedir. Bu nedenle *“mesafe ile mesafesizlik arasındaki, göz ile bakış arasındaki bıçak sırtı dengeyi koruyarak varolan ikona, görünmezlik yerine görünürlüğü de göze getirme tehlikesini içermeye başladığı an, ikonoya özgü o çifte mesafeyi eldiveni tersinden geçirircesine tersine çevirir ve imgeyi totaliter, pornografik, tacizkar ve tecavüzkar kılar”*(Sayın, 2002:34). Dolayısıyla *“mesafe ortadan kalktığı anda bakışın kendisi olarak eyleyen imge, artık ona bakan gözleri kendi bakışının nesnesine indirgeyebilmektedir”*(Sayın, 2002:34).

Pornografikleşmeye dair Zizek, Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı olan Sergei Eisenstein’in *Eski ve Yeni* adlı filminden şu sahneyi örnek olarak göstermektedir: *“Çayırda otlayan bir ineği arkasından görüntüledikten sonra bu sahnenin inekle çiftleşmek isteyen boğanın bakışı olduğu anlaşılır: Boğanın bakışıyla seyircinin bakışını bir anlığına eşitleyen iğrenç bir sahnedir Zizek göre bu”*(Sayın, 2002:34). Buradan hareketle, son bir örnek olarak Duchamp’ın *Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm* eseri gösterilebilir.



Görsel 22: Marcel Duchamp, “Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm”, 1946-1966.

Burada Zeynep Sayın’ın tavrıyla eseri ele aldığımızda “*konu: Bakışın pornografisi, Ders: Bir. Çıplaklığa soyunmuş kadın, bakışın kendini ve bakışın pornografisini göze getirir. İmge ile göz birdir. Birliği vurgulayan anahtar deliğinin bu türden bire bir ve ucuz kullanımı aslında bayağılığın da basitliğin de ötesindedir: Çiğliktir*”(Sayın, 2002:212-213). Fakat bunun üzerine ekler Sayın: “*Anahtar deliğinden bakan göz, kadına baktığı an, çıplaklığa soyunmuş bir kadının ‘imge’ tarafından çıplaklık perdesinden soyunmasına yine de tanıklık edebilir. Bu, bir yanıyla imgeyle gözü çakıştıran pornografik bir imgeyken diğer yandan imge ile göz arasına mesafe koyan bir imgedir. Bu nedenle hem pornografik hem de onun tersinlemesidir*”(Sayın, 2002:213).

Bu bağlamda seyircinin algısı, yaklaşımı da eser içeriğini çözümlemeye dair önem teşkil ettiğini bir kez daha bakışın varlığıyla kanıksamış olduk. Çünkü bir bakıma “*eğer seyirci bunu yapamazsa, anahtar deliğinden bakan erkek pornografik bakışa tanıklık edemez ve gördüğü imge, çıplaklığa soyunmuş bir kadın olarak kalırsa, o zaman eril bakış, sözcüğün gerçek anlamıyla nesnel bakışa indirgenir: İmgenin sunduklarını görmez, sadece vulvaya bakar. Vulvanın kendini, çıplaklık giyinerek perdelediğini ve tam bu noktada çıplaklaştığını ayırt etmez, edemez. Kadının teslim olduğunu, boşalmakta olduğunu, boşalmanın çıplaklık olduğunu düşünür o, röntgencileşir*”(Sayın, 2002:213). Eserle ilişkilendiği böyle bir durumda ise “*sahneye*

konan görünümünün figüranlarından biri olduğunu ayımsayamaz seyirci. Oysa kadının teşhirciliği, erkeğin bakışını hesaba katması temelinde örgütlenmiştir ve imgeyle bakışın örtüşmesi ancak bu sayede gerçekleşebilir. Zizek'in sözünü ettiği nesnel bakış budur işte; buyurgan ve egemen olduğunu sanan ve anahtar deliğinden gözleyen erkek, vulvanın bakışı tarafından yönlendirilir, biçimlendirilir, belirlenir”(Sayın, 2002:213). Bu nedenle “perdenin kendini perdeleyişini göremediği, perdenin olmayan bir gizli-ötenin yokluğunu gizlediğini, gizli-ötenin kendi içindeki bakış arzusu dışında bir şey içermediğini fark edemediği için pornografik bakışa tabi olur; pornografinin kölesi olur”(Sayın, 2002:213).

Pornografinin giderek yaygınlaştığı bu süreç içerisinde “sanatın gerek üretim gerek tüketiminin temel boyutlarından biri olan, Laure Mulvey’in deyimiyle polaroidin zaten tahrik etmiş olduğu dikizcilik dürtüsü yeni tatmin yöntemlerine kavuşmuştur. Sanatçılar içinse zaman zaman kullandıkları bu yöntemlere, daha sıradan toplumsal bir imgelem çerçevesinde birtakım avangard aykırılıkları aşılamışlardır”(Michaud, 2013:352). Bu noktada “skandal hüviyetiyle sanatta modernizmin temelini oluşturan (Courbet, Baudelaire, Manet), burjuva-karşıtı aykırılıkların simgesi olan (özellikle gerçeküstücülerde) pornografi nihayet toplumda olduğu gibi sanatta da ismini temize çıkararak sıradanlaşmış, sanatın, mahremi teşhir etmenin bir yolu haline gelmiştir”(Michaud, 2013:352).

Bu bağlamda pornografiyi bilinçli olarak tasarlama; görselliği çoğaltan ve kaydeden teknik icatların ve medya kültürünün etkisiyle, 20. yüzyılın sanatıyla iç içe geçmiş bir yaratıcılıkla olağanlaşmıştır. Plastik sanatlardaki yansımalarının yanında, buna ek olarak büyük oranda sinema faktörü, pornografik öğeleri sıklıkla kullanmaktadır. Fakat sanat içerisinde her ne teknikte olursa olsun sergilenen çıplaklığın, pornografiye yakınlığı ya da uzaklığı alımlayıcının da rolüyle imgelemdeki sınırları değişmektedir diyebiliriz.

3. Sanatın Öznesi Ve Nesnesi olarak Beden

Antik Yunan’la başlayıp 20. Yüzyıl’a değin Batı kültürü içinde kadının kimliği ve ifadesi üzerinden birçok meseleye ve bedeninin sanat içerisindeki yerine değinmiştik. Fakat tam da burada dönemin koşulları itibariyle, kadın bedeninin işleyen süreçte ne denli dönüştüğünü, nasıl etki ettiğini ya da edilgen bir nitelikte de olsa kendisini bu sürece nasıl eklemlediğini daha ayrıntılarıyla vurgulamaya çalışacağız. Bu noktada sanatçı olarak kadın bireyin de bedeniyle ve ürettikleriyle toplumsal algı içerisindeki yerine tanıklık etmeye çalışacağız.

20. yüzyıl Batı tarihini tekrar göz önünde bulundurduğumuzda *“Auschwitz’deki kıyımdan Vietnam Savaşı’na kadar bunca acı ve haksızlığın yaşandığı bir dünyada, sanatçı olmanın sorumluluğu, tarihin hiç bir dönemiyle karşılaştırılmayacak denli ağırlaştırılmıştır”*(Ergüven, 2007:73). Bu, toplumların her bireyi için kaçınılmaz olarak şiddetin herhangi bir biçimine az ya da çok maruz kaldığı bir sürecin geçmiştir. Böyle bir dönemde sanatçıların şiddet, acı, hastalık, ölüm vs. gibi temaları dışavurumcu bir yaklaşımla ele almaları, doğrudan olağan bir hale dönüşmektedir.

Çağın gereksinimleri doğrultusunda gelişen ve ilk olarak *“Batı sanatı için 1934’lerde ve daha sonra 1950’lerden itibaren yaygın olarak kullanılan”* (www.turkedebiyati.org/modernizm-post-modernizm.html) Postmodern bir estetik anlayış, *“modernizmin ‘sınırlarına’ bir saldırı ile başlar. Postmodern sanat, sanatı hayattan ayrı saf biçimsel bir kendilik olarak görmeyi reddeder; gündelik hayatın elde-hazır nesnelere kendine mal eder ve onları sanat başlığı altına koyar. Böylece, sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırlar aşılır”*(Altuğ, 2012:311). Buna göre *“junk-culture ile gündeme gelen karşı-estetik, en az endüstri atıkları kadar, faşizan rejimlerdeki çöpleşen cesetlere de gönderme yapmaktadır hiç kuşkusuz. 20. yüzyıl, temerküz kamplarında imhaya hazır bekleyen cesetler yığını ile konserve kutularından oluşma çöp tepelikleri arasındaki sınır çizgisinin neredeyse silindiği bir çağın simgesi olmuştur”*(Ergüven, 2007:73). Bu bağlamda postmodern bir yapısallıkta kendini sunan sanat düzleminde *“bir iletişim aracı olarak çatırdamaya başlayan uzlaşmış göstergeler yığınağının çağrışım alanı, gitgide imgelem gücümüzü aşan boyutlara*

varmaya başlamıştır artık; ve bu da, plastik sanatlar ve uzantılarında estetiğin sınırsız bir devinim özgürlüğünü armağan etmiştir sonuçta”(Ergüven, 2007: 73).

20. yüzyıl’da kadınların sanatçı ve sanat eserinin öznesi olarak bu özgürlükler içerisinde kendilerini nasıl konumlandıklarını ya da tanımlandırıldıklarını anlamaya çalışırsak; hem üretici olarak bedenleriyle ne yaptığını hem de temsil imkanı olarak bedenleri nasıl kullandıklarını görmemiz gerekmektedir(bkn. Michaud, 2013:353). Bu nedenle bu zamana kadar eril tahakküm karşısında, kendine bir ifade yöntemi arayan sanatçı için de, eşitlik düzleminde kendini var etmeye çalışan kadın birey için de; kadın olmanın tüm getirileriyle birlikte var olmanın koşullarını yaratmak gerekmektedir. Örneğin bunun için Fransız feminist yazar H  l  ne Cixous’ya göre, *“tıpkı kendinden alınan bedeni gibi aynı şiddetle yazıdan da koparılan kadın kendini yazmalı, kadınlar hakkında yazmalı, yazıya kadınları konu etmelidir”*(Antmen, 2013:106). Dolayısıyla sanat ve gündelik yaşam içerisinde kadının rolü, bedeninin ve onun güçlü ifade unsurlarının kullanımıyla eril sisteme karşı bir başkaldırı niteliğinde gerçekleştiğinde yerini bulacaktır.

Bu bağlamda Batı sanat tarihinin geçmişine dönecek olursak; kadınların herhangi bir alanda eser   retimi gerçekleşmiş olsa dahi ya takma isimlerle kendilerini erkekleştirmiş ya da sırf kadın oldukları için görmezden gelinmişlerdir. Diğer yandan *“başarılı kadın sanatçıların olağandışı sayılarak ötekileştirilmesi de toplu kadın sergileriyle gettolaştırılmış bir kadın kategorisi içine hapsedilmeleri de kadın sanatçıları dışarda bırakmanın yollarıdır”*(Antmen, 2013:93). 1971 yılında Linda Nochlin’in ‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?’ başlıklı makalesinde tartışmaya atığı konuyla bile birkaç girişime öncülük etse de yeterince ses uyandırmamıştır.(bkn. Işıker, 09. 03. 2013) *“Bu ısrarlı çabalar kadın kimliğinin, sanat alanında da varlığını inşa etmenin yanında, sürekli bir varoluş mücadelesi verildiğini, ancak bazı engellerden dolayı seslerini y  kseltemediklerini kanıtlama çabasıdır”*(Işıker, 09.03.2013). Bir bakıma hem gündelik yaşamında hem de bir yaratıcı olarak kadından beklenen; erkin tahakkümleri altında istenilen gerekçelerle şekillenmeye maruz bırakılan şiddetin biçimleridir. Örneğin; *“sanatta erkek-egemen ‘kanon’a girmenin yolu ise, bir zamanlar Hans Hoffman’ın Lee Krasner’in resimleri için söylediği türde övgülere mazhar*

olmaktan geçer: O kadar iyi bir resim ki bir kadının yaptığını anlayamazsınız”(Antmen, 2013:93).

Bu nedenle şunu söyleyebiliriz ki belli bir dönem için *“kadınları temsil eden çoğu sanat yapıtı kadınlar tarafından üretilmemiştir. Erkekler, tarih boyunca, kadınların görüntülerini değil, o görüntüler aracılığıyla kadınların deneyimlerini, var olma hallerini resmetmişler, bu deneyimleri sanki kendileri yaşamışcasına resmedebilme iddiasında olmuşlardır”(Antmen, 2013:34).* Nitekim bunun sonucunda *“1960’lı yıllardan başlayarak feminist temelli eleştirel yaklaşımların gündeme gelmesiyle sorgulanmaya başlanan bu tür görsel üretimler özne ile temsil arasındaki ilişkinin ve cinsiyetçi görsel kodların yoğun bir biçimde irdelendiği postmodern süreçte çözülmeye başlar”(Antmen, 2013:34).*

Tam olarak bu süreçte, bunca zaman öteki konumuna yerleştirilip edilgen kılınan kadın ve bedeni, Postmodern zemin aracılığıyla, modernist ve hatta eril kuşatma altındaki sanat yapısına karşılık olarak sınırlarını zorladığı yerde feminist kuramla birlikte; kadını yeniden doğuşa ve sahiplenmeye yönelik temsil imkanlarıyla ifade etmeye yönelir. Bu noktada *“kadınların yeniden sunumunun ancak temsile ilişkin eleştirel bir anlayış sayesinde mümkün olabileceği düşüncesi üzerine temellenen bu sanatsal yaklaşım, Batı sanatında Lynda Benglis, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Renée Cox gibi sanatçıların birbirinden farklı parodik yapıtlarını aynı zeminde buluşturur”(Antmen, 2013:47).* Hem toplumsal, kültürel, sosyolojik bağlamda belirlenen kadın rolünü hem de kendi kimliğine dair bir içselleştirmenin ifşasını ortaya koyan kadın sanatçıların, her hangi bir sanatsal teknikle bir yaratım ve ifade meselesi üzerinden ortaklaşmalarıdır. Örneğin; *“Lynda Benglis, eril olarak kodlanmış soyut dışavurumculuk ya da minimalizm gibi ifade biçimleri üzerine giderken aynı üslupları parodik düzeyde yeniden inşa eder; Cindy Sherman Batı sanatının portre geleneğini kendi bedeni üzerinde yeniden canlandırır. Sherrie Levine’in fotoğraf tarihinin erkek ustalarına atfen kendine mal ettiği fotoğraflarda ya da Renée Cox’un Batı sanat tarihinin kanonik yapıtlarına kendi kimliğini ve dünyasını giydirmesi de”(Antmen, 2013:47-48)* erkek egemen sisteme ve sanat anlayışına karşı aynı düşünce üzerinden

fakat farklı yaratıcı alanlarla karşı duruş sergileyerek; sanatlarının öznesi, aracı ve hatta yeri geldiğinde nesnesi olarak kendilerini var etmelerinin simgesidir.

Bu bağlamda, sonraki aşamalarda şu apaçık ortadadır ki ‘20. yüzyıl sanatında en önemli özellik, bedenin bizatihi sanatsal bir araç haline gelmesidir. Beden sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatsal eylemin etkin öznesi ve zemini konumuna geçmiştir. 20. yüzyıl boyunca sanat yapıtları gerçeklik boyutundan kopmuş, bu da bedeni sanatın ve sanatsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak ön plana çıkarmıştır’(Michaud, 2013:353). Bu doğrultuda feminist bir kuramla hareket eden sanatçılar, kadının sanat dünyasında ve yaşamdaki yerini sorgulatacak önemli deneyimlerle yeni bir döneme ağırlığını koymuşlardır.

Örneğin;“Batı sanat tarihinde siyahların marjinal ve olumsuz yerini konu aldığı için, Amerikan sanatında siyahilerin kültürel temsillerinde tarihsel bir aşamayı gösteren”(Antmen, 2013:148) eserlerle ‘ırkçılığa karşı’ sanat içerisindeki varlıklarını dayatarak ironinin gerçekleşmesini sağlayan sanatçıların tanımlanışı; “John C. Welchman’ın, 1950’li ve 60’lı yılların Yeni Dadacı ve Pop Sanat sanatçılarının yapıtlarını betimlemek için kullandığı ‘ilk ufuk’ a dair bir nitelemenin” karşılığı olan sanatçıların varoluşudur (Antmen, 2013:148). Fakat bir de “Sherrie Levine ve Cindy Sherman gibi sanatçıları ön plana çıkararak ‘ikinci ufuk’ la birlikte, onların yapıtları, ideolojilerin imgeler yoluyla halka nasıl ulaştığı üzerine bir sorgulama niteliği taşır”(Antmen, 2013:148). Bu bağlamda Welchman’dan hareket ettiğimizde *Art After Appropriation (Temellükten Sonra Sanat)* adlı kitabında olduğu gibi, imgelerin yapısökümüyle ifade ettiklerine odaklanmıştır (bkn. Antmen, 2013:148). Bu noktada sanatçı Yasumasa Morimura’yı ele aldığımızda, birçok eleştirinin yansımaları bulabileceğimiz bir ‘eser beden’ e dönüşür *Portre(Futago)* işiyle.

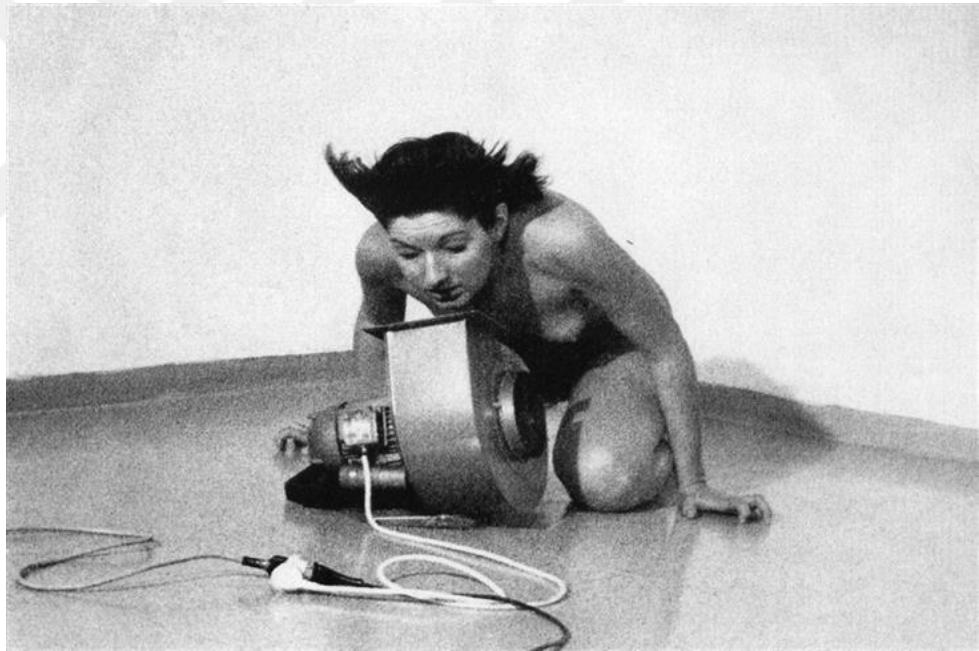


Görsel 23: Yasumasa Morimura, Portre (Futago), 1990.

Morimura, bu eserinde “sergileme/performans edimiyle, sanatçıyı bize sunduğu imgenin hem öznesi hem nesnesi şeklinde yorumlarız: Gerçek Olympia’nın aksine, Morimuro’yu bir başkası temsil etmez: Sanatçı kendini ‘sunar’. Lea Vergine’nin belirttiği gibi, bütün performanslarda, ‘yapıt sanatçıdır ve sanatçının narsisizmi artık bir sanat nesnesine yüklenmez, kendi bedeni içinde patlamasına izin verilir”(Antmen, 2013:149). Üstelik Morimura’nın yapıtı, “kadın performans sanatçıları çağrıştırır; çünkü Morimura bir mesaj iletmek için kendi bedenini kullanır; keza imgeyi (ve anlamı) saptamak için fotoğrafı kullanması, hiç kuşkusuz akla Cindy Sherman, Laura Aguilar, Lyle Ashton-Harris ve Hannah Wilke gibi sanatçıların kendi bedenlerini sergileyip fotoğrafını çekmeye dayalı yapıtlarını getirir”(Antmen, 2013:149-150).

20. yüzyıl Batı tarihinin gösterdiği şey; çağın bedenler üzerinden şekillenen bir politikayla geliştirilmesidir. Herşey bireyin bedeninde görünür olduğu için hem gündelik hayatın hem sanatın vazgeçilmez bir taşıyıcısı olmuştur. Beden artık sadece bir eser içinde figür olmaktan çıkmaktadır. Bu nedenle örneğin; “Rus avangard sanatçılar sadece tablo yapmakla yetinmeyerek birtakım oyunlar, mizansenler ortaya koymuş, fonetik şiir ve koreografiler icra etmiş, kostüm ve modayla ilgilenmişlerdir. Sanatın kişilere, jestlerine, seslerine, kıyafetlerine tutunduğu görülür”(Michaud, 2013:354). Ve

bir başka yaklaşım olarak *“Dadaistler buna öfke, şiddet, ölüsüz bir yoğunluk eklemiştir: Kabare gösterileri, fonetik şiirin tozu dumana katan haykırıışları, kılık değiştirme, yersiz danslar, bunlar da sanattır”*(Michaud, 2013:354). Herşeyin artık mübah olduğu ve görünörlüğün hakimiyetinde beden, sanatın ve gündelik dilin aracı olmuştur. Bu varoluş biçiminin dadaizmde olduğu gibi dışavurumculuğa da ve sonrasındaki tüm gelişmelere etki ettiği görölr. Bu bağlamda *“1950-70’li yıllarda dışavurumculuk ile neo-dadaizmin yollarının keşişmesiyle beden pratiklerinde önemli bir gelişme olmuştur. Dada ruhunun canlanması sonradan ‘body art’ ismini alacak olan ‘happening’lerde ve bedensel eylemlerde, şiirin (Fluxus), koreografinin (Cunningham, Brown, Rainer) ve müziğin birtakım kalıcı nesnelere çok performansın öne çıktığı yapıtlarda kaynaşmasında kendini göstermiştir”*(Michaud, 2013:355).



Görsel 24: Marina Abramovic, Dythm 4 performansı, 45 dk. 1974, Milano.

Yukarıdaki görselde, performans sanatının öncü isimlerinden olan Marina Abramovic’in Dythm 4 isimli eyleminin fotoğrafını görmekteyiz. *“1970’li yıllarda performansların çoğu tehlikeliydi. Beden son sınırlarına kadar zorlanır, şiddete maruz bırakılırdı. Marina Abramovic bu resimde karşısındaki bir türbine doğru büzölmüş. Türbinin güçlü rüzgarı fotoğraf çekildikten bir kaç saniye sonra onu bayıltacak”*(Michaud, 2013:352-353).

Bedenin 20. yüzyıl içerisindeki yerini görmeye çalıştığımız noktada “yüzyıl sonunda beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem nesnesi haline gelmiş ve en önemlisi her an, her yerde –fotoğraf ve video görüntülerinde- daimi bir varlık kazanmıştır. 1990’lardan itibaren sanatta nesne olarak varolmakla birlikte, bedeni göstermediği zaman da onu üretici ve performer sanatçı olarak kullanmakta, sanatçı bu durumda yapıtların yaratıcısı olmaktan çok kendisi bir yapıt, bir etiket olmaktadır”(Michaud, 2013:356). Bu noktada başlı başına yaratım süreci önemli hale gelerek, özellikle kadın sanatçılar için; toplumsal ve sanatsal boyutlarıyla kimlik ve varoluş sorunsallarını gözettikleri bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 25: Nan Goldin, Nan One Month after Being Battered, 1984.

Bu nedenle “bedenin sanatın bir aracına dönüştürülmesi sadece bir aşamayı. Kendini ve kimliği teşhir etme, yüzyılın son yirmi yılında artık sıradanlaşmıştı. Kişi etiyile kemiğiyle bazen acı çeken, işkencelere, saldırıya uğrayan bir beden ya da sadece taşınması ağır bir şeydi. Amerikalı Nan Goldin arkadaşı tarafından dövüldükten sonraki halini, *The Ballad of Sexual Dependency* adında bir derleme için fotoğraflamış”(Michaud, 2013:352-353).

Tüm bunları düşündüğümüzde özellikle kadın sanatçıların feminist bir yaklaşımla ele aldıkları bedenler; “1960’lardan günümüze, bir toplumsal cinsiyet sorunu olarak kadın olgusunun maruz kaldığı şiddet eylemlerinin”(Antmen, 2013:175) bir tezahürü olarak karşımızda durmaktadırlar. Nihayetinde hem sanatın hem

de gündelik yaşamın özne ve nesnesi olarak beden, “*aynı zamanda toplumsal düşünce ve sureti döngüsünün yarattığı değişim, dönüşüm ve gerilimleri ve güncelliğin sonsuz bugününde akmakta olan zamanı hayal kırıklığıyla, kötü niyet ya da umursamazlıkla tespit etmemizi, kaydetmemizi, ölçmemizi sağlayan bir tanık*”(Michaud, 2013:356) olarak yer almaktadır...

B. 20. YÜZYIL'A AİT KADIN BEDENİNDE 'ŞİDDET'İN GÖRÜNÜR OLDUĞU BAZI ESERLER

Bu son bölümde yer alan eserler, 20. yüzyıl'da kadın bedeninin 'şiddet'in herhangi bir biçimine maruz kalmasının sonuçlarıyla birlikte; kadın olmanın, cinselliğin ve kimliğin sanat içindeki ifadesinin ve hatta ifşasının yansıtıldığı birer belge niteliğinde de görülmelidir. Eserin biçim ve içeriği kadar, sanatçıların ve hatta bakışımızın da bu noktada önemli yeri var çünkü; ilişkilennemiz gereken bir kadın sorunsalını sanat vasıtasıyla gözler önüne sermek ve çözümlemek için bu eser- üretici- alımlayıcı üçgeninin kendilerine has görevleri de vardır. Bu nedenle eser, sadece estetik bir haz objesi olmakla kalmayıp, biçim-içeriğinden doğan bütünlüğün anlatısını sezineleyebileceğimiz bir kaynağa dönüşür.

Eserlerini konu ettiğimiz sanatçılar ya feminist bir yaklaşımla veya sadece kadın oldukları için kadınları tüm varoluşuyla yansıtmaya çabasında olan sanatçılardır. Burada önemli olan, bunları yansıtabilme amacı taşıyan eserlerin varlığını görebilme getirisidir. Elbette, dönemin tüm eserlerini kapsayacak bir açılım olarak değil fakat yine de isminden ve etkisinden söz ettirmeyi başarabilmiş olan bazılarını derlemeye çalıştık.

İlk olarak 20.y.y. Almanya'sı Weimar Cumhuriyeti döneminde, devrimci ruhuyla kendini var eden sanatçı Käthe Kollwitz ile başlayalım. Bu noktada sanatçının bulunduğu dönem hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse:

“Weimar Cumhuriyeti, 1918'de Monarşinin yıkılıp, 1919 yılında Alman Ulusal Meclisi seçimlerinde imparatorluğun yerine getirilmiş bir cumhuriyet dönemidir. Bu dönem, Alman tarihinin en demokratik cumhuriyeti olarak, başkanlık ve parlamenter yönetim sistemlerinin karışmış, bir "Federal

Devlet" yapısı içinde görülmektedir. Ancak I.Dünya savaşı sonrası yaşanan sosyo-ekonomik bunalımlar, ülkenin merkez ve sosyal demokratlarını, sosyalistlerini ve komünistlerini birbirine düşürerek, kısa bir süre sonra (1933) rejimin yıkılmasına ve Weimar döneminin bir anda faşizmin ve ırkçılığın değer kazandığı Nazi Almanyası'na dönüşmesine neden olmuştur”(Ayan, 1. Sayı, Mart 2008).

Kollwitz, içinde bulunduğu şiddet ve sıkıntı dolu yılları içerisinde hem bir kadın hem de bir sanatçı olarak faşist bir yönetime karşı durmanın ve onu tüm gerçeklikleriyle yansıtabilme gücünü sanatıyla ifade etmeye yönelmiştir. Dolayısıyla yaptığı çalışmalarıyla, dönemin dışavurumcu sanat anlayışında önemli yere sahiptir. Çalışmalarında ele aldığı konular özellikle “işçi sınıfı mücadelesi (*Dokumacıların Devrimi, Köylülerin Savaşı*), *Otoportre, Kadın portreleri, Nü, Annelik ve Çocuk ilişkisi, Çocuklar, Kadın, Kürtaj reformu, Sevgi, Barış, Barışseverlik, Oğlunun ölümü, Kasım ihtilali, Açlık, Yoksulluk ve Ölüm temaları gelmektedir”(Ayan, 1. Sayı, Mart 2008).*

Yaşamındaki politik duruşu ve sanatçı kimliğiyle, eril sistem içerisinde kadının ötekileştirilmesine karşı çıkarak, erkin dayattığı baskıları, zulümleri göze getirmeye, gün yüzüne çıkarmaya çalışmıştır. Kollwitz'in “*toplumsal içerikli çalışmalarının ilk örneklerinden olan "Ölmüş Çocukla Kadın" adlı eseri, dönemin annelik ve kürtaj sorunlarına dair en iyi dile getirilmiş bir çalışmasıdır. Eserde çocuğunu kaybeden kadının, her şeye rağmen vahşi görünümüyle güçlü olduğu vurgulanmaktadır...*”(Ayan, 1. Sayı, Mart 2008).



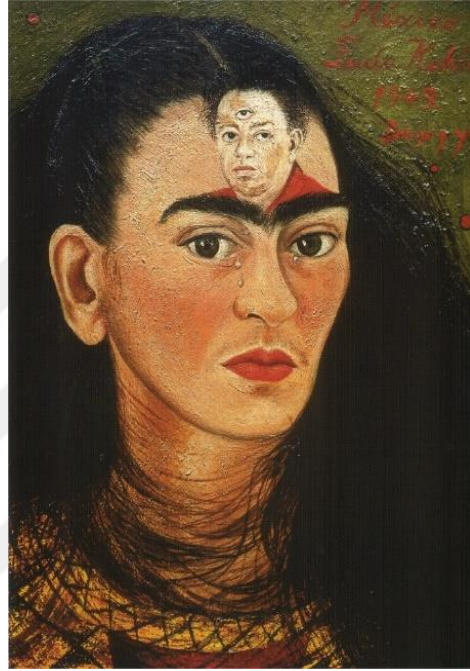
Görsel 26,27: (soldan sağa) Käthe Kollwitz, Ölmüş Çocukla Kadın, Desen, 1903; Ölüm bir kadını yakaladı,1934.

‘Ölüm bir kadını yakaladı’ isimli eserinde de yine bir çocuğu koruma pahasına, bir erkeğin ya da erkek imgesi altında bir yaratığın sırtından yaklaşarak onu sindirmeye ya da öldürmeye teşebbüs ettiği an içerisindeki savunmasızlığı ve şiddetin karşısında korku dolu yüz ifadesini görmekteyiz. Kollwitz’in eserleri için şunu apaçık söyleyebiliriz ki kadın olmanın tüm sancılarını, zorluklarını, korkularını ve şiddet dolu yaşamını kadın gözünden yansıyan betimlenmesidir. Bu yüzden *“1890'dan 1914'e kadar olan sürede ve özellikle Weimar döneminde politik, cinsellik ve annelik konularına karşı sürekli duyarlı olmuştur. Dönemin kadınlarını pasif ve seks objesi olarak görülmesine tahammül edemeyip karşı duran ilk kadın sanatçısı olması, Käthe Kollwitz'in ününü daha da arttırmış ve onu 20.yüzyılın Ekspresyonist sanatçısı olarak tarihe yazdırmıştır ”*(Ayan, 1. Sayı, Mart 2008).

20. yüzyılın diğer bir kadın ressamı, hayatının; *“bedensel ve ruhsal acılarını, trajik yaşamını yine bir dizi otoportre ile betimleyen modern resmin Gerçeküstücü (Surrealist) öncüsü Frida Kahlo'dur. Politik kimliğinin yanı sıra cinsel tercihleriyle de birçok disiplinin çalışma kaynağı olmuştur. Yatağının tavanındaki aynaya bakarak yaptığı oto portreler, yaşamındaki karmaşık, tutkulu, marjinal ruhu açığa vurur ”*(Uysal, 4.Sayı, Aralık,2009). Portrelerinin yanı sıra, özellikle kendisini resimlerine konu edinerek, hayat içerisindeki tüm sancı ve şiddetin farklı biçimlerini bedenindeki tezahürleriyle ortaya sermiştir. *“Ağrılar, ihanetler, çalkantılar ve politik endişelerle dolu, büyük bir kısmını yatağa bağlı geçirdiği yaşamında, sanatı Kahlo'nun acısını dile getirir ve onu sanat tarihine benzeri olmayan bir figür olarak yerleştirir ”*(Kaptan, 12. Sayı, Aralık, 2013).

Görsel 28’de göreceğimiz üzere *“Diego Rivera'ya saplantılı derecede aşık olan Kahlo, bu tablosunda ona karşı beslediği duyguları yansıtmıştır. Bu resimde alnının ortasına Diego'yu yerleştirmiştir. Ve Diego'nun alnındaki üçüncü gözün, sadakatsiz ressamın başka kadınlarla olan ilişkilerini yansıttığı düşünülmektedir. Her resminde olduğu gibi burada da çektiği acıyı yansıtan Frida, gözyaşlarıyla kederini daha belirgin hale getirmiştir ”*(Bayraktar,6 Haziran,2017).

Eserlerinde kendisini konu etmiş olsa da, genel bir kadın ifadesinde beden ve onun ruhsal reaksiyonlarının imgeleri olarak sahiplenebilir bir bağ kurmaktadır Frida. Bedenin aldığı biçimler, yüz ifadeleri ve tekniğiyle bütünleşmiş dışavurumu; kadının bazen sadece aşk karşısında ya da annelik duygusuyla maruz kaldığı acıyı ve şiddeti görünür kılar.



Görsel 28: Diego ve ben, 1949.

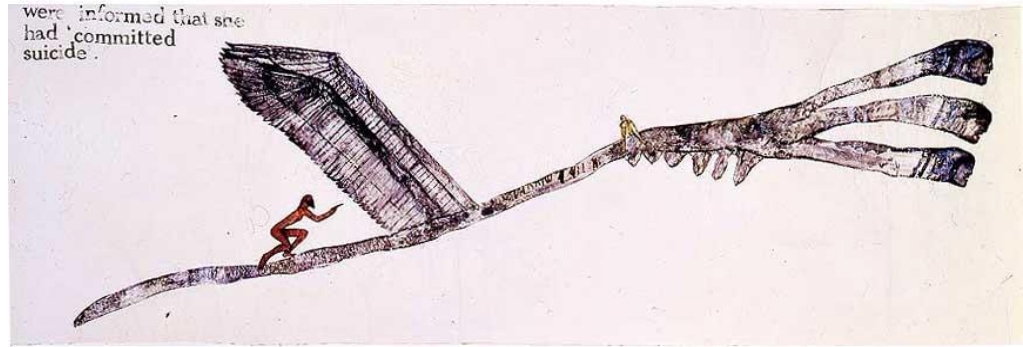


Görsel 29,30: (soldan sağa) Henry Ford Hastanesi ya da Uçan Yatak, 1932; İki Frida, 1939.

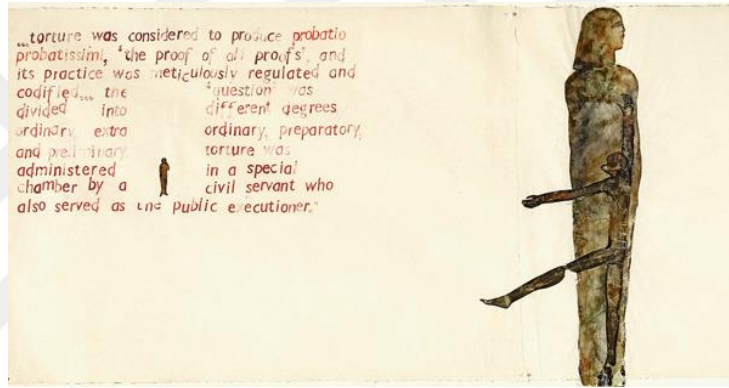
Görsel 29'daki tabloda *"Frida kendisini Henry Ford isimli hastanede yatarken tasvir etmiştir. Çok istemesine rağmen bebek sahibi olamayan Frida bu çalışmasında bebeğini düşük nedeniyle kaybettiğini anlatmıştır"*(Bayraktar, 6 Haziran,2017). Toplumsal rolde kadına biçilmiş önemli görevlerden biri de doğurganlığı ile biçilmiş değeridir. Doğurarak kendini topluma ve kocasına layık birer birey olarak konumlandırılmıştır. Nitekim Frida da olduğu gibi birçok kadının sağlıklı bir doğum süreci gerçekleştirememesi, ardından fiziksel ya da psikolojik şiddetin varlığını kaçınılmaz kılmaktadır. Öte yandan görsel 30'da da *"Diego ile boşanmasının ardından yaptığı bu resimde iki farklı Frida vardır. Bir tanesi kırık bir kalbi olan ve geleneksel kostümler giymiş Frida, diğeri ise bağımsız ve modern kıyafetler giymiş Frida'dır"*(Bayraktar, 6 Haziran,2017). Bu resmin oluşmasında Frida, *"günlüğünde, bu çalışmasının hayali bir çocukluk arkadaşından doğduğunu belirtmiştir. Ancak daha sonra yaptığı açıklamada, tablonun Diego'dan ayrıldıktan sonraki yalnızlığını ve umutsuzluğunu yansıttığını kabul etmiştir"*(Bayraktar, 6 Haziran,2017).

Kadının toplumsal rolündeki ötekileştirilmenin sancısını duyan diğer sanatçı Nancy Spero'dur. 1926 yılında Ohio, Amerika'da doğan sanatçı; toplumsal, politik ve feminist aktivist tavrıyla işler üretmiştir. Nancy Spero'nun sanatı kendisinin Vietnam Savaşı protestoları ve insan hakları gibi konularla birlikte, özellikle Kadın Hareketlerinin son kırk yılından beslenen eserlerle kendini varetmiştir(bkn. www.kimkimdir.gen.tr).

Bu nedenle *"1966-70 arasında, zamanını savaşın şiddeti ve zulmünün kendi üzerindeki etkisini, öfkesini, sanatına yansıtmaya adadı. Bu öfke kendini Şili'de İşkence (1974) ve Kadınların İşkencesi (1976) gibi eserlerinde göstermeye devam etti"*(www.kimkimdir.gen.tr). Spero, bu işleriyle *"Latin Amerika diktatörlükleri tarafından kadınlara yönelik acımasız şiddetin tarihi zulmün doğrudan protestoları oldu. Sanat dünyası sistematik ve sürekli bir şekilde kadın sanatçıların işlerini görmezden gelirken onun sanatı dünyanın her yerindeki kadınların mücadelesine odaklandı ve özellikle Amerika'daki mücadelenin öznesi oldu"*(www.kimkimdir.gen.tr).



Görsel 31: Nancy Spero, Kadınların işkencesi (torture of women), detay (panel 10), 1976.



Görsel 32: Nancy Spero, Kadınların işkencesi, serisi, 1976.

Spero'nun çalışmalarında 'kadınların kurban edilmesi ve nesneleştirilmesi merkezde yer alır. Ancak klasik Roma, Yunan ve Mısır figürlerinin modern kadın imajlarıyla birlikte kullanılması insanlık koşulunun zamansız soruna hitap etmektedir. Yaşamın amacı ve insanın birbirine karşı tedavisi ile ilgili bu soru, eski çağlardan beri medeniyetin merkezi olmuştur ve kişisel ve toplumsal düzeyde ahlak oluşturan baskın bir sorundur''(mr carroll, 3 Aralık 2010). Dolayısıyla Nancy Spero, erkin baskıları karşısında hem kadının maruz kaldıklarını ifşa etme konusundaki tutarlılığıyla hem de kadının doğasında ve kimliğinde olan yüceliği yansıtması açısından önemli bir tutum sergilemektedir. Bu bağlamda eserlerinde 'kadın imajları zıt görünse de, pek çok kadının mitolojide ve eski kültürlerde tuttuğu gücü izleyiciye hatırlatıyorlar. Bu, doğum yoluyla hayat veren kadınlar tarafından tutulan kadınların gücünü gösterir ve görüntüleyen kişiye kadınların dünyada hakim ve önemli güç olma ve sahip olma kabiliyetine sahip olduğunu ileri sürer''(mr carroll, 3 Aralık 2010).



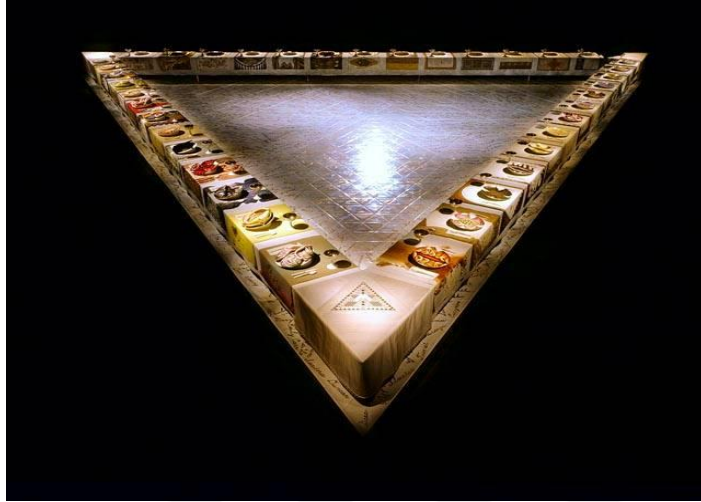
Görsel 33: Nancy Spero, Kadınların işkencesi, serisi, 1976.



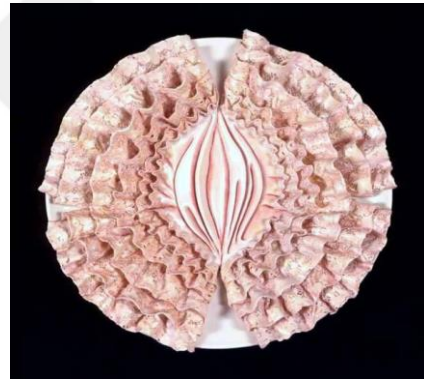
Görsel 34: Nancy Spero, Şili’de işkence (torture of Chile), 1975.

Son olarak ‘Şili’de işkence’ işiyle de savaşın kadınlar üzerinde acımasızca başvurduğu işkencelerin yazılı bir anlatımı olarak ifade edilmiştir. Bu doğrultuda Spero, dünyanın neresinde olursa olsun kadınların, toplumsal bağlamda devlet eliyle maruz kaldığı şiddetin ifşasını eserlerinde görünür kılarak, yaşamının sonuna kadar kadın savunuculuğunu üstlenmiştir.

Feminist bir tavırla ismini tarihe yazdıran diğer sanatçı ise Judy Chicago’dur. Özellikle kadınların sesini doruğa ulaştıran ve bu denli yücelten, 1974-79 tarihleri arasında yaptığı ‘The Dinner Party’ isimli enstalasyon işiyle gündemde oldukça önemli bir etki yaratmıştır(bkn. Vargı, 22. Sayı,).



Görsel 35: Judy Chicago, The Dinner Party (Akşam Yemeği Partisi), 1974-79.



Görsel 36,37: (soldan sağa) Judy Chicago, The Dinner Party, Porselen Ayrıntıları, 1974-79.

Judy Chicago'nun sanatsal pratikler içerisindeki tavrıyla, tarih sahnesindeki kadınların cinsiyetçiliğe maruz kalarak yeterince seslerini duyuramaması ve arka planda kalmalarını sağlayan eril zihniyetin baskılarıyla edilginleşmiş bir kadın yapısının gün yüzüne çıkarılarak ifşasını sağlamaya çalışmıştır. Elif Vargı, Chicago'nun eserini şu şekilde tanımlamıştır:

“Üçgen formundaki masanın üzerinde tarih ve mitolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 adet temsili yer hazırlanmıştır. Bu oturma yerlerinde, kadının sembolünü veya ismini gösteren işlenmiş bir masa örtüsü, tabak, peçete yerleştirilmiştir. Çiçek veya kelebek görünümlü tabaklar vulva formunda

tasarlanmıştır. Üçgen şeklindeki masada hem biçimsel olarak vajinaya, hem de Hıristiyanlıktaki teslis inancına gönderme bulunmaktadır. The Dinner Party’de kullanılan işlemeli örtüler ve dantellerle, aslında kadınla özdeşleştirilen el sanatları, erkek egemenliğinde üretilen güzel sanatlara karşılık övücü bir tutumla sergilenmiştir. Çalışmanın tabanında bulunan porselenler de yine tarih içerisindeki 999 kadının sembolik imzasını taşır. Üçgenin ilk kanadı prehistorik çağlardan Roma dönemine, ikinci kanadı ise Hıristiyanlıktan Reform dönemine kadar olan kısmı simgeler. Üçüncü kanadı ise Devrim Çağı’nı temsil eder”(Vargı, 22. Sayı).

Sonuç olarak Chicago, cinselliğin ve bedenin kadınla özdeşleşmiş tarihsel varlığını; dinsel öğelerle ve erkin sanat pratikleriyle birlikte yeniden düzenleyerek feminist bir duruşu açığa çıkarır.

Öte yandan ikinci kuşak feminist hareketinin öncüsü de olan diğer sanatçı ise Cindy Sherman’dır. Sherman’ın kendi bedenini kullanarak ürettiği fotoğraf çalışmalarıyla *“ikinci kuşak feminist eleştiri kadının temsil sorunuyla yakından ilgilenmiş, kuram ve pratikle temsili sorunsallaştırmıştır”(Özüdoğru, 6. Sayı, Aralık, 2010)*. Bu nedenle kadın bedeninin toplum içerisindeki erkek odaklı bakışına ve varlığına karşı; kendi bedeni üzerinden yeniden kurguladığı temsilleri sunarak, kadının kimliğine ve yerine dair algıyı değiştirmeye çalışmaktadır. Bunu kimi zaman özellikle *“1988–1990 yılları arası yaptığı ‘Tarih Portreleri’serisi, tarihte yer etmiş temaları yeniden yorumlamaya yönelerek”(Kaya Okan, 8. Sayı, Aralık, 2011)* ya da *“1950’lerin Amerika’sına göndermeler yapan, Hollywood B sınıfı filmlerini, Yeni Dalga’yı, Yeni Gerçekçiliği taklit eden hiçbir zaman çekilmemiş filmlerin karelerinden oluşturarak”(Özüdoğru, 6. Sayı, Aralık, 2010)* yapmıştır.



Görsel 38,39: (soldan sağa) Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri, 1980; ‘İsimli 223’,1985-89.

Sherman, görsel 39’deki “(İsimli 223) adlı çalışmasında sanatçı kendi vücuduna protezden bir göğüs ilâştirmiştir. Sanatçı bir diğerk emziren anne kompozisyonunda, Rönesans’ın ünlü simalarından, imparatorun (Charles VII) metresi Agnès Sorel’i karakterize ederken göğüs yerine sahte bir küre kondurmuştur. Amaçlanan, farklı duygular, farklı bedenler ve farklı tarihi duyarlıklar arasında bir köprü kurmaktır”(Kaya Okan, 8. Sayı, Aralık, 2011). Ayrıca görsel 38’de film kareleri serisinden bir sahneyi görmekteyiz. Şakir Özudoğru, Sherman’ın işini şöyle tanımlamaktadır:

“İsimli Film Kareleri’nde öne çıkan başka bir öge kadının kompozisyonlarda yalnız kalmasıdır. Sherman tek karelik kurduğu anlatılarda karakterini yalnız bırakır. Bu da bizi kadının incinebilirliğine götürür. Serideki birçok fotoğrafta da dış mekânlardaki kadınlar şaşkın, bir şeylerden korkar gibidirler. İzleyicinin herhangi bir dayanak noktası, Sherman’ın onun için önerdiği devamlı bir anlatı olmadığı için sınırlı sayıdaki öge ile anlatıyı oluşturmak yine izleyiciye kalmıştır. Gece sokakta yalnız başına üşümüş ve ürkmüş bir kadın görüntüsü, izleyicinin ‘benzer’ anlatılar çerçevesinde gördüğünü anlamlandırmasını ister. Böylece görüntü, ona bakanın anlamlandırma dinamiklerini sorgulamaya başlamasına neden olur”(Özudoğru, 6. Sayı, Aralık, 2010).

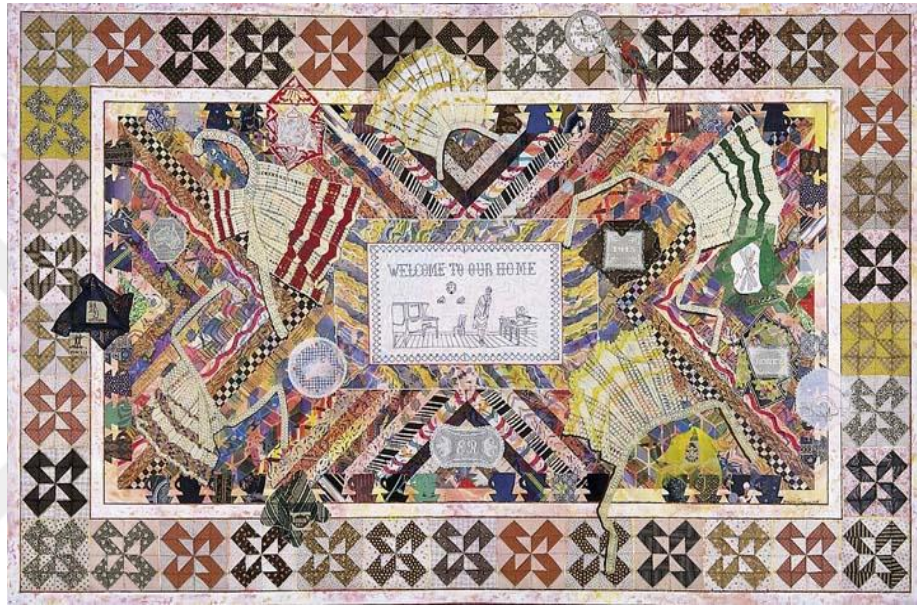
Bu bağlamda erkin, kadınlar üzerindeki kararlarından biri de; gece ya da ıssız alanlarda tek başına gezilmemesi gerektirdiğine dair baskıların dayatılmasıdır. Bu noktada Sherman sanatı yoluyla erkek istemlerine karşı, kadınların varlığını dayatmaktadır. Son olarak Berna Kaya Okan'ın belirttiği üzere Marilyn Yalom, Sherman'ın işlerini şu şekilde nitelendirmektedir: *“Sherman, tarihsel olarak onurlandırılmış ünlü eserleri, taşıdıkları iddiaları ortadan kaldırmak ve aynen günümüzün kitle üretim toplumunda olduğu gibi, geçmişin yüksek kültüründe de hâkim olan kadın vücudunun metalaştırılması olgusunu teşhir etmek amacıyla ele alıyor”*(Kaya Okan, 8. Sayı, Aralık, 2011). Bu noktada Sherman'ın işleri, erkin şiddet göstergelerinin kadın bedenindeki tezahürlerinin bir yansımasıdır.



Görsel 40: Mary Beth Edelson, Ataerkilliğin Ölümü, 1976, fotomontaj.

Görsel 40'da sanatçı Mary Beth Edelson'un fotomontaj tekniğindeki kolaj çalışmasını görmekteyiz. Edelson da feminist tavrıyla 20. yüzyıl sanat pratikleri içerisinde kendine bir ifade biçimi oluşturmuştur. Bu eseriyle sanat tarihine mal olmuş bir erkek ressamın elinden, erkek tarihinin ve başarılarının içinden; kadının yokluğuna dair sancının yeniden kadın tekelinde kurgulanışıdır. Bu ünlü tablo, Rembrandt'ın 'Dr. Tulp'un Anatomi Dersi' adlı eseridir ve Edelson *“resmin, kompozisyon şemasını*

tekrarlayarak, orjinalinde hepsi erkek olan doktor ve öğrencilerinin kafalarını kesip çıkararak, yerine erkek egemenliğini yok etme başarılarını kutlayan feminist kadın sanatçıların kafalarını yapıştırılmıştır. Resmin etrafına da feminist sanata yönelik birçok fotoğraf ve gazete haberlerini eklemiş, ikonlaşmış bir resmi yaratıcı bir zihniyetle birleştirerek feminist kuram içerisine yerleştirmiştir”(Eyigör, Korkmaz, 16 Ocak, 2013).



Görsel 41: Miriam Schapiro, Femmage.

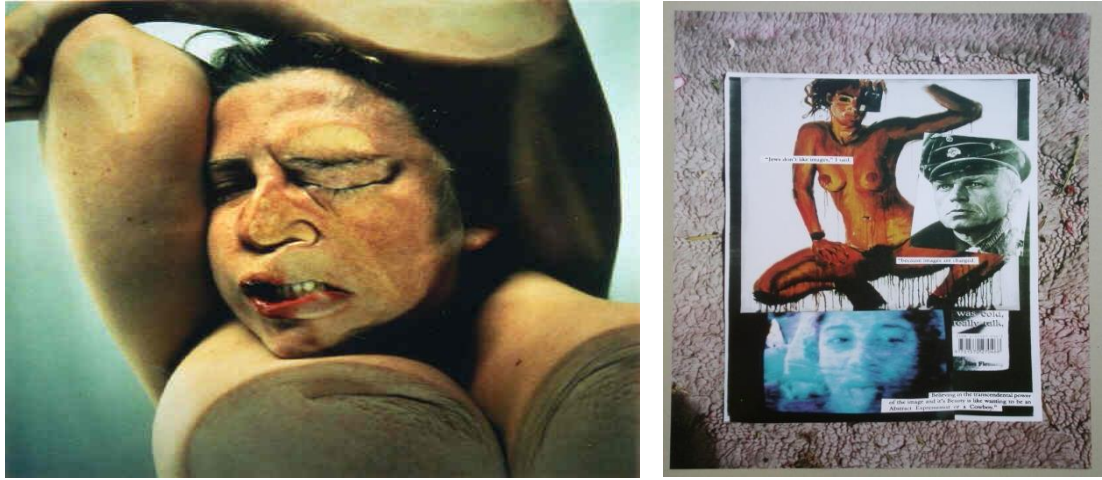
Görsel 41’deki sanatçı Miriam Schapiro’nun eserinde de, kadının gündelik yaşamındaki varlığına dair kaygılardan yola çıkılarak sanat düzlemindeki yerini almıştır. “Kadınların yaptıklarının el becerisinden öteye gitmediği görüşüne tepkili olan Schapiro, kadınları sadece ev ve el işi yapan yaratıklar olarak görenler için yaptığı ‘Femmage’ adlı çalışmasında, kadınlarla özdeşleştirilen eşyaları –mutfak önlüğü, dantel, peçete, kumaş parçaları, düğme, payet gibi- kolaj tekniğinde bir araya getirmiş tam ortasına da üzerinde ‘Evimize Hoş Geldiniz’ yazılı bir kağıt yapıştırılmıştır”(Eyigör, Korkmaz, 16 Ocak, 2013). Kadınların neleri yapması ve yapmaması gerektiği konusunda, erkek kültürünün kadın üzerindeki belirlediği sınırları dahilinde; başgöz olacakları birtakım araç-gereçlerin Schapiro’nun elinde erkek söyleme karşı “aslında kadınların resimdeki malzemeleri kullanarak hem el işi hem de sanat yapabileceklerini ifade etmiştir”(Eyigör, Korkmaz, 16 Ocak, 2013).

Kadının toplumsal rolünde şiddetin ilk yansımaları da doğup büyüdüğü 'aile' içinde gerçekleşmektedir. Ata erkil düzenin bir parçası olan kadın, erkek normları üzerinden kendini var etmeye çalışırken öncelikle savaşımlı ilk olarak burada başlamaktadır. Bu bağlamda “*aile içi şiddet ve cinsel sömürüleri konu edinerek toplumu bilinçlendirme, tabuları yıkma eylemi gösteren sanatçılar*”(Eyigör, Korkmaz, 16 Ocak, 2013) arasında Paula Rego'nun önemli bir yeri vardır.



Görsel 42,43: (soldan sağa) Paula Rego, Aile, 1988; Köpek Kadın, 1994.

Bedenin pozisyonuyla bir semboller dünyası inşa edilerek, kadına ilişkin olanı yansıtır ve çıkarımlar elde edebileceğimiz bir belge niteliğine kavuşur Rego'nun resimlerinde. Görsel 42'de olduğu gibi aile mahremiyeti özelinde; çocukluktan itibaren eril hizmete sunulacak, nasıl bir kadın olunacağına dair veriler aşılınmaya başlanır. Ayrıca görsel 43'deki eseri üzerinden bir çıkarsama yapacak olursak: Kadının sistem içerisindeki varlığının ona dayattığı duruşun ya da rollerin yanı sıra, kadın olmanın biyolojik gerekliliklerinin sonucu; doğurabilme yetisi ve regl döneminin sancuları da cinselliği kadar doğal döngüsü içerisinde bedeni hayvani bir davranış biçimine sokar. Burada sınıntının, acının ve şiddetin karşısında konumlanan bedenin, arıza sinyallerini verdiği bir tepkiyle karşılaşırız. Yapmacıksız, en saf haliyle vücut, kendini açığa çıkarır ve bazen katlanılmaz olana en iyi cevabı o verir.



Görsel 44,45: (soldan sağa) Jenny Saville, Closed Contact No 8, tüy, 1996; Elke Krystufek, Economical Love, 1998.

Ve son olarak 20. yüzyıl'ın sonlarına doğru 'kadını estetik, pornografik, erotik obje olarak konumlandıran tüketim toplumunu eleştiren'(Eygör, Korkmaz, 16 Ocak, 2013) sanatçılar arasında özellikle Jenny Saville (görsel 44) ve Elke Krystufek'in (görsel 45) çalışmaları ön plandadır. Bedenin çağlar boyunca dışlanmış algısı ve medya kültürünün de etkisiyle cinsellikle özdeşleştirilen kadın; baskı ve şiddetle dolu bir gündelik hayatla iç içe olmaktadır. Bir yandan medyanın kadın için dayattığı daha güzel olma iddiası taşıyan gereklilikleri, bir yandan da erkeğin bakışı altında bedeniyle sex objesine dönüşme riskiyle karşılaşmaktadır. Bu bağlamda nerdeyse kadın için bedeni sadece kendisine ait bir gövde olmaktan çıkarak; toplumun ve erkeğin hizmetine sunulan bir nesne haline gelmektedir.

Bu bağlamda erkin normlarının kadın bedeni üzerinden gelişen istemleriyle psikolojik ve fiziksel baskılar yaratılmaktadır. Kadının bir tüketim nesnesine dönüştürülmesine karşı çıkmak adına kadınların bedenleriyle olan ilişkisine ve ifadesine odaklanılarak, diğer tüm konu ettiğimiz sanatçılar gibi sanat düzlemiyle; eril sistemin acımasızlığına ve toplumun genel duyarsızlığına karşı ayna işlevi görmektedir. Bir bakıma Ergüven'in de Nedim Günsür'ünden alıntılı olduğu üzere çoğu zaman "sanat teorilerden değil, hayattan kaynaklanıyordu"(Ergüven, 2007:44).

Sonuç olarak yukarıda bahsettiğimiz eserler göz önünde bulundurulduğunda; her biri dönemindeki ve hatta çağlar boyunca kadına dair kimliğiyle ve cinselliğiyle

ötekileştirilen ve şiddetin mağduru olan kadının, hem sanatsal düzlemde görünürlüğünü sağlamış hem de kadınların sesi ve ruhu olmaya dair gücü yansıtmışlardır...



SONUÇ

Gündelik yaşamda ve sanat içerisinde beden, 20. yüzyılda artık iç içe geçmiş bir ifade unsuru olarak “görsel biçimini” her alanda ortaya koymuştur. Beden, günlük yaşam ile sanat arasındaki bağın küçük nüanslarına ayrıştırıldığında bile birbirinden bağımsız, kopuk bir ilişki beklenemez. Bu iç içelik, bedenin 20. yüzyıl sanat alanında ve tarihsel süreci içerisinde nasıl ele alındığının ve tanımlandığının ortak bir serüvenini ortaya döker. Bu nedenle öncelikle bedeni tanımak ve dönemin sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik vs. katmanlarının işleyişi üzerinden bireylerin bedenleriyle ne şekilde etkilendiğini incelemenin başlıca konusunu oluşturmaktaydı. Bu bağlamda bedenin varlığına dair çözüme kavuşturulması gereken öncelikli konu, kimlikli bedenlerin toplumsal işleyişteki yerine odaklanmaktı. Bireysel ve toplumsal olarak geçmişten günümüze değin bedenin algısı sahip olduğu değerler karşısında bu mirası, bedenlerine nasıl giydirdiği ve onları şekillendirip dönüştürdüğü savı üzerinden hareket edilmiştir. Bu noktada toplumsal iktidar alanları ve yaşam pratikleri içerisinde bireyin genel bir profili ele alındığında, bedenin rolü; ondan beklenenler ve istenilenler ile şekillenmeye başlar. Söz konusu olan kadın bir bireyin bedeni olunca, bahsettiğimiz bu ilişkiler ve etkilenimler ağında, kadınlar için daha zorlu bir süreci dayatmıştır. Çünkü Batı’nın medeniyetini üstüne inşa ettiği Yunan Felsefesinde dahi cinsiyetli bedenler üzerindeki ayırım, eşitsizliğin temel noktası olarak ilk kez bedenin kadınla özdeşleşmiş eksik, öteki, edilgen tavrıyla aşağılandığını görmekteyiz. Bu nedenle kadın bedenine biçilmiş ilk şiddet göstergeleri bu noktada açığa çıkmaktadır. Aristoteles’den Platon’a Batı düşüncesinin en önemli iki filozofundan başlamak üzere Descartes ve Kant’a değin birçok filozofların görüşlerinde kadın-erkek cinsleri üzerinden yaşamı, nesnelere ve dünyayı sorgulamadaki bakışları her ne kadar farklılaşsa da kuşkusuz ki tüm medeniyetlere yadsınamaz öncül bilgiler sunmuştur. Fakat ortaklaştıkları hazin gerçek ise cinsiyetler arası eşitsizlik olmuştur. Bu bağlamda insanlığın gelişmesi adına ortaya konan bu değerli bilgi birikiminin içinde erkek elinden türemiş yanlı bir tutumla karşılaşmaktayız. Bu durum medeniyetlerin ilerlemesini sağlamışsada cinsiyetler arası eşitliği göz ardı ederek devam etmiştir. Antik Yunan’da tohumları atılan bu tavrın 20. yüzyıla yansıdığı biçimiyle de bu eşitsizlik ve ötekileştirilme üzerinden gerçekleşen şiddetin biçimleri başka şekillerde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kadınla

özdeşleşmiş beden, bu nedenle Batı'nın elinde Antik Yunan'dan beri günlük hayatın ve sanatın öznesi olarak yer almıştır. Bunun sonucunda hem güzelliği hem de acı, ceza ve şiddetin vs. çıkarılacağı bir obje olarak günümüz koşullarında da şekillenir. Bu açıdan kimlikli bireysel beden, toplumun ve kurallarının onun için uygun gördüğü düzen içerisinde aidiyetini sağlaması adına işleyişe ayak uydurur. Bunun hem bireyin kendi hem de toplumun iyiliği için olduğu düşünülse, toplumsal eril iktidarın ve onun kurumlarının bekası için bedenlerin dizginlenip, itaat eder hale getirilmesi gerekir. Bu nedenle boyun eğdirilen bedenler, ataerkil düzenin üzerlerinde kurduğu tahakkümü gibi, güçlü bedenden güzsüze doğru bir üst-alt eşitsizliğini de doğurmaktadır. Bu güçlü-zayıf ağı, bireylerin hayatlarına nüfuz ettiğinde şiddetin ve biçimlerinin tahakkümünü getirir. Bu nedenle şiddetin öznesi olarak, Erk karşısında özellikle kadınlar mağdur olmuşlardır.

Geçmişten günümüze Batı tarihinde kadına dair yaklaşımı genel hatlarıyla elden geçirdikten sonra 20.yüzyıla gelinceye kadar bir önemli adımı da vurgulamak gerekti. Kadının kimliğine ve bedenine dair olan baskı ve şiddetin ayyuka çıktığı tarihsel zemin olarak 19.yüzyıla etki eden Viktorya dönemi, özellikle 'kadının varlığı' için olumsuzlukların yaşandığı başka bir sürecin eşiğidir. Çünkü her dönemde dinlerin rolünde olduğu gibi Hıristiyanlığın da bireylerin bedenleri üzerindeki etkisi nedeniyle arzuların kısıtlandığı ve cinselliğin de bu oranda baskılandığı bir dönem içerisinde yaşanılmaktaydı. Fakat bu süreç Viktorya dönemi "ahlakına" ters düşecek şekilde işlenmeye başlamasındaki sebep tam da cinselliğe dair baskıların, bedenlerin yeterince tanınmamasından ve kadınların sex objesi olarak metalaştırılmasından kaynaklanıyordu. Çünkü kapitalizmin ilk kez yoğun bir şekilde yaşama nüfuz eden anlayışıyla birlikte kadın bedenine olan bakış da bu oranda kötücülleşmektedir. Bu doğrultuda Batı'nın Aydınlanma Dönemi kartezyen düşünce yapısı içerisinde bile kadın; katı ve eril ussallığın boyunduruğu altında kalarak, erkeğin sahip olduğu özgürlükten de yoksun bırakılmıştır. Nitekim tam da bu noktada artan baskılara rağmen, uzun mücadeleler sonucunda, yasal bir 'eşitliği' sağlamak adına "Feminist" düşünce ortaya çıkmıştır.

Kadınların hem sanat hem de sosyal-toplumsal alanda etkin bir şekilde kendilerini ifade ediş biçimlerinde ve özgür varlığını gündelik yaşam içerisinde de koruyabilecekleri bir felsefeyi benimsemeye başlamışlardır. Bu açıdan, düşünce ve

davranış biçimlerindeki özgürlüğü ve eşitliği vurgulayan ‘Feminizm’, bu dönemden itibaren şekillenmeye başlamıştır. Bundan sonra Batı tarihinde 1960’lardan itibaren yaygın bir şekilde feminist politik örgütlenmeler ve söylemler sanatın ve yaşamın her alanında kadının sözcülüğünde, varlığında etkili olmuştur. Bu bağlamda Victoria Döneminin katı ahlaki kuralları ve din ile olan sıkı bağının bireyler ve kadın bedeni üzerindeki tahakkümlerine karşı olarak; yeni bir varoluş ve kimlik kazanmanın yaratılmasına sebep olmuştur feminizm.

20. yüzyıl Batılı kadının tüm bu birikimler sayesinde, bedeni üzerinden işleyen her türden politikaya karşın kendini günlük yaşamda ve sanatın içinde varlığını korumaya çalışırken; ‘modern’ eril iktidarın daha acımasızca fakat belki de daha homojen bir şekilde uyguladığı tahakkümleriyle baş etmektedir. Bu doğrultuda kadın ve bedeniyle olan ilişkide yine belirleyici olan modern devletin iktidarı ve organları, onun kurumları ve erki dayatan kişilerden kaynaklanıyordu. Bu nedenle dönemin en başat sorunsallarından olan kişinin bedeniyle olan ilişkisi üzerinden beklenen şeyse; bireylerin bedenleri üzerindeki hakları ve onu nasıl kullanacağıydı. Böylelikle Antik Yunan’dan beri beden denilince kadının akla geldiği algı biçimi, 20. yüzyıl içinde de geçerliliğini koruyarak Erk’in kutsandığı devletin, bilimin, medyanın ve daha birçok kurumun karşısında giderek daha fazla benimsenmiştir. Cinselliğin, yalnızca üremeye dayalı bir istek olmasından çıkarak, haz ve arzuya dayalı istemin karşısında kadın bedeni; edilgen bir role sahip olarak güzelliğin ve cinselliğin kurbanı edilmiştir. Sadece bununla da yetinmeyen eril düzen ve erki elinde bulunduranlar, kadınının istemediği gebeliklere karşı kürtaj hakkından, nasıl giyinip, davranacağına ve sadece iyi bir eş ve annelikle sınırlandırılmasına varan bir ötekileştirmeyi dayatmaktadır. Günlük yaşamında ve sanatın içinde bile kadın olmanın zorlukları, olumsuzlukları ve dezavantajlarıyla şiddeti ve eşitsizliği yaşamak zorunda kalmıştır.

“Linda Nochlin’in dediği gibi; ‘penisi olan insanların, rahmi olan insanlara göre daha sanatçı’ sayılmasının başlıca gerekçesini oluşturur” (Antmen, 2014:89). Bu bağlamda binlerce yıldır süregelen erkek egemen zihniyet, kadının varlığında, bedeninde ve kendini ifade ediş biçiminde baskı ve şiddeti apaçık, çekinmeden uygulayarak eril düzene hizmet etmektedir. Buna ek olarak tüketme ihtiyacının,

üretmekten çok daha fazla ön plana çıktığı Batılı modern toplumun beklentilerini kitle iletişimin gücü aracılığıyla yansıtmaktadır. Burada sosyal ve öznel beden dönemin koşulları doğrultusunda kendini ön plana çıkardığını göz önünde bulundurduğumuzda; kişinin kendisiyle ilgilenmesinin (giyim, beslenme, spor, sağlık vs. gibi), kendi tatmininden daha çok başkaları için iyi gözükmeye yöneltmiştir. Bu noktada kimliğimizi oluşturan belirleyici unsurlardan en başında dışa doğru açılan bedenlerin, ilk görünümü ve teması önemli hale geldiğinden bir ‘anlamlandırma’ düzeninin gereği haline dönüşür ve bundan dolayı beden ise gösterge unsuru olarak bir ifadeyi yansıtır. Burada kitle iletişim kültürünün, eril dil unsurlarıyla var olduğu bir dönemde, özellikle kadın bedeni, erkek bakışının yöneldiği bir tüketim nesnesi olarak tanımlanır. Bu doğrultuda kadın, kendini metalaştıran düzenin baskısına ve psikolojik şiddetine maruz kalır. Bu bağlamda Batılı toplumların genel anlayışında ve post endüstriyel kapitalizmin çıkarları için bedeni dişillikle özdeşleştiren sistem, bir sömürü biçimi olarak ‘kadın bireyin bedenini ve onun günlük yaşamını’ dayatmalarla karşı karşıya bırakarak ötekileştirmiştir. Bu doğrultuda dayatılan şey ‘şiddet’in bir versiyonudur. Şiddet kavramının artık salt kaba kuvvet, güç, baskı vs. uygulanmasından kaynaklanan düz, doğrudan oluşan anlamıyla birlikte daha çok, Yves Michaud’un belirttiği gibi; biri ya da birilerinin bedensel bütünlüğüne veya törel/ahlaki/moral/manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddetin varlığını bulabiliriz.

Batı tarihinin geçmişini incelediğimizde bu noktada büyük ve zorlu, yıkım ve ölüm getiren savaşlardan, iktidar oyunlarından, ya da kapitalizmin sömürgeci anlayışının sonucunda toplumsal-bireysel çöküşlerin ve yabancılaşmanın yoğun şiddetine maruz kalınmıştır. Şiddetin varlığı özellikle devletlerin hükmünü, gücünü oluşturan iktidar ile kendi iktidarını dayatan bireyin etkisi düşünüldüğünde, birbirini besleyen bir zincirin halkasını oluşturur. Bu nedenle devlet erk zihniyeti güçlünün-güçsüze uyguladığı hakimiyet üzerinden gerçekleştiğinden, erkeğin hakimiyet istencini kadın üstüne kurması şaşırtıcı değildir. Yapısı gereği erkek bireylerin iktidara olan yakınlığı ve tahakküm arzusu karşısında duran herkese ya da şeylere karşı açığa çıkartabileceği şiddeti bu nedenle meşrulaştırır. Çünkü ataerkil sistemin yarattığı bu algı içerisinde erkek, onun normlarına uyarak kendini var etmektedir. Böylelikle eril gücün

baskısı altında kadın, erkin tüketim, sömürü politikasında birincil hedef olarak yer almaktadır. Kadın, 20. yüzyılın bilimsel ve teknolojik gelişiminin hızla büyüyen sektöründe kendi imajını kendi yaratıyormuş algısı içerisinde medya üzerinden şekillenerek, erkeklerden daha çok pornografik öğelerle dayatılarak göz önünde olurlar. Bu doğrultuda bedenleri seyirlik obje haline dönüşen kadın, gündelik hayatında sürekli olarak hareketlerine, bakışlarına ya da konuşma ve hatta tonlamalarına kadar dikkat etmek zorunda bırakılmıştır. Aksi takdirde uğrayacağı herhangi bir ölçüdeki şiddetin biçiminden kendisi sorumlu tutulacaktır. Çünkü kadına biçilen rolde beden dili onu cilveli, erotik ve edilgen gösteren bir davetiye olmuştur.

Erk karşısında baş etmesi gereken tüm bu tahakkümlerin karşısında kadın, bir de kendi doğal döngüsüyle bedeninin değişimleri (doğurganlık yetisi ve regl dönemleri) ya da annelik rolü ve kadınla özdeşleşen diğer tüm eylemler ve beklentilerin yükü doğrultusunda şiddetin, sancının, acının vs. odağı haline gelir. Buradan hareket ederek kadın-şiddet-sanat üçgeni düşünüldüğünde kadın bedeninin muazzam güzellik ideasıyla donatılması ve estetik bulunması; bedenin şiddetten kaçamayan öteki varlığı ve sanatın içinde politik bir ifade aracı olarak yerini alması söz konusu olduğunda, özellikle 20. yüzyıl feminist sanatçıların bakışı devreye girmektedir. Kadına karşı şiddete başkaldırarak sanatın dilini kullanmak ve bunu görünür kılarak belki de “erkek normlarını” terbiye etmek, onu sorgulamaya, düşünmeye yönlendirebilmekten geçebilir. Sanat ve şiddetin bu bir aradalığı, modern sanat anlayışının iç içeliğinden doğan bir estetikleştirmeyle gerçekleşebilirdi. Bu noktada biçimi, tekniği, materyali, ifade edilmiş şekli nasıl olursa olsun; sanatçının üretiminde açığa çıkan şiddetin estetize edilmiş hali, bizler için yeni içerikler çıkarılabileceğimiz gözlem nesnelere de dönüşürler.

Şiddetin ve kadının tarihteki yerine dair bilgi sahibi olmak, 20. yüzyılın sanatçıların ve sanatını kavrayabilmek için önemli süreçleri barındırmaktaydı. Sanatçıların gösterge bedenleri sanat yüzeyinde nasıl kullanacağı, modern sanatın getirileriyle epey çeşitlilik göstermeye başladığında; artık sadece herşeyin görünenden ibaret olmadığı, o görünenin arkasında yatan derinliğin, “içeriğin” ya da hakikat denilen kavramsal, düşünsel olan boyutuyla da ağır basmaktadır. Bedenin eserin içindeki konumlanması ve onunla beraber tüm nesnelere ya da mekan ve zaman, biçim ve içeriğe

hizmet eder hale gelir. Bedenlerin kurgusal düzlemde görünenden öteye geçtiği noktadan itibaren imgelemin devreye girmesiyle, bizi hem düşünsel hem duygusal bir haz eşiğine sürüklemeye başlar.

Batılı sanatçılar için 20. yüzyıl teknolojisinin hızla çığır açmasıyla birlikte her türlü olası materyalin sanat objesine dönüştürüldüğü aktif bir yaratımın ve yeni bir sürecin eşğinde beden; bu kez hem yaratıcı, üretici olarak “özne” konumunda (performatif beden ile) hem de sanatsal malzeme olarak “nesne”leşerek ayrıma kavuşmuştur. Özne-nesne özellikleriyle bedenlerin yeniden konumlanması ve tanımlanmasıyla üretilen sanat eserleri, yüzyılın izleme ve izlenme arzusu üzerinden şekillenen bir “okuma-okunma” araçlarına dönüştürmüştür. Bu bağlamda bedenlerin dili, ifade ediliş biçimi bize bu noktada acının, sancının, rahatsızlıkların, beğenilerin ya da şiddetin vs. fiziksel-ruhsal karşılıklarını bulabileceğimiz göstergelere dönüşürler. Dolayısıyla bedenin korunmasız, en doğal ve yalın hali olan çıplaklığın sanat unsuru olarak bize ne ifade ettiğini ve sanatçıların bunu nasıl yansıttığını görmeye çalıştık.

Bu noktada çıplak ve nü beden tanımları ve ikisi arasındaki ayrım, kadın için de fark yaratmaktadır. Buna göre John Berger’in çıplak ve nü beden üzerine açıklamaları ile kadın bedenini sanatın içinde konumlarken erkek seyircinin gözünde ne ifade ettiğini tanımlamaktadır. Çıplaklığıyla kadın kendi doğasını taşıırken, nü olmasıyla erkeğin gözüne hitap edecek seyirlik objenin bir erotizmini taşır. Bu bağlamda da kadın, kendi çıplaklığıyla olan mahremiyetini ve erkeğin gözünde yaratılan nü imajıyla; öz varlığı parçalanarak, gözlenen-gözleyen hakikati karşısında özne-nesne ikilemi yaşar ve kendi bedenine yabancılaşır. Buna ek olarak giderek vahşileşerek büyüyen tüketim toplumunun ve eril tahakkümlerin istençleri karşısında şekillenen medya kültürü ve reklam endüstrisinin metalaşan kadını giderek daha fazla değersizleştirerek, anlam ve estetikten yoksun bir sıklık yaratarak teşhir ettiklerinde; beden ve onun imgesi pornografikleşmiştir. Sanat içinde kadın bedeni, yüzeyselliğin ve herşeyin görünenden ibaret olan varlığıyla (özellikle istenilen bu değilse) sadece pornografikleşmekle kalmaz; imgenin gücünden uzak, içeriksiz ve derinliksizleşir. Özellikle Feminist sanatçıların rolü, kadın bedeni üzerinden gerçekleşen saldırılara, tahakkümlere inat hem kendi bedenlerini (özne beden) kullanarak icra ettikleri performatif sanatla hem de

kadın bedenini kurgusunun birincil ögesi olarak kullanarak şiddetin tarihsel süreci içinde kadına etki edişini gözler önüne serer. Bir diğer önemli sorunsal ise; sanat eserini deneyimleyecek izleyicinin-alımlayıcının da kendi öznel bakışım alanını yaratmasıydı. Çünkü erkin egemen olduğu ve çıplaklığa sadece cinselliği üzerinden yaklaşan bir gözün, o yapıta karşı mesafesi, çözümlemesi de o noktadan itibaren röntgencileşerek; estetikten yoksun, imgesiz, duygulanımsız ve düşünümsüz bir başka gerçekliğe dönüşür. 20.yüzyılın hızla çoğalan görüntüleme tekniklerini düşündüğümüzde; bu durum olağanlaşmaya yüz tutsa da, sanatın varlığı, bunu yıkıma uğratacak gücü taşımaktadır.

Son olarak yüzyılın sahip olduğu savaşlardan, iktidar güçlerinden, teknolojinin ve medyanın hızla tüketmek üzerine aşıladığı politikasından; Antik Yunan'dan beri kadına karşı bakışın, kadın olmanın erkin gözündeki yerine, kadının doğası ve toplumdaki yerine, dinlerin ve sınıfların etkisine vs. odaklandıktan sonra sosyolojik, psikolojik, kültürel tüm etkileri göz önünde bulundurarak 20.yüzyıldaki kadının kimliğini, varlığını, gündelik yaşamında ve sanatın içinde nasıl ifade edildiğini çözümlemeye çalıştık. Dolayısıyla bu doğrultuda dönemin sanatçıları, kadının apaçık maruz kaldığı erkin şiddetine, kadınsal döngülere ve kadın olmanın getirilerine ve bu süreçte eşitsizliğin hakim olduğu erkek egemen topluma karşı mücadelesinde sanatın etkisini kullanmışlardır.

Batı'nın tüm sanat akımlarında, kuşkusuz ki her dönem beden, vazgeçilmez bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda 20. yüzyıl Batı tarihinin özellikle konumuzu oluşturması ise, çağın gösterge bedenlerle gelişmesinden kaynaklıydı. Bu bağlamda sanatçıların kendi bedenlerini de ortaya koyduğu, yaratım ve teknik çeşitliliklerinin içinde bedenler 'şiddet' gibi tahakkümlerin ve ayrıca duygu ve düşüncenin ifade edilebileceği birer araç haline dönüşmüştür. Feminizmi ya da kadını alaşığı etmeyen, eşitlikçi talepleri gözeten erkek sanatçılar da dahil birçok sanatçı şiddetin tezahürlerini ve kadını anlamlandırmaya yönelik eserler üretmişlerdir.

Bunlardan bazıları; Yasumasa Morimura, Cindy Sherman, Laura Aguilar, Lyle Ashton-Harris ve Hannah Wilke gibi kendi bedeninin fotoğrafını çekerek bir mesaj iletenlerden, kendi bedenini kullanarak performansı üzerinden ifade unsuruna dönüştüren özellikle Marina Abramovic ve Nan Goldin sayılabilir. Bunun dışında

plastik sanatlar dalında üretim yapan sanatçılardan bazıları ise; Käthe Kollwitz, Frida Kahlo, Nancy Spero, Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Miriam Schapiro, Paula Rego, Jenny Saville, Elke Krystufek özellikle incelediklerimiz arasındaydı.

Bu doğrultuda konu edilen bu önemli sanatçıların eserleri üzerinden şiddet kavramını, kadın ve bedeni üzerinden nasıl biçimlendirdiklerini ve neyi ifade etmeye çalıştıklarını kavramaya yönelmiştik. Bu bağlamda biçim-içerik uygunluğu göz önünde bulundurularak eser-üretici-alımlayıcı üçgeni dahilinde kadın sorunsalının sanat içindeki karşılıklarını bulmaya çalıştık. Özellikle yüzyılın toplumsal, sosyal, siyasal, psikolojik tüm etkilerine doğrudan maruz kalmış ya da sadece kadın olarak, erkek egemen bir zihniyet içerisinde var olmanın sıkıntılarını, adaletsizliğini, ötekiliği hisseden sanatçıların dışavurumları olarak; onları ve işlerini her yönden daha etkili, sarsıcı ve güçlü kılmıştır.

Modern sanatın, gündelik yaşamla iç içe geçmiş yaratıcılığında kadına dair tüm duygular ve davranışlar, şiddetin herhangi bir biçimi ya da kadının doğasına ait herhangi bir şey vs. eserin konusunu oluşturabilmektedir. Bu bağlamda erkin cinsiyetçi, ötekileştirici, nesneleştirici söylemlerine ve eylemlerine karşı kadının haklı mücadelesinin verildiği bir alana da dönüşmektedir. Bu noktada 1960 ve sonrası Feminist Hareketi, sanatın herhangi bir alanında da görünür hale gelir ve ona dair ifadeyi düşünsel ve duygusal anlamda hissetmemiz için kadın bakışını ve doğasını dikta etmeden sunar. Bu bağlamda özellikle Batılı kadın sanatçılar, tekniği her ne olursa olsun ürettikleri işleriyle estetik hazza ulaştırmanın gayesiyle birlikte, toplumu bilinçlendirme ve tabuları yıkma eylemini de bu sayede üstlenmiş oldular.

Böylelikle sanat; kadını her yönden sömüren, ötekileştiren erkek egemen zihniyetinin ve şiddeti karşısında, kadın olmanın ve getirilerinin yansımaları bulabileceğimiz bir aynaya ve politik bir güce kavuşur. Kadın elinde, kendine yabancılaşmadan, tüm derinliği ve anlamlarıyla karşımızda durmaktadır...

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- 1- ALTUĞ, Taylan (2012), Son Bakışta Sanat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 2- ANTMEN, Ahu (2013), Kimlikli Bedenler, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- 3- ARENDT, Hannah (2014), çev. Bülent Peker, Şiddet Üzerine, İstanbul: İletişim Yayınları.
- 4- ARKAS Koleksiyonu'nda Post Empresyonizm, 19 Kasım/16 Aralık 2011, Arkas Sanat Merkezi.
- 5- BOYNE, Roy (2011), çev. Ayşe Banu Karadağ, Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayırım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- 6- CORBIN, vd. (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 7- COĞİTO Dergisi, Şiddet, Sayı: 6-7 Kış-Bahar, 1996 (2014), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 8- ERGÜVEN, Mehmet (2007), Sırdaş Görüntüler, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- 9- GODENZİ, Alberto (1992), çev. Sultan Kurucan- Coşar/ Yakup Coşar, Cinsel Şiddet, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- 10- SAYIN, Zeynep (2002), İmgenin Pornografisi, İstanbul: Metis Yayınları.
- 11- SWAIN, Dan (2013), çev. Hande T. Urbarlı, Yabancılaşma- Marx'ın Teorisine Bir Giriş, İstanbul: Uluslararası Akım Tanıtım Yayıncılık.
- 12- SANATÇININ ATÖLYESİ; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi/05 (2008), İstanbul: Şimdi Yayıncılık.
- 13- TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi.
- 14- TOPLUM BİLİM Dergisi, Sayı: 24, Haziran, (2009), Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, İstanbul: Bağlam.

15- YEDİ, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 10, Yaz (2013), X., DEU Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır.

16- YEDİ, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 4, Temmuz (2010), Sanat Ve Kadın, DEU Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır.

İnternet Kaynakları:

1- AYAN, Müjde, 1. Sayı Mart 2008, Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu İle Kâthe Kollwitz. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_mujde.pdf Tarama Tarihi: 28.11.2017

2- BAYRAKTAR, Nesrin, 6 Haziran 2017, Frida Kahlo Kimdir? Hayatı Ve Eserleri. <https://paratic.com/frida-kahlo-kimdir-hayati-ve-eserleri/> Tarama Tarihi: 28.11.2017

3- Cindy SHERMAN, TÜMSEV, 21 Nisan 2015, <http://www.sanاتبlog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman>. Tarama Tarihi: 28.11.2017

4- İŞİKER, Figen, 9 Mart 2013, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/4531/neden-hi%C3%A7-buyuk-kadin-sanatci-yok>, Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? Tarama Tarihi: 28.11.2017

5- İNCE, Güler, 2 Aralık 2015, Türk Resim Sanatında “Çıplak” ve “Nü” Üzerine Kronolojik Bir Sergi, <http://kolajart.com/wp/2015/12/02/guler-ince-turk-resim-sanatinda-ciplak-ve-nu-uzerine-kronolojik-bir-sergi/> Tarama Tarihi: 28.11.2017

6- KAPTAN, Cemile, 12. Sayı Aralık 2013, Acı ve Sanat. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/12_cemile.pdf Tarama Tarihi: 28.11.2017

7- KAYA OKAN, Berna, 8. Sayı Aralık 2011, Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/8_berna.pdf Tarama Tarihi: 28.11.2017

8- Mr Carroll, 3 Aralık 2010, Nancy Spero. <http://upthewoodenhill.blogspot.com.tr/2010/12/nancy-spero.html> Tarama Tarihi: 28.11.2017

9- Nancy SPERO, <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=6260>. Tarama Tarihi: 28.11.2017

10- ÖZÜDOĞRU, Şakir, 6. Sayı Aralık 2010, Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf Tarama Tarihi: 28.11.2017

11- PELİKOĞLU EYİĞÖR, Fevziye, 16 Ocak 2013, 1960'dan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar, <https://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> Tarama Tarihi: 28.11.2017

12- SENNETT, Richard, Çev: Elçin Gen, 5 Aralık 2013, Cinsellik ve Yalnızlık; Cinselliğin Hükümranlığı ve Kimliği Belirlemesi Üzerine I, Skopbülten, Tarama Tarihi: 28.11.2017

13- UYSAL, Arzu, 4. Sayı Aralık 2009, Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine..., http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/4_arzu.pdf Tarama Tarihi: 28.11.20017

14- VARGI, Elif, 22. Sayı, ARTantane: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri: Judy Chicago'nun "The Dinner Party" Çalışması Üzerine. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0> Tarama Tarihi: 28.11.2017

15- www.turkedebiyati.org/modernizm_postmodernizm.html. Modernizm hakkında. Tarama Tarihi:28.11.2017

Makaleler:

- 1- ARIN, Canan, Kadına Yönelik Şiddet, COGİTO Dergisi, Şiddet, Sayı: 6-7 Kış-Bahar, 1996 (2014), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 2- AUOİN-ROUZEAU, Stéphane, Katliam Beden ve Savaş, (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- 3- BECKER, Annethe, Soykırım Beden ve Kamplar, (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 4- BERKTAY, Fatmagül, Felsefe ve Kadın: Zor Bir İlişki, COGİTO Dergisi, Şiddet, Sayı: 6-7 Kış-Bahar, 1996 (2014), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 5- DEMEZ, Gönül, Sayı:24, Haziran 2009, TOPLUM BİLİM Beden Sosyolojisi Özel Sayısı.
- 6- MİCHAUD, Yves, Görselleştirme Beden ve Görsel Sanatlar, (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 7- MOSES, Rafael, Şiddet Nerede Başlıyor?, COGİTO Dergisi, Şiddet, Sayı: 6-7 Kış-Bahar, 1996 (2014), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 8- MOULİN, Anne Marie, Bilimin Bedenin Tekilliğini Kabul Etmesi, (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 9- NAZLI, Aylin, Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden, Sayı:24, Haziran 2009, TOPLUM BİLİM Beden Sosyolojisi Özel Sayısı.
- 10- ORY, Pascal, Sıradan Beden, (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 11- ÖZEN, Ayça – ASLAN, Hasan, Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına, Sayı:24, Haziran 2009, TOPLUM BİLİM Beden Sosyolojisi Özel Sayısı.
- 12- SOHN, Anne-Marie, Cinsiyetli Beden, (2013), çev. Saadet Özen, Bedenin Tarihi 3- Bakıştaki Değişim: 20. yüzyıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 13- TAŞKAYA, Merih, Kitle İletişim Araçlarında Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi: Ürün ve Marka Fetişizminde Cinsellik Kullanımı, Sayı:24, Haziran 2009, TOPLUM BİLİM Beden Sosyolojisi Özel Sayısı.
- 14- TİMURTURKAN GÜLKAYA, Meral, Güzellik İdeali Etrafında ‘Biçimlenen ve Biçimlendirilen’ Bedenler, Sayı:24, Haziran 2009, TOPLUM BİLİM Beden Sosyolojisi Özel Sayısı.

- 15-** ÜNSAL, Artun, Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi, COGİTO Dergisi, Şiddet, Sayı: 6-7 Kış-Bahar, 1996 (2014), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 16-** YANIKKAYA, Berrin, Beden Dilimi Oku: Popüler Müzik ve Bir Metin Olarak Beden Dili, Sayı:24, Haziran 2009, TOPLUM BİLİM Beden Sosyolojisi Özel Sayısı.



ÖZGEÇMİŞ

ÖZGE ÖZÇİÇEK TATAR

BALIKESİR, 01.01.1990

2012 DEÜ GSF Resim Bölümü Yüksek Lisans Eğitimine başladı.

2012 DEÜ GSF Resim bölümünden 1.likle mezun oldu.

2008 Balıkesir / Kadriye Kemal Gürel Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinden 3.lükle mezun oldu.

GRUP SERGİLER

2015 Deniz Kuvvetleri Komutanlığı 13. Geleneksel 'Deniz ve İnsan' Konulu Resim Yarışması ve Sergisi

2013 Sanatın Yeni Belleği,Artrands Genç Sanat Sergisi,İzmir Ekonomi Üniversitesi
2012 Galeri Alaçatı, Karma Sergi, Çeşme/İzmir

2012 DEÜ GSF, "Z Raporu" Mezuniyet Projeleri Sergisi, İzmir

2012 DEÜ GSF, Ben Sen O Biz Siz Onlar, graffiti sergisi, İzmir

2011 4. Uluslararası Egeart genç sanat resim yarışması ve sergisi, İzmir

İLETİŞİM BİLGİLERİ: ozcicekozge@gmail.com Cep tel: 0554 430 73 34

Adres: Barbaros Mahallesi, Şehit Nihat Bey Cad. no:29, Kat:2 Daire:5 Konak / İzmir
TÜRKİYE