

GÜNÜMÜZ SANATINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

Nurdan ÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

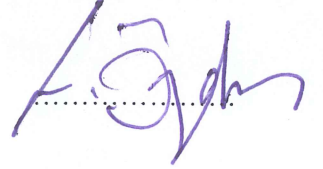
KASIM 2014

Nurdan ÇELİK tarafından hazırlanan “Günümüz Sanatında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

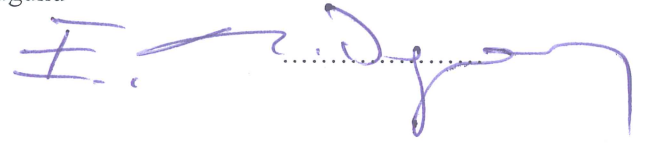
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum / onaylamıyorum



Başkan: : Prof. E. Yıldız DOYRAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum / onaylamıyorum



Üye: Yrd. Doç. Şansal ERDİNÇ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum / onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 25 / 11 / 2014

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Aysel SOYSALDI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Nurdan Çelik

19.11.2014

GÜNÜMÜZ SANATINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

(Yüksek Lisans Tezi)

Nurdan ÇELİK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kasım 2014

ÖZET

Toplumsal cinsiyet ekseninde kadın konusuna yer verilen bu çalışmada, öncelikle kavramın sözlüksel yapısına değinilerek anlam karmaşasının önüne geçilmek istenilmiştir. Toplum içerisinde cinsiyet olgusunun, kadın ve erkek kimliklerine nasıl yansıdığı, sınıf, statü ve rol bağlamında her iki cinsten de beklenti haline gelen normların altı çizilerek, kadın cinsinin üzerinde yoğunlaşmıştır. Çağdaş sanatta da yer alan Toplumsal cinsiyet kavramının, çeşitli akımlar dahilinde işlenişine de değinilerek, tarihsel boyuta ki algılanışı ve yorumlanması göz önünde bulundurulmuştur. Çeşitli kültürlerin bedene yükledikleri anlamlar ve bu anlamlar doğrultusunda şekillenen ritüeller, araştırmanın ikinci yarısında ele alınırken, çağdaş sanatta kadın temasının işleniş gereği örneklerle gerek uygulama çalışmaları ve analizleriyle tezin önemli bölümünü oluşturmuştur. Uygulama ve analiz aşamasında konunun kavramsal boyutu referans alınarak eleştirel bir yaklaşımla üzerine gidilmiştir.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Cins, Cinsiyet, Kadın, Beden

Sayfa Numarası : 111

Danışman : Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

SOCIAL GERDER AND WOMEN AT PRESENT DAYS' ART

(M. Sc. Thesis)

Nurdan ÇELİK

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

November 2014

ABSTRACT

At the social gender axis of woman subject included in this study, primarily it is desired to avoid the ambiguity by mentioning the lexical structure of the concept. The reflections of the gender fact in the community to the male and female identities, are concentrated on the female gender, underlining caste, position and which becomes expectancy from both gender as role. It is taken into consideration of historically perception and explication of the social gender concept that also exists in the modern art, mentioning perception of various movements. While, the meanings imposed to the body by different cultures and the rituals shaped through these meanings, are included at the second part of the research, important part of the thesis constituted by perception of the woman theme, both with examples, practice studies and analysis. On the practice and analysis phase, conceptual dimension of the subject taken as reference and examined with a critical approach.

Science Code : 404.7.016

Key Words : Genus, Gender, Women's, Body

Page Number : 111

Supervisor : Asist. Prof. Lütfi ÖZDEN

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca değerli katkılarıyla beni yönlendiren değerli danıőmanım Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN'e, manevi destekleriyle her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarım Bekir ÖĞÜT ve Canan ÇİFTÇİ' ye teőekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. TOPLUMSAL CİNSİYET.....	3
2.1. Ana Tanrıça Kültürü.....	16
2.2. Dinlerin Kadın Bedenine Yaklaşımı.....	21
2.3. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın.....	25
2.4. Toplumsal Cinsiyet ve Sanat.....	31
2.5. İmge Olarak Kadın Bedeni ve Çağdaş Sanat'ta Kullanımı.....	34
2.5.1. Pop art – Kadın.....	36
2.5.2. Feminist Sanat – Kadın.....	42
3. BİR RİTÜEL OLARAK FARKLI KÜLTÜRLERDE VE SANATTA BEDENE YAPILAN MÜDAHALELER.....	62
3.1. Çağdaş Sanatta Bedene Müdahale Olarak Acı.....	81
4. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ.....	94
5. SONUÇ.....	105
KAYNAKLAR.....	106
ÖZGEÇMİŞ.....	111

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Faith Wilding, Bekleyiş, 1971, performans.....	7
Resim 2.2. Shadi Ghadirian, Gündelik, 2000-2001, fotoğraf	10
Resim 2.3. Nurdan Çelik, Toz Bezi, 2014, Yüzey Üzerine Tükenmez Kalem....	12
Resim 2.4. Marta Rosler, Mutfağın Göstergeleri, 1975, video.....	13
Resim 2.5. Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1977-1980 fotoğraf.....	14
Resim 2.6. Birgit Jürgenssen, Apron, 1974, fotoğraf.....	15
Resim 2.7. Ana Tanrıça Heykelciği, M.Ö. 6. bin yıl ilk yarısı, Çatalhöyük.....	18
Resim 2.8. Kadın figürini, Afyon Müzesi. Fotoğraf.....	19
Resim 2.9. Shirin Neshat, Turbulent Series, 1998 , video.....	23
Resim 2.10. 1960'lara ait Tursil reklamı.....	26
Resim 2.11. 2013 Vernel reklamı.....	26
Resim 2.12. 1950'lere ait Tursil reklamı.....	27
Resim 2.13. 2013 Bingo reklamı.....	27
Resim 2.14. Nurdan Çelik, Güzel, 2014, fotoğraf.....	28
Resim 2.15. Nurdan Çelik, Sünger, 2014, yerleştirme.....	29
Resim 2.16. Nova Schin içecek reklamı.....	30
Resim 2.17. Hotiç Ayakkabı reklamı.....	30
Resim 2.18. Hannah Wilke, Yıldızlaşmış Nesne Serisi, 1974-1979, fotoğraf.....	31
Resim 2.19. Barbara Kruger, Your body is a battleground (bedenin bir savaş alanı), 1989, Fotoğraf üzerine serigrafi.....	33

Resim	Sayfa
Resim 2.20. Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah I, 1976, Tuval üzerine akrilik.....	34
Resim 2.21. Ingmar Bergman, Person, 1966.....	35
Resim 2.22. Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?, 1956, kolaj.....	38
Resim 2.23. Andy Warhol, Marliyn Monroe Diptych, 1962, serigrafı.....	40
Resim 2.24. Tom Wesselmann, Banyo-3, 1963, tuval üzerine akrilik.....	41
Resim 2.25. Joyce Kozloff, An Interior Decorated, 1979, yerleştirme.....	44
Resim 2.26. Judy Chicago, Yemek Ziyafeti, 1974-79, karışık malzeme yerleştirme	45
Resim 2.27. Mary Beth Edelson “Ataerkilliğin Ölümü”, Rembrant’ ın Resmi, 1976, Ofset afiş.....	47
Resim 2.28. Gerilla Kızlar. “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985.....	47
Resim 2.29. Carolee Schneemann, Et Şenliği, 1964, performans.....	49
Resim 2.30. Carolee Schneemann, İçerideki Kağıt Tomarı, 1975, performans....	49
Resim 2.31. Mona Hatoum, Çekme, 1995, performans.....	51
Resim 2.32. Mona Hatoum, Uzaklık Ölçüleri, 1988, video görüntüsü.....	52
Resim 2.33. Shirin Neshat, İsimsiz , 1997, fotoğraf.....	53
Resim 2.34. Nurdan Çelik, Bedenim Benim, 2013, yerleştirme.....	54
Resim 2.35. Yoko Ono, Kesip Bıçme İş, 1965, performas.....	55
Resim 2.36. Ana Mendieta, Tecavüz Sahnesi, 1973, performans.....	56
Resim 2.37. Pippa Bacca, Barış Gelinleri, 2008, performans.....	57
Resim 2.38. Canan Şenol, Görmedim Duymadım Bilmiyorum, 2003, yerleştirme	58
Resim 2.39. Şükran Moral, Bordello, 1997, performans.....	60

Resim	Sayfa
Resim 2.40. Şükran Moral, Bordello, 2010.....	60
Resim 3.1. Kafatası deformasyonu uygulaması.....	62
Resim 3.2. Kafatası deformasyonu uygulaması.....	63
Resim 3.3. Japon gençlerin donat kafa şekillendirmeleri.....	64
Resim 3.4. Orlan Portre Serisinden.....	65
Resim 3.5. Kültürel anlamada vücuda kazınan desenler	66
Resim 3.6. Kültür ve moda anlamında iki farklı beden kazınması.....	67
Resim 3.7. Marina Abramoviç, Thomas'ın Dudakları, 1975.....	67
Resim 3.8. Kulak memesi uzatma işlemine ilkel ve modern toplumlardan bir örnek.....	69
Resim 3.9. Kulak deldirme modasına bir örnek.....	70
Resim 3.10. Estetik operasyona bir örnek.....	71
Resim 3.11. Orlan, Ameliyat Serisi, 1993.....	72
Resim 3.12. Dudak deldirme işlemine ilkel ve modern toplumlardan birer örnek	74
Resim 3.13. Zürafa Kadınlar (Boyun uzatma yöntemi).....	75
Resim 3.14. Aksesuar tanıtım fotoğrafı.....	76
Resim 3.15. Çin'de uygulanan ayak küçültme geleneği (Ayak sünneti).....	77
Resim 3.16. Modern toplumlarda güzellik algısını tamamlayan ayakkabılar.....	77
Resim 3.17. Çöl Çiçeği filmine ait iki kare.....	80
Resim 3.18. Nil Yalter- Başsız Kadın veya Göbek Dansı , 1974, video.....	81
Resim 3.19. Muharrem ayı ayinlerine ait fotoğraf.....	82
Resim 3.20. Herman Nitsch, 80. Eylem, 1984, performans.....	83
Resim 3.21. Marina Abramovich, Ritim10, 1973, performans.....	85

Resim	Sayfa
Resim 3.22. Farklı dönemlere ait güzellik ikonları.....	87
Resim 3.23. Zaman Filminden bir kare	88
Resim 3.24. Marina Abramoviç, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975, performans.....	90
Resim 3.25. Stelarc, Asılma Deneyimleri, 1980, performans.....	91
Resim 3.26. Stelarc, Üçüncü El, 1985, performans.....	91
Resim 3.27. Stelarc, El Yazısı, 1982, performans.....	92
Resim 4.1. Nurdan Çelik, Toz Bezi, 2014, temizlik bezi üzerine tükenmez kalem	96
Resim 4.2. Nurdan Çelik, Güzel, 2014, fotoğraf.....	97
Resim 4.3. Nurdan Çelik, İsimsiz, 2014, sünger üzerine işleme.....	98
Resim 4.4. Nurdan Çelik, İsimsiz, 2014, temizlik bezi üzerine akrilik boya ...	98
Resim 4.5. Nurdan Çelik, Dişi, 2013, kumaş şekillendirme.....	99
Resim 4.6. Nurdan Çelik, Bereket, 2014, yerleştirme.....	101
Resim 4.7. Nurdan Çelik, Bedenim Benim, 2013, yerleştirme.....	102
Resim 4.8. Nurdan Çelik, İsimsiz, 2014, yerleştirme.....	103
Resim 4.9. Nurdan Çelik, Sünger Tabletler, 2014, yerleştirme.....	104

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Bkz.

Çev.

Vb.

Açıklamalar

Bakınız

Çeviren

Ve benzeri

1.GİRİŞ

Toplumsallaşma sürecinde kadın ve erkeğe yüklenen roller ve özellikle kadın bedeninin bu roller doğrultusunda algılanışına karşı sanatçıların tavrının ele alındığı bu araştırmada, toplumsal cinsiyetin inşası sırasında, beden, cinsiyet ve kimlik olgularının ataerkil söylem ekseninde kategorileştirilmesi ve iki cins arasındaki cinsiyet ayrımcılığına vurgu yapılmaktadır.

Fransız devrimi ile yeşeren, sanayi devrimi ile güçlenen ve modernizimle olgunlaşan toplumsal cinsiyet kavramı, 1960'ların plastik sanatlar bağlamında "bolluk ve bereket" olarak nitelendirilebileceğimiz malzeme ve konu çeşitliliğinde, yerini almış, hatta bu alanı, içerik ve biçim olarak etkilemiş bir kavramdır. Yeniden üretim adına video, performans ve yerleştirme araçlarının, estetiği sorgulamak yerine, insani ve toplumsal olana hizmet etmesi, toplumsal cinsiyeti, sanat konuları arasına dahil etmiştir. Daha çok sosyoloji, tarih ve politika gibi alanlarda incelenen bu kavram, feminist teoriler ve feminist sanatçıların özverili çalışmaları ile sanatta da üzerine kafa yorulan bir söylem haline gelmiştir.

Judith Butler, *Cinsiyet Belası* adlı kitabında, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımına şöyle değinir; Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım ilk başlarda "biyoloji kaderdir" ifadesine itiraz getirmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne deneli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun kadar sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır (Butler, 2010: 50).

Vehbi Bayhan, *Sosyal İnşa Olarak Toplumsal Cinsiyet* başlıklı yazısında toplumsal cinsiyet kavramına şu şekilde yer verir; "Toplumsal cinsiyet, her cins üyesi için, uygun diye görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentilerdir. Toplumsal cinsiyet, erkek ve kadınların birbirlerinden farklı olmalarına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş özelliklere göndermede bulunmaktadır" (Bayhan, 2012-13: 155). Burada toplumsal cinsiyet ayrımının ötesinde, cinsiyet ayrımına dönüşen algının ve bu iki kavramın, kadın bedeni üzerindeki kurgulanışına yoğunlaşılmaktadır.

Günümüz Sanatında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın başlıklı konu, özellikle toplumda kadınlık ve erkeklik rollerinin, kadın cinsi üzerindeki ataerkil söylemini ve bu söylem den kaynaklanan cinsler arasındaki ayrımın, hem sosyal, hem de sanatsal örüntüsünü kapsar.

Toplumsal cinsiyet kavramının içinde barındırdığı alt başlıklar, cins ve cinsiyet kavramlarıdır.

Bu kavramların tanımları:

Cins: Erkek ya da kadın cinsi anlamında, erkeksi ya da kadınsı bir cinsiyete ait kişi ya da varlıklardan bahsetmek.

Cinsiyet: Kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapı ya karşılık gelmektedir.

2. TOPLUMSAL CİNSİYET

Konuya cins, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının sözlüksel tanımları ile başlamak kavramlar arası benzerliği ya da ayrımı algıma açısından daha sağlıklı olacaktır. Buna göre;

“Cins (gender): (isim) Sadece dilbilgisel bir terimdir. Erkek yada kadın cinsi anlamında, erkeksi yada kadınsı bir cinsiyete ait kişi ya da varlıklardan bahsetmek münasip ya da bağlamına uygun olmayan bir şekilde nükte yapmak ya da pot kırmaktır” (Scott, 2007: 1).

“Cinsiyet (sex) terimi, kadın yada erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyeti bağlamında belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet bu terimin anlamına uygundur” (Bayhan, 2012).

Toplumsal cinsiyet (gender); biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliği” dir. Toplumsal cinsiyet yalnızca cinsiyet farklılıklarını belirlemekle kalmaz, aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtir” (Berktaş, 2012: 16).

Başka bir tanımla, “kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden “kültürel inşalar” a işaret etmenin bir yoludur” (Scott, 2007:11).

Toplumsal cinsiyet kavramının dikkat çektiği nokta, toplumca kabul edilmiş değer yargılarıdır. Cinsiyet, biyolojik olarak erkek ve kadın ayrımına karşılık gelirken, toplumsal cinsiyet erkeklik ve kadınlık kavramına ve tabii ki bununla ilişkili olarak ta, toplumun yaklaşımındaki eşitsizliğe gönderme yapmaktadır. Bu eşitsizlik zamanla bireysel kimlik, kültürel idealler ve iş bölümü gibi bir çok kurumsal örgütlenmeyi de kapsayarak geniş bir alana hakim olmuştur. “Toplumsal cinsiyet”, erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmamanın bir yoludur. Bu tanımlamada “toplumsal cinsiyet”, cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategoridir” (Scott, 2007: 11).

Bu tanımlamalar, toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılıklar göstermektedir. İçinde yaşanılan kültüre göre, yorumlanarak yapılandırılan, kadınlık ve erkeklik rolleri beklentilere göre kendi içinde şekillenmektedir. Yaşadığımız toplumun kadınlık ve

erkeklik kavramını nasıl algıladığını, bunlara hangi anlamları yüklediğini görmemizi sağlayan birçok şey vardır. Örneğin, atasözleri, destanlar, deyimler vs. bunlar yaşadığımız toplumun özelliklerini anlamamızı sağlamakla kalmayıp bu kalıplara nasıl uymamız gerektiğini de öğretmektedir. Sosyal bilimlerde temel kavramların incelendiği bir çalışmada;

Örneğin, “elinin hamuruyla erkek işine karışma!” deyişinin iki farklı işlevi olabilir: Birincisi, bu deyişin geçerli olduğu bir toplumda, kadınların ikincil sayıldıklarını, “erkek işi” olarak tanımlanan karar verme işinin dışında bırakıldığını gösterir. İkincisi, kadınlara “yerlerini” hatırlatır: Hamur yoğurmak ve erkek işine karışmamak (Gökalp, 2012: 88).

Buna benzer geleneksel söylemlerin, günümüz toplumundaki etkisi zayıf da olsa birçok alanda yine buna benzer ifadelerle karşılaşmak mümkündür. Sosyal bilimlerde temel kavramların incelendiği bir çalışmada, “Biyolojimiz, basitçe bizi kadınlar ve erkekler olarak ikiye ayırmakla kalmaz, uymamız gereken kuralların, içine sığmamız gereken kalıpların ve bize uygun görülen sıfatların olduğu bir dünyaya da sokar bizi. Artık burada biyolojiden değil, toplumdan ve kültürden söz etmeye başlamamız gerekir” (Gökalp, 2012: 88). Daha dünyaya gelmeden başlayan toplumsal cinsiyet değerleri ve uygulamaları ailelerin beklentisini ve umutlarını yansıtmaktadır.

Bu beklenti ve umutlar doğumdan ergenliğe geçişe, evlilik merasimlerinden cenaze töreni ve defin işlemlerine kadar yaşam boyu devam ettirilmektedir. Aslında ailenin beklentileri ve umutları gibi görülen bu değerler toplumun onayından geçmiş doğrulardır. Örneğin yeni doğacak bir çocuğa verilmek istenen isim toplumda kabul görmesi ve belirlenen kalıplarla örtüşmesi açısından önemlidir.

Kız	Oğlan
Yaprak	Arslan
Yağmur	Volkan
Lale	Kaya
Sevgi	Yılmaz
Duygu	Savaş
Özlem	Poyraz
Yeter (artık oğlan istiyoruz)	Yağız

Kız çocukları için narin, kırılgan, zayıf ve duygulara hitap eden isimler düşünürken erkek çocuklar için güç, azim ve sertlik ifade eden isimler uygun görülmektedir. Bunlar çocuğun ileride, kadınlık ve erkeklik görevlerini yerine getirirken, kendilerinden beklenen maddi, manevi değerleri ve yine toplumsal geçerliliği sağlamasının aileler tarafından umut edilmesinin göstergesidir. Sosyal bilimlerde temel kavramların incelendiği bir çalışmada, “Kadın ve erkekler için “uygun” görülen bazı nitelikler vardır. Cesaret, özgüven, güç gibi nitelikler erkeklere, yumuşaklık, fedakarlık, çekingenlik gibi nitelikler ise kadınlara atfedilir” (Gökalp. 2012: 86).

Cinsiyetle ilişkendirilen bu nitelikler cinsiyet özelliklerini oluştururken biyolojik olarak ortaya konulduğu düşünülmektedir. Örneğin, fedakar anne modeli kadından, toplum tarafından beklenen ve doğru olarak kabul edilen bir tutumken fedakarlığın kadının biyolojik özelliği olduğu, bunun tamamen hormonlarıyla ilgili bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Kadından ve erkekten beklenen cinsiyet özellikleri sosyal bilimlerde temel kavramların incelendiği bir çalışmada şu şekilde sıralanmıştır.

Kadın	Erkek
Doğurabilir	Zihinsel yaratıcılığı yüksektir
Sevecen ve fedakardır	Sorumluluk duygusu güçlüdür
Sesizdir	Yönetmeyi bilir
Ayrıntıcıdır	Soyut düşünme yeteneği gelişkindir
Duygusaldır	Rasyoneldir
Tek eşliliğe yatkındır	“Bir çiçekle bahar olmaz” der.
Dikkati insanlara ve ilişkilere yöneliktir	Duygular ve ilişkilerden çok, teknolojiye ve nesnelere ilgi duyar
Dedikoducudur	Saldırganıdır

Cinsiyetle ilgili isimlendirmeler, beklentiler, onaylamalar ya da cezalandırmalar, çocukların çok küçük yaştan itibaren kalıplara uygun biçimlenmelerini sağlar. “Kız kalıpları” ya da “erkek kalıpları” diyebiliriz bunlara” (Gökalp, 2012: 89).

Kızsal ve erkeksel kalıplara uymak da, bireyin ilk üzerine düşen daha doğar doğmaz üzerinde taşıdığı renklerle başlamaktadır.

Sosyolog Jo Paoletti’ye göre, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar beş yaşındaki çocuklara bile üç aşağı beş yukarı üniseks beyaz kıyafetler giydiriliyordu. Küçük çocukların kıyafetlerinin renkli kumaşlarla dikilmesi, toplumsal cinsiyeti günümüzde pembe-mavi diye damgalamamızın başlangıcını temsil eder, fakat kuralların yerine oturması yaklaşık yarım yüz yılı almıştır. Pembe bir süreliğine erkeklere yakıştırıldı. Çünkü “kararlı ve daha güçlü” bir renkti, kırmızının yakın akrabasıydı ve “hırs ve cesareti” sembolize ediyordu. “Daha ince ve zarif” olan “inanç ve sebat sembolü” mavi kızlara ayrılmıştı. Ancak yirminci yüzyılın ortalarına doğru mevcut pratikler mavi rengin erkekleri, pembe rengin ise kızları simgelediği tahayyül edildi (Bayhan, 2012).

Görüldüğü gibi erkek ve kız çocuklar için renk kodları ile başlayan toplumsal cinsiyet farklılıkları, onların küçücük dünyalarında, çoğu kez anlamakta güçlük çekecekleri bir gruba dahil olma bilincini aşılacaktır.

Tabi ki şöyle bir gerçek de vardır ki tüm kız ve erkekler için tek bir kalıp olması mümkün değildir. Bunu mümkün kılmayan sebepler yaşanılan yer, ailenin kültürel ve ekonomik durumu gibi birçok sebep sıralanabilir. Büyük şehirde yaşayan bir aile ile taşrada yaşayan bir ailenin değer yargıları bir birinden farklıdır. İşte bu durumda toplumsal kalıplarda da farklılaşma görülmektedir. Bu farklılaşma ya hissedilemeyecek kadar geniş, ya da içine sığamayacak kadar dar duvarlarla örülmüştür.

Bedeni, duyguları ve yaşamı şekillendiren bu kalıplar hayat boyunca varlığını hissettirmektedir. Bu durum sakın ve akıllı çocuk, iffetli kız, uysal gelin, özverili ve fedakar anne, namuslu ve mazbut eş ve son olarak da cadı kaynana gibi, bir kadının hayat hikayesini ve dönemsel konumunu belirleyen kalıplarla örülü, aşılması güç yüksek duvarlar gibi görülmektedir.

Toplumsal cinsiyet çok farklı okumalar ve değerlendirmelerle ele alınabilecek bir konudur. Yukarıda sıralanan tanımların ve değerlendirmelerin dışında –bu kavram- sanatçılar tarafından da ilgi ile kullanılmış bir kavram olmuştur. Çağdaş sanatın bünyesinde taşıdığı anlam çeşitliliği ile de özgürce ifade edilen bu kavram çarpıcı çalışmalarla ele alınmıştır. Örneğin; Yukarıda yer verilen toplumun sıraladığı kimlikler, kadın tarafından beklenir,

sırası gelen dönemsel beklentiler yaşanır ve yine beklentinin karşılanıp karşılanmadığına toplum karar verir. ABD’li sanatçı Faith Wilding 1971 yılında gerçekleştirdiği, “Bekleyiş” adlı performansı ile dönemsel sıralamayı oldukça iyi vurgulamıştır. (Resim 2.1.)

Bir kadının ömrü boyunca beklediği her Şey sanatçı tarafından pasif bir tonda ezber okur gibi okunmuş, kadına çizilen toplumsal rollerin altı çizilmişti. Beklenenler arasında regi olmaktan sutyen giyecek yaşa gelmeye, evlilik teklifi almaktan evlenmeye, doğum yapmaktan yaşlanmaya pek çok ruhsal/ bedensel/ toplumsal durak sıralanmıştı (Antmen, 2008: 35).



Resim 2.1. Faith Wilding, Bekleyiş, 1971, performans

Elbette bu kalıplar yalnızca kadınlara özgü değildir. Erkeklerin de uyması gereken bir çok Şey vardır. Bunlar daha geniş ve esnek kalıplar olsa da, bir erkekten beklenen ve uymadığında tepki yaratacak kalıplardır. Örneğin, bir erkek güçlü ve dayanıklı olmalıdır, sorumluluk sahibi olmalı ve karar verme özelliği taşımalıdır. Eşinin ve ailesinin namusunu korumalı, gerekirse bunun için savaşmalıdır. Çaresiz ve duygu yüklü olmamalıdır, nitekim “erkek adam ağlamaz”. İşte bu beklentilere cevap veren erkek, hem toplumda makbul görülen, hem de bir kadının tercih edimini kolaylaştıran ideal erkek tiplemesine uymuş

demektir. Cinsiyetlere uygun görülen bu kalıplar yalnız kadının ve erkeğin birbirine yaklaşımını belirlemekte kalmayıp, etkinliklerini ve yaşamlarını da şekillendirmektedir. Evrensel bir gerçek vardır ki tüm kültürlerde, kadını ve erkeği birbirinden ayıran en temel faktörlerden biri de yaptıkları işlerdir.

Kültürlerin farklı oluşu gibi kadın ve erkekten beklenen iş bölümleri de farklılık gösterebilmektedir. Ama genel olarak ortak bir özellik vardır. Bu ortaklık kadınların ev içi ve eve yakın yerlerde meşgul olması, erkeklerin ise ev dışı alanlarda çalışması olarak görülmektedir. Kadın dışarıda ücretli de çalışsa, asli görevi ev içidir. Ev içi işlerinin aksatılması pek makul görülmemektedir. Kadının evi ile bağ kurması açısından, toplum tarafından bir çok sözlü dayatma kullanılmaktadır. Örneğin, “yuvayı dışı kuş yapar” deyimini bu düşünceyi fazlasıyla desteklemektedir. Erkekler ise evinin ve ailesinin ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüdür. Erkek ve kadın arasındaki iş bölümü ve yapılan bu işlerin görünür kılınıp, kılınmadığına sosyal bilimlerde temel kavramların incelendiği bir çalışmada şu şekilde yer verilmiştir.

Kadınlar ne yapar?	Erkekler ne yapar?
<p>Çalışır</p> <p>Kadınların birincil çalışma alanları, evdir. Ev işi maddi karşılığı, mesai saati, sigortası ve emekliliği olmayan bir çalışmadır. Yapıldığında değil de yapılmadığında fark edilir. Bu bakımdan ,görülmeyen bir emektir. Kadınların evde yaptıkları iş günde 18 saatlik bir çalışma anlamına gelse bile, “sevgi emeği” olarak görülür ve kadınlığın doğal bir parçası gibi algılanır.</p>	<p>Çalışır</p> <p>Erkeklerin çalışma alanları, ev dışıdır. genellikle ücret karşılığı çalışırlar. Ekonomik krize bağlı olarak çalışma koşulları ağırlaşsa bile sigorta ve emeklilik hakları vardır. Ayrıca, “çalışan bir insan” olarak toplumsal bir statü de kazanırlar. Bu statü, erkeklerin aile içindeki konumlarını pekiştirir. Ancak aynı zamanda büyük bir risk de taşır. Erkeklik evin geçindirilme sorumluluğu ile tanımladığı sürece, işsizlik yalnızca yoksullaşma değil, erkekler açısından kimlik kaybı ve buna bağlı güçsüzleşme anlamına da gelir.</p>
<p>Çalışır</p> <p>Kadınlar iş gücü piyasasında da çalışırlar. Tarımsal iş gücüne büyük bir katkıları vardır. Gıda, tekstil gibi sektörlerde kadın emeği ağırlıklıdır. Kayıt dışı ekonomide büyük ölçüde kadınlar istihdam edilir. Bu istihdam görünmez olduğu için bu kadınlar da istatistiklerde “ev hanımı” olarak görülürler.</p>	<p>İlişki kurar</p> <p>Erkekler, toplumsal hayata katılmak için çeşitli kanallara sahiptir. Bu kanalların başında, çalışmak gelir. Erkekler, işçi, memur ya da esnaf olarak toplumun üretici emeğinin bir parçasıdırlar ve bu onlara toplumsal bir kimlik sağlar. Bu kimliğin bir parçası olarak sendika, meslek örgütü ya da odası türünden örgütlere katılırlar. Kahvehaneler ve stadyumlar, erkeklerin kendi aralarındaki toplumsallaşmanın mekanlarıdırlar.</p>

<p>Çalışır</p> <p>Kadınlar, sosyal hizmet uzmanları ve hemşirelerdir. Ailedeki engelli ve yaşlılara hastalara onlar bakarlar. Bunu yaparken genellikle destek görmezler. Ama yapmadıklarında “kadınlıkla uzak” olmakla suçlanırlar.</p>	<p>Siyasetle uğraşır</p> <p>Türkiye’de siyasi örgütlerin tamamında erkekler yer alırlar. Merkezi ve yerel siyasetin aktörleri onlardır. Belediye meclislerinden parlamentoya, parti delegelerine kadar her aşamada erkekler büyük bir ağırlığı oluştururlar.</p>
<p>Çalışır</p> <p>Kadınlar, halkla ilişkiler uzmanıdırlar. Konu komşuyla akrabalarla görüşmeleri, ilişkileri ayarlar, evlilikleri düzenlerler. Yıl dönümlerini hatırlar, hediye düşünürler.</p>	<p>Karar verir</p> <p>Yalnızca “siyasal” diyebileceklerimizin değil, gündelik yaşamımızı etkileyen pek çok konuda erkekler karar verirler. Aile bireyleri hangi saatte evden çıkacaklar, gidebilecekleri ve gidemeyecekleri yerler nelerdir, kimlerle görüşebilirler, kimlerle görüşemezler...</p>
<p>Çalışır</p> <p>Kadınlar diplomattırlar. Babayla çocuklar, kendi aileleri ve kocalarının ailesi arasındaki ilişkileri ustalıkla yürütmek zorundadırlar. Kim, ne sıklıkla ziyaret edilecek? Kime ne kadar hizmet edilecek? Hangi konuları öteki taraf bilmeseye daha iyi olur? Hangi selamlar iletilecek, hangi haberler iletilmeyecek? Hangi durumda çocuklar “idare edilecek” hangi durumların babaya bildirilmesi gerekir?</p>	<p>Sanatla ve bilimle uğraşır</p> <p>Sanat ve bilim, insan türünün gelişiminde temel önemde faaliyet alanlarıdır ve bu iki alan, pek az sayıdaki istisnalar dışında, erkeklerin tekelindedir.</p>
<p>Gündelik yaşamın “siyasetini” yürütür. Kadınların yürüttükleri halkla ilişkiler ve diplomasi işleri sadece çalışma değil, aynı zamanda onlar için bir güçlenme kaynağıdır da. Gündelik yaşam düzenlemesine ilişkin kararların alınması, bu kararlara ilişkin “rıza” üretimi, kadınlara önemli bir hareket ve güç alanı açar.</p>	
<p>Sanat ve bilimle uğraşır</p> <p>Kadınların estetik ve bilgiyle ilişkileri, kurumsallaşmış bilim ve sanatın dışında kurulur. Onlar, gündelik deneyimin bilgisini biriktirirler. Bu bilginin yaşamın devamında büyük bir rolü olmasına karşın, değersiz kabul edilir. Benzer biçimde, gündelik yaşamı estetize etme çabaları da genellikle görmezden gelinir.</p>	

Kadının ev içine hapsedilmişliği, emeğinin görülmeyen iş gücüne dönüşmesi cinsiyet eşitsizliğinin temelini oluşturmaktadır. Buna “gündelik” adlı fotoğraf serisi ile vurgu yapan Tahranlı sanatçı Shadi Ghadirian Orta Doğu ve evrensel kadın kimliğinin geleneksel rollerini konu alarak mizahi ve ironik bir dille oluşturduğu portreleri ile kadının, toplumsal statüsüne ve kimliğine değinmiştir. (Resim 2.2.)



Resim 2.2. Shadi Ghadirian, Gündelik, 2000-2001, fotoğraf

Sanatçının, gündelik serisinde göze çarpan en belirgin özellik, nesnelerin üzerine uyarlandığı figürün yani kadın figürünün tamamen bir örtü ile kapatılmış gizlemiş olmasıdır. Bu görüntüyü birbirinden farklı kılan, örtülerin desen ve renklerinin değişkenliğidir. Her ne kadar değişik renk ve desen kullanılmışsa da, yine doğayla özleştirilen dişiye, gönderme yapan desenlerdir bunlar. Figürün kimliği, kişiliği tamamen saklanmış hatta bir örtünün himayesi altına kapatılmıştır. Kadının hapsedilmiş kimliği, öyle görünüyor ki üzerinde taşıdığı nesnenin ötesine geçemeyecek konumdadır. Bu durumu şu şekilde ele almak belki de daha doğru bir tanımlama olacaktır. Toplumsal beklentiler, kadına ve erkeğe biçilen rollerle onların “ben” olmalarına fırsat tanımamaktadır. Toplumun birer parçası olmak “biz” kalıbının içine sığabilmek beden ve kimliğin, daha doğar doğmaz karşı konulmaz bu gücün eline teslim edilmesinden başka bir şey değildir. Bu güç öyle ki kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve fiziksel farklılıklardan

yola çıkararak, toplumsal iş bölümündeki ayrımcılığa ışık tutmuş hatta ‐Doğacı görüşü savunanlar tezlerini desteklemek için birçok biyolojik, genetik, psikolojik kanıt ileri sürmüşlerdir. Örneğin zeka testleri ile erkek çocukların doğal nitelikleri gereği özellikle matematik, fizik, kimya gibi bilimlerde, kız çocuklarının da dil ve edebiyat gibi alanlarda kanıtlamaya çalışmışlardır” (Bayhan, 2012). Buradan yapılan çıkarım şu ki biyolojik cinsiyet farklılıkları her ne kadar öğrenilmeyen, doğuştan getirilen özellikler olsa da toplumsal cinsiyet farklılıklarının oluşumunda, temel alt yapıyı oluşturmaktadır. Sosyal inşa süreci olarak toplumsal cinsiyet başlıklı yazıda şu şekilde yer verilmiştir.

Örneğin, ‐Türkiye’de kadınlar için beklenen olumlu özellikler, duygusal, çekici, düzenli, etkileyici, fedakar, görgülü, iyi huylu kibar, terbiyeli, pratik, sabırlı sevimli, saygılı, sevecen, sadık, tatlı dilli, itaatkar, üretken yumuşak, zarif iken; erkekler için beklenen olumlu özellikler ise şunlardır: Atılgan, bağımsız, cesur, kavgacı, dayanıklı, sporsever, güçlü, girişimci, hakkını savunabilen, hızlı, hırslı, kendine güvenen, kararlı, mert, mücadeleci, onurlu, otoriter, sert, soğukkanlı (Bayhan, 2012).

Görüldüğü gibi cinsler arasındaki biyolojik farklılıklar beklentileri de o yönde çoğaltıp, hatta tabiri caizse ‐suyunu çıkarmaya” kadar varabiliyor. Mesela bir kadın bedeni fiziksel olarak bir erkek bedeninden daha minyon diye neden itaatkar, sadık ve zarif olmak zorundadır? Bedenin ölçüt olarak daha ufak oluşu iki beden arasında as-üst derecesini mi belirlemektedir? Ya da güzel, çekici, etkileyici bir kadın aynı zamanda çalışkan, üretken ve fedakar nasıl olabilir? Bekli de ‐saçı süpürge etmek” tabirinin tam olarak karşılığı buradan çıkmaktadır. Bu beklentilerle örtüşeceğini düşündüğüm ve fikir olarak destekleyeceğine inandığım ‐Toz Bezi” adlı portre çalışmalarım, bir kadının hem güzel, hem alımlı hem de evine ve eşine hizmette kusursuzluğunu vurgulamaktadır.

Çalışmaların her biri üretimin standartlarına bağlı boyutlar olan 40x37cm boyutlarında, temizlik bezi üzerine, tükenmez kalem ile çizilmiştir. (Resim 2.3.) Sarı renkteki temizlik bezinin, leke tutmayan, kir barındırmayan, kolay temizlenebilen özelliği, bununla beraber dayanıklı ve yumuşak bir dokuya sahip oluşu, hatta hemen hemen aynı ebatlarda ve açık renkte tercih edilişi, yukarıda yer verdiğim kadından beklenen olumlu beklentilerle ne kadarda büyük benzerlikler göstermektedir.

Ev içine konumlandırılmış kadından, düzenli, pratik, üretken ve yumuşak olması beklenmektedir. Bu beklentiler, bir nesneden beklenen özelliklerle hemen hemen aynı işleve sahiptir. Evet bir kadından 40x40cm’lik ebat beklenmeyebilir ama etkileyici ve

albenili olabilmesi için ortalama bir boya ve kiloya sahip olması, toplumun “güzellik” kavramı içerisine girmesi için etken bir faktördür.

Ya da renginin sarı olması istemez elbette ama sarışın olsa da fena olmaz hani! Burada değinmek istediğim bir temizlik ürünü ile kadın arasındaki benzerlikler değil tabi ki, hele ki kadınların gündelik hayatta fazlasıyla kullandığı, ellerinden düşürmediği bir bezle birlikte değerlendirilmesi büyük bir yanlış olur. Asıl mesele şudur ki gündelik işlerde, gün boyu fazlasıyla efor sarf eden bir kadının aynı zamanda güzel, etkileyici, bakımlı ve hoş olması pek mümkün olamamaktadır. “Çirkin kadın yoktur. Bakımsız kadın vardır.” Sözünün sahibi bu gerçeği fazlasıyla fark etmiş benziyor. Çalışmalarımda kullandığım dört figürümde birbirinden farklı güzel, bakımlı ve alımlı kadınlardır.

Vurgulamak istediğim şey tam da burada başlamaktadır. Bakımlı, alımlı olmak bazı kesimlerde zenginliği ve boş zamanı ifade ederken, artık günümüzde her kadın hoş görünmenin yollarını keşfetmeye çalışmaktadır. Burada oluşturmak istediğim zıtlık toplumsal role hizmet eden temizlik ürününün üzerinde, yine toplumda beğeni, hoşnutluk ve kabul gören güzellik algısının sergilenmesi ve bu birbirine zıt iki beklentinin kadın cinsinden aynı anda istenmesine bir gönderme niteliği taşımaktadır.



Resim 2.3. Nurdan Çelik, Toz Bezi, 2014, Yüzey üzerine tükenmez kalem

Kadının toplumsal rolü söz konusu olunca, feminizme ve dolayısı ile feminist sanat akımına değinmek kaçınılmaz olmaktadır. Ama bu iki kavram, ilerleyen bölümlerde ayrı bir başlık altında işleneceği için, şimdilik konunun devamı niteliğinde bir kaç farklı sanatçının çalışmalarına yer vermek yeterli olacaktır. Kadınlık algısını çeşitli imgelerle ve kodlarla yansıtan ve bu geleneksel kodlara karşı farklı bir dil geliştirerek göstergeler oluşturan Video ve Performans sanatçısı Marta Rosler, “Mutfağın Göstergeleri” adlı 1975 tarihli 6 dakikalık video gösterisinde, kadının toplum karşısındaki rolünü kavramsal bir nitelikle ele almıştır. (Resim 2.4.)



Resim 2.4. Marta Rosler, Mutfağın Göstergeleri, 1975, video

“Rosler, modern toplumun sunduğu geleneksel kadın rollerini eleştirir. Bunun için mutfak ve mutfak ekipmanlarını seçen Rosler, video boyunca bu mutfak ekipmanlarının nasıl kadına özgü birer meta ya dönüştürüldüklerini kaba bir parodiyle işler.”

(<http://eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/FOT102U.pdf>) Son Erişim Tarihi: 01.02.2014

Video bir mutfakta ve sabit bir kamera açısı ile çekilmiştir. Sanatçı kameranın açına girerek sırası ile mutfak araçlarının önce isimlerini söyler, ardından işlevlerini uygulamaya başlar, bu uygulama 6 dakika boyunca farklı aletlerin gösterimi ile devam etmektedir.

Kadın kimliği üzerine kurgulanan karmaşayı, mutfak üzerinden sorgulayan sanatçının “Mutfağın Göstergeleri” adlı çalışması, ilk video çalışmasıdır. Aynı konuya farklı bir bakış açısı ile yaklaşan Cindy Sherman ise “İsimsiz Film Kareleri” adlı fotoğraf serisi ile geleneksel kodları sorgulamıştır. (Resim 2.5.)



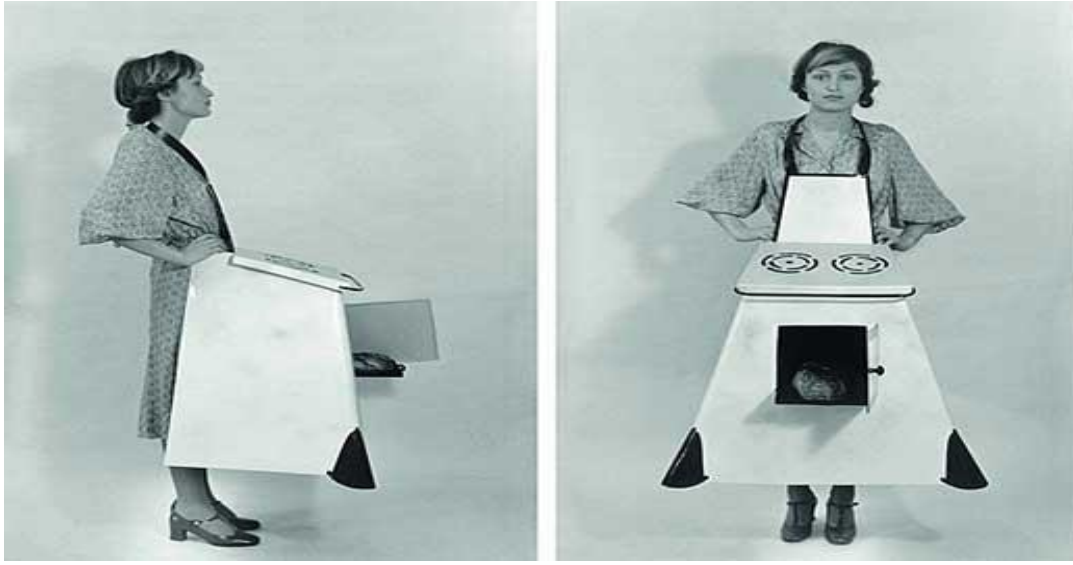
Resim 2.5. Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1977-1980 fotoğraf

“Bizler medyanın çocuklarıyız” diyen Cindy Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirlemekteki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980'lere damgasını vuran başlıca sanatçılar arasındadır. 1977'den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde Amerikan filmlerindeki kadın stereotiplerini ele alan Sherman, kendisinin çektiği ve kendisinin rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında izleyen/izlenen rollerini tersyüz etmiştir. Sherman'ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir (Antmen, 2008: 280).

Çalışmalarında makyaj, kostüm ve aksesuarlarla bir çok kimliğe bürünen Sherman, fotoğraflarında yansıttığı rollerin, kadının biyolojik doğasından kaynaklı bir rol üstlenimi olmadığını, aksine toplumun kadına biçtiği rollerin, farklı ortamlardaki konumlanışını göstermektedir. Çalışmaları konuyla ilişkilendirilen, Rosler, Sherman ve Jürgenssen farklı disiplinlerden yararlanan aynı dönem sanatçılarıdır. Kendi bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performans, video ve fotoğraf çalışmalarının, hem öznesi hem nesnesi

konumdadırlar. Feminist sanat ve yapı söküm kadın imgeleri başlıklı yazıda konuya şu şekilde yer verilmiştir.

Feminist sanatçıların kadınsal kimliklerini farklı anlatım dili ile görselleştirmeleri feminizmi kategorize etmektedir. Dikkat çekici olan bu kategorik platformda bir grup sanatçının kadını, imgelerle, kodlarla yansıtmaları ve estetik düşünce geleneğine eleştiri getirmekle beraber; kadına ait tüm düşünce temsillerini yapı sökümüne uğratmaya çalışmaları olmuştur. Böylece bu sağduyudaki sanatçılar, alışılmış kadın imgelerini alışıya etmek için geleneksel kodları, başkaldırının aracı olarak kullanmışlardır (Söylemez, 2011).



Resim 2.6. Birgit Jürgenssen, Apron, 1974, fotoğraf

Birgit Jürgenssen, 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği performans kayıtlarında, kadın kimliğinin toplumsal alandaki yereleşik kültürel şemalarını, bedenine monte ettiği nesnelere, aksesuarlar, dövmeler ve türlü süslemelerle sorgular. Ev işlerinin kölesi ve kapitalist sistemin taşıyıcısı haline gelen ev kadını tiplemesi, ev işinin ve eşyanın şeyleştirici gücünü canlandırır. Bir fırına dönüştüğü, fırının bedeninin bir uzantısı haline geldiği "Apron" adlı fotoğrafı, (Resim 2.6.) ev işini soyutlayıcı, önemsiz ve tekrar edici olduğundan dolayı yabancılaştırıcı bulan Marksist feminist Dalla Costa'nın kuramının içinden de okunabilir. (<http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012/03/yabancılastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html>) Son Erişim Tarihi: 01.02.2014

Verilen sanatçı örnekleri ve çalışmalarından yola çıkacak olursak, kadının toplumda var oluşu yine ev içine hapsedilmekten geçmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri söz konusu olduğunda kadına yüklenen çeşitli politik roller karşımıza çıkmakta ve bu rollerin neredeyse büyük bir kısmının uygulama alanı, kaçınılmaz bir şekilde yine ev içinde

gerçekleşmektedir. Biyolojik, gündelik ve ideolojik olarak sınıflandırılabilir olan bu rolleri, kadının üretim rolleri olarak da tanımlamak mümkün görünmektedir. Biyolojik rol bir kadının doğurma özelliğini kapsamaktadır. Kadın biyolojik yapısı gereği doğum yapar, doğurduğu çocuğu kendi sütüyle besler ve büyütür. Bu durum onun anne olarak adlandırılmasına yeterli olmaktadır ama toplumun bir annede ön gördüğü “annelik” kalıbına uymakta, bu biyolojik olguyu topluma mal etmenin açık bir göstergesidir. İdeolojik rol ise, aile içindeki çocukların yetiştirilmesi ve toplumsallaştırılmasındaki yoğun çabadır. Son olarak gündelik role gelindiğinde ise “evi çekip çevirmek” tabirinin kullanıldığı, ev temizliği, yemek yapmak ve aile bireylerinin ihtiyaçlarını karşılamak anlamına gelmektedir. Kamusal alandan soyutlanan ve özel alan içerisinde çeşitli meşguliyetlerle oyalanan kadına toplum içerisinde saygınlık görmesi için iyi bir eş, iyi bir anne ve iyi bir ev hanımı olması, koşulu getirilmektedir. “Çaha’ya göre özel alanla bütünleştirilen kadın, kamusal alana hâkim olan erkek ve onunla özdeş kılınan kültür, mülkiyet, sosyal güç, akıl, özgürlük, hak ve yükümlülükler karşısında ikincil bir konuma sahiptir” (Çimen, 2011). Bu ikincil konum kamusal alanda da fazlasıyla boy göstermektedir. Örneğin: Yönetici olmak erkeğin hakkı iken, kadının payına düşen ise sekreter olmaktan fazlası değildir. Ev içi üretimin türevleri sayılabilecek birçok iş, kamusal alanda kadınla özdeşleştirilmektedir. Kadın meslekleri diye de sınıflandırılabilir, akla gelen ilk örnekler şunlardır. Öğretmen, sekreter, hemşire, ebe, bakıcı, hizmetçilik vs. görüldüğü gibi özel alanın uzantısı niteliğini fazlasıyla taşıyan meslek gruplarıdır bunlar.

2.1. Ana Tanrıça Kültürü

İlk insan topluluklarının yerleşik hayata geçiş süreci, zorlu yaşam koşullarını gerektirmiştir. Milyonlarca yıl zekasını ve çevresini keşfetmiş olan insan oğlu böylelikle hayat standardını da yükselterek doğa olaylarını izleyip yaşam döngüsünü buna göre biçimlendirmiştir. Tüm canlıları ilgilendiren doğum ve ölüm olayı arasındaki farkı görerek kendi neslinin yaratılış öyküsünü sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulamanın ana tanrıça inancına dönüşmesine, Tarih öncesi süreçte kadının statüsündeki değişimlerin incelediği bir çalışmada,

Başlangıçta kendi neslini “yaratıcı” olarak en yakınındaki kadını kutsadı. Kadın yani “ana” olan doğuran dişi cins, hem yeni nesle can veriyor, hem de her türlü besin kaynağının son derece zor elde edildiği yaşam şartlarında göğüslerinden akan süt ile mucizevi bir şekilde hazır besin üretebiliyor, bununla dünyaya getirdiği insanı besleyip

büyütebiliyordu. Kadın bedeninin genişleyip tekrar küçülebilmesi, yeni bir bedeni içinden çıkarabilmesi, belirli dönemlerde kanayan bedeninin ölmemesi, aksine sürekli yenilenmesi mucizeviydi. Kadının doğuştan gelen bedensel farklılıkları, erkek bedeninin yalın özellikleri karşısında daha üstün olduğunu gösteriyordu. İnsanlığı yaratan “ana” yani doğuran kadın olarak görülmesi çok normaldi. Ana tanrıça kültürüyle ilgili ilk inanç sistemi böylece ortaya çıktı (Darga, 2013:43).

Avcı toplayıcı olarak nitelendirilen ilkel topluluklarda, cinsiyet özelliklerine göre sınıflandırılmış iş bölümü söz konusudur. Erkek avcı konumundadır. Daha fazla fiziksel güç gerektiren ve yaşadığı topluluğu, gelebilecek her türlü tehlikeden korumak onun görevidir. Kadın toplayıcıdır. Aynı zamanda annedir, doğurduğu çocukla ilgilenmek zorundadır. Bunun yanı sıra meyve, sebze, mantar, bitki kökü vs. gibi yiyecekleri toplamakla sorumludur. Erkeğin avdan eli boş dönmesine karşın aç kalmamak için bitkilerle daha fazla haşır neşir olan kadının, tohumu fark etmesi de tarım alanındaki ilk keşif olmuştur. Böylelikle tarımsal faaliyetler başlamış ve yerleşik hayata geçiş de sağlamıştır. Kadının tarımsal faaliyetleri keşfetmesi, bereket kültürü inancını da beraberinde getirmiştir. Belki de toprak, kadın ve bereket kavramının bu kadar içi içe geçmiş olması, bu keşfin ürünüdür. Artık “yaratıcı ana” inancına, üreten ve bereket kavramları da eklenmiştir ve kadın toprak ile eş değer görülmüştür. Bereketli bedeni ile neslin devamlılığını sağlayan kadının toplum içinde farklı bir saygınlığı vardır. Bu saygı “yaratıcı ana” ya duyulan şükran duygundan kaynaklıdır. Tarihten günümüze kadar gelen ana tanrıça ikonları epeyce şişman iri göğüslü, iri kalçalı, büyük karınlı ve oldukça belirgin cinsel organa sahip, doğurgan, bereketli ve güçlü “Ana Tanrıça” betimlemeleridir. Bu ikonlar bizlere, toprak, tohum ve bereket üçgeninde kadının tanrısal bir mekana oturtularak simgeselleştirildiğini kanıtlar bir nitelik taşımaktadır.



Resim 2.7. Ana Tanrıça Heykelciği, M.Ö. 6. bin yıl ilk yarısı, Çatalhöyük

Elbette ki Anadolu'da Baba tanrı inancında mevcuttur. Bunu kanıtlayan bir çok taş ve mermerden yapılmış abartılı cinsel organlara sahip erkek heykelciklerine ve kabartmalarına rastlanmıştır. Özellikle Çatalhöyük'te hem kadın hem de erkek heykelciklerinin bulunmasına rağmen, "Ana Tanrıça" kültü daha ön planda tutulmuştur. Bu durumu, Tarih öncesi süreçte kadının statündeki değişimleri incelediği çalışmada,

Kadın bedeni doğurganlığından olsa gerek, daha fazla ilgi görmüş olmalı. İnsan neslinin sürekliliğini, doğurduğu bebeğini göğüslerindeki sütle besleyip hayata katan kadın, sağlar, bu yüzden daha fazla kutsallaştırılmayı hak etmesi de normal sayılmalı kanımızca. Tıpkı kendi içinden, bedeninden çıkardıklarıyla doğadaki tüm canlıları besleyen toprak gibi (Darga, 2013:49).

Burada dikkat çeken başka bir noktada, kadın heykelciklerinin yapımında kil kullanılırken, erkek heykelciklerinin yapımında taş ve mermerin kullanılmasıdır. Toprak ve bereket ikileminin kadınla özdeşleştirilmesi, kadın heykelciklerin yapımında kilin kullanılmasında en önemli faktör gibi düşünülebilir. Peki taş ve mermere yüklenen kavram neydi ve neden erkek formunda hayat bulmaktaydı. Bu sorulara yönelik görüşleri, Tarih öncesi süreçte kadının statündeki değişimleri incelediği çalışmada

Papathanassopoulos (1981) ve P.J. Ucko (1968) gibi bazı bilim insanları kili, ucuz ve kolay bir malzeme olarak görürler. Bu durumun tanrı yorumuna ters düştüğünü belirterek, kil yerine ulaşılması ve işlenmesi zor, sert, dayanıklı, kalıcı sade ve şeffaf bir

malzeme olan mermerin kullanılmasını tanrısallığa yaklaşırlar hem mermer başka bir dünyadaymış gibi sonsuzluk ve ölümsüzlük hissi verebilmektedir (Darga, 2013:47).



Resim 2.8. Kadın figürini, Afyon Müzesi. Fotoğraf

Erkek heykelciklerinin, daha özenli ve ustaca yapılmış olması, kadın heykelciklerinin de el yordamı ile şekillendirilmiş gibi görünmesi zaten bu düşünceyi destekler niteliktedir. Yukarıda alıntılanan görüşlere bakılacak olursa “Baba Tanrı” inancı “Ana Tanrıça” inancının popülerliği arkasında, topluma egemen bir güç gibi görülmektedir. Kadının toprakla ve doğayla olan yakınlığı, statüsünün değişmesine yol açmıştır. Manevi bir güç olan tanrıçalıktan, sosyal bir varlık olmaya uzanan bu meşakkatli yol, yine kadının özdeşleştirildiği topraktan geçmektedir. Toprakla bütünleşen kadın bedenine, kadın bedeninin denetiminde din’in etkisini incelediği çalışmada, “Artık toprağın verimliliği, kadının doğurganlığına bağlanmaktadır. Ünlü din tarihçisi Mircea Eliade, “beslenmeye yönelik bitkileri ilk kez kadın yetiştirmiştir. Tabii ki, toprağın ve hasadın sahibi haline gelen odur. Kadının büyüsel-dinsel prestiji ve buna bağlı olarak toplumsal üstünlüğü, kozmik bir modele sahiptir: Toprak Ana,”demektedir” (Berktaş, 2012:45).

Toprakla kurulan bu güçlü bağ, tarım faaliyetlerinde çeşitli inanışlara ve uygulamalarda yol açmıştır. Örneğin bir çok bitkinin ekim işlemini o toplumda yaşayan evli ya da hamile kadınların yapması, hatta bu ekim sürecinde regli olan kadınların öncelikli olması, kadın

toprak ve bereket ilişkisi inanışının ritüele dönüştüğü bir uygulama alanı haline gelmiştir. Bu konuya ilişkin farklı örneklere, kadının toplumsal konumundaki değişime çeşitli açılardan bakılan bir çalışma da,

Doğu Prusya’da bir süre öncesine kadar çıplak bir kadının tarlaya bezelye ekmeye gitmesi adeti vardı. Finlilerde kadınlar tarlaya tohumları adet gördükleri dönemlerde giydikleri giysilerle, bir fahişenin ayakkabısı içinde ya da gayri meşru bir çocuğun çorabında taşırlar. Böylece oldukça güçlü bir cinselliği çağrıştıran insanların taşıdığı eşyalarla temas eden tohumların verimli olacağı düşünülür. Kadınların diktiği pancarlar tatlı, erkeğin diktikleri acı olur. Almanya’da tohumları eken, özellikle evli ve gebe kadınlardır (Erbil, 2007:46).

Örnekte görüldüğü gibi cinselliğin ve doğurganlığın kadın bedeninden, toprağa aktarılan bir güç gibi algılanması buna benzer birçok uygulamaya örnek teşkil etmiştir. Elbette kadınların toprakla ilişkisi yalnızca ekip biçmekle kalmamıştır. Toprağın suyla temasında kolay şekil alabilen yapısı, zaten toprakla haşır neşir olan kadına farklı üretim yolları açmış, yiyeceklerini pişireceği ve muhafaza edeceği kaplar yapmaya yöneltmiştir. Su kabağı, kafatası, yaprak ve deri gibi çeşitli malzemelere işlevselik yükleyen kadının yaratıcılığı, çamurla şekillenerek bir sanat dalı olan çömlekçiliğe doğru kararlı bir yol kat etmiştir. Bugün çeşitli markaların, zengin model yelpazelerine atalık eden çanak-çömlekler kadınların toprakla bütünleşen marifetli ellerinde hiçte yabana atılmayacak formlara bürünmüştür. Peki toprakla olan ilişkinin mahsulleri bunlarla sınırlı mı kaldı? Elbette ki hayır. Doğayla ve toprakla oldukça pozitif ilişkiler kuran kadının tabiatta kullanılabilir 300’e yakın bitkiyi tanıdığı tahmin edilmektedir. Bunlar arasında ekip biçtiği ve yemeğin dışında farklı işlevsellikler kazandırarak yaşam kalitesini yükseltmesine yol açan bir çok bitkide olmuştur. Bununla ilişkin bir örneğe, kadının toplumsal konumundaki değişime çeşitli açılardan bakılan bir çalışmada,

Doğa ile ilgisi ve ilişkisi çerçevesinde onun bütün ürünlerini inceleyen kadın, keteni pamuğu ve yünü ipliğe çevirmeyi de öğrenmiştir. Kirman bu dönemin icadıdır ve kadının üretim etkinliklerinin bir parçası olmuştur. Öyle ki kadın öldüğünde artık kirmanla gömülmektedir. Bu icadın ardından dokumacılık gelecektir. İlk dokumacılar da kadınlardır ve doğal olarak ilk kumaşın tezgahı onların hünerli parmaklarıdır (Erbil 2007:47).

Görüldüğü gibi kadın cinsinin yaratıcı ve üretken tavrı, yaşadığı toplumun yaşam kalitesini hep bir adım öne taşımıştır. Fakat buna rağmen toplumlarda var olan inançlar ve değerler, kadın ve erkeğin statüsünü belirlerken, kadının bu özverili yaklaşımını göz ardı ederek, onu hak etmediği bir değerle karşı karşıya bırakmıştır.

2.2. Dinlerin Kadın Bedenine Yaklaşımı

Tarihsel ve toplumsal olarak baktığımızda, din olgusu ve kadının toplumsal statüsü arasındaki ilişki çoğu kez açık bir şekilde ortadayken çoğu kez de karmaşık ve tutarsız bir hal almıştır. Din; dini yaşayan toplumların nitelilerine uyum sağlayarak o nitelikler arasında yerini hazırlamakta ve zamanla bir çok değişime uğrayarak o kültürün içerisinde farklı biçimlerde konumlanmaktadır.

Bu durumda, dinlerin başlangıçtaki saf haliyle kalmadığını, sürekli toplumların maddi sebeplerinden kaynaklanan özellikleri nedeniyle değişime uğratıldığını söyleyebiliriz. Bunu göz önünde bulundurarak kadının dinsel topluluklar arasındaki statüsünü belirlerken yalnızca dini değerlere değil, o toplumun kültürel, siyasal, ekonomik, sosyal konumuna ve koşullarına göre değerlendirmek gerekmektedir. Örneğin; bir kadının yaşadığı toplumdaki özel ve kamusal statüsü, güç ve otoritesi, toplum tarafından ona atfedilen kalıplar, erkeklerle karşılaştırılırken güç ve otoriteyi uygulayabilme yeteneği ve yine toplum tarafından, her iki cinse de uygun görülen eylem ve roller ile de ölçülendirilip değerlendirilebilir.

Her hangi bir toplumda, kadının konumunun belirlenmesinde toplumsal ilişkiler, ailevi, ekonomik ve toplumsal rollerin bütünsel bir yapı halinde konumlanması da bize bu konuda yol gösterebilmektedir. Amal Rassam bu konuyu farklı bir biçimde ele alarak kadının statüsünü belirlenmesinde, şu üç noktayı işaret etmektedir. “(a) iktidarın toplumsal örgütlenmesi, (b) kadın bedenini denetleyen ideolojik ve kurumsal araçların niteliği, (c) toplumdaki cinsel iş bölümü ve roller.” (Berktaş, 2012:16). Bu tanımdan yola çıkarak kadın bedeninin denetiminde hem kurumsal, hem de ideolojik bir araç olan dinin, kadının toplumsal statüsünü belirleyici bir etken olduğu sonucuna varabiliriz.

Günümüzde bir sorun olarak karşımıza çıkan ve özellikle kadınların sürekli mücadele halinde olmasını sağlayan, kadın-erkek kimlikleri ve rolleri, içinde yaşadığımız toplum tarafından belirlenmekte ve kabul görmektedir. Kalıp yargıları ve imgeleri olarak boy gösteren toplumsal cinsiyet, bireylerin ait oldukları toplumun bir parçası olmalarında büyük önem taşımaktadır. Kadın bedeninin denetiminde din’in etkisini incelediği çalışmada, “Bu imgeler, dinlerin ve kültürlerin uzun yıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin hem ürünü, hem de parçasıdır. Kendilerini dindar saymayan insanlar bile, bu imgeleri benimserler, onlar aracılığıyla düşünürler ve gene onlar aracılığıyla kendilerini “kurarlar” (Berktaş, 2012: 16-17).

Özellikle tek tanrılı dinler bu kalıp ve imgeleri oluşturmakla kalmayıp, insanların bunları benimsemesi ve kendilerini bu kalıplara uygun hale getirmesinde büyük rol oynamaktadır. Çünkü bu kalıplar kesin ve mutlak olarak değişmeyen “kutsal” olan olarak vazedilirler. Toplumsal Cinsiyet ve Din konulu araştırmasında,

İnsan dine dayanarak tabiat olaylarına ve ihtiyaçlarına karşı belli bir tavır alır. Kabul, red, feragat, fedakarlık, dayanışma, iştirak, teslimiyet gibi tavırlarla insanlara ve eşyaya karşı bir tutum içine girer kendini kuşatan çevre içerisinde yerini almak ve rolünü oynamak imkanına kavuşur (Gürhan, 2010).

Din insanların sosyal yaşama karşı tavır sergilemesine de neden olmaktadır. Bu ekonomiden, hukuka, sanattan, ahlaka ve sosyal olgulara kadar bir çok alanı kuşatmıştır. Örneğin; din bir konuyu yasaklamışsa o cemiyette ya buna uygun bir tarz oluşturulur, ya da çatışma alanı ortaya çıkar. Bu iki yaklaşımda dini merkez alarak olaylara karşı bir tutum ve tavır sergilemektir. Aynı şekilde dinin kadın ve erkeğin toplumdaki rollerini belirleyici yaklaşımı, toplumun buna karşı tavır ve yaklaşımını da etkilemektedir.

Toplumsal Cinsiyet ve Din konulu araştırmasında, dinin en önemli işlevlerinden biriside meşrulaştırma işlevidir. Belki de tarihte bireyler, toplumlar hatta devletler tarafından en çok kullanılan ve de suiistimal edilen işlevdir. Dinin meşrulaştırıcı gücüyle birey yaptıklarını haklılaştırmakta ve kendi iç dünyasını bir nevi rahatlatmaktadır. Sosyal hayatta ise dinin meşrulaştırıcı gücü daha çok insanlar arası ilişkilerde, kurumsal ve grupsal ilişkilerde kendini göstermektedir (Gürhan, 2010).

Din adına meşrulaştırılan ve katı bir şekilde uygulanan toplumsal cinsiyet ayrımı da yine dinin bir buyruğu gibi gösterilerek hem din, hem de kültür adına uygulanan pratiklerde kadının konumu ikincil tutarak aile içi ve sosyal yaşam içerisindeki hak ve özgürlüklerinin yeniden yapılandırılmasını engellemektedir. Böylelikle din, kadın haklarının inkarı için geçerli bir yaptırım gücü gibi gösterilmektedir.



Resim 2.9. Shirin Neshat, Turbulent Series, 1998 , video

İranlı sanatçı Shirin Neshat' ın 1998 yılında yaptığı Turbulent adlı video çalışmasında, din ve toplumsal cinsiyet kalıplarının, kadın üzerindeki etkisine değinmiştir. Cinsiyet rollerinin belirlenmesinde dinsel ve ataerkil yasaklar karşısında, kadının karşılaştığı toplumsal baskıya dikkat çekmiştir.

Din teorikte ve uygulamada farklılıklar gösterebilmektedir. Yani dini yaşayan her toplum kendisinden bir şeyler katmaktadır. Bu değişim, algılayış ve uygulayıştan kaynaklanan farklılaşma ile mümkün kılınmaktadır. Din ideolojisine eklenen bu farklılıklar, din ve doktrin anlayışının tarih içerisinde değişime açık olarak konumlanmasını sağlamaktadır. Bu değişim sürecinde, toplumsal ve siyasal etkenlerden etkilenen dini uygulamalar, dinin kendi mensupları tarafından da benimsenerek uygulamaya konulmaktadır. Bu anlayıştan yola çıkarak, toplumsal cinsiyet kalıplarının da dinlere ve toplumlara göre nasıl farklılaştığını, cinsiyetler arası iktidar ilişkilerinin ortaya çıkmasına sebep olan dini metinlerden hareketle cinsiyete dayalı ayrımcılığın yansımalarını görmek konuyu kavramak bakımından büyük bir fayda sağlayacaktır.

Kadın bedeninin denetiminde din'in etkisini incelediği çalışmada, Tek tanrılı dinin doğuşu, belli bir tarihsel ve toplumsal “*moment*” le ilişkilidir ve bu ilişki, tek tanrılı dinin her üç versiyonuna da damgasını vurarak ortak özellikler göstermelerine neden olur. Aralarında ki farklılıklar ve her birinin özgülülüğünü göz ardı etmeksizin bu birleştirici bağın, ataerkil sistemin doğuşu ve kurumsallaşması ile olan etkileşim sonucunda kadını ve erkeği mutlak ve hiyerarşik bir biçimde ikiye bölen katı toplumsal cinsiyet rollerinin vazedilmesi, erkeğin üstünlüğüne dayanan ataerkil aile ilişkisinin kutsanması ve bu bağlamda kadın bedeni üzerindeki denetimin yasallaştırılıp meşrulaştırılması olduğunu söyleyebiliriz (Berktaş, 2012: 26).

Tek tanrılı dinler, kadın bedeninin denetimini, kadının toplum içindeki statüsünü ve rolünü ataerkil sistem kapsamında değerlendirirken, egemen olan sistemin eril sistem olması, kadın bedeninin denetiminde, cinselliğin ve üremenin kontrolünü de, eril menfaat doğrultusunda kurumsallaştırmaktadır.

Egemen sistem olmak, ataerkil yapıyı kendi içinde ön koşullar geliştirerek hakim yapı olmaya itmektedir. Kadın bedeninin denetiminde din'in etkisini incelediği çalışmada, bu ön koşullar şu şekilde sıralanmıştır;

- Kadınlar ve erkekler, yalnızca biyolojik olarak değil, ihtiyaçları, yetenekleri ve işlevleri bakımından farklıdırlar. Ayrıca, kadınlar ile erkekler arasında, nasıl yaratıldıkları ve Tanrı'nın onlara verdiği toplumsal işlevler açısından da farklar vardır.
- Erkekler “doğal olarak” daha güçlü akılcıdırlar, dolayısıyla egemen olmak ve hükmetmek için yaratılmışlardır. Buradan, erkeklerin siyasal olanı, devleti, temsil etmeye daha elverişli oldukları sonucuna varılır. Kadınlar ise, “doğal olarak” daha zayıf, akıl ve rasyonel yetenekler açısından daha aşağı, duygusal bakımdan dengesizdirler, bu da onları güvenilmez ve siyasal katılım açısından elverişsiz kılar.
- Erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlarlar ve düzene sokarlar. Kadınlar, çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleri dolayısıyla günlük yaşamın ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenirler. Erkekler ölümsüz kültür ürünleri yaratırken, kadınlar ölümlü bedenler yaratmakla daha “aşağı” bir iş yapmış olurlar!
- Erkeklerin, kadınların cinselliğini ve üreme yetilerini denetleme hakları vardır; kadınların böyle bir hakkı söz konusu değildir. Erkekler, insanlar ile Tanrı arasındaki dolayımı kuran öznedir; kadınlar, Tanrı'ya erkekler dolayımıyla ulaşırlar (Berktaş, 2012: 26-27).

Bu varsayımların elbette, doğruluk payının kanıtlanması güçtür, fakat şu da bir gerçektir ki, doğa ve toplum yasaları olmasa da öyleymiş gibi kabul edilmektedir. Bu algı kutsal metinlere entegre edilerek, tanrısal gücün dayanağında değişmez bir nitelik kazanmıştır. Yaratılış mitlerinde de görüldüğü gibi kadın ya cennetten kovulma nedenidir. Ya da varlığını erkeğin kaburga kemiğine borçludur. İkincil yaklaşım kadının var oluş nedeninden, toplum içindeki yerine kadar her boyutta kendisini göstermektedir. Konun başında yer verildiği üzere, yaşadığı toplumu bir adım öteye taşımaktaki gösterdiği özverinin karşılığında kadının konumunun her alanda göz ardı edilmesi pek de adaletli olmayan bir iktidarı gözler önüne sermektedir.

2.3. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde kadın konusunu işlemek, iç içe geçmiş iki kavramın birbirine bağlandığı noktalara değinerek mümkündür. Bu çerçevede toplumsal cinsiyet rollerinin görsel faktörlerle zihne işlendiği iletişim ağlarına, toplumsal cinsiyet eşiği bağlamında televizyon reklamlarında kadın, başlıklı araştırma konusunda şöyle yer verilmiştir.

Toplumsal statüyü belirleyen normlar, deney imlenerek ve model alınarak öğrenilmekle kalmayıp kitle iletişim araçlarının yardımı ile de benimsemektedir. “Başat toplumsal değerleri yansıtan bir araç olan televizyon, geleneksel cinsiyet kalıplarının devam etmesini sağlamakla birlikte onları doğallaştırarak aynı zamanda pekiştirmektedir” (Çimen, 2011).

Kitle iletişim araçlarında, kadın ve erkeğin toplumdaki algılanışı ve yerine vurgu yapan pek çok ip ucuna rastlamak mümkündür. Özellikle reklamların baş kahramanı olarak nitelendirebileceğimiz kadın, hem hedef kitleyi oluşturmakta, hem de hedef kitleyi etkileyebilme yetisine sahip özelliği ile reklam dünyasının vazgeçilmezi haline gelmektedir.

Toplumun kültürüne ait değerleri, imajları, mitleri, dili kullanan ve kültürel metin özelliği taşıyan reklamlar, toplumsal güç merkezlerini temsil eden söylemlerle anlamlar ortaya koymaktadır. Böylece toplumda var olan ırk, sınıf, cinsiyet değerleri gibi egemen değerleri koruyarak onların yeniden üretilmesini sağlamakta ve sonuçta bireyleri tüketim kültürü içinde toplumsallaştırmaktadır (Çimen, 2011).

Toplumsallaşmaya aracılık eden reklamlar, kültürel değerlere özgü erkeklik ve kadınlık tanımlarını yeniden üretme özelliğine de sahiptir. Bu tanımlamaları görsel ve işitsel olarak izleyicisine aktarırken, toplumdaki algının yanı sıra bu algıyı besleyen temsiller de üretmektedir. Reklam fotoğraflarında kadın bedeninin değişimi başlıklı yazıda bu temsillere şu şekilde değinilmiştir.

Reklamlarda anne-eş veya cinsel obje olmak üzere iki tip kadın imgesine yer verilmektedir. Çoğunluğunu temizlik malzemeleri, çocuk bakım ürünleri ve gıda maddelerinin oluşturduğu reklamlar, eş-anne imgelerini destekler niteliktedir. Böylece kadın, daha beyaz çamaşır yıkayarak, daha iyi yemek yaparak, çocukları ve eşi için en doğrusunu seçerek ideal eş/anne rolünü üstlenmektedir. Diğer yandan kadın bedeninin metalaştırıldığı reklamlar ise çoğunlukla erkeklere özel ürünlerde (jilet, after-shave, otomobil vb) yada kadına özel olan ürünlerde (kozmetik ürünler, parfüm vb.) görülmektedir (Demir ve Yiğit, 2013).

Görüldüğü gibi toplumsal kodlar izleyici olan kadına görsel modeller olarak benimsetilmekte ve çeşitli kalıplar, kadın bedeni üzerinde kimikleştirilmektedir. Kadına ne olması ve nasıl olması gerektiği hakkında talimatlar, yine bir kadın bedeni vasıtasıyla verilmektedir. Örneğin; 1950'li yıllara ve günümüze ait iki farklı temizlik ürününün tanıtımı için kullanılan modellerde, anne ve çocuk birlikteliği, ürünle birlikte sunulmuştur. (Resim 2.10 ve 2.11) Yani bir kadının, iyi bir anne ve ev hanımı olması, aile fertlerinin temizliğinden sorumlu, çocuklarının sağlığını ve mutluluğunu düşünerek bunu kendisine görev edinmesi, toplumsal rollerin fedakar anne ve titiz ev hanımı profillerinin içini doldurmaktadır. Gösterilen imajlarla ve sloganlarla bir kadının sevdiği için en iyi olanı tercih etmesi, hem iyi bir ev hanımı görevini, hem de mükemmel annelik görevini yerine getirmesi anlamına gelmektedir.



Resim 2.10. 1960'lara ait Tursil reklamı



Resim 2.11. 2013 Vernel reklamı

(Resim 2.10 ve 2.11) de yer alan iki reklam örneğinin sunum tarihleri arasında yaklaşık yarım asırlık bir süre olsada, ikisini birbirinden ayıran hiç bir fark görülmemektedir. Kadının sarsılmaz annelik ve ev hanımlığı görevi, varlığını bu toplumsal kodlar sayesinde sürdürerek daha da besleyecektir. Bir diğer örnekte yukarıda değindiğimiz kadından beklenen olumlu özelliklere paralel bir örnek olacaktır. Bu olumlu özelliklerden bir kaç söyleydi, bir kadın etkileyici, düzenli, itaatkar, iyi huylu, bakımlı, zarif ve üretken olduğu

taktirde kabul görebilirdi. Şimdi tamda bu özelliklere uygun farklı iki döneme ait reklam örneklerine yer verilecektir.



Resim 2.12. 1950'lere ait Tursil reklamı Resim 2.13. 2013 Bingo reklamı

Tursil reklamında kadının balo kıyafeti içerisinde makyajından küpesine, elbisesinden ayakkabısına sunulması dönemin toplumsal yapısı ile ilintilidir. “*Güzel kadına güzel çamaşır, güzel çamaşıra Tursil yaraşır.*” Sloganıyla ise ev hanımı bile olsa kadının güzel olması gerektiğine dem vurmaktadır. Bu güzellik anlayışında ise kadın bedeni artık tamamen Batı standartlarına uygunluk göstermektedir (Demir ve Yiğit, 2013). (Resim 2.12)

Bingo reklam filminde ise ürünün tanıtımında Batı’lı bir kadın kullanılmaktadır. “*Şimdi yenilik zamanı, şimdi Bingo zamanı*” sloganıyla kurgulanan reklam filminde, moda ikonu olarak adlandırılan bir kadının temizlik ürünü ile gösterilmesi, izleyici konumundaki diğer kadınları, güzel, bakımlı, gösterişli aynı zamanda titiz olması gerektiği konusunda etkilemek ve ikna etmek amacı taşımaktadır. (Resim 2.13) Yine iki reklam arasında yarım asırlık bir zaman görülmektedir. Ama bu örneklerde yukarıdaki örneklerin aksine, kadına bedeninin farkına varması ve onu görünür kılması tembihlenmektedir. Evinin, eşinin ve çocuklarının, temizliği ve bakımı ile fazlasıyla meşgul olan kadından, geleneksel rollerinin yanı sıra, göze hitap etmesi ve duygulara seslenmesi de istenmektedir. “Güzel” adlı fotoğraf çalışmamın, kurgusu kadınla özdeşleşen üç farklı malzemenin bir arada gösterilmesinden oluşmaktadır. Başlarda, doğayla bütünleşen topraktır kadın, yani toprak anadır. Sonraları yapay sınırlarla örülen duvarlar, arasına hapsedilmiş ev hanımıdır. Yani aile fertlerinin huzuru, rahatlığı ve konforundan sorumlu eştir, annedir. Ve daha da sonrası,

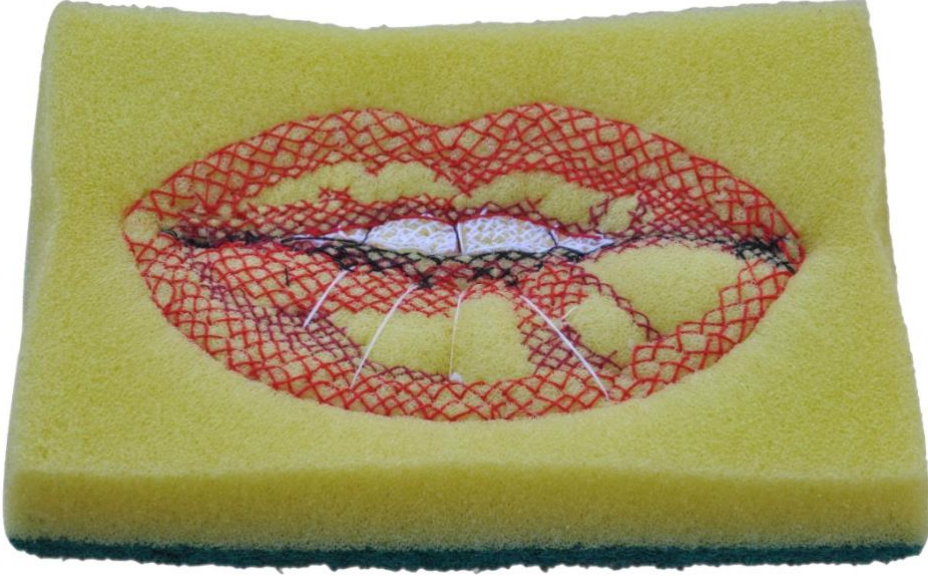
güzel kadın, yani gösterişli, alımlı, arzulanan ideal bir bedene sahiptir. Eş ve anne kalıplarının içini, hakkı ile dolduran kadından (eğer vakti kalırsa ki, kalmalı) cinsel duygulara da hitap edecek bir arzu nesnesi olması beklenmektedir. Plastik eldivenin gündelik işlerde kullanılan bir temizlik malzemesi oluşu ve kırmızı rengin yan anlamı ile aşk, şehvet ve cinsellik çağrışımı yapıyor oluşu, ya temizlik malzemesini insani duygularla yüceltmekte, yada bu duyguları malzemenin işlevselliği dahilinde basitleştirmektedir. Bu zıtlıkların devamı olarak, metal işlemeli ayna ve tarağın, eldiven üzerinde izleyiciye çevrilmiş olan konumu, kutsal anne, titiz ev hanımı ve arzu nesnesi üçgeni arasında, sıkışıp kalmış kadını özetlemektedir. (Resim 2.14)



Resim 2.14. Nurdan Çelik, Güzel, 2014, fotoğraf

Toplumsal rolünün yanı sıra kendisini de beğendirmek, toplumun güzel kavramı içerisinde yer almak bir kadının varlığını ispatlamasında en büyük etkenlerden biri olarak görülmektedir. Bu düşüncenin ön gördüğü ve bedeninin ön planda tutulduğu, güzelliğin, çekiciliğin ve cinselliğin vurgulandığı reklamlarda, kadın bedeni fazlasıyla kullanılarak seyirlik bir nesneye dönüştürülmektedir. Sünger adlı çalışmamda, bu reklamlara temsili bir gönderme yapmak istedim. Büyük boyutta bir bulaşık süngeri üzerine kırmızı nakış ipiyle

işlemiş olduğum dudak figürü ile süngerin işlevselliğini geri planda bırakarak, vurguyu yine kadın bedeni üzerine çekmeyi hedefledim. Süngerin emici özelliği toplumsal roller bağlamında kadın cinsini içine hapsederken, görsel medya aracılığı ile bunun seyirlik bir nesneye dönüştürülmesi ve benimsetilmesi, özellikle cinsellik ve güzellik kavramının kadının omuzlarına yüklenmesiyle birlikte, bunun ticari bir meta ya dönüştürülmesi çalışmalarımın alt yapısını oluşturmaktadır. Geleneksel rollerle bütünleşen malzeme seçimlerimde, el sanatı, el işi gibi doğrudan kadına gönderme yapan bir üsluba yönelmem günlük tüketim malzemeleri üzerinde, gösterişli ambalajlarla süslenerek, sunulan kadın bedenine karşı, bir zıtlık yaratmayı hedeflemektedir. (Resim 2.15)



Resim 2.15. Nurdan Çelik, Sünger, 2014, yerleştirme

Cinsiyet rolü ve cinselliğin birbirine eklenilerek sunulduğu ürün tanıtımları da mevcuttur, bunlardan bir tanesi aşağıdaki içecek reklam fotoğrafında yer almaktadır. (Resim 2.16) İçeceğin alkolsüz oluşu, güzelliği ve seksi duruşu ile dikkat çeken hamile kadının, bir eliyle bebeğini kavraması, diğer eliyle de içeceği tutması şeklinde kurgulanarak ifade edilmiştir. Burada kadının annelik rolü ile baştan çıkarıcı poz, her ne kadar zıt bir tavır sergilese de, ürünün önüne geçen kadın bedeninde, iki kavramın kaynaştırılması, hitap ettiği kitleyi hedefleyen dikkat çekici bir araç haline dönüştürülmüştür.



Resim 2.16. Nova Schin içecek reklamı



Resim 2.17. Hotiç ayakkabı reklamı

Bazı ürün tanıtımlarında ise, kadın bedeni ürün olmadan da ürünü temsil etmektedir. (Resim. 2.17) Örneğin Hotiç ayakkabı reklamında olduğu gibi, cinsel söylemin ön planda olduğu, bu reklamda ürünün olmayışı, bunun yerine çıplak bir mankenin, marka ile gösterilişi, izlenen, beğenilen ve arzu edilen algısını ön plana çıkarmaktadır. Kadın bedeninin, fotoğrafta yarısının gösterilişi, çıplak ve yan duruşu, bedenin tamamının çıplak hayal edilmesine hizmet ederken, elleri ile gizlediği göğüsleri, reklamın hedef kitlesi olan erkeği, izleyen, kadını ise izlendiğini izleyen konumuna sokmaktadır. Aynı zamanda erkekte, merak duygusu yaratarak daha çok ilgi göstermesini sağlamaktadır. Herhangi bir şeyi bağlamak, kontrol etmek için kullanılan halatın, mankenin çıplak bedenine dolanması, kadın bedeninin kontrolünü temsil ederken, izleyici olan erkek kitlenin fantezilerine de gönderme yapmaktadır. Sanat ve cinsiyet konusunun işlendiği çalışmada bu konuya şu şekilde değinilmiştir.

Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünimleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılması oldukları fikrini uyandırır (Antmen, 2008:286).

2.4. Toplumsal Cinsiyet ve Sanat

1960’larda günümüze kadar sanatın içinde varlığını koruyan toplumsal cinsiyet kavramı özellikle feminist kadın sanatçıların üzerinde yoğunlaştıkları bir konu haline gelmiştir. Kadınların, bakılası oldukları fikri, kadın bedenini nesnel bir olguya dönüştürmüş ve devamında, birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Bu sanatçılardan biri olan Amerika’lı feminist sanatçı Hannah Wilke, kadın bedeni üzerinde yapılan manipülasyon ve değersizleştirmeyi konu alan performanslar gerçekleştirmiştir. Yıldızlaşmış Nesne Serisi (Resim 2.18) adlı çalışmasında, “vajina şekline getirilmiş sakız parçalarını çıplak tenine yapıştırarak hem kadının çoğul cinselliğini vurgular hem de beden ve dil arasında bağlantı kurar. Kendini bir nesneye dönüştürürken Wilke, hem soyan hem de soyunandır, kendi konumunu muğlaklaştırır izleyici karşısında.” (http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012_03_01_archive.html) Son Erişim Tarihi: 23.02.2014



Resim 2.18. Hannah Wilke, Yıldızlaşmış Nesne Serisi, 1974-1979, fotoğraf

Sanatını, “Benim sanatım baştan çıkarmadır” (Antmen, 2008: 258). diyerek açıklayan sanatçının “verdiği pozlar, erkek dergilerinin orta sayfalarında yer alan fotoğraflara benzer;

bakışları nü tablolarının ve Playboy dergilerinin farazi erkek izleyicisine yönelmiştir” (Antmen, 2008: 258). 1970 sonrası Batı sanatında bedenini kullanan kadın sanatçılar başlıklı araştırma konusunda şu şekilde değinilmiştir.

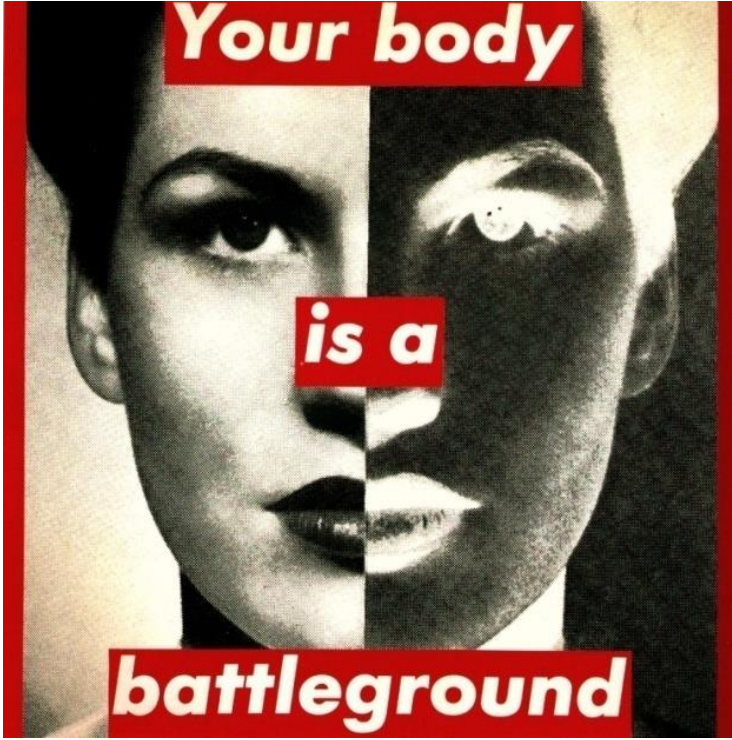
Bedenine yapıştırdığı sakızlarla, Anatomiyi plastik bir kurgu olarak yorumlar. Kendisini *cowgirl*, vâm, film yıldızı, Müslüman kadın biçiminde bir maskeli balodaymış gibi görüntülerken, kadınlığın, genel olarak cinsiyetin Butler’ın söylediği gibi performatif bir olgu olduğuna da işaret etmiş olur. Çeşitli kadın imgeleri, öykünen ve adlandırılmanın ötesinde bir özü olmayan göstergelere dönüşür (Özbay, 2006).

Güzel bir kadın olan Wilke’nin birçok işinde bedenini çıplak olarak sergilemesi çoğu erkek eleştirilenin, takıldığı nokta haline gelmiştir. Fakat sanatçının bu eleştirilere cevabı 1993’te lenf kanseri tedavisi boyunca, kemoterapinin tahrip ettiği bedenini “intra venüs” adlı serisi ile izleyicisine sunması şeklinde olmuştur.

Bu konuya ilişkili çalışmalar yapan bir başka sanatçıda, Feminist grafik sanatçısı Barbara Kruger’dır. Yaptığı çalışmalarda gerçek hayat ve reklam dünyası arasında bir bağ kurmayı hedeflemektedir. Yapıtlarını herkesin dikkatini çekmesi ve akılda kalması için büyük boyutlarda çalışmakta ve bu yüzden çalışma yüzeyi olarak kendisine reklam panolarını hedef almaktadır. Panolar üzerine, slogan ve bildirilerden aldığı yazıları, grafik yazıları ile uygulamakta bazen de bu yazılardan kolaj tekniği ile farklı anlamlar oluşturmaktadır. Basın ilanlarında kadın imgesi ve cinsellik başlıklı araştırma konusunda şöyle yer verilmiştir.

Sanatçıya göre, televizyon, basın, film, grafik gibi görüntü temelli endüstrilerde güçlü konumda olanlar genellikle erkeklerdir; kadınlar ve kadınlığın ne olduğu ile ilgili fikirler ve inançlar, erkekler tarafından sanki gerçekmiş gibi sunulmaktadır. Kruger yapıtlarıyla bu sürece dikkat çekerek, etkili bir biçimde işlenmesine engel olmaya çalışmıştır (Türker, 2009).

Yapıtlarını dikkat çekici bir uyarıcı olarak kurgulayan sanatçının, kırmızı, siyah ve beyaz renklerden oluşturduğu çalışmaları reklam afişlerini anımsatan büyük boyutlardaki posterler gibidir. Feminist sanatçıların sloganı da olan “Your body is a battleground (bedenin bir savaş alanı)” sanatçının en önemli çalışmalarındandır. Kruger, kadınların kendi isteklerinin dışında, tüketim toplumunun ilgi çekici bir ögesi ve cinsel bir meta ya dönüştürülmelerine karşı çıkmaktadır ve kadınlarında bu duruma engel olmaları için mücadele etmeleri gerektiğini savunmaktadır.



Resim 2.19. Barbara Kruger, Your body is a battleground (bedenin bir savaş alanı), 1989, fotoğraf üzerine serigrafî

Çalışmalarında Pop sanat ile kurduğu yakınlıkla dikkat çeken kadın sanatçılardan Nur Koçak, reklam malzemelerini konu alarak, kadın bedeninin görsel sunumu ve kadınla özdeşleştirilmiş ürünleri çalışmalarında ön plana çıkarmaktadır. “Fetiş Nesne” serisinde kadın kullanım nesnelerini anıtsal boyutlarda çalışarak hem gerçeği çarpıtmakta hem de farklı anlamlar kazandırmaktadır. Bu tavrı onun sanatının, Pop sanatla olan etkileşimini göstermektedir. Yapıtlarının çıkış noktası, batı medyasında yayımlanan dergi, broşür ve gazete reklamlarındaki, kadın kullanım nesneleri ve kadının nesneleştirilmiş görüntülerinden oluşan fotoğraflardır. Bu fotoğraflarda tanıtımı yapılan ürünün önüne geçen kadın bedeni ve kadınla bütünleşen nesnelerin, tamamen haz nesnelere dönüştürülmesi, kadının toplumsal olarak algılanışına yön vermekte aynı zamanda, cinsel içerikli mesajlarla kadın bedenini basite indirgeyerek kimliksizleştirmektedir.



Resim 2.20. Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah I, 1976, Tuval üzerine akrilik

Popüler kültür öğelerinin, sosyal hayatımızı çepeçevre sardığı günümüzde, kadın cinsiyetinin eril kontrolü, toplumsal rolleri şekillendirmekle kalmayıp aynı zamanda ticari metalar şeklinde, önce göze, sonra zihne işlemektedir. Bu durum sanatta da sıklıkla işlenen bir konu haline gelerek, sanatçılar arasında ortak bir dil oluşturmuştur.

2.5. İmge Olarak Kadın Bedeni ve Çağdaş Sanat'ta Kullanımı

İmge sözcüğünün tanımını bilmek, neden kadın cinsi üzerinde konu edinildiğini algılamak bakımından yol gösterici olabilir. Sözlükteki karşılığı şöyledir;

1. “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya.
2. Genel görünüş, izlenim, imaj.
3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri hayal, imaj.

4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.” (<http://ne-demek.net/anlam%C4%B1/%C4%B0mge-ne-demek.html>) Son Erişim: 25.04.2014

Tanımlardan anlaşılacağı üzere, imgeler insanlar tarafından yaratılan zihinsel bir tasarım ürünüdür. Görsel hafızamızı canlı tutan, resim, fotoğraf, sinema ve televizyon gibi görüntü unsurları ile çevrili alanların yaratımında insan bilincinin bir ürünüdür ve yine insan zihnine hizmet etmektedir. “ İnsan bilinci ise kültürün ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevherleri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2009: 16). “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklamış bir görünüm ya da görünümler düzenidir” (Berger, 2007:10).



Resim 2.21. Ingmar Bergman, Persona, 1966

İmge kavramına farklı bir tanımlama da Ingmar Bergman’ın “Persona” adlı filminden alıntılanan bir fotoğraf karesi ile de yapılabilir (Resim 2.21). Yukarıda yer verilmiş olan fotoğrafta, eli ile bir hayal ürününe dokunmaya çalışan çocuğun, görüntü ile fiziksel temasa geçme eylemi, bilincin dokunulmazlığının göstergesi olurken, imgelerin insan zihnini ve bedenini kontrol edebilecek güçte olduğunun da bir kanıtı gibi görünmektedir.

İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilidir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten,

imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçek” dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge (Leppert, 2009: 16).

Bir bakıma günlük hayatımızı çevreleyen, bizlere birçok anlamlar bütünü sunan ve bizleri bu bütünün içine dahil etmeye çalışan görsel algılardır da diyebiliriz imgeler için. Görüş alanımız içerisinde konumlanan imgeler zihnimize farklı dünyaların kapılarını aralayarak hayatımıza nüfus etmektedir. Benlik duygumuzdan, inanç sistemimize, bireyselliğimizden toplumsal statümüze kadar bizleri etkisi altına almaktadır.

Görüş alanı imgelerin işleviyle düzenlenir; bu işlev, en basit düzeyde, bir yüzeyin bir ışık huzmesi aracılığıyla geometrik bir noktaya bağlanmasıyla yerine getirilir, başka bir düzeyde ise daha çok bir labirente dönüşür. Bakma eylemindeki büyülenme görülenden ayrı olmaya dayanır; bu nedenle görmenin alanı aynı zamanda, uygun bir biçimde, arzunun alanıdır (Antmen, 2008: 267).

Duygu dünyasında kendisine yer edinen imge, arzunun gücüyle büyümekte, genişlemekte ve vazgeçilmez bir olgu olmaktadır. “Bu demektir ki, kadınların imgeleri söz konusu olduğunda, her şey daha karmaşıklaşır. Arzu, bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedense cinselliğin mekanı ve arzunun merkezi olarak görülür” (Antmen, 2008: 267- 268).

Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünümleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılası oldukları fikrini uyandırır (Antmen, 2008: 286).

2.5.1. Pop art - Kadın

İmgelerden söz etmek, bizi kaçınılmaz olarak sanattan da söz etmeye itmektedir. Pop Sanat’ın temelini oluşturan ve tüketim toplumunun malzemesi olan imgeler, ikonlar, göz alıcı renkler ve albenili reklam ürünleri, insanların ilgisini çekmekle kalmayıp onlara gençlik, eğlence ve mutluluk vaatlerinde bulunmaktadır. “Özellikle reklamlar bu durumu sömürmeye muktedir olup sabun, bulaşık makinesi, otomobil ve alkollü içecekler gibi sıradan tüketim mallarına sevdâ, egzotizm, arzu, güzellik, doyum, paylaşım bilimsel ilerleme ve iyi hayat imgeleri iliştiirler” (Featferstone, 2005: 39). ‘Tüket ve mutlu ol’,

sloganının yanı sıra ikonlaştırılmış film ve reklam yıldızları aracılığı ile vaad edilen mutluluğun görsel şöleni, hayatın her alanını sarıp sarmalamıştır. ‘Tüketiyorum öyleyse varım’ dercesine bir imaj çizen toplumun sanata yansması da çok geç olmamıştır. Çağdaş sanatın örgütlenmesi başlıklı çalışmada konuya şu şekilde yer verilmiştir.

Öyle ki “tüketim ve sanat birbirine geçmekte”, birbirine işlemektedir. Baudrillard’a göre gereksinimlerin karşılanması anlamında ekonomik tüketimin yerini zamanımızda artık gösterge üretimi anlamına gelen kültürel tüketim alır. Bu bakımdan tüketim adeta bir üretim mahiyeti kazanır. Nesnelere maddi nitelikleriyle işe yaramaktan çok, anlam, sembol, kod statü, ‘imaj’, arzu ve bir ‘ilişki beklentisi’ üretir. Tüketim bu sayede kültürel bir hadise olur. Kültür de karşılığında, tüketim toplumunun doğasını belirler. Bütün tarihi boyunca başat bir sembolik dil olan sanatın da, kültürü ve tüketimi kaynaştıran bir dönüşüme ayak uydurması kaçınılmazdır (Altur, 2011: 51).

20. yüzyıl kent yaşamının bir parçası olan sanatçıların, tüketim kültürünün bir parçası olmaları ve bu kültüre katkıda bulunmaları her ne kadar kaçınılmaz bir durumsa, bu yaşam alanını kuşatmış imgelerden de faydalanmaları bir o kadar olası bir durum oluşmuştur. Pop kültür, Pop sanatın besin kaynağı ve hali hazırda çıkış noktası konumundayken, sanatçılara da sınırsız materyal ve ilham kaynağı oluşturmuştur.

Coca-cola’yı, fast food’ları, süperstarları çizgi romanları sanatsal ikonlar düzeyinde yükselten pop art başlangıçta, 1950’lerde İngiltere’de doğduğu halde asıl gelişme alanını ABD’de bulmuş, adeta bu ülkenin kimliği ve genel çehresiyle bütünleşmiştir. Pop art, *popular art*’ın kısaltılmasıdır ve terim olarak ilk kez İngiltereli eleştirmen Lawrence Alloway’ın Şubat 1958’de Architectural Design dergisinde yayınlanan “The Arts and The Mass Media” adlı makalesinde görüldü. 1960’ların başında ABD’de güçlü ve yerleşik bir akım haline geldi. Bir yönüyle soyut (abstract) ekspresyonizme tepki niteliği de taşıyan Amerikan Pop Art’ın önde gelen isimleri Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenguiti Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Edwad Ruscha, Wayne Thiebaud, Mel Ramos ve David Hockney’dir (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayil13/kubilay.akman.2_113.html) Son Erişim: 29.06.2014

Bu sanatçıların ortak dilde buluşmasını sağlayan pop art uygulamaları ve bu uygulamalarda kullanılan gündelik yaşam nesnelere, medya, reklam, çizgi roman kareleri, ambalajlar, afişler, televizyon ve sinemanın sevilen yüzleri gibi materyallerdir. Kullanım şekilleri kitlesel medyanın üslubuyla birebir örtüşmektedir. Kalın çizgiler, parlak dikkat çekici canlı renkler ve derinliği olmayan yüzeysel bir sunum içermektedir. Pop sanatçıların bu tarzını Amerikan sanatında, 1920’lerde boy gösteren yeni gerçekçilik arayışının bir uzantısı olarak görmek, belki de daha doğru bir yaklaşım olabilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece

“Amerikalı” bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumuyla yarışmak zorunda kalmıştır. Pop akımın ‘tutmasını’ kolay anlaşılabilirliğine bağlayan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yerle bir eden bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmiş, Pop’u bir tür ‘reklam estetiği’ olarak nitelendirmiştir. Güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten ‘reklamcı’ figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için Rosenberg’in eleştirisinin pek bir anlamı yoktur; Pop, tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır. Amerikan sanat ortamında eleştirmenlerin kolay kolay getiç vermediği Pop akımı, yine de çok kısa sürede galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almış; yalnızca ABD’de değil çeşitli Avrupa ülkelerinde de 1960’lara damgasını vuran başlıca akım haline gelmiştir (Antmen, 2008:161-162).

Pop art sanatçıları, hazır imgelerden faydalanarak yüksek ve alt kültür arasındaki ayrımı yok etmişlerdir. Bunu yaparken de gündelik yaşamın parçası olan nesnelere çeşitli yüzeylere aktararak daha görünür kılmışlardır. Bu nesnelere hemen hemen her yerde karşılaşılabilecek, yiyecek ve içecek ambalajları gibi ulaşılması kolay ve ürünü albenili hale getirmek için çeşitli tasarımlarla bezenmiş sıradan malzemelerdir. Sanatçıların bu sıradan malzeme seçimi Amerikan tüketicilerinin gündelik kullanım nesnelere sanatsal bağlamda farklı anlamlar yüklemiştir. Richard Hamilton’ın 1956 yılında yapmış olduğu “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?” adlı kolaj çalışması belkide bu tanımlamaya en iyi karşılık gelecek çalışmalardan birisidir.



Resim 2.22. Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?, 1956, kolaj

Bir süre reklam sektöründe çalışmış olan Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* (Resim 2.22) adlı kolaj çalışmasında dönemin tüketim kültürüne ayna tutan bir çok imgeyi bir araya getirerek hem reklamcılık alanındaki deneyimini kullanmış hemde, eleştirmenlerin sanat dışı olarak nitelendirdikleri gazete, dergi ve reklam afişleri gibi kolay ulaşılabilir ve ucuz malzemelerle yeni bir akımın sembol resimlerinden birisini yapmıştır. Kolaj'da ki imgelere şöyle bir göz atacak olursak; Bir bilmece gibi kurgulanmış bu resimde, ilk göze çarpan çıplak vücutlu sportmen bir erkek, elinde pop yazılı bir şeker bulunmakta, kaslı vücudu ile cinsel bir çağrışım içerisinde olan figürün gözleri izleyicinin üzerindedir. Hemen sağ taraftaki kanepenin üzerine çıplak bir arka sayfa güzeli konumlandırılmış, gözleri kapalı olsada, izleyiciye dönmüş bedeni ile oda erotik bir bekleyiş içerisindedir. İdeal ölçülere sahip, sağlıklı, gösterişli ve cinsellik yüklü bu iki figür, bedenimize iyi bakın, genç kalın, eğlenin ve tüketin mesajı verir gibidirler. Bunların dışında, yerde bir müzik çalar, duvarda bir çizgi roman afişi, çalışır pozisyonda bir televizyon ve son olarakta elektrikli süpürgesi ile temizlik yapan bir hizmetçi kadın.

O dönem bir çoğu, her evde bulunmayan ve hayatı kolaylaştırmak için tasarlanmış gündelik kullanım nesnelere bunlar, özendirici ve satın almaya teşvik edici etkenlerdir. Satın al ve rahat et, göndermesini okumak mümkündür bu nesnelere dizilişinde. “Satın alın, kullanın, vücudunuza iyi bakın, sevişin ve sonra da dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü varolmak artık görülmek demektir” (Yılmaz, 2006: 183). Hamilton'ın bu iç mekan resminde de, iki farklı kadın imajının yer aldığı aşikardır.

Bu tarihlerde Amerikan kültüründe kadınlara sunulan rol, “ideal ev kadını ile bebek kadın” arasında değişmektedir. Savaş sırasında toplumun gereksinim duyduğu güçlü kadın imgesi, erkek egemen toplumda ikincil konumunu benimsemiş, dış görünüşüyle var olan “zayıf” kadın imgesiyle yer değiştirmiştir. Bu durumu en iyi yansıtan sanat eserlerinden biri, Andy Warhol'un Marilyn Monroe baskısıdır. Warhol'un fosforlu renklerle vurguladığı sarışın, bebek-kadın Marilyn Monroe, yapay tüketim nesnesine dönüşmüş bir kadın imgesidir (Papila, 2009).

Çoğaltılmış Marilyn Monroe portrelerinin bir çoğu beyaz zemin üzerine siyah renkle basılmıştır. Serigrafik tekniği ile çoğalttığı bu serinin en göz alıcıları ise renkli zemin üzerine basılmış olanlardır. Turuncu zemin üzerine yüz hatlarını farklı renklerle vurgulayan sanatçı, saçlar için sarı bir alan, gözler için mavi, dudaklar için ise kırmızı renkleri kullanarak resmin yüzeyinde, bebek kadın imajını, yani popkültürün güzellik algısını destekleyen “barbie bebek” imajını Marilyn'in portresi ile bütünleştirmiştir. Beğeni ile bütünleşmiş bu posterlere insanlar kolaylıkla ulaşmakta ve ucuz bir şekilde temin

ederek özel allanlarında sergilemektedirler. Sanatçı bu çalışmalarını yaparken yüzey üzerinde çeşitli oynamalar yaparak resmin alıcısına kendisini özel hissettirme duygusunu da yaşattığını vurgulamıştır.

“Böylelikle Warhol, kitleselleşmiş toplum yapısı içinde kaybolan, standartlaşan, tektipleşen ve tüm bunların neticesinde farklı olma gereksinimi duyan bireye, tam da arzu ettiği şeyi vermektedir” (Selçuk, 2011).



Resim 2.23. Andy Warhol, Marliyn Monroe Diptych, 1962, serigrafi

“Kadın imgesi Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom Wesselmann’ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmez” (Antmen, 2008: 162).

(Resim 2.24) de görülen, sarışın, kırmızı dudaklı, seksi kadın imajı kaçınılmaz olarak Wesselmann’ın portrelerinde de görülmektedir. Çalışmalarında ki kadın imgeleri, döneminin en yaygın kullanım nesnesi olan kartpostal ve kapak kızı imgeleri özelliğini fazlasıyla taşımaktadır. Onun resimlerinde de canlı göz alıcı renkler resmin dokusunu oluşturmaktadır. Fakat sanatçının resimlerine üç boyutlu bir uzam kazandırması, resmini

gerçek nesnelerin bir parçası gibi göstererek yada, nesnelere resmin bir parçası gibi algılatarak izleyiciyi çalışmanın içine davet etmektedir.



Resim 2.24. Tom Wesselmann, Banyo-3, 1963, tuval üzerine akrilik

Boyayla resmedilmiş bir banyo ve çıplak bir kadın imgesini gösteren büyükçe bir tuval ile bir banyoda bulunan gerçek malzemelerden oluşuyor çalışma. İzleyicinin içine girebileceği bir mekandan ziyade, resim gibi karşıdan izlenecek şekilde düzenlenmiş kompozisyon. Bütün elemanlar oldukça dikkat çekici; ancak yine de banyo küvetinde, ayakta sırtını kurulayan çıplak figür asıl motif olarak düşünülmüş. Beyaz tenli, manken vücutlu bir Amerikan fıstığı bu. Hacimsiz (yassı) bir şekilde resmedilmesine karşın, sarı saçları, ağzı, göğüs uçları ve etek tüğlerine yapılan vurgu sayesinde yeterince tahrik edici (Yılmaz, 2006: 187,188).

Popüler kültür öğelerinin tam da merkezinde yer alan kadın imgeleri özellikle Pop Sanat bağlamında yoğun olarak kullanılmıştır. Gençliğin, cinselliğin ve güzel kadın algısının yüklenmesi ile tek tipleştirilen dişil model, tüketim nesnelere ne bir adım ötesinde, ne de bir adım gerisinde kullanılmıştır. O artık, bir konserve kutusu kadar kolay ulaşılabilir ve özel alanın duvarını süsleyebilecek kadar dekoratif ve tahrik edicidir.

2.5.2. Feminist Sanat – Kadın

Kadının kendisinden çok, imgesinin ön planda oluşuna tepki elbetteki gecikmemiştir. İkinci kuşak Feminizm hareketinin sanatla bütünleşmesi, “Feminist Sanatı” başlatmıştır ve 1960’lardan itibaren hızla yükselişe geçen bir sanatsal akım haline gelmiştir. “Bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar” (Antmen, 2008: 239).

Tabi ki güncel ve sosyal konularda bu mücadeleden payını almakta geç kalmamışlardır. Feminist sanatçılar, kadının popüler kültür imgesi haline gelişine ve medyadaki sunumuna karşı da eleştirel bir duruş sergileyerek dikkatleri üzerlerine çekmişler ve bu bağlamda bir çok çalışmaya imza atmışlardır.

Feminist sanatı, birinci kuşak ve ikinci kuşak olarak ele almak hem, iki kuşak arasındaki yaklaşım farkını, hemde sanatçıların kadın konusundaki, sanatsal etkinliklerini, bir arada görmek açısından faydalı olacaktır. Sanat tarihinin feminist bağlamda incelenmesi, feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin’in 1971 yılında yazdığı bir makale ile başlar. Makalenin başlığı olan “Neden Hiç Kadın Sanatçı Yok?” sorusu o dönemde sanat eleştirmenleri arasında büyük tartışmalara neden olsa da Feminist düşüncenin dirilişi ve sanatla kaynaşması açısından sarsıcı bir çalışma olmuştur. Nochlin makalesine başlık olarak seçtiği bu soruyu şu şekilde açıklamıştır;

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de “toplumsal koşullar” dan “etkilenecek” ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. ... sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsalere olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir (Antmen, 2008: 14).

Nochlin,e göre bir sanatçı değerlendirilirken, ne deha niteliğinin olup olmamasına bakılmalıdır nede büyük sanatçıların başarı öyküleriyle kıyaslanmalıdır. Ona göre sanatçının yaşadığı toplum, kurumsal yapılar ve bu yapıların, sanatçının yeteneğine ne yönde etki ettiği daha önemli bir faktördür. Ancak bu bakış açısı ile neden büyük kadın sanatçı yok sorusuna yanıt alınabileceğine inanmaktadır. Çünkü toplumların ve sınıfların,

hangi kesimlerinden daha çok sanatçı çıktığına ve bu toplumların kadına olan yaklaşımı göz atmak, kadınların sanat üretimine ne denli katılma olasılığının olduğunu ortaya koyabilecektir. Feminist Sanattaki farklı yaklaşımların ele alındığı bir çalışmada konuya şu şekilde yer verilmiştir.

Nochlin'in makalesinin ardından feministler tarihteki kadın sanatçıları araştırmaya yönelirler ve onların ortaya koyduğu eserlerin niteliklerini, değerlerini incelerler. Bu dönemde kadınların sanat dünyasındaki varlığı görülmeye başlar; kadın sanatçılar tarafından haklarını savunmak için birçok dernek, örgüt gibi sivil oluşumlarda bir araya gelirler; kadınlar tarafından modern sanatlar müzesini basmak gibi çeşitli radikal eylemler gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların çalışmalarını sergilemek için galeriler açılır. Ortaya çıktığı ilk on yıl içinde feminist sanat bir kız kardeşlik duygusu yaratır sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini gösterir (http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf) Son Erişim: 09.09.2014.

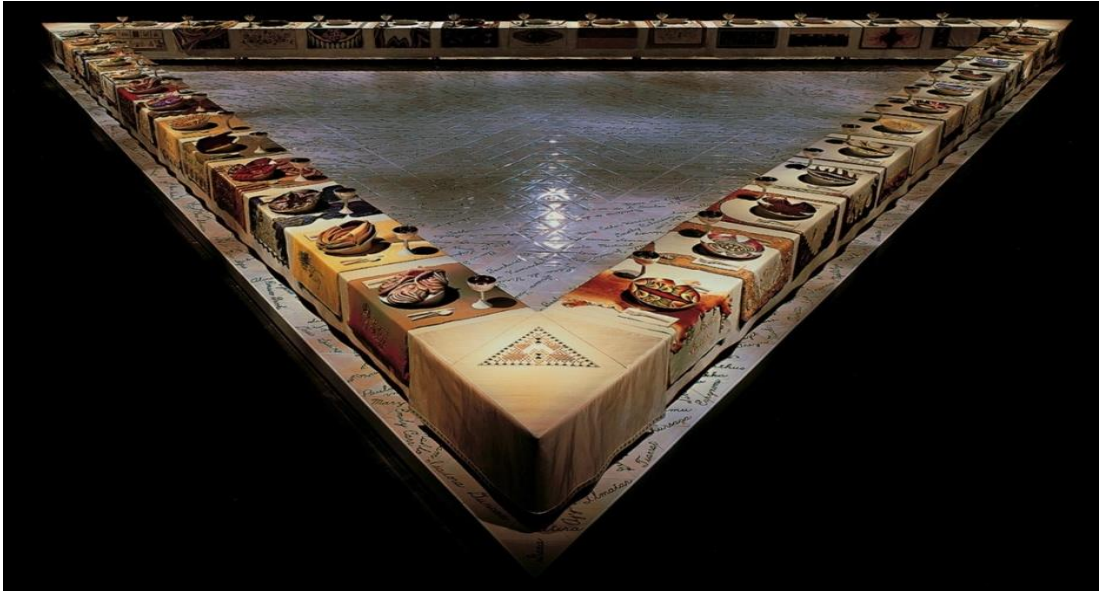
Daha çok tarihte yer alan kadın sanatçıların keşfi ve bu sanatçıların yaşadıkları dönemlerden nasıl etkilendiklerini ele alan birinci kuşak feminist sanatçılar, bir bakıma sanat geleneği içine kadını da dahil etmeyi hedeflemişlerdir. 1960-80 yılları arasında yoğun bir üretim sürecine giren ilk kuşak feminist sanatçılar, “belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır” (Antmen, 2008: 242). Tarihsel süreçte, “Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak “yüksek” ve “aşağı” sanat ayrımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturarak söz konusu ürünler “zanaat” kategorisine havale edilmiştir” (Antmen, 2008: 28). Bu tutum karşısında feminist sanatçılar zanaat olarak görülen el sanatı çalışmalarına biliçli olarak yönelmişler ve yapıtlarında dikiş, nakış ve örgü gibi geleneksel teknikleri kullanarak, resim, heykel ve bilindik diğer sanatsal disiplinlerin dışında farklı bir ifade biçimi geliştirmişlerdir. Buna en güzel örnek ise, buluntu kumaş parçaları ile oluşturulan kolajlara akrilik boya ile müdahale edilerek gerçekleştirilen kolaj- resimlerdir. (Resim 2.25). Famaaj olarak adlandırılan bu çalışmalar, kadınlar ile özdeşleşmiş malzeme ve tekniklerden oluşturulan kadın kolajları olarak bilinmektedirler



Resim 2.25. Joyce Kozloff, An Interior Decorated, 1979, yerleştirme

1970’li yıllarda kadınlara özgü sanatın temellerini araştıran Joyce Kozloff, kadın üretimiyle özleştirilen el sanatı, zanaat,dekorasyon gibi olgulardan yola çıkarak daha ‘minör’ görülen bu üretimleri güzel sanatlar mertebesine yükseltmenin çeşitli yollarını denedi. Kadınların ürettiği el sanatları ürünlerinde yüz yıllarca kullanılan motiflerin izini sürerek bunları çağdaş sanata uyarlayan Kozloff, dönemin önde gelen akımlardan minimalizm ve kavramsal sanata karşıt bir tavır içinde, sanat ortamının ‘dekoratif’e yönelik kaygısının üzerine gitti (Antmen, 2008: 29).

Joyce Kozloff, çalışmalarını tren ve metro istasyonlarında yerleştirerek kamusal alanda görülmesini sağlamış ve devamında aldığı siparişlerle feminist yaklaşımı dekorasyon sanatı içine konumlandırmıştır. Birinci kuşak feminist sanatçılardan Judy Chicago bir çok gönüllü asistanın yardımıyla gerçekleştirdiği ve dönemin en tartışmalı yapıtı olan “Yemek Ziyafeti” isimli çalışması, (Resim 2.26.) kadınların aynı dava için mücadele etmesini simgeleyen, devasa bir anıt niteliğindedir. Tarih boyunca görmezden gelinmiş bir çok önemli kadını hatırlatmayı hedefleyen bu dev sofrası, kadın hareketinin bir simgesi olmuştur.



Resim 3.23. Judy Chicago, Yemek Ziyafeti, 1974-79, karışık malzeme yerleştirme

Üçgen şekilde yerleştirilen, her biri 1.463m uzunluğundaki masalar tarih ve mitolojideki saygın kadınların bir araya gelişini canlandırmaktadır. Masadaki otuz dokuz ayrı bölmenin her birinde rahim-benzeri veya “merkezi delik” şeklindeki özel tasarlanmış desenlerle süslenmiş bir tabak, bir kase ve nakışla işlenmiş bir örtü bulunmaktadır. Zemindeki mermer fayansların üzerinde tarihte önemli bir yeri olan 900’ün üzerinde kadının ismi yer almıştır. Böylece ev ortamı komünal bir atmosferle birleştirilmiştir (Clark, 2001: 173).

Sanatçının bu dev yapıtı gerçekleştirmesinde ki amaç, kadınların haberdar olmadığı kadınlık mirası ve başarısına sahip çıkmaları konusunda yol gösterici olmaktır. Chicago, kadının edilgen ve elde edilebilir olarak var olmasını reddeder, ona göre bir kadın, başarısının ve gücünün farkına vararak pasif konumdan sıyrılmayı becerebilmelidir. Sanatçı bu düşüncesini ve bu düşünce doğrultusunda ortaya çıkan, Yemek Ziyafeti adlı eserini yapmaya nasıl karar verdiğini şöyle ifade etmektedir.

Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe/Avrupa’nın Entelektüel Tarihi, konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve “Kadınların katkısı mı? Hiç!” dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa ben nasıl bir ilk olacağımı farzedebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynadığını gördüm. Daha fazlasını buldukça, hem kendimin hem de profesörün

sölerini sorgulamamış olan arkadaşlarımla yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullandığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü Yemek Ziyafeti ortaya çıktı. (<http://www.filizen.com/cumhuriyet.html>) Son Erişim: 02.08.2014

Kadın tarihi adına yapılmış olan bu anıtsal eser , altı farklı ülkede yüzbinlerce izleyici tarafından ilgiyle izlenmiş, aynı zamanda bir çok eleştiri ve tartışmada yol açmıştır. Amerika'nın en bilindik dergisi olan Newsweek tarafından son bin yılın en fazla tartışılan eserleri arasında da gösterilen Yemek Ziyafeti, erkeklerin adına rezerve edilmiş köklü bir sanat tarihine tepki olarak doğmuş ve aynı zamanda kadınların karanlık tarihine ışık tutulmasında da yol gösterici olmuştur.

Chicago gibi bir çok sanatçı, kadınların sanat alanında yok sayılmış olmasına çeşitli yollarla tepki göstermiştir. Performans, fotoğraf ,video heykel gibi bir çok disiplinden faydalanan feminist sanatçılar, galerinde dışına çıkarak çeşitli protestolarla seslerini duyurmayı başarmışlardır. Feminist sanat bağlamında oldukça radikal gösterilere imza atan Marie Beth Edelson, öyle ki New York'da yalnızca kadınların girebildiği bir sanat galerisi açmış ve burada bir çok performans atölyesi oluşturmuştur. Çalışmalarında gösteriyi ön planda tutan Edelson, 1976 yılında yaptığı 'Ataerkilliğin Ölümü' adlı kolajı ile erkeklerin yazdığı sanat tarine zekice bir gönderme yaparak, sanat alanında erkek önceliğinin ölümünü ilan etmiştir. Resim aslında Rembrant'ın "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" tablosudur. Dr. Tulp tamamı erkek olan öğrencilerine bir kadavra üzerinde ders anlatmaktadır. Fakat Edelson Dr.Tulp'da dahil olmak üzere tüm öğrencilerin başını keser ve onların yerine erkek egemenliğine karşı duran feminist kadın sanatçıların başlarını yerleştirir. Bu resim feminist sanatçıların bir zafer kutlaması gibidir. Sanatçı, resmin etrafını feminist sanatın konu edildiği bir çok gazete, dergi ve haberin fotoğrafıyla süslemeyi de ihmal etmemiştir. İkonlaşmış bir yapıtı, feminist kuram ile bütünleştirerek yeni bir form kazandıran Edelson, feminist sanatın başarısını bu kolaj çalışması ile ispatlamış bulunmaktadır (Resim 2.27).



Resim 2.27. Mary Beth Edelson “Ataerkilliğin Ölümü”, Rembrant’ ın Resmi, 1976, Ofset afiş

“ Kadın sanatının ikincil konumuna yapılan önemli ve yerin protesto gösterisi 1985 yılında “Gerilla Kızlar” adı verilen bir grup kadın tarafından yapılmıştır” ([http://31.210.75.116/\\$sitepreview/hbbhaber.com/yazar44sanatta_feminist_hareketler_.html](http://31.210.75.116/$sitepreview/hbbhaber.com/yazar44sanatta_feminist_hareketler_.html)) Son Erişim: 02.08.2014



Resim 2.28. Gerilla Kızlar. “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985

1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde “Uluslar arası Resim ve Heykel Sergisi” sanatsal boyutundan ziyade, cinsiyet ayrımı ve diğer sanatçıları dışlamasıyla gündeme yerleşmiştir. Serginin açılışını takip eden günlerde Gerilla Kızlar, New York sokaklarına “Kadınların Metropolitan Müzesine girmeleri için illa da çıplak olmalarını gerekiyor?” başlığıyla afişler asmışlardır. Aslında bu protestonun kökeni, atölye ortamında sanatın yürütülmesinden beri model olarak çıplak kadınların kullanılmaya başlandığı zamana kadar inmektedir

([http://31.210.75.116/\\$sitepreview/hbbhaber.com/yazar44sanatta_feminist_hareketler_.html](http://31.210.75.116/$sitepreview/hbbhaber.com/yazar44sanatta_feminist_hareketler_.html)) Son Erişim: 02.08.2014

Eylemlerini kafalarına maskeler takarak halk arasında gerçekleştiren Gerilla Kızlar grubu ilk kurulduğu yıl (1985), kendi kimliklerini gizleyerek ölmüş kadın sanatçıların isimleri ile çıkmışlardır. Bunu tercih etmelerinin nedeni isimlerini kullandıkları sanatçıların ön planda tutulmasını istemeleridir. Maskenin dışında fetiş nesnelere de sıklıkla kullanan grup üyeleri, toplumun dışıl algısına eleştirel bir tutum sergilemişlerdir. 1980-1990 yılları arasında galeri ve müzelerin kadın sanatçılara karşı yaklaşımının olumlu yönde değişmesinde büyük katkılar sağlayan grup, cinsiyet ayrımcılığı, sosyal adaletsizlik ve ırkçılık konularında da aktif mücadele rolü üstlenmişlerdir. Kadınlara yönelik çalışmalarını internet ortamında sürdüren Gerilla Kızlar uzun soluklu bir sanat grubu olarak feminist sanatın yapı taşları arasında anılmaktadır.

60’larla birlikte gelişen yeni sol anlayışlar ve yaygınlaşan kadın özgürlük hareketinden bugüne geçen zamanda kadınlar, öncelikle bedenlerini özgürleştirmek amacıyla performans sanatını bir tür eylem gibi kullandılar. Otobiyografik öğelerle bezedikleri gösteriler, bir tür tören gibi yorumlanarak politik bir tavırla sergilendi” (<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/hande-ogut-goruntu-bir-iktidar-sorunudur/>) Son Erişim: 03.08.2014

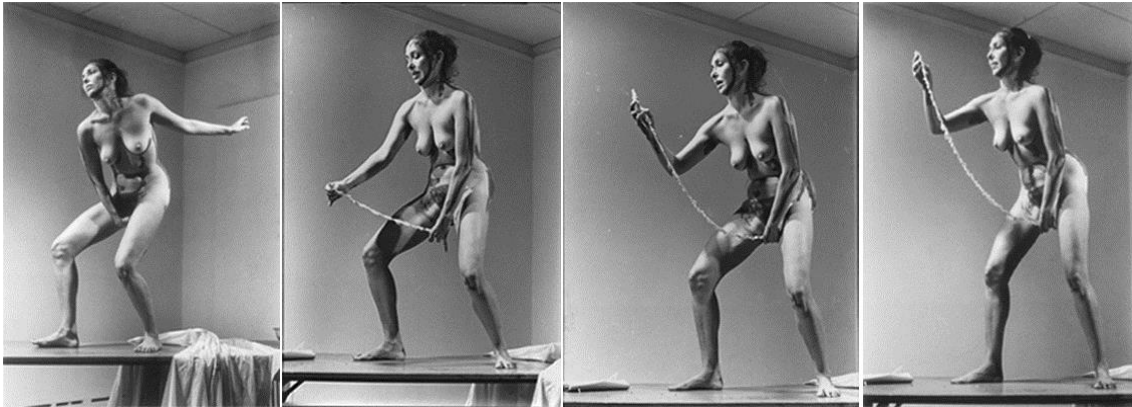
Bedenin ön planda tutulduğu bu gösterilerde beden bir imge olarak yorumlanmaktadır. Bu imge erotik şiddetin gösterilmesinde bir araç niteliği görürken ter, kan, sperm ve dışkı gibi bedensel sıvılarla bezenmektedir. Cinsiyet temelli hiyerarşinin ters yüz edilmesini amaçlayan Carolee Schneemann, bu bakış açısı ile gösteriler düzenleyen sanatçıların öncüsü olarak nitelendirilmektedir. En bilindik gösterilerinden biri olan ‘Et Şenliği’ (Resim 2.29) performansında kan, çiğ balık ve çiğ tavuk gibi ölü hayvanlar kullanarak, kadın bedenine uygulanan baskıyı ve tarih boyunca nesneleştirilmesini sorgulamak istemiştir. Bir başka etkileyici gösterisi de ‘İçerideki Kağıt Tomarı’ adlı çalışmasıdır. (Resim 2.30)

1975 yılında, Colorado Telluride Film Festivalinde gerçekleştirdiği “İçerideki Kağıt Tomarı” isimli gösterisinde adet döneminde vajinasına gizlediği ince, dar ve uzun bir

şerit halindeki kağıt ruloyu yavaş yavaş çekerek, kağıtta yazılı olan “Strüktural Film Yapımcısı” adlı metni okumuştur. Performansını erkeklerin bu uzvu sadece bir seks objesi olarak düşünmesine karşı bir tepki olarak ortaya koymaya çalışmıştır (<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>) Son Erişim: 03.08.2014



Resim 2.29. Carolee Schneemann, Et Şenliği, 1964, performans



Resim 2.30. Carolee Schneemann, İçerideki Kağıt Tomarı, 1975, performans

Schneemann toplumsal normların ve dini tabuların baskısı altında gizli tutulduğunu düşündüğü vajinayı sanatını merkezine yerleştirmiştir. Kadın kimliğinin özgürlüğü adına vajinanın gizliliğinin ortadan kalkması gerektiğini düşünmektedir. Schneemann'ın sanatı Judy Chicago'nun 'Yemek Ziyafeti' adlı yapıtında kullandığı vajina sanatıyla benzerlik

göstermektedir. Fakat sunum ve uygulanış bölümünde Chicago vajinayı sivilize ederek geleneksel bir sanat anlayışı ile sunarken, Schmann doğrudan kendi vajinasını kullanmıştır. Sanatçının bu kışkırtıcı tavrı, porno ve röntgencilğe karşı duruşunuda ayrıca vurgulamaktadır. Vajinanın, kadının kimliğinin önüne geçmesinden duyduğu rahatsızlık tüm gösterilerinin temelini oluşturmaktadır.

Feminist Sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir Doğa/Kültür ikilemi açısından bakmak, sanatçıları ve yapıtlarını yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte ayırabilmemize olanak tanır. Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurgallığına ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir (Antmen, 2008: 242).

Şimdiye kadar konu dahilinde vermiş olduğumuz örnek sanatçılardan Carolee Schneemann ve Judy Chicago’nun yapıtları ilk kuşak feminist sanatçıların genel yaklaşımına örnek olarak gösterilebilir. Feminist sanat bağlamında ortak dil kadın konusudur. Sanatçıların bir çok farklı nedenden dolayı kadın konusuna yönelmiş olmaları bu akım içerisinde oldukça fazla çeşitlilik barınmasına yol açmaktadır. Bu nedenden dolayı sanatçıların araç ve amaç kapsamında gruplandırılması, bir gereksinim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu gruplandırmayı dört başlık altında incelemek mümkündür.

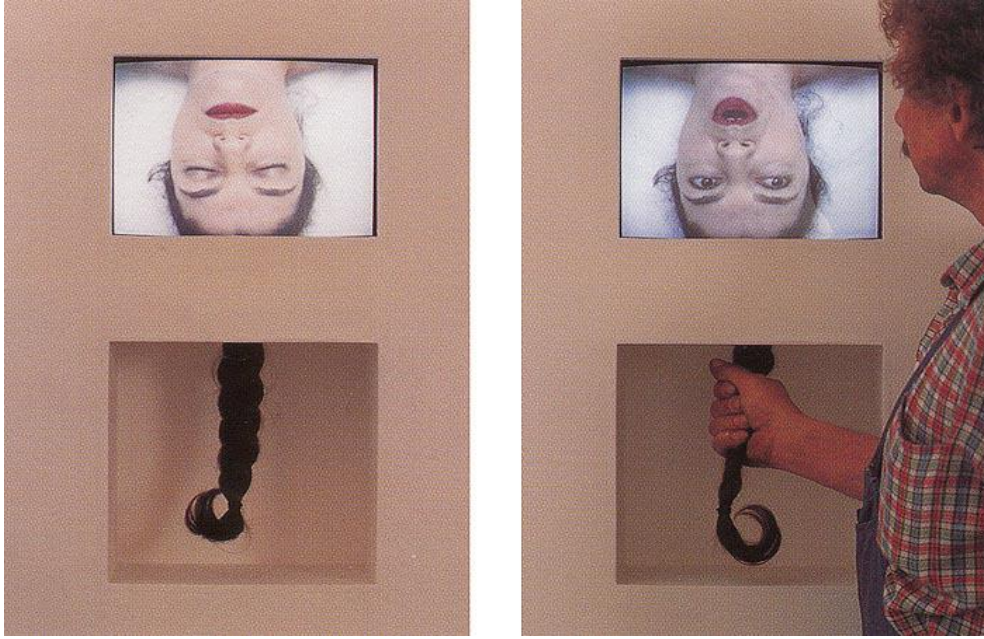
- Sanat tarihinde kadın sanatçıların ikincil konumunu eleştirenler
- Kadına şiddet konusunu ele alanlar
- Kadın bedeninin metalaşmasına karşı duranlar
- Kadın sorununu evrensel olarak ele alıp, kimlik, bellek, ırkçılık cinsiyet ayrımcılığı gibi konularla ortak işleyenlerdir.

Araştırmanın genelinde bu gruplandırmalara dahil olan bir çok sanatçıya yer verilmiştir. Etnik köken, aidiyet gibi konulara değinerek kendi kültüründe veya çok kültürlü ortamlardaki kadınların sorunlarına değinen sanatçılardan birisi olan Mona Hatoum 1952’de Filistin kökenli bir ailenin çocuğu olarak dünya’ya gelmiştir. 1975’te Londra’ya göç eden sanatçı, Lübnan’da iç savaşın gerçekleştiği sıralarda, çeşitli performans ve enstalasyon çalışmaları yaparak ismini duyurmuştur. Kişisel ve politik bir tavra sahip olan sanatçının çalışmalarındaki politik yan, bölünme ve yabancılaşmaya dayanmaktadır. Irk ve cinsiyet ayrımı konularındaki hassasiyeti savaş sonrası Beyrut’tan sürgün edilmesi ile yorumlanmaktadır. Irkçılık, ayrımcılık v.b. gibi konuların anlatımında, kendi içsel

tranvasıyla konuları işleyen sanatçının çalışmalarında, yoğun bir duyguya rastlanlamakta, fakat duygusallığa rastlanmamaktadır.

Performanslarında genellikle izleyiciyle özel bir yakınlık kurmuş, ancak, aynı zamanda aradaki ayrımı ifade eden klostrofobik yöntemler geliştirmiştir: Kendini örtü ve peçeyle sarılmış olarak kafes benzeri şeffaf bir kutu içerisinde sergilemiştir. Hem fiziksel hareketi hemde iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma durumunu anlatmaktadır (Clark, 2011:177).

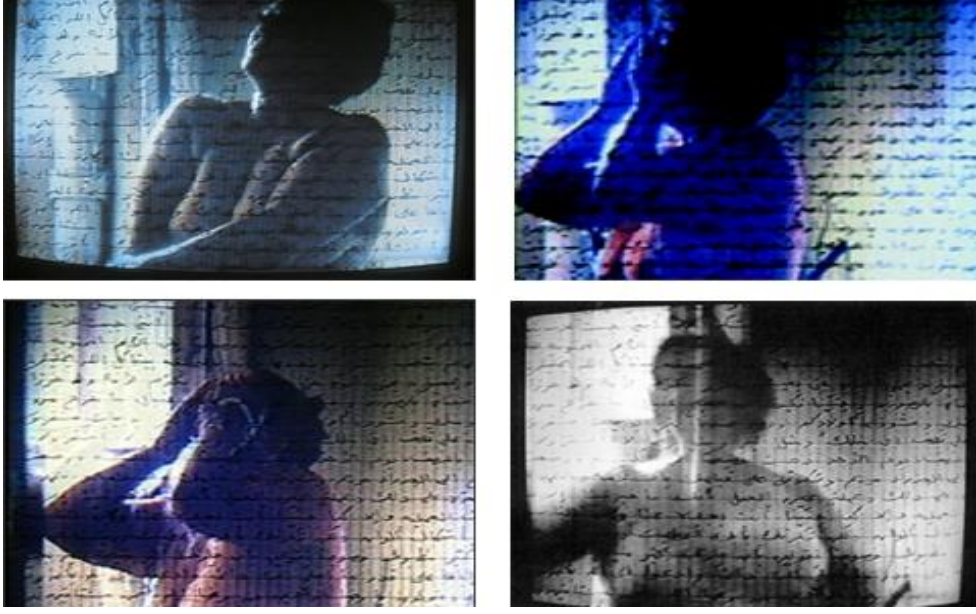
Hatoum'un yapmak istediği kendi toplumu ve bu toplum içerisindeki hemcinslerinin sıkıntılarını, performansa dahil olan izleyiciye hissettirmek ve bu hissiyatla empati kurmasını sağlamaktadır (Resim 2.31).



Resim 2.31. Mona Hatoum, Çekme, 1995, performans

Mülteci Filistin'li bir kadın olmasının zorluklarını çevresindeki tüm insanlara duyurma çabası, sanatçının olaylar karşısındaki yaşadığı duygusal tepkinin bir sonucudur.

“ Tutuklu olma metaforu, sürüldüğü yabancı kültürün Hatoum'u sürekli olarak bir yabancı olarak sınırlayan yöntemlerindeki anımsatmaktadır” (Clark, 2011: 177).



Resim 2.32. Mona Hatoum, Uzaklık Ölçüleri, 1988, video görüntüsü,

Sanatçının 1988 yılında yapmış olduğu, video çalışması Uzaklık Ölçüleri'nde de aynı duygusal atmosfer söz konusudur (Resim 2.32). Beyrut'ta ailesiyle yaşadığı ev içerisinde videoya çekilmiş annesine ait görüntüler üzerine, annesi tarafından gönderilmiş mektupları sesli bir şekilde okuyarak aile, yalnızlık ve uzaklık üçlemi arasında sıkışıp kalan Hatoum, ailesi ile sınırlı görüşmek zorunda kalmasının yanı sıra aidiyet duygusunu yaşayamaması ve bununla beraber cinsiyet ve ırk ayrımına maruz kalması onun çalışmalarındaki politik tavrı pekiştirmektedir. Hatoum gibi sürgüne uğramış ve bunun olumsuz etkilerini fazlasıyla yaşayarak sanatının bir dili haline getirmiş olan Shirin Neshat'da

sanatındaki başlıca problem genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'da kadınların, içinde buldukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesidir. Neshat, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirdiğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatında ifade etmektedir (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html) Son Erişim: 05.08.2014



Resim 2.33. Shirin Neshat, İsimsiz , 1997, fotoğraf

Sanatçı sıklıkla kendisini model olarak kullandığı fotoğraf çalışmalarında, çarşaf giymiş ve bedeninin belli bölümleri açıkta olan bir kadın imajı çizmektedir. İşte Neshat'ın çalışma alanını oluşturan da bu açıkta kalmış beden kesitleridir. Çünkü sanatçı bu bölgelere doğrudan Farsça yazılarla müdahale etmekte, aynı zamanda, fotoğrafın kurgusunda kullandığı silahla da konuyu bütünleştirmektedir. Sanatçı kadın bedenine hapsolmuş ve karanlık bir çarşaf altına gizlenmiş militarize tavrın, politik bir yansımasını gözler önüne sermek ister gibidir. (Resim 2.33)

Neshat ne bir radikal feminist ne de içinden geldiği toplumu kökten reddeden bir devrimcidir. O bir sanatçıdır. Çağına tanıklık eder. “Arada” olma hali Shirin Neshat’a sadece İran’da kadın olmanın anlamını değil, Amerika’da, diaspora’da yabancı olmanın getirdiği problemleri de sorunsallaştırma imkanını tanır. Neshat, İranlı Mollalar için istenmeyen bir sürgün, Amerikan devletinin ideolojik aygıtları için “Ortadoğulu diktatörler” in kurbanı kadınların acılarının bir sözcüsü olabilir. Fakat onun sanatının önemi bu iki eğilimin dışında bir yerde bulunmasıdır. Asıl olan, Neshat’ın tarihsel bir dönemin kadın tanığı olmasıdır (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html) Son Erişim: 05.08.2014

Neshat’ın kendi toplumunu irdelediği fotoğraf serilerinde olduğu gibi, kendi yaşadığımız coğrafya’yı da irdelediğimizde karşımıza benzer, fakat bir okadar da uzak gibi görülen

çeşitli baskı politikaları çıkacaktır. Bunun görsel bir ifadesi olarak, aile, toplum, devlet ve din gibi çeşitli iktidar söylemlerinin kadın bedeni üzerine uyguladıkları yaptırımları konu alan “Bedenim Benim” adlı enstelasyon çalışmamda bu sıralı iktidarı, sembolize eden satranç taşları karşısında, bedeni ve benliği kapatılarak bir oyunun yapı taşı haline getirilmiş çarşafli kadın sembolleri kullanılmıştır. Aslında her oyunun genel mantığı olarak, iki rakip tarafın olması gerekir. Fakat bu iktidar politikalarının ezici gücü karşısında, kadın bedeninin gücünü ve zekasını çarşaf altına saklaması kaçınılmaz bir tavır haline gelmektedir.



Resim 2.34. Nurdan Çelik, Bedenim Benim, 2013, yerleştirme

Feminist sanatçıların, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı konularının dışında üzerinde en çok durdukları konu ise şiddet ve tecavüz konusu olmuştur. Japon sanatçı Yoko Ono, feminist bir dille ele aldığı 1969 yapımı “Röntgenci” ve “Tecavüz” adlı filmlerini, gerçek hayatta kızının kaçırılıp daha sonra bulunamaması üzerine yaşadığı olumsuz etkilerle çekmiştir. Uygulanan şiddet ve tecavüz sonrasında kadının çaresizliği ve kırılğanlığını en iyi şekilde ifade ettiği performansı ise ‘Kesip Biçme İşİ’dir. 1965 yılında gerçekleştirmiş olduğu bu performansta sanatçı sahnenin orta yerinde oturmaktadır. İzleyicilerden birisini sahneye davet ederek, bir makas yardımı ile üzerindeki elbiseyi parçalara ayırmasını istemiştir.

Gösteri boyunca tepkisiz ve kıpırdamadan duran sanatçı, elbisesi tamamen parçalandıktan sonraki, hislerini, şiddete maruz kalmış bir kadının duygularıyla özleştirmiştir.



Resim 2.35. Yoko Ono, Kesip Bıçme İşi, 1965, performans

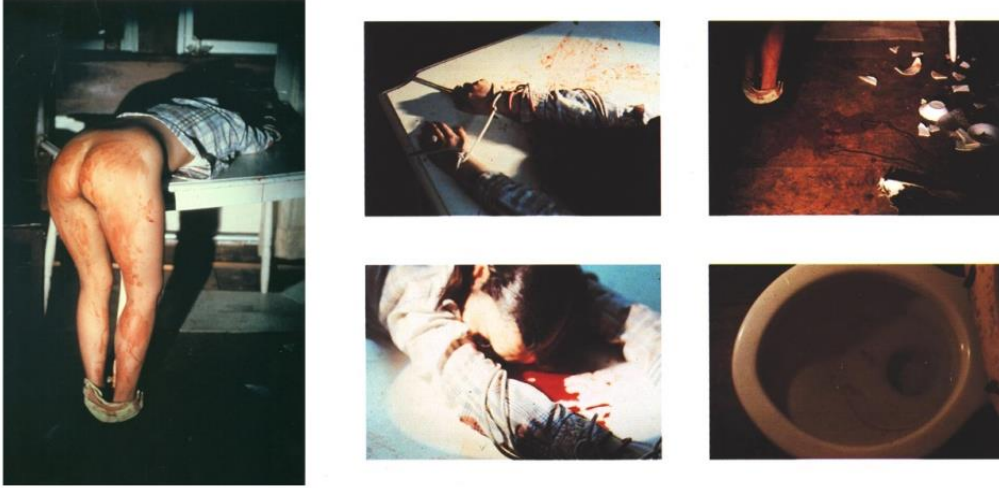
Performanslarının dışında, sinema, tiyatro, müzik gibi çeşitli disiplinlerle de ilgilenen çok yönlü bir sanatçı olan Yoko Ono, gösterilerinde temel olarak cinsiyet konusunu ele almıştır.

Ono, kadın kimliğini ve kendi bedeninin farkında lığını, kompleks yöntemler içerisinde değişken bir ürün olarak sergilemiştir. Bu görünüm içerisinde, çalışmalarının merkezine kuvvetli bir şekilde cinsiyet konusunu yerleştirmiştir. Yoko Ono'nun çalışmalarındaki feminist tepkisi kadın olduğu için kendisini bu görevi yapmakla yükümlü görmesinden de ileri geliyordu. Bir kadın ve bir sanatçı olarak toplumda kadın rolüne atfedilen baskıcı yaklaşımı irdelemenin gerekliliği üzerine uzun konuşmalar yapmış, bu tutumunu gösterilerine yönlendirmiştir (Korkmaz, 2006).

Tecavüz konusunu ' Tecavüz Sahnesi' (Resim 2.36) adlı performansı ile ele alan bir başka sanatçı da Ana Mendieta'dır.

1973 tarihinde üniversitenin hemşirelik bölümünde öğrenci olan Sara Aıın Otten, başka bir öğrenci tarafından tecavüze uğrayarak öldürüldü. Üniversite sakinlerinin bu olaya ilgisiz kalması ve cinayetin unutulmaya yüz tutmasıyla Ana Mendieta, Nisan 1973 tarihinde "Tecavüz Sahnesi"ni gerçekleştirdi. Bir davet üzerine Mendieta'nın dairesine gelen arkadaşları açık kapıdan girdiklerinde sanatçıyı Sara Aıın Otten'in öldürüldüğü pozisyonda, elleri bağlanmış, belden yukarısı yüz üstü masaya yatırılmış şekilde, kanlı bir halde buldular. Mendieta'nın bu performansı, ardından gelen iki performans ile

birlikte üçlü oluşturur. Iowa Üniversitesi kampusunun çeşitli mekanlarında yarı çıplak ve kanlı olarak verdiği pozlardan oluşan “Tecavüz Performansı” bu üçlünün ikincisidir. “Clinton Piece Dead on Street” isimli üçüncüsünde ise sanatçı sokakta bir kan gölünün içinde çıplak olarak yatar ve bir arkadaşı kendisini fotoğraflar, diğer bir arkadaşı ise bu sahneyi görenlerin tepkilerini filme alır (http://www.gazetea24.com/yerel-basin-haber/ana-mendieta-nerede_12269025.html) Son Erişim: 07.08.2014



Resim 2.36. Ana Mendieta, Tecavüz Sahnesi, 1973, performans

Mendieta'ya çalışmalarından dolayı narsisizm suçlaması yapanlar olmuştur. Bu suçlamalar onun gösterilerini daha çok marjinalleştirip, feminize ederken, sanatçının diğer bir çok çalışmasındaki feminist ve politik tavrı da göz ardı etmektedir. Mendieta'yı ben merkezci bulanlar olsa da sanatçının tecavüzü konu alan performanslarında kendi bedenini kullanması gösterilerin eleştiri boyutunu güçlendirerek kadın bedenine uygulanan saldırıyı feminizm çerçevesinde gözler önüne sermektedir.

Mendieta'nın bir tecavüz olayını performansa dönüştürmesinin yanı sıra 2008' yılında İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca'nın “Barış Gelinleri” (Resim 2.37) performansını gerçekleştirdiği sırada, tecavüze uğrayarak öldürülmesi, hayat ve sanat arasındaki ince çizgiyi gözler önüne sermektedir.

Bacca'nın 8 Mart Kadınlar Günü'nde Milano'da başlayan, Slovenya, Hırvatistan, Bosna, Sırbistan ve Bulgaristan'ı otostopla geçtikten sonra Türkiye'de kesilen ‘güven ve barış yolculuğu’ performansı, toplumsal bir sorun olarak tecavüz olgusunu gündeme getirmesi bir yana, günümüz sanatının başlıca büyük çıkmazını aşmak yolunda atılmış bir adımı da –çok acı bir bedel ödenmesi pahasına sergilemiş oldu (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=253110>) Son Erişim: 09.08.2014

Bu çıkmaz günümüzde, en iddialı sanat gösterilerini bile galeri, bienal ve müze gibi kurumsal kimliğe sahip yerlere hapsederek bu durumun bir meta ya dönüşmesine yol açmaktadır.

Ne var ki Pippa Bacca'nın, ve birlikte yola çıktığı sanatçı arkadaşı Silvia Moro'nun simgesel olarak beyaz gelinlik giyerek gerçekleştirdikleri performansları, avangard ruhun ölmediğinin ve öyle kolay kolay ölmeyeceğinin çarpıcı bir güncel örneği oldu. Milano'da başlayıp Filistin'de sona ermesi planlanan 'Gelinler Turda' başlıklı performans, sanatçıların barış adına fildişi kuleyi terk edişinin bir simgesi olarak çağdaş sanat dünyasında her zaman hatırlanacak bir olaya dönüştü (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=253110>) Son Erişim: 09.08.2014



Resim 2.37. Pippa Bacca, Barış Gelinleri, 2008, performans

Barış Gelinleri performansı için yola çıktıkları ilk günden itibaren, başlarına gelebilecek her şeyi göze almış olan bu iki sanatçının tavrı bize, 1960' lar dan günümüze kadar bir çok feminist kadın sanatçının, kadın sorunlarına dikkat çekmek adına, kendi bedenlerine bilinçli olarak uyguladıkları simgesel şiddet eylemlerini hatırlatmaktadır. Bu performansın tecavüz ve ölümlerle noktalanması şimdiye kadar alışıla gelmiş eylemlerin en uç örneği olarak şiddetin acımasız rolünü gündeme getirirken, kadın ve mekan algısını da ön plana çıkarmaktadır. Araştırmamızın en başında değindiğimiz toplumsal cinsiyet konusu içerisinde, kadınların ev içinde ve eve yakın yerlerde konumlandırılması, işte tam da burada ortaya çıkmaktadır.

Bu anlayışa göre, eğer bir kadın eril mekan olarak kabul edilen evin dışına çıkmışsa, bu onun karşılaşılabileceği tüm olumsuzlukları canı pahasına da olsa kabul etmesi anlamına

Şenol'un yıllar önce Mor Çatı adlı kadın sığınma evinde karşılaştığı bir kadının hikayesi şöyledir. Önce babasının ensestiyle başlayan cinsel istismarın sonra abisinin tacizi ile devam ettiğini son olarak da evlendiği adamın tecavüz ve şiddetine dönüştüğünü anlatmıştır. Sanatçının bu gerçek hikayelerden yola çıkarak oluşturduğu yapıtlarından biri olan 'Görmedim Duymadım Bilmiyorum' (Resim 2.38) adlı çalışması tam da bu hikayeyi tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermektedir.

Şenol daha sonra annesinin anlattığı buna benzer bir hikaye ile bu çalışmayı seri olarak düzenlemeye başlamıştır. Almanya' da açmış olduğu bir kişisel sergide sergi salonun işlek bir yerde oluşu ve tamamının camla çevrili oluşu, sanatçının çalışmasını sergilemesinde farklı bir alternatifte başvurmasına sebep olmuştur. Küçük çocukları rahatsız edeceği gerekçesi ile camları pembe boya ile boyayan Şenol, gözetleme delikleri bırakarak izleyicilerin sergiyi o deliklerden görmesini sağlamıştır. Aslında böylelikle izleyiciyi röntgenci, eserini ise teşhirci konumuna sokmuştur. Çok geçmeden civarda yaşayanların şikayeti üzerine polis sergiye sansür koymuştur.

Aile içi şiddet ve cinsel istismar pek çok feminist düşünürün temel konularındandır. Özel olanın politik olduğunu belki de en çok burada görmek mümkündür. İktidar yapılarının en küçüğü olan aile, her ne pahasına olursa olsun belirli politikalarla korunmalıdır. Aile içinde olanlar "kol kırılır yen içinde kalır" mantığında bu kurumu korumak adına saklanmalıdır. Aksi halde tüm iktidar mekanizmaları çekirdekten başlayarak sarsılabilir. Aile, iktidarca kutsal atfedilmiş ve belirli yasalarla korunmaktadır. Buna karşı her türlü eylem, iktidara yapılmış bir eylemdir, Aile içi cinsel istismar özel, kişiseldir fakat bunun saklanması tamamen politiktir (Yılmaz, 2010).

Performanslarında kullandığı doğrudan sembolik öğeler ile keskin ve sansasyonel bir söyleme sahip olan feminist sanatçı Şükran Moral, ise "göçmenler, hayat kadınları, akıl hastaları, gay/lezbiyenler gibi toplumun öteki ve marjinal kimliklerinin görünür kılınmalarına dair çalışmaları ile tanınmaktadır"

(<http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/07/british-museum-moral-kazand.html>) Son Erişim: 08.08.2014

Yaptığı performanslarla adından söz ettiren sanatçı "Abramoviç'in performansın babaannesi olarak tanımlanması gibi Moral'ın da Ahu Antmen tarafından Türkiye'de performans sanatının "ana kraliçelerinden" olarak tanımlanması, Moral'ın Türkiye'de performans sanatının bugün için geçerliliğini yitirmiş bir feminist söylem üzerinden kurumsallaşmasına katkılarını açıklar niteliktedir" (Erkök, 2011).

Şükran Moral 1997 yılında Bordello (Resim 2.39) adlı performansını genelevde çalışan bir kadın kılığında ve hiçbir güvenlik önleminin alınmadığı bir ortamda gerçekleştirmiştir. Moral, 24 saat süren bu performansta kadın bedeninin estetik, seyirlik bir obje olarak sergilenmesi geleneğini tepe taklak etmiştir. Bu kez bir sanat objesini izlediğinin farkında olmayan seyirci performansın bir parçası haline getirilmiştir.



Resim 2.39. Şükran Moral, Bordello, 1997, performans

Sanatçı performans esnasında genelev kapısına “çağdaş sanat müzesi” yazmış ve önündeki sandalyede oturan, genelev çalışanlarından birisi olan yüzü örtülü kadın da elinde “for sale” (satılık) yazan bir kağıdı tutmuştu. Burada sanatçı, “müze” ve “sanatçı” kavramlarını, “genelev” ve “fahişe” kavramları üzerinde sorgulamaktaydı (<http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/07/british-museum-moral-kazand.html>) Son Erişim: 08.08.2014



Resim 2.40. Şükran Moral, Bordello, 2010

Şükran Moral'ın "Bordello" (Genelev) (Resim 2.40) çalışması, Casa Della Arte'nin de katkılarıyla, British Museum Koleksiyonu'na dahil edildi. Koleksiyona alınan çalışmada da, merkezde yüzü örtülü kadın görülürken, hemen arkasında sarışın bir kadın (Şükran Moral) yer alıyor. Resmin solundan çıkan yaratığında, erkeği, erkek eğemen sistemi ve onun saldırganlığını yansıttığı netlikle görülebiliyor (<http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/07/british-museum-moral-kazand.html>) Son Erişim: 08.08.2014

Görüldüğü gibi kadın sanatçıların seçmiş oldukları konu ne olursa olsun, 1960'lardan bu yana performansı ağırlıklı bir dil olarak seçmeleri belki de, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının bedeninin, sesinin ve düşüncesinin bastırılmış olmasına dayanan bir karşı duruş tavrı olarak algılanabilir.

Feminist sanatçıların 1960'lı yıllarda özellikle performansa yönelmesinin ardında, bir yandan erkekler tarafından ele geçirilmiş uzun bir tarihinin olmayışı, öte yandan nesneleştirilmiş kadın bedenini özne olarak sahiplenmek dürtüsü yatar. Performans yapan sanatçı, bu açıdan kadın bedenine/kimliğine yönelik belli kültürel algıları/kodları yıkmaya yönelir. Performans sanatı tarihçisi Roselee Goldberg'e göre, performansın kadınlar tarafından özellikle tercih edilen bir sanatsal ifade biçimi oluşu, kökenindeki bu narşist eylemlerden kaynaklanır (Antmen, 2013: 176).

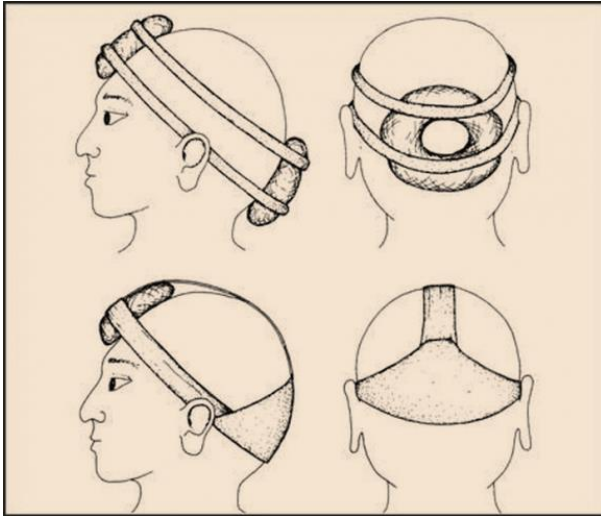
1960'lardan günümüze kadar geçen süreçte karşılaştığımız tüm feminist performanslarda sanatsal eylem niteliğinin öncesinde bir ideolojik maksata yönelik gerçekleştirildiği fikri ortaya çıkmaktadır. Bir ideoloji uğruna hayat ve sanat arasındaki sınırları alt üst eden feminist performans sanatçıları eylemlerini hayata taşıyarak geleneksel sanat dünyası sınırlarını reddetmişlerdir.

3. BİR RİTÜEL OLARAK FARKLI KÜLTÜRLERDE VE SANATTA BEDENE YAPILAN MÜDAHALELER

İnsanoğlunun bedenine olan ilgisi, çok eski çağlardan günümüze kadar süre gelmiş, birçok uygulamayı da beraberinde getirmiştir. Çeşitli müdahalelerle gerçekleştirilen beden uygulamaları, kültürel bir kökene sahip, estetik ve büyüsel amaçlara hizmet eden arayışlar bütünüdür. “Kişisel bir ilgi veya dinsel-sosyal bir gereklilik olsun, taklit yoluyla zamanla bir moda dönüştürülecek tarzda süslemeler, beden değişik organlarında gerçekleştirilen deformasyonlar ya da yaralamalar giderek geniş bir coğrafi dağılım göstermiştir” (Özbek, 2007: 464).

Bu bölümde kültürlere ve cinsiyetlere göre şekillenen beden uygulamalarına değinilip, estetik, büyüsel ve sosyal yaptırımların gücü konu alınacaktır. Örneğin ilkel bir uygulama olan baş biçimi bozma geleneği ile konu giriş yapabiliriz.

Bir gelenek olarak karşımıza çıkan baş biçiminin bozulması, yeni doğan bir bebeğin başına bitki liflerinden yapılmış bir başlığın geçirilmesi ve hayvan derilerinden elde edilen sargılar, tahta, taş, ağaç kabukları gibi birçok malzeme ile gerçekleştirilir (Resim 3.1). Çoğu toplulukta yalnızca kız çocuklarına uygulanan bu adet, akla güzellik anlayışı için mi yoksa, büyüsel bir nedenden dolayı mı uygulandığı sorusunu getirmektedir.



Resim 3.1. Kafatası deformasyonu uygulaması

Elbette farklı kültürlerde boy gösteren baş şeklini bozma adetini ortak bir nedene bağlamak doğru değildir. Örneğin; Afrika'nın Kongo bölgesinde yaşayan Mangbetu Kabilesi'ndeki annelerin, kız çocuklarına yaptıkları bu uygulama Kabilede güzellik ve asaleti simgelemektedir (Resim 3.2).



Resim 3.2. Kafatası deformasyonu uygulaması

Baş şeklinin bozulması, Kırım'da asilliğin simgesi, Küba'da ise başta oluşan yumruların düşmanları korkutup, dehşete düşürdüğüne inanılmaktadır. Anadolu'da da uygulanan bu adete, *Yörük Yumrusu* adı verilmektedir. Dünyanın bir çok bölgesinde uygulanan bu etnik adetin en eski örnekleri Çin'e aittir. Günümüzden 20 bin yıl önceye dayanan bu adetin Neolitik dönemde Kıbrıs ve İran, Kalkolitik dönemde Lübnan ve Anadolu'da yaygın olduğu görülmektedir. Mısır'daki kabartma resimlere bile konu olan bu uygulamanın dünyada birçok topluluğa hitap ettiği anlaşılmaktadır.

Yapılan araştırmalar sonucunda bu uygulamanın çocuğun zeka'sını etkilemediği, fakat bilinçsiz kişiler tarafından uygulandığında sara hastalığı, yarı felç ve beyinde kan toplanması gibi hem fiziksel hem de ruhsal kökeni etkileyen durumlar ortaya çıktığı görülmüştür. Bu sebepten dolayı Arjantin'de çocukların ölümüne bile sebep olan bu uygulamadan dolayı Kızılderili annelere cezai işlem uygulamasına gidilmiştir. İnsan başı

şekillendirme işlemini anımsatan ilginç bir uygulamada, simit yada donat kafa adı verilen ve Japonya’da gençler arasında oldukça moda olan alın şekillendirme işlemidir (Resim 3.3). İlk bakışta korkutucu görünen bu işlem, alın bölgesine tuzlu su enjekte edilerek oluşturulmaktadır. Böylelikle alnın şişmesi sağlanmakta ve üzerine parmakla basınç uygulanarak istenilen form elde edilmektedir. Kafada 16 veya 24 saat aralığında duran bu yumrular, vücudun tuzu emmesi ile yok olmakta ve alın eski haline dönmektedir. Köklü bir gelenek olmayan bu işlem, gençler arasında hem dikkat çekebilmek, hem de bu ilginç modanın bir parçası olmak adına yapılmaktadır.



Resim 3.3. Japon gençlerin donat kafa şekillendirmeleri

Japonya’da gençlerin uyguladıkları bu baş modifikasyonu akla performans sanatçısı Orlan’ı getirmektedir. Uyguladığı birçok vücut modifikasyonu ile bedenini bir sanat malzemesine dönüştüren sanatçının, performanslarının hammaddesi kendi bedeni, atölyesi ise ameliyathanedir. Teflon ya da silikon adı verilen malzemelerle, başın çeşitli yerlerine yapılan modifikasyon, vücuda yeni bir şekil vermek amacı ile uygulanmaktadır. Bu uygulamaya sıklıkla başvuran Orlan, bedenini ne yeniden şekillendirerek bir modanın parçası olmak, nede güzelleştirmek için bu yola başvurmaktadır.



Resim 3.4. Orlan Portre Serisinden

Orlan, “sanat pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda” der ve üstlendiği bu pis işi oldukça radikal bir biçimde kendi vücudunu kullanarak yapar. “Carnal Art”2 olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznesinin ve teninin kuruluşunu eleştirmek/kırmak için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir. Çoğu kadın estetik cerrahiye gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ya da kendi tarzına uygun bir şekilde yeni baştan yaratmak için kullanır (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html) Son Erişim: 09.09.2014

Orlan'nın performans çalışmalarına ilerleyen konular çerçevesinde, tekrar değinilecektir. Baş ve vücudun diğer bölgelerine uygulanan başka bir işlem ise skarifikasyon adı verilen vücudun dağlanması ve vücuda derin kesikler açılması ile gerçekleştirilen bir çeşit dövme işlemidir. Güzellik, statü ve cesaretin simgesi olarak kabul edilen bu işlemler dayanıklılık ve toleransın sınırlarını zorlamaktadır. Elin kesilmesi işlemi vücuda çizilen desenlerin, bir neşter yardımı ile kesilmesi ile gerçekleşir. Kesme işlemi bittikten sonra, açılan kesikler kül, kırmızı şarap, sirke ve kil gibi malzemelerle ovularak kesiklerin yükseltilmesi sağlanır. Bu yükseltme işlemi kişinin derecesine göre karşılık vermektedir. Yani bir kesik ne kadar derinse yükseklik de o kadar belirgin olacaktır. Bu işlem basit kesiklerin yanı sıra karmaşık desenlerde de uygulanmaktadır. İkel topluluklarda vücudun kesilmesi veya dağlanması

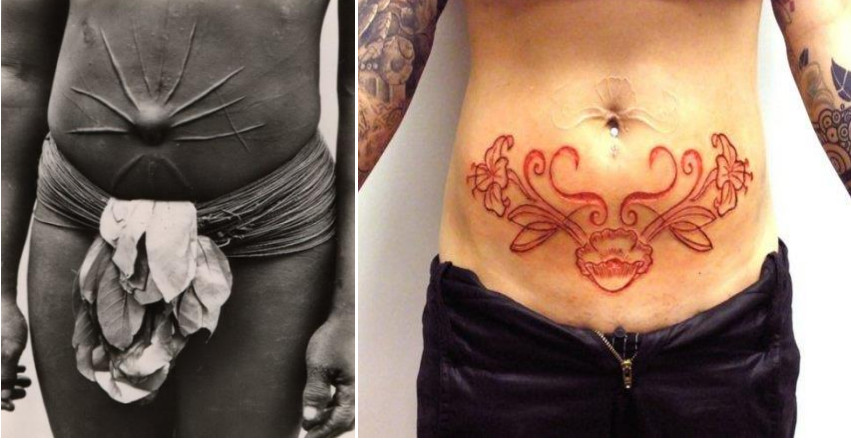
yaşadıkları topluluğa ait olmanın bir göstergesidir. Oldukça belirgin yara izleri, hem grup içinde yüksek statünün sağlanmasına, hem de hayat boyunca vücutta taşınacak kimliksel işaretler anlamına gelmektedir. Gerçekleştirilirken şiddetli acıların yaşandığı bu işlemler, aidiyet duygusunu tetikleyen ve bireyin kendisini ispatlaması konusunda, acıya egemen olmanın öğrenildiği bir uygulamalar bütünüdür. Acıya karşı egemen olamamak doğaya karşıda yenik düşmek demektir.

Burada acıya yüklenen bir anlam söz konusudur: Topluluğu aynı referanslar etrafında birleştirerek belleği güçlendirmek. Paylaşılan acı ortak duyguları güçlendirir ve bu duygular daha sonra aynı yaştaki gençlerin oluşturdukları ayrıcalıklı ilişkiler sayesinde daha da güçlendirilir ve sürdürülür. Zevkten ya da neşeden daha güçlü bir sosyal bağdır, zaman içinde anekdotlar, acıları, paylaşan heyecanları hatırlatarak kader birliği yaratır. Böylelikle kuşaklar arasında bir süreklilik kurulur (Breton, 2010: 200).



Resim 3.5. Kültürel anlamda vücuda kazınan desenler

Vücutun dağlanması da ilkelerde aynı duygularla karşılanırken, modern topluluklarda, uygulanan bölgeye dikkat çekmek, vücutu görünür kılmak ve kendi tarzını ortaya koymak adına uygulanmaktadır. 1000 dereceye kadar ısıtılan çelik bir metalin uygulama alanına çizilen desenin üzerinden gidilmesi ile gerçekleştirilen bu işlem sonrasında, dağlanan bölgelerde 3.derecede yanıklar oluşmaktadır. Daha önceden kölelere, sahipleri tarafından bir işaretleme yöntemi olarak uygulanan dağlama işlemi, besi işi ile uğraşan çiftçilerin de, hayvanlarının karışmaması veya kaybolmaması için kızgın metallere damgalama yaptıkları bir yöntemdir. İnsanların kendi iradeleri ile yaptırdıkları bu işlemler, kendilerini nasıl tanımladıkları ile ilgili bir göstergedir.



Resim 4.6. Kültür ve moda anlamında iki farklı beden kazıması

Yerli bir kadının göbeğine işlediği motif ve modern bir kadının göbeğine işlediği motif birbiriyle örtüŐür niteliktedir. Fakat bu iki görüntüyü birbirinden ayıran tek fark, bu uygulamaya gitme nedenleridir. İki görüntünün benzerliği akla performans sanatçısı Marina Abramoviç'in göbeğine bir jilet ile  zdiği yıldıŐı getirmektedir. (Resim 3.7)



Resim 4.7. Marina Abramoviç, Thomas'ın Dudakları, 1975

İlk bakışta, uygulama alanlarının ve tekniklerinin benzerliği aynı amaca hizmet ettikleri düŐüncesinde, hemfikir olduklarını d Ő nd rtebilir. Fakat Abramoviç, ne bir aidiyet

duygusu yaşamak, ne de vücudunu güzelleştirmek veya görünür kılmak için böyle bir performans gerçekleştirmiştir. Sanatçı performanslarında beden ve ruhun sınırlarını zorlamaktadır. Acı duymanın ruhsallıkla, ölümle yüzleşmenin ise ölüm korkusundan kurtulmakla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Gösterilerinde bilinçli olarak başlattığı fiziksel saldırganlığı bilinçsiz boyuta taşımayı hedeflemekte, buradaki amacının ne olduğunu da şu şekilde tanımlamaktadır.

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deney imlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğimde, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu (Yılmaz, 2006: 299).

Bu başka boyuta geçme formunu gösterilerinde, bedenini yaralayarak deney-imleyen sanatçı, fiziksel acı için bizzat etini kesmiş, hatta gösteri için kullandığı ilaçlarla da ölüme oldukça yaklaşmıştır.

İster giyinik ister çıplak, Abramoviç, yaptığı gösterilerde beden üzerine ne düşünür ne de yazar. Abramoviç bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olma ve yapmaya karar veren bir kadındır. Gösterilerinde hep ayinsel süslemeler kullanmıştır ve bu süslemeler her zaman can yakar niteliktedir (Yılmaz, 2006: 299).

Vücuda müdahale yöntemlerinden başka bir tanesi de kulak deldirmedir. İlkel gibi görülen ama günümüzde de bir moda haline gelen kulak memesinin delinmesi, neredeyse tüm kültürlerde karşımıza çıkan bir uygulamadır. Taş devrinde hayvan dişleriyle başlayan kulak süsleme sanatı, ilerleyen zaman içerisinde kulak memesinin uzatılması gibi ileri boyutlara taşınmıştır. Başlangıçta bir ritüel olan bu davranış, sosyal ve dinsel bir bütünün parçasıdır. Güneş kültüyle ilgilidir ve süsleme düşüncesi güdülmeden uygulanmaya başlanmıştır. Kulak memesinden akıtılan kan ritüelin bir parçasıdır. Zamanla ruhsal tatminin sağlanması için ağır metaller asılarak kulak memesinin uzatılması şekline dönüşmüştür. Kulağa birçok sembolik anlam yüklenmiştir. Bir kadının cinsel organına benzetilen kulağın kesilmesi, çoğu toplulukta kadın sünneti olarak kabul edilirken Doğu'da erginliğe adım atan kızların kulaklarının delinmesi, Mısırda ise zina yapan bir kadının kulağının kesilerek cezalandırılması kulak ve kadın cinsel organına yönelik verilecek

keskin örneklerdir. Kulağın bir başka sembolik anlamı ise bilgeliktir. Sebebi Tanrıyı duyan yer olmasıdır. Bu sebepten dolayı büyük kulakları olanların, özellikle büyük kulak memeleri olanların çok zeki, akıllı ve bilge olduklarına inanılır. Kulağa asılan ağır metaller ve küpeler ile kulak memeleri uzatılır. Böylelikle kulak memeleri uzayan kişinin bilgeliği de artmış demektir.



Resim 3.8. Kulak memesi uzatma işlemine ilkel ve modern toplumlardan birer örnek

Çinhindin’de (Güney Asya) yaşayan bazı topluluklarda kadın ve erkekte görülen omuza kadar kulak memesi uzatma işlemi. İnkalar da ise soylu ailelerin çocuklarında gösterişli tıplar olarak boy göstermiştir. Güney Asya, Afrika ve Malezya’da kulak çevresine metal halkalar takılarak 8 veya 10 delik uygulaması yapılmaktadır. Nijerya’nın Mopti Kabilesinde yaşayan kadınlar, çeyizlerini kulaklarında taşıyor denilebilir. Hediye edilen ağır altından yapılmış, ziynet eşyalarını kulaklarında asılı olarak taşımaktadırlar. Bugün sadece süsleme amacı ile kullanılan küpe, aslında çeşitli inançlara hizmet eden bir nesnedir. Örneğin; “Şeytan ve diğer kötü ruhlar sürekli olarak insan vücuduna girip onu zapt etmeye çalıştıkları için, vücutta bulunan ve kötü ruhların girebileceği tüm delikleri kapatmak gerekiyordu. Kulaklara şans getiren bir takım şeylerin takılmasının, kötü ruhları bu bölgeden uzaklaştırılacağına inanılmaktaydı” (Morris, 2006: 68).

Daha çok kadınların süslenme aracı olarak görülen küpe ve bununla beraber kulak deldirme işlemi, erkeklerle pek bütünleşemeyen bir uygulama gibi görünse de modern çağ erkeğinde sıkça karşılaşılan bir aksesuar haline gelmiştir.



Resim 3.9. Kulak deldirme modasına bir örnek

İlk başlarda küpe takan herkesin efemine homoseksüel olduğu varsayıldı, ama çok geçmeden alışkanlığın genç heteroseksüellerin daha avangart kesiminde de yayılmakta olduğu anlaşıldı. Bu durum biraz kafa karışıklığına yol açtı ve ortalıkta gizli bir kodun varlığına dair hikayeler dolaşmaya başladı: küpenin delik sol kulağa takılması homoseksüelliğin, delik sağ kulağa takılması ise asi heteroseksüelliğin işaretidir. Asıl sorun hiç kimsenin bu ayrımı bir türlü aklında tutamamasıydı. Sonunda erkek küpesi cinsel anlamını büsbütün yitirdi ve düpedüz orta yaşlı modern tutucuların kızdırmanın yaygınlaşmış bir yolu haline geldi (Morris, 2009: 61-62).

Kulağa aksesuar takmak kadar yaygın olmasa da, buruna takılan aksesuarlardan da bahsetmek gerekir. Burun kanat'ının veya ortasının, delinmesi ve bu deliğe halka, tahta, değerli taş ve buna benzer birçok malzemenin takılması ile gerçekleştirilmektedir. Erkek ve kadının uyguladığı bu işlem de kullanılan malzeme o kişinin hangi topluluğa ait olduğu, maddi durumu ve estetik anlayışını ele vermektedir. İnançsal değil, daha çok estetik amaçla yapılan bir uygulamadır. 1960'larda Batılı hippiler Asya'lı kadınların burunlarında gördükleri aksesuarları oldukça egzotik bulmuşlar ve kendilerine de uygulamaya karar vermişlerdir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru üzerinde küçük mücevherlerin bulunduğu çivilerin burundaki kullanımı, oldukça yaygınlaşmıştır. Fakat yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde tam tersi olmuş, artık fazla tercih edilmemeye başlanmıştır. Burun aksesuarları ile yetinemeyen insanoğlu, burun güzelliği için estetik operasyonlara başvurmuştur.

Estetik ameliyat, yirminci yüzyılın dünya savaşlarında yüzleri hasar gören askerlerin yüzlerini düzeltmek için ortaya çıkmıştır. Bu alanda elde edilen olumlu sonuçlar ve kaydedilen ilerlemeler aynı yöntemin, doğanın kendilerine verdiği yüzden memnun olmayan insanlar için estetik amaçlı olarak ta kullanılabileceğini akıllara getirmiştir. Bu

operasyonlar içinde en popüler olanı da kadın burnunun küçültülmesi operasyonlarıdır (Morris, 2006: 102).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında film yıldızları başta olmak üzere, tüm kesimlerde kadınlar burunlarını törpülemeye başlamış ve bu işlem yirmi birinci yüz yılda daha da yaygın bir hal almıştır. Peki neden, insanlar küçük bir buruna sahip olmak isterler? Bebekken küçük bir misket kadar olan burun, çocuklukta biraz daha belirgin bir hal alır. Gelişim süreci içerisinde daha da belirgin ve kemikli bir hacme kavuşurken, yetişkinlikte azami boyutuna ulaşır. Doğal olarak küçük bir burun daha genç bir buruna tekabül etmektedir. Kadınlara has bir operasyon gibi görünse de, erkeklerinde burunu yeniden şekillendirme konusunda hatırı sayılır bir çoğunluğa sahip olduğu bilinmektedir. Burun estetiğine verilebilecek en uç örneklerden biri Michael Jackson'ın, fazla müdahale sonucu erimeye yüz tutan burnudur (Resim 3.10).



Resim 3.10. Estetik operasyona bir örnek

Erkek burnunu yeniden şekillendirmek hiç de modern çağa özgü bir olgu değildir. Hatta bir İtalyan cerrah daha 1597'de konuyla ilgili bir kitap yayımlamıştı. Tanrı'nın işine karıştığı gerekçesi ile Vatikan tarafından derhal aforoz edildi. Bu karar bekli de yerindeydi, çünkü kullandığı teknik pek tatmin edici değildi. Yöntemi, hastanın kolundan aldığı deri parçasını hasarlı burundan geriye kalan kısmın üstüne yapıştırmaktı. Bu her ne kadar ilke olarak sağlam görünse de yeni doku ne yazık ki sert bir hapsirikta kolayca yerinden çıkabiliyordu (Morris, 2009: 79).

Bu konuda da yine Orlan'a değinmeden geçmek mümkün değildir. "Orlan, sanatına beden sanatı değil, etsel sanat diyor. Ona göre Etsel Sanat, teknolojik olanaklarla gerçekleştirilen oto portre sanatıdır. Figürü sahiden 'bozma' ve 'yeniden oluşturma' arasında gidip gelir. Tanrıtanımsızdır. Etsel Sanat bedeni dile dönüştürür. Dolayısı ile beden kelamdır" (Yılmaz, 2006: 304).



Resim 3.11. Orlan, Ameliyat Serisi, 1993

Antik Yunan hikayelerinin en güzel kadınlarının belirgin özelliklerini alarak, ortaya ideal güzellik kalıplarına uygun bir oto portre çıkarmıştır.

Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdi. Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcılık yönleri açısından Orlan'la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa'yı ise androjinliğinden dolayı bu karışıma kattı - efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor; belki de Leonardo'nun kendisini (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html) Son Erişim: 09.09.2014

Orlan'ın plastik cerrahiye başvuruşu ne güzelleşmek nede gençleşmek içindir, o aksine güzellik kavramını sorgulamak ve yeniden oluşturabilmek için bedeninin biçimini değiştirmektedir. 'Yaşasın Morfin' sloganı ile gerçekleştirdiği bu ameliyatlar dizisi ile bedenini gözden çıkarmakta ve sanat uğruna feda etmektedir. Onun tek derdi, bedenini değiştirerek, toplumsal bir tartışma alanına sunmaktır.

Yine estetik amaçla yapılan bir başka uygulama ise dudak delme işlemidir. Dudak delme, burun ve kulak delme işleminden daha az görülen bir uygulamadır. Dudak delindikten sonra açılan deliğe, tahta, metal, hayvan kemiği vb. malzemeler yerleştirilir ve bu işlem bir süre sonra daha geniş bir malzeme ile değiştirilerek devam eder. Daha çok kadınlarda görülen bu işlem Güney Amerika'da ise yalnızca erkeklerde uygulanmaktadır. Afrika'nın bazı bölgelerinde bu durum kültürel bir kimlik haline gelmiştir. Evlilik öncesinde kadınların dudakları nişanlıları tarafından delinerek, deliğe bir tıpa yerleştirilir. Bir süre sonra daha büyük boyutlu tahta bir disk (pelele) ile değiştirilip, deliğin genişlemesi ve derinin gerilmesi sağlanmaktadır. Bu uygulama yerleştirilen disklerin boyutunun büyütülmesi ile devam etmektedir. Bir kadın dudağında ne kadar büyük bir disk taşırsa, o kadar güzel ve alımlıdır.

Modern toplumlarda da bu işlemin farklı hallerini görmemiz mümkündür. Piercing olarak adlandırılan metal malzemenin, dudak delindikten sonra takılması ile gerçekleştirilmektedir. Estetik amaçlı takılan bu malzeme dudağın genişletilmesi için değil sürekli kullanmak için uygulanmaktadır. Aşağıda ki görsellerde dudağa takılan aksesuarlar hem boyut olarak, hem de görüntü olarak birbirinden farklıdır. Yerli kadın bu uygulamayı statü kazanmak, güzel görünmek ve geleneklere sadık kalmak amacı ile yaparken, modern kadın asi gençlik tarzının bir parçası olmak ve dudağını görünür kılabilmek maksatlı uygulamış gibi görünmektedir (Resim 3.12).



Resim 3.12. Dudak deldirme işlemine ilkel ve modern toplumlardan birer örnek

Dudak süsleme yöntemleri, sınır tanımaz bir halde pek çok farklılıklar göstermektedir. Örneğin; Sudan'daki Shilluklar kadınların dudaklarını mavi lekelerle boyarken, Japon Ainular ise kadınların dudaklarına dövme yaptırmaktadırlar. Çocukken başlayan dudak dövmesi gelişim süreci boyunca devam etmektedir. Yetişkin yaşa gelindiğinde ise dövmeler son şeklini almakta ve dudaktan kulağa kadar uzamış bir form kazanmaktadır. Dudağa dövme yaptıрма işlemi erkeklerde de görülen bir uygulamadır. Şiddetli ağrı ve acı hissedilmesine rağmen dudağın iç kısmına yaptırılan bu dövmeler normal şartlarda görülmemektedir. Alt dudağın çekilip açılması ile fark edilen dövmeler, uygulama alanının darlığından dolayı kısa sözler veya küçük resimler şeklinde tercih edilir. Dudağa aksesuar takmak, dövme yaptırmak gibi uygulamaların dışında günümüzde sıklıkla karşılaşılabileceğimiz dudak dolgusu yani dudak büyütme işleminden de bahsetmek gerekmektedir.

Bu yöntemin en basit ve zahmetsiz olanı üst ve alt dudağın belirli bölgelerine kolajen veya hilaformjeli enjeksiyonu enjekte etmektir. Bu işlemin etkisi üç ve altı ay arası sürmektedir. Aktrisler bu tarz bir dudak büyütme işlemi bazen bir filmdeki belirli bir rol için yaptırmaktadırlar. Daha kalıcı bir dudak büyütme işlemi ise hastanın dudaklarının içine, dudağın bir ucundan bir ucuna ameliyatla küçük bir tünel kazmaktır. Bu içi boş tünelin içine ise dudağın şişmesini sağlamak üzere bir takım maddeler doldurulmaktadır. Dudağın içine doldurulan bu maddeler sentetik maddelerden yapılmış lifler, kurutulmuş ve dondurulmuş deri veya hastanın kendi kaba etinden alınarak arıtılmış yağlar olabilmektedir (Morris, 2006:130).

Bir cerrahın neşteri ile ve ameliyat ortamında gerçekleşen kalıcı dudak büyütme işlemi ise estetik ameliyat boyutunda olup, bir saatlik zaman diliminde gerçekleştirilen cerrahi bir işlemdir. Vücudun dış etkenlerle şekillendirilmesinde, güzellik ve zarafet algısının her zaman yaptırıcı bir gücü vardır. Bunlardan bir başkası ise uzun ve zarif boyunlara karşı duyulan ilginin sonucu olarak, küçük yaşta kız çocuklarının boynuna takılan, bakır halkalardır. Bu halkaların sayısı her iki yılda bir artırılarak, boynun uzaması sağlanmaktadır. Yaklaşık 40cm kadar uzatılan boyun omurları, disklerden ayrılarak boynun dik durma özelliğinin yitirilmesine neden olmaktadır. Halkalar olmadan boynunu dik tutamayan kadın kısa bir süre sonra ölmektedir. Bu durum cezai bir uygulamaya da yol açmıştır. Eğer bir kadın kocasını aldatıyorsa boynundaki tüm halkalar aynı anda çıkartılarak ölmesi sağlanmaktadır.



Resim 3.13. Zürafa Kadınlar (Boyun uzatma yöntemi)

Zürafa kadınlar olarak bilinen bu kadınlar, aynı halkaları kol ve bacaklarına da takarak gün içinde kilolarca ağırlığı üzerlerinde taşımaktadırlar (Resim 3.13). Boyuna, kollara, ellere ve ayaklara takılan süs eşyalarının tarihi elbet teki çok eskilere dayanmaktadır. Kadınlarla özdeşleşen takı ve süs aletleri güzellik konusunda hem tamamlayıcı bir faktör hem de içgüdüsel bir gereksinim gibi algılanmaktadır.



Resim 4.14. Aksesuar tanıtım fotoğrafı

Aslında süs, temel olarak aşağı yaşam formları için bir cinsel cezp edicidir, örneğin kuşlar ve kadınlar için. Ayrıca süs sadece atavistik değildir; özü bakımından kendini bozma, hatta kendini hapsetme formudur. Yazarlar, “geceleyin kutsal bir koruluğun derinliklerinde, kendini bıçak darbeleri ile kesen, bedenlerinde küçük yara ve kesikler açan, şarap ve müzikle sarhoş olan, ve sonunda kanlar içinde yere yığılan” eski İbrani mainadlarından söz ediyorlar (225). Bu kendini yaralama, süslemenin en eski biçimidir. Burada ve benzer eski uygulamalarda, modern kadınların bilezikleri, yüzükleri sevmesinin kökenleri yatmaktadır. Bilezik ve yüzükler, yaraların ya da bu yaraları açan silahların veya kadınların taktıkları zincirlerin ve prangaların soyundan geliyorlar (Hersey, 2003: 206).

Aslında buraya kadar değindiğimiz ve değineceğimiz, geleneksel ve modern tüm uygulamaların altında yatan beğenilme, kabul görme ve en güzel olma tutkusu yukarıdaki alıntıyı doğrular niteliktedir. Beden bu tutku karşısında çaresiz kalmaktadır. Yerine göre kesilip biçilen, şişirilip büyütülen, iğneleri, kancaları, zimbaları ve çeşitli boyaları üzerinde taşıyan, şekilden şekle giren bir yapboz görevi görmektedir. Güzellik ve cezp edicilik yolunda çekilen ağrı ve acılara bir başka uygulama ile devam edebiliriz. Estetik amaçla yapılan ve acılı bir uygulama olan ayak biçimini bozma işlemi de iki aşamada gerçekleştirilmektedir. İlk aşama 4 yaşında, ikinci aşama ise 7 yaşında yapılmaktadır. Sargı bezleri ile sıkıca sarılan ayağın tarak kemiği, tabana doğru kaydırılır. İkinci aşamada ise önden arakaya doğru sıkıştırılan ayak, deve hörgücüne benzetilir. Deforme edilen ayağın, yere basan kısmı yalnızca toptur. Ve genç kızlar topukları üzerinde yürümektedirler. Sonuç olarak ayak, 9 ile 15 cm uzunluğunda durdurulur, her ne kadar sıkıntılı ve acılı bir süreç olsa da bu durum, kadınların eş bulmak için seve seve katladığı bir uygulama haline gelmiştir. Ayaklarına giydikleri ayakkabılarına altın lotus adı verilmektedir. Altın lotus

cinsel cazibenin yanı sıra yüksek toplumsal statünün karşılığı olarak görülmektedir (Resim 3.15).



Resim 3.15. Çin'de uygulanan ayak küçültme geleneği (Ayak sünneti)

Bir çok kadının ayaklarını küçültmek için çok büyük fedakarlıklara katlandıklarını tasavvur etmek hiç de güç olmayacaktır. Eski çağlarda küçük ayaklara sahip olmak o denli büyük bir tutku haline gelmiş ki, moda ayak uydurmaya çalışan birçok kişi başparmakları dışında kalan diğer bazı parmaklarını kestiriyorlardı. Bu sayede ayakları sivri burunlu ayakkabılara daha kolay girmektedir (Morris, 2006: 347).



Resim 3.16. Modern toplumlarda güzellik algısını tamamlayan ayakkabılar

Müşterilerinin ayaklarının olduğundan daha küçük görünmesi için ayakkabı imalatçıları üç yola başvurmuşlardır. İlki ayakkabıları daha sıkı, ikincisi daha sivri burunlu, üçüncüsü de yüksek topuklu yapmaktır. İlki ayağı sıkıştırmakta, ikincisi uzun göstermekte, üçüncüsü ise daha kısa görünmesini sağlamaktadır. Ayağın doğal yapısının olduğundan farklı görünmesini sağlayan bu değişiklikler bir araya geldiğinde kadının ayağı daha seksi görünebilmekte, ancak buda ayaklar üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır. Dolayısıyla ayaklara yapılan estetik ameliyatlarının yüzde sekseninin kadınlara uygulanması hiç de şaşırtıcı değildir (Morris, 2006:346).

Gösterilen tüm örnekler, daha geleneksel bir alt yapıya sahip olsa da, günümüzde de estetik amaçla uygulanan birçok operasyonun temelleri, toplumun beğeni ölçütleriyle bire bir örtüşmektedir. Yani toplumda beğeni kazanmak, kabul görmek, belli bir statüye sahip olmak tamamen bu ölçütleri karşımıza çıkarmaktadır. Kabul görme ölçütlerinden en yaygın ve en çok bilineni olan sünnet ise erkek cinsel organına uygulanan zararsız bir operasyondur. Uygulanışı kültürden kültüre farklılık göstermektedir. Bazı kültürlerde cinsel organın ucu yakılırken (bu genelde yerlilerde görülmektedir.) bazılarında ise kesilmektedir. Bu uygulamanın ritüel yönü Müslümanlarda ve Yahudilerde korunarak günümüze kadar getirilmiştir. Uygulanış yaşı da her toplumda farklılık göstermektedir.

“Yahudilerde doğumdan hemen sonra, Mısır’da genelde iki yaşlarında yapılır. Afrika’da bazı Siyah kabilelerde on-on iki yaşlarında çocuklar sünnet edilir. Hatta evlilikten kısa bir süre önce yapıldığını söyleyen araştırmacılar vardır. Kimi zaman da baba oğluyla aynı anda sünnet edilir” (Özbek, 2007:481). Uygulanış biçimi veya yaşı her ne kadar farklı olursa olsun genel bir görüş vardır ki, sünnet olan birey o toplumda kabul görmüş demektir. Bunu bizim toplumumuzda da iki kelime oldukça iyi özetlemektedir. “Oğlumuz erkeklığe ilk adımı attı.” Yada “artık erkek adam oldun” söylemleridir. Buradan da anlaşılacağı gibi bir kademe atlama, bir kabul görme ve bir gruba dahil olma sürecidir sünnet uygulaması, tabi bunu erkek sünnetleri için söylemek daha uygun olacaktır. Sünnet denildiğinde akla erkek çocuklara uygulanan bir operasyon gelse de, günümüzde kızlara da uygulanan köklü bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek sünneti kadar yaygın olmayan kadın sünneti, dünyanın belirli bölgelerinde buluğ çağına gelmiş kızlara, özel törenler eşliğinde uygulanmaktadır. Örneğin bir Afrika kabilesinde sünnet uygulaması şu şekilde gerçekleşmektedir.

Kilitoris ve küçük dudakların kesilmesi buluğ çağındaki kızlara yönelik olup, ayın dolunay olduğu evrede gerçekleştirilir. Sünnetin yapıldığı yerde bir kenarda küçük bir topluluk ilahiler söyler, ay ve güneşin faydalarından söz ederler. Sünnet olacak genç kız soyulur, kırmızıya boyanmış iki kütük arasında kumdan hazırlanmış bir yer yatağına yatırılır, acıyı fazla duymaması içinde özel hazırlanmış içkilerden verilir. Sünneti özel

kıyafetler giymiş, ama dini hüviyeti olan bir kadın gerçekleştirir; bambu ağacından bir bıçakla klitorisi ve küçük dudakları keser. Sonra kesilen yaraya iyileşme sürecini hızlandırıcı ve dezenfekte edici bir sıvı sürer (Özbek, 2007: 483).

Sünnet edilen bölge 3 haftalık bir süre içerisinde tamamen iyileşir. Genç kız artık evliliğe hazır görülür ve çocukluktan kurtularak, erişkinler tabakasına girmiş bulunmaktadır. Aynı uygulama Sudan'ın kuzeyinde yaşayan ve neredeyse tamamı sünnetli olan Müslüman kadınlarda da şu şekilde uygulanmaktadır.

Bu operasyonlarda hiçbir anestezi yapılmaz; kız çocuğu on beş-yirmi dakika birkaç kadın tarafından sıkıca tutulur. Sünneti yapacak olan yaşlı kadın "Allah büyüktür, Muhammet onun Peygamberidir, Allah tüm kötü cinleri uzak tutsun" diyerek elindeki usturayla dikkatli biçimde klitorisin bir kısmını keser. Daha sonra aynı işlemi küçük dudaklar için tekrar eder. Üç ya da dört akasya dikeniyiyle iki taraftan kesilen dudakları deler ve iplikle birleştirip sadece idrar yapacak kadar ve aybaşı esnasındaki akıntının çıkacağı kadar bir delik bırakır (Özbek, 2007: 484).

İki farklı kültürün de olayı ele alışı, aslında hemen hemen aynı gibi görünmektedir. Sünnet edilen kız çocuğu ya ergin olabilmek adına bu acılı sürece katlanmak zorundadır. Yada cinsel hazdan vazgeçip, kötü cinleri bedeninden uzak tutmanın yolunu seçmek zorundadır. İşaret edilen bu iki yolda aslında bir tercih değil kültürel bir dayatmadır. Peki bu kültürel dayatmanın bir kız çocuğuna bedeli nedir? Dediğimizde, şunlar karşımıza çıkmaktadır.

İlkel yöntemlerle ve hijyenik olmayan koşullarda gerçekleştirilen bu operasyon kız çocuklara şiddetli ağrı vermekte, ağır enfeksiyonlara yol açarak kiminin ölümüne, kiminin doğurganlığını yitirmesine neden olmaktadır. Bu operasyonu sağ atlatan kız çocuklar yaşam boyu idrar çıkarma ve menstrüasyon gibi rutin süreçlerde ağrı duyabilmekte, cinselliğe başlarken büyük sıkıntılar çekmekte ve cinsel hazla tanışmamaktadır (İnceoğlu, Kar, 2010: 138).

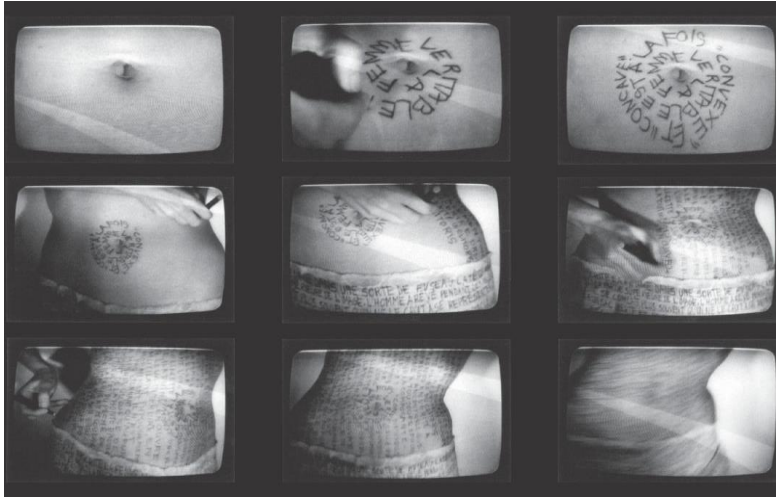
Yönetmen Sherry Horman, 2009 yapımı *Desert Flower* (Çöl Çiçeği) (Resim 4.17) adlı filminde bu konuyu oldukça etkileyici bir biçimde ele almıştır. Film Somali'de dünyaya gelen, üç yaşında sünnet edilen ve bunun devamında da on üç yaşındayken ailesinin onu yaşlı bir adama satmasına dayanamayıp evinden kaçan Waris Dirie'nin hayat hikayesini anlatmaktadır. Londra'da temizlikçilik yaptığı bir dönem, fotoğrafçı Terence Donovan tarafından keşfedilerek dünyanın aranılan mankenleri arasında yerini alan Dirie, 1997 yılında Marie Claire dergisi ile yaptığı röportajında küçük yaşta sünnet edildiğini açıklamış ve o günden sonra bu geleneğin ortadan kaldırılması adına çalışmalar yürütmüştür. Yayımlanmış üç kitabı olan Dirie, *Çöl Çiçeği* filmi için, özellikle kadın bir yönetmen seçmesinin nedeninin, onu bir kadın olarak daha iyi anlayacağını ve hikayeyi bir kadın bakış açısı ile daha anlamlı kılabileceğini düşünmüştür.



Resim 3.17. Çöl ieği filmine ait iki kare

Görüldüğü gibi bu uygulamaya her ne kadar erişkinlik sınıfına geçiş gibi görölse de, kadın cinselliğinin denetimine hizmet etmektedir. Sünnet olmayan kadınlar yaşadıkları topluluk tarafından pis-kirli ve fahişe olarak algılanmakta, dışlanarak toplum içinde rencide edilmektedirler. Yani törenlerle karşılanan bu özel ritüeller, her iki cins için de eşit şartlar taşımamakla birlikte, hem fiziksel hem de psikolojik travmalara yol açmaktadır. Bu geleneksel kontrol yöntemlerine, çalışmasında yer veren Nil Yalter, “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” (Resim 3.18) adlı video çalışması ile kadınların geleneksel yöntemlerle baskı altına alındıklarını eleştirel bir yaklaşımla ele almaktadır.

Video “sanatçının kendi göbek deliğinin etrafına, René Nelli’nin <<Erotigoe et Civilisationa>> adlı kitabından altıladığı bir metni, siyah keçeli kalemle yazmasıyla başlar: <<Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir...>> Metnin aslı, Afrika kıtasının bazı bölgelerinde yaygın bir uygulama olan kadın sünnetine dairenografik bir analiz olup yaklaşık 20 dakika süren siyah-beyaz video, doğurganlaştırmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınına da gönderme yapar (<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>) Son Erişim: 01.02.2014



Resim 3.18. Nil Yalter- Başsız Kadın veya Göbek Dansı , 1974, video

Video da kamera açısı sabittir, göbek deliği görüntünün merkezinde yer alır, sanatçı kendi gövdesine söz konusu metni yazar- belinin aşağısında beliren etekte de aynı metin yazılıdır, ve de ardından yazıyla kaplı bölge göbek dansı yapar: izleyicitraji-komik bir ayine tanık olur. Eserde 70'lerin video geleneğinin ektisi okunabilir: Sanatçının kendi bedeni, yaralanmış kadın egosunu sahnelemede araç olarak kullanılmış, bu beden, dönemin feminist hareketinin kullanmayı sıkça tercih ettiği ironik tonla sergilenmiştir. Video Anadolu kadının durumuna gönderme yaparken geleneksel yaşamın baskısı altındaki kadının doğal zevklerinden menedilmesine isyan eder (<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>) Son Erişim: 01.02.2014

Kadının sosyal kimliğinin ele alındığı buna benzer birçok çalışmaya ilerleyen konularda da yer verilecektir.

3.1.Çağdaş Sanatta Bedene Müdahale Olarak Acı

Acı bir olgudur ve bireyin hisleri ile anlam kazanmaktadır. Her ne kadar kişiye özel anlamlar ifade etse de aynı zaman da toplumsal ilişkilerle şekillenen sosyal ve kültürel bir olgudur.

Acı bir çok geleneksel toplumda inisyasyon törelerinde görülen bir olgudur: inisiye olanın fizik görünümünün belirgin işareti olması dolayısıyla daha çok, bedenle bir olmuş bir bellektir. Sünnet, dişlerin parlatılması ya da çekilmesi, bir parmağın kesilmesi, dövme, hacamat, yakma, sopayla dövme, angarya, işkence vb. Acı inisiye olanın bedenine yazılmış genel yasanın mürekkebidir (Breton, 2010: 197).

İnisiyasyon törenlerinin aidiyet duygularını körükleyerek bedeni acıya dirençli kılışının yanı sıra, toplumun inançlarının da bedeni acıyla yüz yüze getirdiği farklı ritüeller söz konusudur. Bu ritüellerin, ayinsel bir törene dönüştüğü, aynı zamanda fiziksel acının da sınandığı başka bir uygulama ise ruhsal temizlenmenin amaçlandığı arınma ayinleridir. Buna her sene televizyon ekranlarında görüntülerini görmeye alışkın olduğumuz, Muharrem ayı ayinlerini örnek verebiliriz. Şii mezhebine göre Hz. Ali'nin katledildiği ay olarak bilinen Muharrem ayı, dini merasimlerin düzenlendiği yas ayı anlamına gelmektedir. Hz. Ali'nin çektiği acıları çekerek onu anmak ve acısına ortak olmak isteyenler, törenlerin gerçekleştiği alanda buluşarak çeşitli kesici ve delici aletlerle vücutlarını yaralamaktadırlar (Resim 3.19). Görsel olarak ilkel kabilelerin kanlı ritüellerini andıran bu gösterilerde, acının sınırlarının zorlandığı kesindir. Görüntüler ne kadar çok acı çekilirse, o kadar çok ruhsal bir arınma ve manevi bir yükselme yaşanıldığı hissi vermektedir. Bunu çok iyi tanımlayan başka bir örnek ise Hıristiyanlık tarihinden verilebilir. İsa'nın çektiği acıya ortak olmak isteyen bir din kurbanı, yaşadığı acıdan duyduğu hazzı, çevresindekilere şöyle ifade etmektedir.

“İsa'nın çilesine ne kadar çok ortak olabiliyorsanız o kadar mutlu hissedin kendinizi, böylelikle onun yüceliğinde siz de mutlu ve rahat olursunuz, İsa adına hakarete uğrarsanız ne mutlu size! Çünkü yüceliğin ve Tanrının ruhu üstünüzden eksik olmaz” (Breton, 2010: 165). Buradan da anlaşılacağı gibi, acıyla yüzleşmek hatta acının sınırlarını zorlamak manevi bir yükselişe mümkün görülmektedir. Böylelikle bedenlerin parça parça edilmesi, paylaşılan acıyı anlamlı kılarken, ruhsal bir doyumu da beraberinde getirmektedir.



Resim 3.19. Muharrem ayı ayinlerine ait fotoğraf

Muharrem ayı ayinlerine ait olan bu görseller, Avusturalya’lı sanatçı Hermann Nitsch’in “Gizemli Alemler Tiyatrosu”nu anımsatmaktadır. Bedenini bir sanat aracına dönüştüren sanatçı adını, gerçekleştirdiği bir dizi kanlı gösteri ile duyurmuştur. Sanatçının eylemlerinde kullandığı materyaller, gerçek ayinlerde kullanılan malzemelerle büyük benzerlik göstermektedir. Saflığı temsil eden beyaz kıyafeti, bağlı gözleri ve kendisini gerdirdiği çarmıh (Resim 3.20) yukarıdaki dini temayla ne kadarda yakın bir temas halindedir.



Resim 3.20. Herman Nitsch, 80. Eylem, 1984, performans

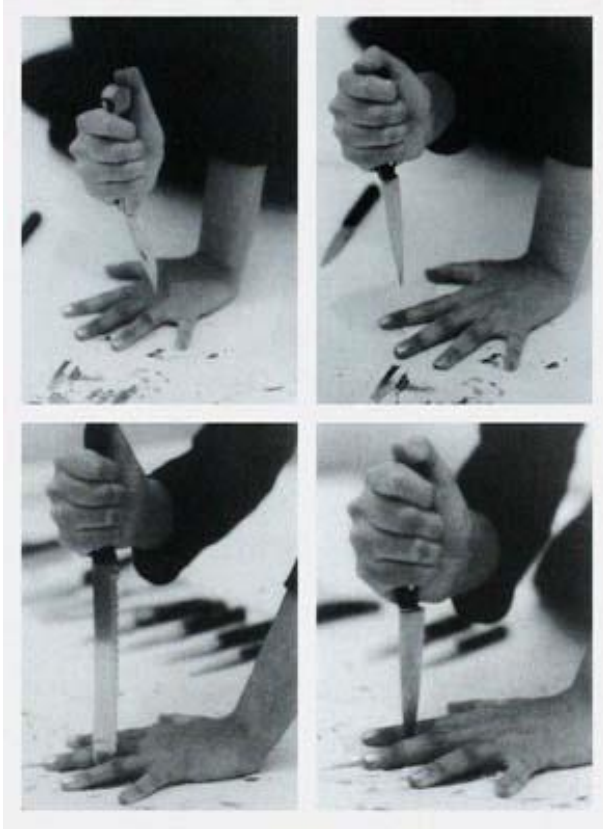
Mehmet Yılmaz, “Modernizimden Postmodernizme Sanat” adlı kitabında Herman Nitsch’in gösterisini şöyle ele almıştır.

Bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulmak –*arınmak günah çıkarmak*- amacına dönük bir gösteriydi bu. Saflık simgesi olan beyaz giysiler, içindeki sanatçının gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarmıha gerilmişti. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı önce kesip, sonrada iç organlarını birer birer çıkarmışlar, bu arada da çarmıha bağlanmış sanatçının üstüne kan dökmüşlerdi. Üç gün süren gösteride, bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştı. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösterilerde de buna benzer vahşet görüntüleri vardı (Yılmaz, 2006: 297-298).

Kan dökmenin, insanın saldırganlık iç güdülerini üzerinde tatminsel bir etki yarattığını düşünen sanatçı, dinsel ayinleri anımsatan gösterilerinde, yardımcıları ile birlikte bir hayvanı kesip parçalara ayırırken, etrafa sıçrayan ve gösteri sırasında üzerine dökülen kan sayesinde kendisini şifa dağıtıcı ve iyileştirici konumuna yerleştirmektedir. Bu gösterilerin bir parçası olan izleyiciden beklediği ise bireysel kimliği terk etme ve kendini bulma sürecine ortak olmalarıdır. Nitsch bu tip gösterilerin izleyicilerin ve sanatçıların bastırılmış duygularına hitap ettiğini savunmaktadır. Sanatçı ve izleyici gösteri sırasında, karşılıklı etkileşime geçmekte ve bastırılmış olarak nitelendirilen şiddet ve şehvet duygularından arınmaktadır. Sanatçı gösterilerini bir tiyatro sahnesindeymiş gibi gerçekleştirmektedir. Zira kesici aletin nüfus ettiği et yada akan kan sanatçıya ait değildir. Başka bir canlı katledilerek, gösterinin vazgeçilmez bir malzemesi haline getirilmektedir. “Sanatçının ve izleyicilerin ne derece arındıklarını elbette bilemeyiz. Ancak, hayvan katliamı aracılığıyla yapılan bu tip gösterilerin, insanın gaddarlığını, ikiyüzlülüğünü ve bencilliğini açık bir şekilde ortaya koyduğundan hiç şüphemiz yoktur. Bu gösteriler, insanlara ‘işte siz!’ diye tutulan ayna gibidir” (Yılmaz, 2006: 298).

Nitsch’in gösterilerinin tam tersine, performanslarında kendi bedenini bir sanat malzemesine dönüştürerek, kesip, çizip, kendi kanını akıtarak tensel acıyı deneyimleyen Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç’in Ritim 10 adlı performansı, konuyla bütünleşen oldukça etkileyici bir çalışmadır. Sanatçının 1970’li yıllarda gerçekleştirdiği tüm gösterileri, bedenine uyguladığı şiddet yoluyla bilincin ötesine geçmeyi hedeflemektedir ve bu gösterilerin amacını da şu şekilde açıklamaktadır.

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet’e gittiğim, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirilmesini için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu (Yılmaz, 2006: 299).



Resim 3.21. Marina Abramovich, Ritim10, 1973, performans

Ayinsel bir atmosfere sahip olan gösteri, sanatçının beyaz ve düz bir zemine farklı boyutlarda ve farklı biçimlerde 10 adet bıçağı yan yana yerleştirmesi ile başlamaktadır (Resim 3.21). Daha sonra sol elini parmakları açık bir şekilde zemine koyarak, sırası ile bıçakları açık olan parmakların arasında gezdirmektedir. Tüm bıçaklar bittiğinde, gösteri sırasında, teybe kaydettiği sesleri sonuna kadar dinlemekte ve ardından gösteriye kaldığı yerden devam etmektedir. Sanatçının kendisinin de ifade ettiği gibi, acı, tinsellik, ölüm korkusu ise ölüme yaklaşmakla aşılabilecek bir olgudur. Neredeyse tüm performansları şiddet içerikli olan ve böylelikle tensel acıyı bizzat deney imleyen sanatçı, gösterileri gereği kullandığı haplarla, ölüm ve yaşam arasındaki sınırı fazlasıyla zorlamaktadır.

Yaptığı performanslar arasında bedenini yaralama, kendini kırbaçlama, donma noktasına gelinceye kadar buz blokları üzerinde kalma, bir paravan içerisinde oksijeni yok eden alevler kullanarak boğulma noktasına kadar gelme gibi ölüme çok yaklaştığı dehşet gösterileri vardır. Performanslarının büyük bir kısmı, izleyici müdahalesiyle son bulmuştur” (<http://idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>) Son Erişim: 13.02.2014

Fiziksel acının anlamına,“Toplumsalın Sınırında Beden” adlı çalışmada şu şekilde yer vermiştir.

İlksel toplumlarda acı kolektif varoluşun ayrılmaz bir parçasını teşkil ediyor. İnisiyasyon törenlerinde acı verici bir deneyi başarıyla tamamlamak çocukluktan erkeklige geçişin bir koşulu. Bu deneyin sonucu olarak taşınan yara izi kabile üyeleri için bir onur kaynağı olma özelliği taşıyor. Birisinin sancısı olduğunda büyücü tüm kabile üyelerinin katıldığı seremoniler düzenliyor, kader ortaklığı/birliği kişinin çektiği acıyı azaltıyor (Çabuklu, 2004: 77).

Fakat Batı toplumunda acının anlamı biraz farklılaşmaktadır. Acıyı yaşayan birey yalnızdır ve yaratıcı güce yaklaşmak için acı çekmektedir. Ruhsal bir rahatlama temizlenme ve arınma çekilen acının mükafatıdır.

Acı kelimesinin kökleri ceza, arınma gibi kavramlara uzanıyor. İnsan acı çekerek, işlediği suçların, kabahatlerin bedelini ödeyerek arınıyor. Daha çok Hıristiyanlığın Katolik versiyonuna egemen olan bu yaklaşımda acı çekmek tanrıya olan sadakatin bir göstergesine dönüşüyor, acı çekme kulu sınavı onu tanrıya yaklaştırıyor, tüm insanlığın kurtuluşu uğruna çarmıha gerilmiş İsa'nın acısını paylaşmasını sağlıyor (Çabuklu, 2004: 77).

Yukarıda yer verdiğimiz ayinsel örnekler konunun tamda bu noktasını işaret etmektedir. Yapılan her yanlış hareketin karşılığını acı çekerek ödemek yani ruhsal ferahlığın diyetini tensel acıyla karşılamak bize bu uygulamaların manevi boyutunu göstermektedir. Fakat günümüzde acıya yalnızca, manevi boyutta bakmamak gerekmektedir. Şu bir gerçeğidir ki artık tenin acısı büyük anlamlar taşıyan bir araç olmaktan ziyade, bedene şekil vermek, istenilen form ve ölçülere sahip olmak gibi arzuları karşılamaktadır.

Antikçağdan 20. Yüzyılın başına kadar, dünyanın her yerinde berrak tene hayranlık duyulmuştur. Yüz için beyaz porselen, boyun için fildişi, göğüsler için mermer, eller için kar beyazı gibi sıfatlar kullanılmıştır. Batı'da 19. Yüzyılın sonuna doğru, Püriten bir performans ahlakının yükselmesiyle vücudun algılanmasında da kökten bir değişiklik olmuştur. Şişmanlık uyuşuklukla ilintilendirilmeye başlanmıştır. Buna karşılık zayıf vücutlar o günden beri başarıyı ve dirayeti temsil etmektedir (İnceoğlu, Kar, 2010: 76).

Yalnızca beden zayıf ve formda görünüyorsa kalmayan bu güzellik anlayışı her dönem kendi içinde farklılıklar göstermektedir. En genel haliyle örnek vermek gerekirse 1890'lı yıllarda Batı'da etine dolgun kadın kusursuz görülmekteyken, 1920'lerde ise küçük göğüslü ve dar kalçalı erkeksi görünüme sahip kadınlar dönemin imajını oluşturmaktadır. Bu bireysel olmayan, tamamen toplumun ortak bir imge konusunda hem fikir olduğu bir anlayıştır. Sıklıkla değişen bu güzellik algısı, sunulduğu dönemle bütünleşen, güzellik ikonlarını da değiştirmektedir. Ama şu bir gerçektir ki zayıflık günümüzde de güzellik için ön koşul olarak kabul edilmektedir.

Son birkaç on yıl içinde yaşanan moda rüzgarı ideal bedenler konusunda da ideal ölçülere yönelik trendler yaratmıştır. 60'ların Twiggy'si ya da Julie Christie'si, 70'lerin Maria Schneider'i, 80'lerin Nastasia Kinsky'si, 90'ların Julia Roberts'ı, 2000'lerin Angelina Jolie'si ideal vücut ölçülerini yönlendirmiştir. Yaratılan bu imgeler, bir tek ideal, mükemmel vücut olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmamıştır (İnceoğu, Kar, 2010: 71-72) (Resim 3.22).



Resim 3.22. Farklı dönemlere ait güzellik ikonları

Oluşturulan bu ideal bedenler ve güzellik ikonları, kadınlarda mükemmellik arzusunu tetikleyerek. Spor, diyet, güzellik salonu, estetik operasyon gibi birçok uygulamaya başvurmalarını sağlamaktadır. İstedığı ölçüleri elde edemeyen kadınların birçoğunda güvensizlik ve öz saygınlık eksikliği ortaya çıkmaktadır. Bu durum olayın psikolojik yönünü göstermektedir. Daha da vahim olanı, patolojik boyutunun olmasıdır. İdeal bedeni korumanın temeli şişmanlığa ve ete karşı tiksinti duymaktan geçmektedir. Şişmanlık kavramı oburluk, hantallık ve güçsüzlük ifadeleri ile bütünleştirilerek benimsetilmekte, böylelikle bireyin bedenine yabancılaşması, tiksinti duyduğu etin, istenmeyen kilolara ve saklanması şart koşulan selülide dönüşmesine yol açmaktadır.

Bedenine yabancılaşan ve onu sevmekten vazgeçen birey, mazoşistçe yaklaşımlar göstererek ideal beden olarak gösterilene yaklaşmayı arzulamaktadır. “Bunun sonucunda, vücuda yönelik nefret patolojik bir hale dönüşmektedir. Şişmanlık hastalık gibidir,

“selülitlen çekiniyorsunuz.....” türünden ifadelerle beslenir. Hastalığın tedavi yolları daha da kötüdür; vücut incitilmeli, fazlalıkları için acı çekilmelidir” (İnceoğlu, Kar, 2010: 75). Bu durumda, beğenilen bir bedene ulaşmanın önünde “acı” bir engel değildir ve güzellik uğruna “kurban” edilen bireyin kendi bedenidir. Artık bedene yapılan müdahaleler, göze hoş görünmeyen kusurlu bölgelerin kapatılmasına yönelik ufak uygulamalar değil, bedeni tepeden tırnağa yeniden tasarlamak ve istenilen forma sokmak, boyutuna gelmiştir.

Kozmetik ürünler kullanmak, rejim yapmak veya saçlarını düzleştirmek gibi sıradan faaliyetlerin yerini alan göğüs büyütme, kalça yağlarını aldırma, yanaklara dolgunluk kazandırma ve daha uzun boylu olma amacıyla bacakları uzatma gibi estetik ameliyatlar, artık masum ve eğlenceli bir uygulama olmaktan çıkmıştır. Kişinin bedenini olduğu gibi kabul etmediği ve günün modasına uyacak şekilde üretilebilen ve mükemmelleştirilen bir beden isteği büyük çaplı bir senaryoya dönüşmüş durumdadır (İnceoğlu, Kar, 2010: 78).

Güzellik kavramının özellikle kadın bedenine indirgenmesi, onu toplumsal ve psikolojik olarak baskı altına almaktadır. Bu baskının altında ezilen kadın bedeni daima genç ve güzel görünmeyi toplumsal kabulün bir koşulu olarak görmekte ve bu koşula hizmet eden plastik cerrahiye koşulsuz bir şekilde teslim olmaktadır. Fiziksel güzellik arayışının arkasında yatan psikolojik çöküntüyü “Zaman” (Resim 3.23) adlı filmiyle ele alan Kore’li yönetmen Kim Ki Duk, filminde erkek arkadaşının kendisini fiziksel olarak artık beğenmediğini düşünen ve bu yüzden kıskançlık krizleri yaşayan genç bir kadının, görüntüsünü başkalaştırmak, yani arzu edilen bir görüntüye ulaşmak adına estetik operasyona başvurmasının yarattığı dramatik sonuçları ele almıştır.



Resim 3.23. Zaman Filminden bir kare

“Yönetmen filmi aynı kareyle başlatıp bitirerek kahramanı mutsuz sonuyla yüzleştirmekte ve estetik operasyonların ürkütücü arka planına gönderme yapmaktadır. Bunu yaparken de aslında estetik cerrahiye bağlanan ümitlerin ve sonucunda yaşanan tatmin-tatminsizlik, mutluluk- hayal kırıklığı gibi duyguların döngüsel yapısına gönderme yapmaktadır” (İnceoğlu, Kar, 2010: 193). Fiziksel sorunlara yol açabildiği gibi ruhsal sorunlara da yol açabilen, gereksiz tıbbi müdahaleler, bedende geriye dönülmesi imkansız olan hasarlar oluşturmakta ve bu tıbben bedensel sakatlık olarak kabul edilmektedir.

Burada bedenine popüler söylemelerle yabancılaşan modern insanla, kolektif bir yaşamın parçası olan ilken insanın, estetik algısındaki farklılık, bedende bıraktığı izlerin birbirine olan uzaklığı ile ortaya çıkmaktadır. Bölümün başlarında yer vermiş olduğum ilkelerin estetik uygulamalarında beden, “tinselliğin, toprağın, bitkilerin, hayvanların, suyun, tanrıların izlerini taşıyordu. Postmodern toplumda ise bedenin taşıdığı izler yerkürenin ve canlıların teninden kopuk, soyut, ticari göstergelerdir” (Çabuklu, 2004: 103).

Acının fiziksel olarak deney imlendiği birçok örnekte, bir bütünün parçası olmak, kendini görünür kılmak, beğenilmek ve arzu edilmek gibi zihne ve bedene yön veren çeşitli nedenlerin olduğu görülmüştür. Her ne kadar uygulamalar birbirinden farklı da olsa, tek ortak noktaları, deney imlenen acının ardından, bedene hükmetmenin vermiş olduğu, kendini iyi hissetme duygusudur. Son bölümde bedene yabancılaşmanın sonucu olarak, estetik operasyonların vaat ettiği, güzellik olgusu ve bedeni baştan yaratma arzusunun, yaşanılacak olan olumlu/olumsuz fiziksel ve ruhsal değişimin önüne geçtiği, hatta en özet hali ile şu şekilde ifade edilebilir. “ İyi hissetmektense iyi görünmek daha iyidir” (İnceoğlu, Kar, 2010: 194).

Bu kısa tanımlama akla, 1975 yılında Marina Abramoviç’in gerçekleştirdiği ‘Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı’ (Resim 3.24) adlı performansını getirmektedir. Bu performansta sanatçı, makyajlı ve yarı çıplaktır. Bir elinde metal bir fırça, diğer elinde metal bir tarakla saçlarını taramaya başlayan Abramoviç, diğer yandan da “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” diye söylenmektedir. Tekrarlanan saç tarama ve söylenme eylemi, bir süre sonra saldırgan bir hal alarak sanatçının saçlarına ve yüzüne zarar vermesine neden olmuştur. Bir saat boyunca süren performansta, sözleri peş peşe söyleyerek dilin anlamını yitirmesini ve acı kavramını bedeninde göstermeyi hedeflemiştir. Konu ile ilişkilendirecek olunursa, sanatçının amacının dışında bir yaklaşım gibi görünse de, performansın ismi ve sanatçının performans boyunca yaptıkları, güzelleşmek adına

bedene uygulanan estetik şiddetini ve bu şiddetin insanlar tarafından bilinçli olarak kendi bedenlerine uygulandığı algısını çağrıştırmaktadır. Bu uygulamalar sayesinde, zamanla insan kendi bedenine yabancılaşırken, bilinci de acımasızlaşarak bedeninden uzaklaşmaya başlamaktadır.



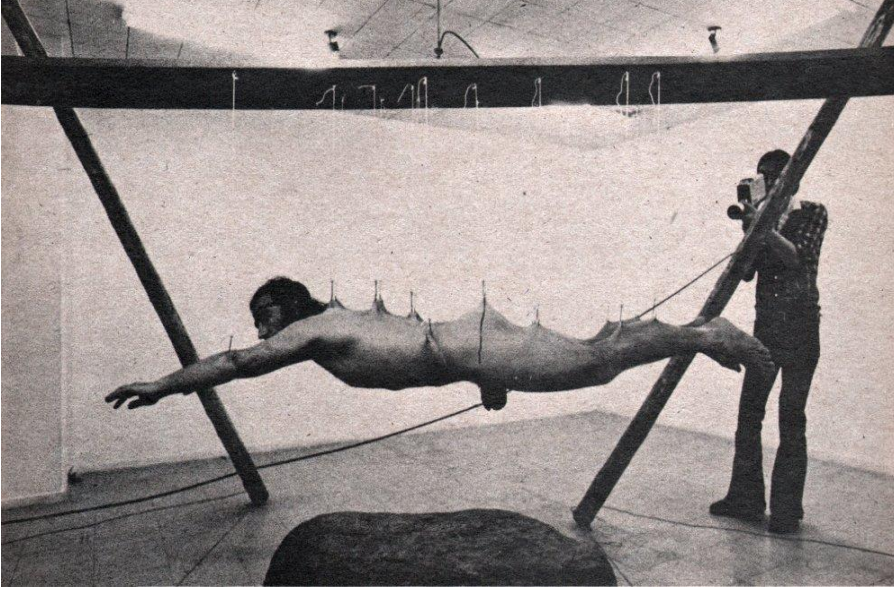
Resim 3.24. Marina Abramoviç, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975, performans

Güzellik algısı ve beden uygulamaları denilince akla hiç kaçınılmaz olarak Orlan gelmektedir. Orlan'ın güzellik kavramına karşı bedenini canlı bir kolaj resmine dönüştürmesi ve 'Yaşasın Morfin' sloganı ile devam eden ameliyat serilerinin bir kısmına araştırmanın geçtiğimiz bölümlerinde yer verilmiştir. Güzellik algısı dahilinde olmasa bile, bedene müdahale denilince akla gelen bir başka sanatçı ise Stelarc'tır.

Avusturalya'lı performans sanatçısı Stelarc'ın bedenini değiştirmekle başladığı çalışmaları; bugün neredeyse kendisine yarattığı siber bedene ulaşmıştır. Stelarc; bedeninin aşınılabılır ve atıl olduğu fikrinin kendisini bu yönde çalışmalar yapmaya ittiğini söyler. "Üçüncü El", "Lazer Gözler", "Asılma Deneyimleri" gibi çalışmalarının altında yatan temel neden fiziksel ve teknik olarak bedeni kusursuzlaştırma deneyi ve tekno-şamanist bir yönelimdir (Kozlu, 2004).

Bir çok kez tekrarladığı performansı "Asılma Deneyimleri" n de, vücuduna geçirdiği kancalarla boşlukta asılı kalan Stelarc, bedeninde acının sınırlarını zorlayarak dayanıklılığı

ve yetkinliği sorgulamıştır. Bu performansların ardından, bedenini siber sistemle uzatmış, olan sanatçı, bir bakıma bedenini siberetik bir heykele dönüştürmüştür (Resim 3.25).



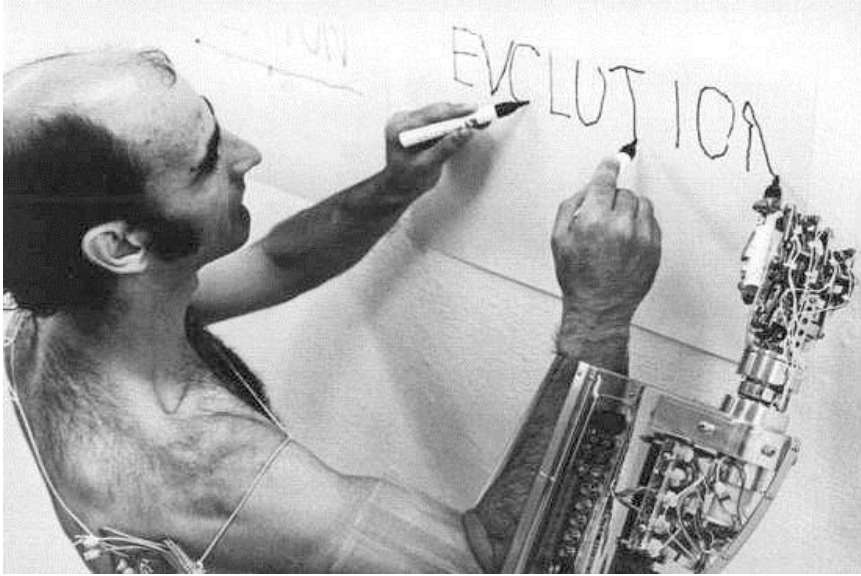
Resim 3.25. Stelarc, Asılma Deneyimleri, 1980, performans



Resim 3.26. Stelarc, Üçüncü El, 1985, performans

Bu anlamda “Üçüncü El” adlı çalışması 290 derecelik bir açı ile dönebilen ve kavrama hareketini sağlayabilen bir mekanik eldir. “Electromyography (EMG) sistemiyle yani hareket eden kasların çıkardığı elektrik enerjisi ile çalışan “Üçüncü El”, Stelarc’ın sağ koluna monte ediliyor, karın ve bacak kaslarına takılan elektrolitlerden enerjisini alarak hareket edebiliyordu” (<http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde>) Son Erişim: 15.08.2014

Sanatçı bu çalışmasının ardından kas hareketlerinin üzerine, beyin dalgaları ve kalp atışlarının oluşturduğu elektiriğide performanslarının bir parçası haline getirmiştir. Sinirleri beynin kontrolü ile değil vücudun farklı yerlerinden sağlanan enerji ile çalıştırmayı hedefleyen Stelarc, bu düşüncesini, 1982 yılında gerçekleştirdiği “El Yazısı” adlı performanda üç el ile duvara aynı anda evrim yazısını yazarak gerçekleştirmiştir.



Resim 2.27. Stelarc, El Yazısı, 1982, performans

Stelarc’a göre bedeni sosyal ve psikolojik bir varlık olarak değil izlenilebilen ve modifiye edilebilen bir mekanizma olarak kabul etmek gerekiyor. Sanatçıya göre bedenimiz özne değil nesnedir. Teknoloji insanın doğasını dönüştürecek, vücudun fiziksel kapasitesini dengeleyek ve insan cinsiyetini standardize ederek hayatın dinamiğini erkek-dişi ilişkisine değil insan-makine ilişkisine dayandıracaktır. Rahim dışında dölleme ve yapay ortamda ceninin beslenebilmesiyle teknik olarak vücudun doğum yapmasına gerek kalmayacaktır. Vücudun modüler olarak yeniden tasarlanması neticesinde işlevini yerine getirememeye başlayan organların değiştirilebilmesiyle ölüm

de olmayacaktır. Ölüm korkusu ortadan kalkınca insanın varoluşsal kaygılarında temelden değişiklikler gerçekleşecektir

(<http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde>) Son Erişim: 15.08.2014

Stelarc'ın bu tanımı teknolojiyle iç içe geçmiş hayatlarımızın kısa bir özeti gibidir. Duygusal algıların ortadan kalkarak, bedenimizin hızla ilerleyen teknolojinin kontrolüne girmesi acı, ölüm gibi insanı duyguların üzerine çekmek istediğimiz bir perde hayalini ortaya koymaktadır. Verilen bir çok örnekte görüldüğü üzere, bedenin bir sanat nesnesine dönüşme sürecinde, toplumun içerisinde yaşanan kültürel olguların büyük bir payı vardır. Bedeni malzeme olarak gören bu sanat anlayışında, kesilen, kanatılan, eklenen ve çoğaltılan bedenler karşısında izleyicinin duyduğu rahatsızlık, dünyayı sorgulama, anlamlandırma ve yorumlama şeklinde hayat bulmaktadır. Bu durum seyirciyi sanat eserini izleyerek tüketen konumundan alıp, zihinsel bir üretici konumuna taşımaktadır. “Body art’da acının değeri yüceltilmez, acı kurtarıcı ya da erginleyici değildir, sınır bile değildir, ilgisiz, kayıtsızdır, acıda durmak, kalmak mümkün değildir Daha da kötüsü “et”in gülünç bir biçimde hatırlanması, çağdaş teknolojilerin geçersiz kıldığı bedensel bir mekanizmanın protestosudur” (Breton, 2011:100).

Toplumsal bir çok değerın sanatla iç içe geçmesi ve sanatçının bedeninde varlığını göstermesi, bizlere tutulan bir aynadır ki bu aynada kendimiz görmemiz kaçınılmazdır.

4. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ANALİZLERİ

Uygulama analizleri bölümünde, araştırmanın genel kavramı olan kadın kimliği üzerine gidilerek, toplumsal cinsiyet rollerinin bu kimlik üzerindeki hakimiyetini sorgulayan öğelere yer verilmiştir. Kadın konusunun ağırlıklı olmasının yanı sıra, çeşitli kültürel ritüellerin uygulanışına ve bu ritüellerin kadın/erkek bedenleri üzerinde oluşturduğu estetik algıya, konu dahilinde değinilse de, uygulama aşamasında ele alınmamıştır. Bunun yerine toplumsal statüler doğrultusunda oluşan ev hanımı, anne ve eş kavramaları üzerine gidilerek, yine toplumun beğenisine sunulan güzel, alımlı ve seksi kadın imajı ile bir karşılaştırma yapılmıştır. Bu karşılaştırmaların uzantısı olarak uygulama çalışmalarının bir bölümünde yaratılan bu iki farklı kadın profili üzerine gidilmiştir. Toplum, aile, din gibi çeşitli iktidar politikalarının kadın bedeni üzerindeki söyleminin bir çok alanda kendisini göstermesine karşılık, varlığını bu eril hakimiyet karşısında zihinsel ve bedensel olarak göstermeye çalışan dişil özneye, çalışmanın genel konusu olarak yer verilmek istenilmiştir. Ve bu doğrultuda çeşitli yöntem ve teknikler kullanılarak araştırmanın uygulama aşaması tamamlanmıştır.

Toplum içerisinde kadın ve erkeğin statülerini belirleyen katı anlayışın bir uzantısı olarak, kadının ev içindeki konumlandırılışı ve buna dayanarak ev işinin kadın işi olarak görülmesi, bunun görünmeyen ve karşılığı olmayan bir beden gücüne dönüşmesine neden olmaktadır. Yapıldığında değil de yapılmadığında fark edilen bu emeğin yanı sıra, kadınlık görevleri olarak zihinlere kazınmış olan erkeği memnun etme beklentisi, öncelikli olarak güzel, bakımlı, temiz ve uysal kadın profili ile bütünleşerek, dişil özneye karşı beklentilerin yüksek tutulmasına yol açmaktadır. Gün içerisinde her alanda aktif olan kadın, kendisinden beklenen kadınlık görevlerini aksattığı vakit, sözlü ve fiziksel şiddete maruz kalması hatta terk edilme veya aldatılma gibi bir çok haksızlıkla karşı karşıya gelmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu algıdan ve sonuçlardan yola çıkarak hazırlanmış olan “Toz Bezi” adlı çalışma, kadın kimliğiyle özdeşleşmiş olan temizlik bezi üzerine farklı kişilerin portrelerinin çizilmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Bir ürünün amaca hizmet etmesi ve o amaç doğrultusunda kullanışlı olmasının yanı sıra kullanıcıyı memnun edecek özelliklerinin olması da tüketici için tercih etmeyi kolaylaştıran bir etkidir. Burada tercih edilen temizlik bezinin özellikleri şöyledir; Öncelikle boyut olarak ideal ölçülerde (rahat hareketi engellemeyecek boyutta) kesilmiştir. Tüylenmeyen yumuşak ve emici bir dokuya sahiptir. Son olarak da yapılan temizliği göstermek adına açık renkte üretilmiştir.

Araştırmanın metinsel kısmında değinilmiş olan toplumda kadın algısı ve bu algıyı şekillendiren beklentiler, sıralandığında şunlar ortaya çıkmaktadır. Bir kadın, güzel, alımlı, yumuşak huylu, olumlu, anlayışlı, temiz, titiz (bu özellik kadının ait olduğu ailenin diğer kadınları tarafından övgüyle karşılanan bir özelliktir) v.s. gibi birçok özelliğe sahip olmalıdır. Bir bakıma yaratılan bu “melek” tasviri kadını bir anda mitsel bir varlık haline getirirken onunda bir insan olduğu algısını hiç tereddütsüz ortadan kaldırmaktadır. Bu beklentilerin birleştirilmesi ile ortaya çıkan portre çalışmalarında, kadının güzelliği ve alımlılığı çizgisel olarak vurgulanmıştır. Bunun dışındaki bir çok özellik bezin özelliği ile kaynaştırılarak sunulmuştur.

Buna göre bezin üzerinde bulunan kat izleri, kadının katlanma ve tahammül gücüne işaret ederken, bezin açık renkli oluşu kadının temiz ve titizliği ile örtüştürülmüştür. Bezin yumuşak dokusu, anlayışlı, iyi huylu ve şevkatli bir kadına gönderme yaparken, her birinin ideal boyutta kesilmiş olması ise, bir kadının kişiliği, karakteri, duyguları ne olursa olsun,

toplum tarafından kendisi için biçilmiş bir kalıba daha dünya ya gelmeden yerleştirildiğini göstermektedir.

İsimsiz adlı çalışmada benzer olgular üzerinden bir anlatıma sahiptir. Yine temizlikte kullanılan plastik eldiven toplumsal rollere işaret ederken, güzellik kavramının ayna ve tarak ile ele alınarak plastik eldivenin avuçları içerisine yerleştirilmesi, kadın algısının iç içe geçmiş kavramalarla oluşturulduğu ve beklentilerin boyutu ne olursa olsun kadın cinsiyetle bütünleşmek zorunda olduğu vurgulanmaktadır. Toprak üzerinde fotoğraflanan bu yerleştirmede kadının toprak ile ilişkilendirilmesinden, toplumsal statüsüne ve güzellik algısına kadar üç ana faktörün altı çizilmek istenilmiştir. Bu sırayı şöyle özetlemek gerekebilir, kadının doğurganlığı ile ilişkilendirilen toprağın bereketi, toprak ana'yı yarattı, ana olan kadın, toprağının ve evinin yakınına konumlandı, konumu ne olursa olsun o bir kadındı ve güzel olmalıydı.



Resim 4.1. Nurdan Çelik, Toz Bezi, 2014, temizlik bezi üzerine tükenmez kalem



Resim 4.2. Nurdan Çelik, Güzel, 2014, fotoğraf

Bu çalışmada ise kadınlık rollerinin, birde cinsellikle bütünleşmesine yer verilmiştir. Daha önce değinildiği gibi kadın cinsinden beklenen bir çok nitelik vardır. Bunlar arasında belki de en can alıcısı cinselliktir. Özellikle cinselliğin medya aracılığı ile kadın bedenine hapsedilmesi ve bununla birlikte seyirlik bir nesneye dönüşmesi reklamın izleyici kitlesini artırmakla kalmayıp ürünün satış kar'ını da oldukça üst bir limite taşımaktadır. Peki bunlar olurken kadınına toplum tarafından yüklenen bir çok sıfat nereye gidiyor? Sorusuna cevap vermek oldukça güç, çünkü kadının annelik rolü, temiz ve titiz ev hanımı rolü hatta ailesini koruyan ve seven sevecen büyükanne rolü de zaten gün içinde ekranlarda fazlasıyla sunulmaktadır. Ama şu da bir gerçektir ki cinselliğin yüklendiği ve kadın bedeninin bir metadan öteye geçemediği tanıtım reklamları da oldukça çoktur. Belki de arzu ve zaaf lar söz konusu olduğunda bir önceki çalışmanın metninde yer verilen kadınlık görevleri göz ardı edilebilir bir hal alabiliyordur. Bu çalışmada kullanılan malzeme yine bir temizlik ürünüdür. Büyük boyutlu bir süngerin üzerine nakış ipliği ile işlenen dudak formu, reklam sektöründe kadın cinselliğinin en beklenmedik yerlerde bile vurgulanmasına ironik bir göndermedir. Diğer çalışmada da benzer bir anlatım söz konusudur, dört farklı renkte ki temizlik bezi üzerine, boya ile oluşturulan dudak formları yine kadın cinselliğinin her alanda izleyicinin gözüne sokulmasına karşı duyulan tepkinin bir göstergesi niteliğindedir.

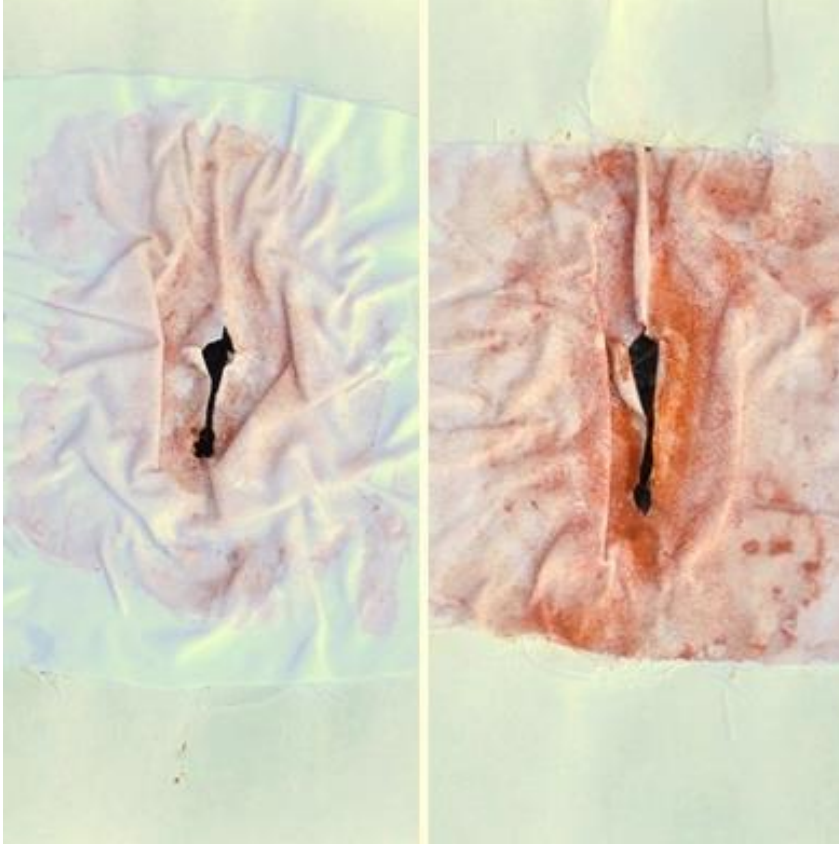


Resim 4.3. Nurdan Çelik, İsimsiz, 2014, sünger üzerine işleme



Resim 4.4. Nurdan Çelik, İsimsiz, 2014, temizlik bezi üzerine akrilik boya

Andy Warhol'un, Marilyn Monroe baskılarını anımsatan bu çalışmada yapılan vurgu Warhol'un fosforlu renkleri kullanarak Marilyn Monroe'u yapay bir tüketim nesnesine dönüştürmesi gibi medyanında kadın bedenini her kesim insanın beğenisine sunarak tüketime teşvik etmesidir. Göz alıcı renklerle bezenerek, bir tüketim maddesinin süslü ambalajı gibi sunulan kadın bedeni ve cinselliği kolay ulaşılabilir ve ucuz bir metaya dönüştürülmektedir.



Resim 4.5. Nurdan Çelik, Dişi, 2013, kumaş şekillendirme

Dişi ve Bereket adlı bu iki çalışmada, konu edinilen şey, kadın ve toprak ilişkisidir. Bu ilişkiye göre; Kadının cinsi gereği, bedenindeki farklılıklar, erkeğin yalın bedeninin karşısında üstün olarak algındı. Bu algı, insanlığı karnında var eden, ete kemiğe bürüyen ve ona ruh yükleyerek dünyaya getiren, kadını kutsadı. Bu kutsayış kadını bereketin sembolü olan “Ana Tanrıça” makamına taşıdı. Ana olan, yeni nesle can veriyor, göğüslerinden akan mucize besinle besleyip büyütüyordu. Belirli aralıklarla kanayan bedeni onu öldürmüyor, aksine onu yeniliyor temizliyordu. Bu bereketin sembolü cins, toprakla bütünleşti, toprak

gibi verimli ve toprak gibi hayat saçıyordu. Devamın da, -toprağı ana, kadını toprak- yapan bu algıya göre artık kadın “Toprak Ana” ydı.

Dişi adlı çalışma, kumaşın vajina formuna sokularak, sulandırılmış toprak ile renklendirilmesi ile oluşturulmuştur. Kumaş her ne kadar işlenmiş bir malzemedense bitki kökenlidir ve tarımsal faaliyetlerin bir ürünü oluşu bereket, toprak ve kadın üçgeninin çağlar öncesine uzanan en keskin ucudur. Sulandırılmış toprağın verdiği iki farklı renk algısında, ırksal farklılıkları anımsatmaktadır. Bunun yanı sıra cinsel vurgudan uzak olarak, bir vajina formunun, el yordamı ile yorumlanması tamamen dişil öznenin doğurganlığı ve toprakla olan bütünleşmesini vurgulamaktadır. Bu vurgunun üzerine, çalışmanın dokusuna aykırı bir malzemeyle sunulması ise kadının doğası gereği şekillenmiş bedeninin cinsellik kavramıyla yoğurularak, izlemelik ve göstermelik bir teşhir ürününe dönüşmesine karşın eleştirel bir yorum niteliği taşımaktadır. Bu eleştiri sanat tarihinin hakimi olan eril güce kadar uzanan kapsamlı bir söylemdir. Zira, ‘Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak olmaları gerekir?’ sorusu ile bağlantılı olarak ‘Kadınların sosyal hayatta var olabilmeleri için zihinlerine değil, bedenlerini bakılmalı?’ sorusunu akla getirmektedir.

Bereket adlı çalışmanın uygulanış biçimi ise kadının doğurganlık özelliğini doğal olarakta kadın ve bereket ilişkisini ele almaktadır. Malzeme olarak tercih edilen kadın bağı, regli günlerinin rahat ve temiz geçirilmesi için tasarlanmıştır. Regli ise bir dişi cinsin anne olabileceğinin göstergesidir. Diğer bir malzeme ise tohum olarak kullanılan ve bereketin sembolü olan buğdaydır. Bir bebeğin anne karnındaki gelişimi referans alınarak hazırlanmış olan bu çalışmada, hamileliğin 40 haftalık olan evresi, 40 ayrı ped ile gösterilmiş ve her haftanın gelişimsel evresi, birbirinin devamı niteliğinde sıralanmıştır. Bir kadın nesnesi ve bir kadın sembolünün birlikteliğinden oluşan bu çalışmada, yaşamsal bir kesit gösterilerek, bereket temasının içerisinde kadının işlevine yer verilmiştir.



Resim 4.6. Nurdan Çelik, Bereket, 2014, yerleştirme



Resim 4.7. Nurdan Çelik, *Bedenim Benim*, 2013, yerleştirme

Bedenim Benim, adlı çalışmada din, aile, devlet, toplum gibi çeşitli iktidar politikalarının beden üzerindeki hakimiyetine değinilmek istenmiştir. Bu iktidar politikaları toplumlarda ve kültürlerde, beden üzerinde çeşitli yaptırımlara sahiptir. Özellikle kadın bedeni üzerine kurgulanmış politikalar, kadına ‘benim bedenim’ deme hakkını bile tanımamaktadır. Artık günümüzde de görüldüğü gibi, iktidar bedenin en dış halinden, en iç haline kadar müdahale etme hakkını kendisinde görmektedir. Kadın bedeninin içten dışa kuşatılması, bedenini nasıl görünmez kılacağından, rahminde en az kaç çocuk taşıyacağına kadar, hatta doğum şeklinden, istenmeyen gebeliğin sonlandırılmamasına kadar özel alan ve özel yaşama dair bir çok talimat geliştirilmektedir. Bir oyunun taşları olarak görülen kadın bedenin karşısında iktidarın her çeşiti sıralı bir şekilde boy göstermektedir. 50x50cm ebatındaki satranç tahtası üzerine yerleştirilen oyun taşları, bir tarafta kadını simgeleyen hali ile yer alırken diğer tarafta iktidarı simgelemektedir. Üzerine örtülen çarşaf kimliksizleşen kadının bedeni, her zaman için iktidarın müdahale iştahını kabartan bir tehlike unsuru olarak görülmektedir. İsimsiz (Resim 5.8) adlı çalışma da, yine aynı çerçeve içerisinde benzer anlatım özelliklerini içermektedir. Kadın bedeni denildiğinde kadının bizzat kendisine söz düşmediği kesin bir yargıdır. Bu yargıyı dünya genelinde çok çeşitli toplumlara ait örneklerle kesinleştirmek mümkündür. Bunlardan bir tanesi de içinde

yaşadığımız toplumdur ki toplumumuzda da kadın denildiğinde iki kez düşünmek gerekmektedir. Kadının kendisinin söz sahibi olamadı bedeni üzerinde çeşitli dini, etnik ve bölgesel grupların söz sahibi olduğu hatta daha da genel bakıldığında iktidarın bile kadın bedeni üzerinden siyaset yaptığını görmemiz mümkündür. Şöyle ki bekaret bekçiliği ile başlayıp kürtaj bekçiliğine kadar uzanan bu denetim politikası kadın bedenini görünmez kılmak ve bu görünmezliğin içerisinde kadınlık haklarını hiçe sayarak insanlık haklarına da müdahale etmenin yollarını açmaktadır. İnanç özgürlüğünün de kullanılması ile başın, beden, cinselliğin ve kimliğin kapatılması, kadının zihninde bir bedeni olduğu ve bu bedeni üzerinde hakları olduğu fikrini silme yönünde hızla ilerlemektedir. İsimsiz (Resim 5.8) adlı çalıma bu temellere dayandırılarak oluşturulmuştur. Siyah çarşafı hapsedilmiş bu bedenin görüş alanı rahminin boşluğu ile sınırlandırılmıştır fakat buna rağmen yine de perdelenmiş durumdadır. Bu siyah silüet kadına dair hiçbir özellik taşımasa da kadın olarak nitelendirilmektedir. Yıldızlı işlemelerle vurgulanan rahim ve yumurtalık formu kadının kimliğinin değil cinselliğinin ön planda tutulduğuna işaret etmektedir.



Resim 4.8. Nurdan Çelik, İsimsiz, 2014, yerleştirme

5. SONUÇ

Araştırmada cins, cinsiyet, toplumsal cinsiyet kavramları ele alınarak, toplumu oluşturan iki cins arasındaki, hem biyolojik, hemde sosyal farklar üzerine gidilmiştir. Konun toplumsal yönüne yapılan vurguda ise toplumun değer yargılarından, sınıf ve statüye kadar, kadın ve erkek cinsini etkileyen normlara yer verilmiştir.

1960'larda sanatın içinde de yer bulan toplumsal cinsiyet kavramı, özellikle feminist sanatçıların, en çok üzerinde çalıştıkları konular içerisine girmiştir. Araştırmanın kavramsal kısmında, örnek olarak kullanılan bir çok feminist sanatçı da doğrudan kendi bedenini kullanarak, toplumsal cinsiyet konusuna değinmiştir. Kendi bedenlerini kullanmaları kadın bedenine yapılan vurguyu daha da güçlü hale getirmiştir. Bu doğrultuda özellikle performans sanatının seçilmesi, sanatçıların izleyici ile güçlü bir iletişim kurmalarına ve izleyiciyi performansa dahil etmeleri konusunda faydalı olmuştur. Araştırmanın ikinci yarısında bedene müdahalenin, toplumdaki ve kültürlerdeki önemine değinilirken, acı ve estetik konusu tüm uygulamaların ortak noktası olarak görülmüştür ve özellikle bu iki kavramın altı çizilmiştir.

Beden sanatçılarının yaptığı uygulamaları anımsatan çeşitli kültürel müdahaleler, yine beden sanatçılarının çalışmaları ile karşılaştırılarak konun sanatla olan ilişkisi ön plana çıkarılmak istenilmiştir. Görsel ve metinsel, araştırmalar doğrultusunda gerçekleştirilen uygulamalarda da kadın konusu genel başlığı oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- Altur, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları,51.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler* (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 176.
- Antmen, A. (2008). *Sanat Cinsiyet* (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 14,28-29,35,258,267-268,286.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 161-162,239,242,280.
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri* (çev. Y. Salman). (On Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 10. (Eserin orijinali 1972’de yayımlandı).
- Berktaş, F. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 16.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası* (çev. B. Ertür). (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 50. (Eserin orijinali 1999’da yayımlandı).
- Breton, D, L. (2010). *Acının Antropolojisi* (çev. İ. Yerguz). (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 165,200. (Eserin orijinali 2005’de yayımlandı).
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (çev. E. Hoşçusu). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 173,177. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden* (Birinci Baskı). İstanbul: Pusula Yayıncılık, 77,103.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (çev. M. Küçük). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 39. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Gökalp, E. (Editörler). (2012). *Sosyal Bilimlerde Temel Kavramlar*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, 86,88,89.
- İnceoğlu, Y., Kar, A., (2010). *Kadın ve Bedeni* (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 71-72,75-76,78,193-194.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (çev. İ. Türkmen). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 16. (Eserin orjinli 1996’da yayımlandı).
- Morris, D. (2006). *Çıplak Kadın* (çev. A. Aslı Özer). (Birinci Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi, 68,102,130,246-247. (Eserin orijinali 2004’te yayımlandı).
- Morris, D. (2009). *Çıplak Adam* (çev. N. Elhüseyni). (Birinci Baskı). İstanbul: NTV Yayınları, 61-62,79. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Özbek, M. (2007). *Dünden Bugüne İnsan* (İkinci Baskı). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 481,483-484.

- Scott, W, J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* (çev. A. Tunç Kılıç). (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı. 1,11. (Eserin orijinali 1988'de yayımlandı).
- Hersey, G, L. (2003). *Cazibenin Evrimi* (çev. R. G. Ögdül). (Birinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 206. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizimden Postmodernizme Sanat* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 183,297-298-299,304.
- Bayhan, V. (2012). *Sosyal İnşa Süreci Olarak Toplumsal Cinsiyet*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 63 (1), 153-154-155,158.
- Söylemez, M. (2011). *Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8 (1), 3.
- Demir, N, K. , Yiğit, Z. (2013). *Reklam Fotoğraflarında Kadın Bedeninin Değişimi*. Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8 (6), 463.
- Gürhan, N. *Toplumsal Cinsiyet ve Din*. Şarkiyat İlmi Araştırma Dergisi, 4 (1), 61-62.
- Papila, A. (2009). *Modern Sanatta Kadın İmgesi*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3 (1), 183.
- Yılmaz, P, Ü. (2010). *Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması*. Yedi, DEÜ GSF Dergisi, 4 (1), 126,133.
- Çimen, D. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Eşiği Bağlamında Televizyon Reklamlarında Kadın*, Uzmanlık Tezi, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, Ankara, 35,38.
- Erkök, Ş, Ö. (2011). *Performans Sanatı ve Aktivizm*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 72.
- Korkmaz, F, D. (2006). *Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanat Yansımaları: Feminist Sanat*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 81.
- Kozlu, D. (2004). *Toplumsal-Teknolojik Gelişmelerin Benin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımına Etkisi Üzerine Genel Bir Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta, 31.
- Özbay Aydoğan, S, M. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 82.
- Türker, D. (2009). *Basın İlanlarında Kadın İmgesi ve Cinsellik*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 62.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- İnternet: Özüdoğru, Ş. (). Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. Web: http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf adresinden 09 Eylül 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Selçuk, G. (2011). Postmodern Söylem ve Popüler Kültür Kavramının Sematik Dönüşümü. Web http://journal.yasar.edu.tr/wpcontent/uploads/2012/09/11_guven.pdf adresinden 09 Eylül 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Tezkan, M. (2009). Gerçeğe Alternatif Bir Gerçeklik. Web: <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> adresinden 01 Şubat 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Erden, O. (2010). Teknoloji Vücuda Geldiğinde. Web: <http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Yılmaz, M. (2002). Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete –Sanatta Kanlı İçselleştirmeler-. Web: <http://idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf> adresinden 13 Şubat 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Akman, K. (2005). Orlan'ın Suretleri. Web: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html adresinden 09 Eylül 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Arapoğlu, F. (2010). British Museum “Moral” Kazandı. Web: <http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/07/british-museum-moral-kazand.html> 08 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Başar, R. (2012). Barışa “Gelin” Pippa Bacca. Web: <http://www.bianet.org/biama/kadin/137336-barisa-gelin-pippa-bacca> 09 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Antmen, A. (2008). Yaşam Pahasına Performans. Web: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=253110> 09 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Erden, O. (2014). Ana Mendieta Nerede? Web: http://www.gazetea24.com/yerel-basin-haber/ana-mendieta-nerede_12269025.html 07 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Akman, K. (2006). Shırin Neshat ve Allah'ın Kadınları. Web: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html 05 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Ögüt, H. (2010). Görüntü Bir İktidar Sorunudur. Web: <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/hande-ogut-goruntu-bir-iktidar-sorunudur/> 03 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Arda, Z. (2014). Sanatta Feminist Hareketler. Web: [http://31.210.75.116/\\$sitepreview/hbbhaber.com/yazar-44_sanatta_feminist_hareketler_.html](http://31.210.75.116/$sitepreview/hbbhaber.com/yazar-44_sanatta_feminist_hareketler_.html) 02 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Çiçek, F. (2000). Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı. Web: <http://www.filizen.com/cumhuriyet.html> 02 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Akman, K. (2006). Amerikan Tüketi'ci “Rüya”sı ve Sanatı. Web: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi113/kubilay.akman.2_113.html 29 Haziran 2014'te alınmıştır.

İnternet: URL: <http://ne-demek.net/anlam%C4%B1/%C4%B0mge-ne-demek.html> Son Erişim Tarihi: 25.04.2014.

İnternet: Öğüt, H. (2012). Kadın Sanatında Yabancılaşma Yabancılaştırma. Web: <http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012/03/yabanclastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html> 01 Şubat 2014'te alınmıştır.

İnternet:URL:http://eogrenme.anadolu.edu.tr/_layouts/eLrnPoint/AofElnPortal/SignIn.aspx?ReturnUrl=%2feKitap%2fFOT102U.pdf Son Erişim Tarihi: 01.02.2014.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ÇELİK, Nurdan
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 10.08.1983, Ankara
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0 (507) 295 74 74
e-mail : nurdancelik_06@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / G.S.E	Devam Ediyor
Lisans	Afyon Kocatepe Üniversitesi / G.S.F	2010
Ön Lisans	Afyon Kocatepe Üniversitesi / M.Y.O	2006
Lise	Atatürk Kız Meslek Lisesi	1999

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2013	Altındağ Halk Eğitim	Resim Öğretmeni

Yabancı Dil

İngilizce

Hobiler

El Sanatları Tasarımı, Fotoğraf Çekmek