

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Özyaşamsal Sürecin Ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois’da Görsel Anlatı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2006

İlke İLTER

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ....../....../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre ..... Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi .....'ın .....  
..... konulu tezini incelemiş ve aday ....../....../.....  
Tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının  
Soyadı: **İLTER**

Adı: **İlke**

Tezin Türkçe Adı: **Özyaşamsal Sürecin Ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı  
Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı**

Tezin Yab. Dildeki Adı: **Visual Narration in Louise Bourgeois as a Reflection  
Area for the Autobiographical Process and the Case of Being a Woman**

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: **Dokuz Eylül Üniv.** Enstitü: **Güzel Sanatlar Ens.** Yıl: **2006**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: 106

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Yrd. Doç.**

Adı: **Gülây**

Soyadı: **SAĞLAM**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Fallus
- 2- Psikanaliz
- 3- Travma
- 4- Feminizm
- 5- Öznellik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Phallus
- 2- Psychoanalysis
- 3- Trauma
- 4- Feminism
- 5- Subjectivity

Tarih: 05.07.2006

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Bugün birçok sanatçı, duygusallıkla birleşen öznelliğe, buna bağlı olarak anlatımcı bir tavra yaklaşım içinde görünmektedir. Bu çalışma, günümüz sanatında sanatsal söylemin belirginleşmesinde kişisel tarihin etkisini, buna bağlı olarak kadınsı duyarlılığın sanatsal yaratıya yansımalarını Louise Bourgeois'ı merkeze alarak anlama çabasıdır. Bu noktada, çağdaş sanat ortamının popüler isimlerinden biri olan Bourgeois'nun bir sanatçı olarak ayrıcalığı ve önemi vurgulanmaya çalışılmakta çeşitli kavramlar üzerinden yapıtları tartışılmaktadır.

Kadınların, ev yaşamının baskısına boyun eğmesi ve cinsel arzuya kadın hazzının vurgulanması, Louise Bourgeois'nun bir dönem yapıtlarında ortaya çıkan temel olgulardandır. Bu yüzden Bourgeois, çoğu kez feminist hareket tarafından bir ikon olarak kabul görmüş ve takdir toplamıştır.

Sanatçının yapıtlarındaki çok temel bir diğer olgu ise bellektir. Bu, günlükleriyle ve psişik atıflarıyla pekişir. Kişisel öyküyü anlatma arzusu ikinci feminist dalga olarak adlandırılan hareketin önemsedığı politik bir tavır olup sanatçıda ortaya çıkan feminizmi de destekler. Kısacası, kadının değişen kimliğiyle paralel ilerleyen yapıtlar bazen bu değişimi yansıtmış, kimi zaman da bu değişimden temelini almıştır.

Louise Bourgeois, güncel sanat sahnesinde, ileri görüşlülüğüyle, çağının sorunlarını hızla kavramış bir figür olarak tartışmasız önemli bir konumda durur karşımızda.

## ABSTRACT

Today so many artists seem close to a subjectivity uniting with sensitivity and consequently to a narrative attitude. This study is an effort of understanding the effect of personal history over the distinction of artistic expression in today's art and reflections of feminine sensibility on artistic creations by having Louise Bourgeois in the center point. At this point, the privilege and importance of Louise Bourgeois, a popular name of the contemporary art, is tried to be emphasized and her works are discussed over various concepts.

Surrendering of the women to the constraints of domestic life and emphasizing the pleasure of women with sexual desire are basic plots of the works of Louise Bourgeois in a period of time. Consequently Louise Bourgeois has been accepted as an icon by the feminist movements and appreciated several times.

Another very basic plot in her works is the memory. This becomes stronger with her diaries and psychic references. The desire of telling the personal story is a political attitude which was overrated by the movement named as second feminist wave and it supports the feminism formed inside the artist. Shortly, the art works arising parallel with the changing identity of the woman sometimes reflect this change whereas sometimes are grounded with it.

Louise Bourgeois stands as a figure who conceived the problems of her era quickly with her farseeing character with an indisputably important position, in the contemporary art scene.

## ÖNSÖZ

“Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois’da Görsel Anlatı” adlı tez çalışmamın amacı psikik bir tavırla hareket eden Louise Bourgeois’nın sanatında kadınsı duyarlılığının sanatsal üretimine yansımalarını anlamayı, tekrarlarla şekillenen sanatına yönelik saptama ve yorumları bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Bu anlamda sanatsal üretimimde ruh ortaklığı hissettiğim sanatçının karşılaştığım her yeni eserinde pekişen bu duygu, doğru bir seçim yaptığım konusunda beni yanıltmamıştır.

Çalışmanın seyrinde Louise Bourgeois’nın sanatı üzerine çok sayıda katalog, makale ve eleştiri metni olması, birçok kapı aralamış ve fikir yürütme konusunda yönlendirici olmuştur.

Zevk alarak sürdürdüğüm bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde gösterdiği yakın ilginin yanı sıra sanat çalışmalarındaki eleştiri ve katkıları için danışmanım Yrd. Doç. Gülay Yaşayanlar SAĞLAM’a ve karşılaştığım sorunları destekleriyle aştığım aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

İlke İLTER  
İZMİR, 2006

# İÇİNDEKİLER

## ÖZYAŞAMSAL SÜRECİN VE KADIN OLMA HALİNİN YANSIMA ALANI OLARAK LOUISE BOURGEOIS'DA GÖRSEL ANLATI

YEMİN METNİ.....	1
TUTANAK.....	11
Y.Ö.K.DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	111
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ .....	xiii

## BİRİNCİ BÖLÜM

### LOUISE BOURGEOIS'NIN SANAT YAKLAŞIMINA YÖN VEREN ÖZYAŞAM SÜRECİNİN NİTELİĞİ

1.1. GENEL HATLARIYLA LOUISE BOURGEOIS'NIN YAŞAMI	
1.1.a. Eğitimi ve Sanatla Karşılığıması	1
1.1.b. 1920'ler Fransa'sı	3
1.1.c. Heykele Başlayışı	3
1.1.d. Evliliği ve Amerika'ya Göç	4
1.1.e. 1982 MOMA Retrospektif Sergisinden Günümüze	8
1.2. TRAVMALARLA KURULU BİR YAŞAM VE GEÇMİŞİN SANATSAL YARATIYA KAYNAK SUNULMASI DURUMU	11

## İKİNCİ BÖLÜM

### FEMİNİZM BAĞLAMINDA LOUISE BOURGEOIS'DA BELİREN ÇOK BOYUTLU SÖYLEM

2.1. LOUISE BOURGEOIS'NİN FEMİNİST BİR İKON OLARAK ALGILANMASININ SEBEPLERİ	20
2.2. FEMME-MAISON SERİSİ VE KADININ DEĞİŞEN KİMLİĞİ	32
2.3. FALLUSUN SUNUMU VE FİLLETTE HEYKELİ ÜZERİNE	51

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BOURGEOIS'NİN SANATSAL TAVRINDA TEKRAR OLGUSU VE İŞLERİNİN BİÇİMSEL ÇEŞİTLİLİĞİ	69
--	----

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BOURGEOIS'NİN SANATINA YÖNELİK SAPTAMALAR VE YORUMLAR (ÇEŞİTLİ YAZAR VE ELEŞTİRMEN GÖRÜŞLERİYLE BOURGEOIS'NİN İŞİNE PSİKOLİNGVİSTİK BİR BAKIŞ)	88
SONUÇ	100
KAYNAKLAR	102

## RESİMLERİN LİSTESİ

- resim 1.** Louise Bourgeois 17. yüzyıla ait bir duvar halısını restore ederken, s.1
- resim 2.**“Documents France 1940–1944: Art-Literature-Press of the French Underground” Sergi Afişi, s.5
- resim 3.** Louise Bourgeois oğulları Alain, Jean-Louis ve Michel’le birlikte, Easton, 1945, s.6
- resim 4.** Louise Bourgeois, s.14
- resim 5.** Louise Bourgeois, ‘*Child Abuse*’ (Çocuk İstismarı),’The Reticent Child’(Suskun Çocuk) Enstalasyonundan, 2003, New York. s.15
- resim 6 a.** Louise Bourgeois, *Passage Dangereux*, 1997 b. Cell (Hücre),1996, s.16
- resim 7 a.** Louise Bourgeois, ‘*Henriette*’, 1985 b. ‘*Henriette*’, Gravür, 1998, s.17
- resim 8** Louise Bourgeois, ‘*One and Others (Kendi ve Diğerleri)*’, Boyanmış ahşap, 18 1/4 x 20 x 16 3/4 inç., 1955, s.18
- resim 9.** Guerilla Kadınlar Sanat Hareketi için hazırlanmış bir afiş, 21
- resim 10.** Louise Bourgeois, s.26
- resim 11.** Louise Bourgeois, ‘*Destruction of the Father (Babanın yok edilişi)*’, Enstalasyon, 1974, s.28
- resim 12.** Louise Bourgeois, ‘*Anatomi 3*’, 49,5 x 35,5 cm, 1989/90, .s.29
- resim 13.** ‘*Artemis olarak Louise Bourgeois*’, “*A Banquet Fashion Show of Body Parts*” performansı, 1978, s.30
- resim 14.** *Kendi ürettiği lateks kostümle Bourgeois*, 1975, s.30
- resim 15.** Louise Bourgeois, “*A Man and A Woman Lived Together*” (“*Bir kadın ve bir erkek birlikte yaşadı*” adlı performans’dan bir skeç), s.31
- resim 16.** Louise Bourgeois, ‘*Anatomi 5*’, 49,5 x 35,5 cm, 1989/90, s.32
- resim 17.** Louise Bourgeois, ‘*İsimsiz*’, Kumaş ve çelik, 11x 27x 21 inç., 2001
- resim 18. a.ve b.** “*Femme-Maison*”, Kağıt Üstüne Mürekkep, 36x14 cm, 1946–47, s.33

- resim 19.** Eric Schaal, Jan van der Donk Rare Books için çekilmiş fotoğraf, s.35
- resim 20.** Salvador Dali, ‘*Dream of Venus Dame*’ (*Venüs’ün Rüyası*), s.35
- resim 21.** Andre Mason, ‘*Mannequin*’ (*Manken*), Uluslar arası Sürrealizm Sergisinden, Paris, 1938, s.36
- resim 22.** Man Ray, ‘*Mannequin*’ (*Manken*), Uluslar arası Sürrealizm Sergisi, Paris, 1938, s.37
- resim 23.** Raoul Ubac, ‘*Mannequin*’ (*Manken*), Uluslar arası Sürrealizm Sergisi, Güzel Sanatlar Galerisi, Paris, 1938, s.37
- resim 24.** sağda ve solda “*Femme-Masion*”, Kumaş Üstüne Yağlı Boya ve Mürekkep, 36x14 inc., 1946-47, s.39
- resim 25.** Andre Masson, ‘*Mannequin*’ (*Manken*), 1938, detay, s.41
- resim 26.** Louise Bourgeois, ‘*İsimsiz*’, Kağıt Üstüne Mürekkep, 1947, s.43
- resim 27.** WomanHouse Sergisi’ nin katalog kapağı. Miriam Schapiro ve Judy Chicago WomanHouse Adlı evin önünde merdivenlerde oturuyorlar. s.45
- resim 28.** Üstte Woman House için öğrenciler tamir işleriyle uğraşıyorlar. Altta sağda Kathy Huberland’ın “*Merdivenlerde Gelin*” işi, Sol alta ise Sandra Orgel’in “*Ütü Performansı*”, s.46
- resim 29.** Üstte **Solda** Camille Grey’in “*Rujdan Banyo*” adlı çalışması, Womanhouse.**Sağda** Faith Wilding’in ‘*Dantel Enstalasyonu*’, 1972, Los Angeles CA., s.46
- resim 30.** **Solda** Robin Weltsch’in *Nurturant Kitchen* ve Vicki Hodgetts. **Sağda**, Karen LeCocq tarafından ‘*Leah’in Odası performansı*’, Womanhouse 1972, Los Angeles, CA. s.47
- resim 31.** ‘*Banyoda Mensturasyon*’ (*aybaşı*) , Womanhouse, Los Angeles, 1995.s.47
- resim 32.** a. Life dergisi için ‘Occupation:Housewife’ başlıklı makale için çekilmiş poz. b. New York Times Dergisinin ev kadınlığıyla ilgili bir fotokolaj illüstrasyonu, s. 48
- resim 33.** 1960’lı yıllardan İşçi Bulma Kurumu için bir Afiş, s.49

- resim 34.** Núria Solsona, alüminyum üzerine renkli fotoğraf, 100 x 70 cm, 2003, s.50
- resim 35.** Sandy Orgel'in "Gömmedolap" adlı çalışması, s.50
- resim36.** Yayoi Kusama, 'Accumulations' (Yığınlar), Enstalasyon, 1964, s.52
- resim 37.** Jasper Johns, 'Target with Plaster Casts' (Alçı Dökümlerle Hedef Tahtası), 1955, s.53
- resim 38.** Eva Hesse, 'İsimsiz', Enstalasyon, 1970., s.53
- resim 39.** Louise Bourgeois, 'Jenus Fleuri', Bronz, 1968., s.54
- resim 40.** Louise Bourgeois, 'Anatomi II', Gravür, 1989., s.55
- resim41.** Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Bronz., s.55
- resim 42.** Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Kumaş ve Çelik, 85x12x12 inç, 2001., s.56
- resim 43.** Louise Bourgeois, 'Femme Maison', Siyah Mermer, 48.125" x 47" x 49.875", 1981., s.57
- resim 44.** Louise Bourgeois, 'Fillette Heykeli', Lateks, 59 x 28 x 19 cm, 1968, s.60
- resim 45.** Robert Mapplethorpe tarafından çekilen Bourgeois Portresi, 1982, s.62
- resim 46.** Robert Mapplethorpe, 1982, detay, s.64
- resim 47.** Robert Mapplethorpe tarafından çekilen pozların kontak baskıları, 1982, s.67
- resim 48.** Louise Bourgeois, 'No Exit(Çıkış Yok)', 1989, 209,5x213,3x243,8 cm, Gimmy Williams Family Foundation, Denver, s.69
- resim 49.** Louise Bourgeois, 'Cell 25 (The View of the World of the Jealous Wife)(Kıskanç Kadının Dünyasından Bir Görünüş)', Çelik, Ahşap, Mermer, Cam ve Kumaş, 100x120x304.8 cm, 2001, s.69
- resim 50.** Louise Bourgeois, 'Obsession or Confusion?'(Saplantı mı, Kargaşa mı?), Gravür, 1988, s.70
- resim 51.** Louise Bourgeois, 'La Nausse'(Bulantı), Gravür, 2003, s.72
- resim 52.** Louise Bourgeois, 'Spiral Woman' (Spiral Kadın), Gravür, 2003, s.72
- resim 53.** Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Gravür, 9x12 cm, 2004, s.73

- resim 54.** Louise Bourgeois, '*İsimsiz*', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1950, s.73
- resim 55.** Louise Bourgeois, '*Ode A L'Oubli*' adlı kumaş kitaptan bir sayfa, 2004, s.74
- resim 56.** Louise Bourgeois, '*Double Sided*' (*Çift Taraflı*), Kağıt Üstüne Mürekkep, 22x28 cm, 2003, s.76
- resim 57 a.** '*Otoportre*', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1942. **b.** '*İsimsiz*', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1941, s.77
- resim 58.** Louise Bourgeois, '*Girl Falling*', 1947, Kağıt Üstüne Mürekkep, s.78
- resim 59.** Louise Bourgeois, '*The Reticent Child*' (*Suskun Çocuk*) *Sergisinden*, 2004, s.79
- resim 60.** Louise Bourgeois, '*The Reticent Child*' *Sergisinden*, 2004, s.80
- resim 61.** Louise Bourgeois, '*İsimsiz*', 1956, s.81
- resim 62.** Louise Bourgeois, '*Rocking Figure*' (*Sallanan Figür*), Mermer, 1986 , s.83
- resim 63.** Louise Bourgeois, *Eye (Göz)*, Mermer, 1981, s.83
- resim 64.** Louise Bourgeois, '*Nature Study*' (*Doğa Bilimleri*), Mermer, 1984., s.84
- resim 65.4** Louise Bourgeois, '*Nature Study*' (*Doğa Bilimleri*) Bronz, 1986., s.84
- resim 66.** Louise Bourgeois, '*Why Have You Run So Far Away?*' (*Neden Bu kadar Uzağa Kaçyorsun?*), 1999, s.86
- resim 67.** Louise Bourgeois, *İsimsiz*, 1998., s.86
- resim 68.** Louise Bourgeois, '*Dismemberment Anatomy*' (*Anatomi Parçalanmaları*), Gravür, 1993. s.86
- resim 69.** Louise Bourgeois, '*Spiral Woman*', Kumaş, 2000, s.87
- resim 70.** Louise Bourgeois, '*İsimsiz*', Alüminyum, 2004., s.87

## GİRİŞ

‘Sanat tarihi açısından büyük bir kırılmanın yaşandığı 1960 sonrası dönemde, feminist sanatçılar tüketim kültürünün kadını kullanma biçimini, cinsel şiddet gibi konularda ve toplum içinde kadının rolünü irdelemiş, radikal eylemlerle, yaptıkları tarihî kazılarla kadın sanatçı kimliği deşifre etmişlerdir. Bu sayede bilinçaltına yönelme, sanatçının kendi geçmişini deşifresi, rüyaların ya da düşsel imgelerin yer aldığı üretim biçimleri, cinsel şiddet ve kadın olma hali günümüz sanatında üretime eklenen olgulardan birkaçıdır.’<sup>1</sup>

Feminizm, erkekler ve kadınlar arasındaki haklar üzerinde eşitlik ve iktidar dağılımı için talepte bulunmanın bir aracı olmuştur. 70’li yılların feministlerinin en dikkate değer katkılarından birisi “kişisel olan politiktir” fikridir. ‘Feministler açıkça aile içinde düzenlenen mahremiyet ve iktidar ilişkilerinin, uluslararası ilişkiler kadar politik olduğunu vurgularlar.’<sup>2</sup>

Kişisel olanı gösterme yolu ise bilinçdışıdan, rüyalar ve hayallerden hareket etmektir. Bağlantılı olarak da bu yüzyıla yön vermiş önemli olgulardan biri olan psikanaliz devreye girer. Kadın ile dil arasındaki ilişki ve dolaylı olarak da bunların sanatla bağlantısı psikanaliz sayesinde kurulmuş, modern kültürün önemli konularından biri haline gelmiştir.

Öyle ki Ebeling’in deyişiyle; psikanaliz ‘sessiz çılgınlıkları ve karmaşık rüyaları’ divana yatırıp konuşurmaya başladığından beri, o çılgınlıklar ve rüyalar en derindeki öze, hatta genel olarak kültürün gizemli bulmacasına dair pencereler açmaya başlarlar.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Knut Ebeling, “*Gradyva Meselesi Sanattaki Cinsellik Düzenegi*”, **Sessiz Çılgınlıklar Karmaşık Rüyalar Borusan Sanat Galerisi Sergi Kataloğu**, İstanbul, 2004, s:2

<sup>2</sup> Ali Akay Rosa Martinez röportajından alıntı, Plato, Ekim 2005

<sup>3</sup> bkz; Ebeling, a.g.m., s:2

Kadın rüya analizleriyle başlayan bu süreç Freudyen psikanalizin oluşumuna ve bilinçaltı kavramına ulaşılmasını sağlamış, bu anlamda kadınların rüyaları ve itirafları Freud'un konuşma tedavisi'nin ilk nesnelere olmuşlardır. Bu sayede kadınlığın akademik olarak çözümlenmesinin ilk adımı, Freud'un 1899 tarihli *Rüyalar ve Yorumları* kitabında ilk olarak gerçekleşmiştir. Bu çözümleme çabaları da psikanalizin yolunu açmıştır.

Ardından Lacan ve ardılları olan psikanalist Kristeva, Cixous ve Irigaray gibi düşünürlerin gündemini oluşturan bilinçdışı ve sahip olduğu gizem, toplumsal cinsiyet olgusu tartışmalarının temelidir.

Tüm bu yapıya bağlı olarak da çağdaş sanat içinde Louise Bourgeois'nın özel statüsü ağırlıklı olarak onun feminist duruşundan kaynaklanır. Feminizmin ilgili olduklarıyla ilgilenen ve çoğu kadın olan sanatçıların baş figürü ya da bir modeli olarak görülür.

Yapıtları endişe, yabancılaşma, aşk, kimlik, toplumsal cinsiyet, cinsellik, kişilik ve özgürlük hakları gibi evrensel değerler ve çağdaş meselelere ışık tutarken tamamen kişisel olandan hareket eder. Kendisi hakkında yapılan tüm sınırlandırmaları reddederek doksan yaşını aşkın olmasına rağmen görsel yaratıcılığı ve enerjisinden hiçbir şey kaybetmeden üretmeye devam eder.

Çalışma da bahsi geçen kadınlık olgusu ve psikanalizle ilişkisi bazı yapıtlar üzerinden yapılan çözümlemelerle anlaşılmaya çalışılırken, psikolinguistik okumalarla psikanaliz ve cinsiyet ilişkilerine değinilecektir. Tüm bu olguları gündeme getirirken Louise Bourgeois'nın günümüz sanatında bir sanatçı olarak ayrıcalığı ve önemi vurgulanacaktır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## LOUISE BOURGEOIS'NIN SANAT YAKLAŞIMINA YÖN VEREN ÖZYAŞAM SÜRECİNİN NİTELİĞİ

### 1.1 GENEL HATLARIYLA LOUISE BOURGEOIS'NIN YAŞAMI

#### 1.1.a Eğitimi ve Sanatla Karşılığı

Fransa Biévre'de 1911'de dünyaya gelen Bourgeois, üç kardeşten ortanca olandır. 1919'da İspanya'dan yayılan bir nezleyle yakalanan, buna rağmen çocuklarına düşkün ve bağlı bir anne; gençliğinde hayran bırakan, sonraları nefret ettiren çapkın bir babayla kutuplaşan bir aileye sahiptir. Babası, "Sadie" adlı zamanla evde daha da söz sahibi olacak genç bir kadını hem Bourgeois'nın öğretmeni yapmıştır, hem de kendine ikinci eş. Sadie'nin evdeki değişen kimliği, anne karakterine bürünüşü, hem Sadie'yle olan bağlarını hem babasına bakış açısını değiştirmiş, güven sarsıcı bir hal almıştır. Bir yandan annesinin bu yapıyı görmezden gelip kabullenışı onu büyük bir sessizliğe doğru itmiştir. Görmezden gelmelerle yıllarca süren böylesi sağlıksız bir aile yaşantısının içinde genç bir kadın olana kadar geçirmiştir zamanını.

Fransa'da yaşadığı süreçte, aile işi olan duvar halıcılığıyla uğraşmıştır. Annesi, Josephine, 16. ve 17.yüzyıl duvar halılarını restore etme işini babası sayesinde öğrenmiş, birinci dünya savaşının sonuyla duvar halıcılığının dekoratif bir sanat haline gelmesiyle Bourgeois'ların yaşamında duvar halıcılığı ve restorasyonu aile mesleğine dönüşmüştür.



resim 5. Louise Bourgeois 17. yüzyıla ait bir duvar halısını restore ederken

Bourgeois ailesi 1923'den 1928'e kadarki süreçte kışları Le Cannet'de yazlarıysa Antony'de geçirirler. Bourgeois, Cannes'daki Lycée International'da eğitimine devam eder. Annesi ve Bourgeois bu sürede Pierre Bonnard'la yakın bir arkadaşlık kurarlar.

1930'da Nice'deki Berlitz Okul'unda İngilizce ve Ecole Üniversitesi'nde matematik, fizik ve kimya çalışmalarına devam eder. Paris Üniversitesi Felsefe bölümünde Blaise Pascal ve Emmanuel Kant üzerine incelemelerde bulunur. Bu süreçte ailesiyle Rusya ve İskandinavya'ya çeşitli gezilere katılır. 1932'nin başlarında kısa bir süreliğine Sorbonne'da matematik eğitimi alırken sanatsal sürecinin peşine düşmeye karar verir ve izleyen altı yıl boyunca Paris'te çeşitli stüdyolarda ve birkaç sanat akademisinde çalışır.<sup>4</sup>

Sorbonne'da aldığı geometri ve matematik dersleri geniş ölçüde onun heykellerini etkileyecektir. Üç boyutlu geometrinin kurallarından ve uzaydaki elementlerin konumlandırılmalarından yaratılan karmaşık ilişkilerden oldukça etkilendiğini anlatan Bourgeois şöyle der; *“Matematik'te kurallar sonsuzdur ve referans noktaları günden güne değişmez.”*<sup>5</sup> Bununla beraber konuyla ilgisi derinleştikçe matematikte sabitliğin olması gerekmediğini öklit teorisiyle keşfettiğini şöyle belirtir;

*“Öklit dışında farklı geometrilerinde olduğunu anladığım gün, büyük bir hayal kırıklığına uğradım. Bu benim için bir sembolün ölümüydü. Matematik artık bir sembol değildi. Bu yüzden yeni bir sembolün, yeni bir denklemin arayışına girdim.”*<sup>6</sup>

Yeni denklemi sanattır.

---

<sup>4</sup> Bknz. Marie-Laure Bernadac, **Louise Bourgeois**, Flammarion, Paris, Newyork, 1995, s.3-8 arasından özetlenmiştir.

<sup>5</sup> y.a.e, s.8

<sup>6</sup> y.a.g.e., s.8

### 1.1.b 1920'ler Fransa'sı

Malcolm Colvey, 1920'lerde Paris'in büyük bir makine olduğundan bahseder. Öyle bir Paristir ki; "*kızgınlıkları tetikler ve duyguları törpüler.*"<sup>7</sup> Resim ve müzik, şiirler, fikirler, her şey buradadır. Entelektüel anlamda çok büyük bir hareketlilik ve savaşım yaşanmaktadır.

1920'lerde Andre Breton ilk sürrealist manifestosunu yayınlamıştır. Uluslararası sahnede Magritte, Dali, Man Ray, Luis Bunuel, Giacometti ve Max Ernst gibi sanatçılardan oluşan sürrealist grup vardır. Dada hareketlerinin uzantısı olan bu süreç, politik hareketlerle beslenmiş olup, rüyalardan, kabuslardan, gerçekliğin karanlık da kalmış kısımlarından, hayalin erotik taraflarından hareket etmektedir.

Paris resim, heykel, tiyatro, film ve edebiyat alanlarında sürrealizm ve kübizmle birlikte çalkalanırken; Bourgeois'nın ilk adımı Seine'de bir atölye tutmak olur. Spontanlıkla ve tutkuyla hareket etmeye başlar.

Bourgeois 1932'de annesini kaybeder. Bu onun için çok büyük bir kayıp, daha ileri bölümlerde de değinileceği gibi travmalarının ve birçok eserinin üretilmesini tetikleyen bir olgudur.

### 1.1.c Heykele Başlayışı

1934'den 1938'e kadar Fernard Leger, Yves Brayer, Roger Bissiere, Andre Lhote, Othon Friesz gibi sanatçılarla bir araya geldiği yerler olan Ecole Güzel Sanatlar Akademisi, Akademi Ranson, Akademi Julian ve Akademi de la Grande-Chaumiere'i de içeren çeşitli atölyeler ve okullarda çalışır. Bir süre Leger'in asistanlığını üstlenir. Bu sayede kübist temelli soyutlama stilini edinir. Paul Colin'le bir süre çalışır. Atölyelerde yakaladığı özgür ve bağımsız ruhtan ve çeşitli ülkelerden sanat öğrencileriyle birlikte vakit geçirmekten çok hoşlanır.

<sup>7</sup> Paul Gardner, "*Louise Bourgeois*", **Universe Series on Women Artists**, Universe Publishing, 1994, s.21

1938'de Amerikalı bir profesör olan sanat tarihçisi Robert Goldwater'la tanışır. Robert Goldwater ile evlenene kadar ailesiyle yaşamına devam etmiştir. Ancak evliliğiyle birlikte hem ailesini hem de doğduğu toprakları bırakıp Amerika'ya göç eder.

O sırada Avrupa'da görülen kadın hareketlerinden etkilenen Bourgeois günün sosyo-politik tavrı içinde kendini var etme ve bir bakış yaratma kaygısı gütmektedir. Psikanalizin keşfi, Freud ve Jung'la sınırlarının genişletilmesi yahut çizilmesi, Fransa'nın sosyal yapısı, liberal hareketler ve göçü hazırlayan durum da sanatında konu edeceği şeyleri belirleme anlamında etken olur kuşkusuz.

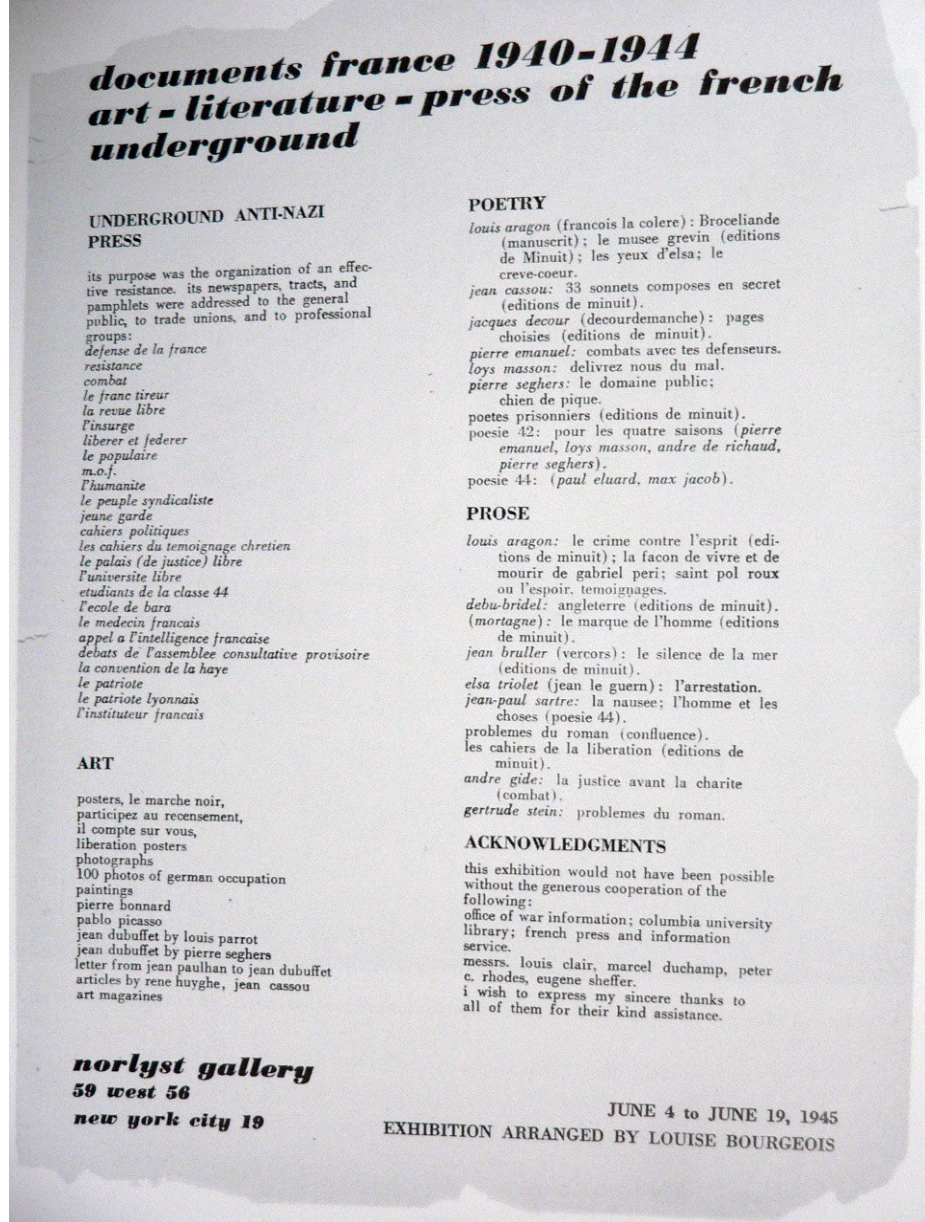
### **1.1.d Evliliği ve Amerika'ya Göç**

1938'den 1945'e kadar geçen süreçte, öğrencilikten sergiler açan sanatçı kimliğine dönüşür. Amerika'ya varışının hemen ardından, Art Students League'e çalışmalarına devam etmek için başvurur. Bu yıllardaki sanatsal süreci resim, baskı resim ve çizimler üzerinedir. İlk işleri 20'li yılların pürizminden köklerini alan stilize edilmiş çizgi tasarımlarından oluşur. Genelde figürleri iç mekânlarda tanımlar. Fransa'dan Amerika'ya gidişinin sembolik referansları olarak görülür bu çalışmalar.

1950'lere doğru eşi Goldwater sanat tarihi alanında bir profesör olur. Bu sayede Bourgeois kendini Alfred Barr, René D'Harnoncourt, Walter Friedlander, Lloyd Goodrich, Clement Greenberg, Belle Kraine, Erwin Panofsky gibi ünlü sanat tarihçi eleştirmenlerin arasında bulur. Dönemin galeri sahipleri, müze yöneticileri, tanınmış Amerikalı ve Avrupalı sanatçılarıyla sosyalleşen bir çevre içinde geçer zaman.

1939'da Brooklyn Museum'da ilk kez, 1943'de de Metropolitan Müzesi'nde ikinci baskı resim sergisini düzenler. Arts-in-Therapy sergisine katılımından dolayı Modern Sanatlar müzesi tarafından bir onur ödülü alır.

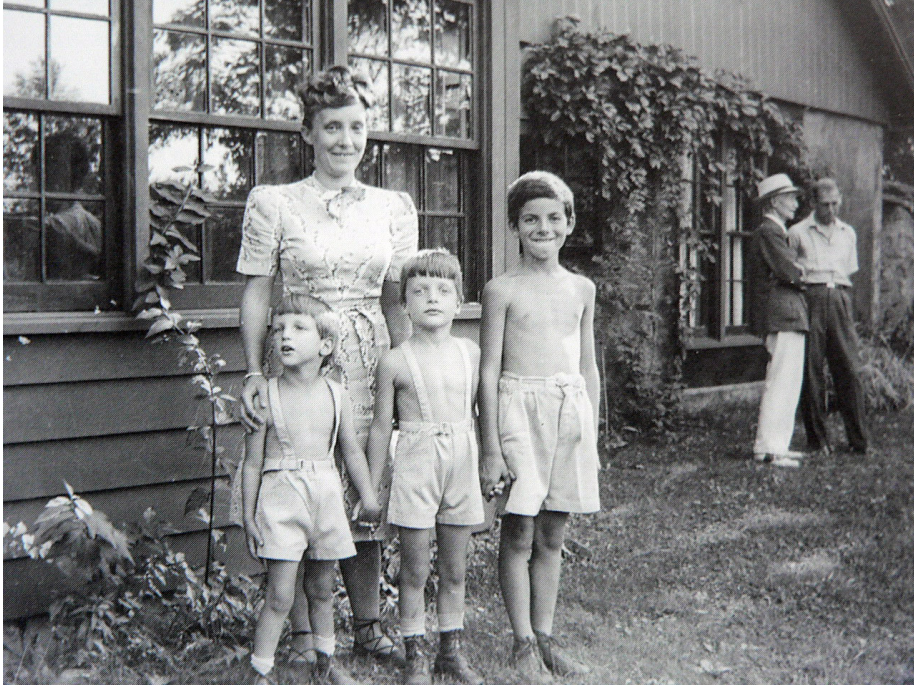
1945 yılında ilk kişisel sergisi olan 12 tual resimden oluşan “Louise Bourgeois’dan Resimler” sergisini Bertha Schafer Galeri’de açar. Zamanla William Bazotes, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Jackson Pollock ve Mark Rothko gibi dönemin önemli isimlerinin de bulunduğu karma sergilerde görünmeye başlar.



resim 6. “Documents France 1940-1944: Art-Literature-Press of the French Underground” Sergi Afişi

Aynı süreçte Norlyst Galeri’de gerçekleşen “Documents France 1940-1944: Art-Literature-Press of the French Underground” etkinliğinin küratörlüğünü üstlenir. “Documents France”; Pierre Bonnard, Picasso ve Jean Dubuffet resimlerini içermektedir. Sergide ayrıca Jean Cassou, Pierre Seghers ve Paul Eluard’ın şiirleri, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre ve Gertrude Stein’in metinleriyle döneme ait belgesel nitelikte fotoğraflar, gazeteler, posterler ve dergilerden oluşan bir seçki yer alır.

Leger’le çalıştığı süreçte heykele yönelmesi anlamında hocasından oldukça destek görmüştür. Ancak gerekli fiziksel şartları yaratamadığından bir süre iki boyutlu yüzey ve tasarımlarla uğraşmıştır. Bu geçiş sürecinde üç erkek çocuğu dünyaya gelir. Alain, Jean-Louis ve Michel.



**resim 7.** Louise Bourgeois oğulları Alain, Jean-Louis ve Michel’le birlikte, Easton, 1945

1947’de “He Dissappeared into Complete Silence” (Mutlak Bir Sessizliğin İçinde Kayboldu) adlı kısa alegorik bir öykü içeren dokuz parçalı gravür çalışmasını tamamlar ve kitaplaştırır.

1950’lerin ilk yıllarında sanat dünyasına bir heykeltıraş olarak yeni kimliğini sunar. 1951’de ilk kez Whitney Müzesi Amerikan Sanatının yüzyılı sergisinde bir heykelini sergiler. Yine aynı yıl, Modern Sanatlar Müzesi “Sleeping Figure”( Uyuyan Figür) heykelini sergiler. Ardından Alfred Barr “Sleeping Figure” adlı heykelini Modern Sanatlar Müzesi için satın alır.

İlk ahşap heykelleri dediği üzere özlediği Fransa’daki aile üyeleri ve yakın arkadaşları temsil eden figüratif etkide heykellerdir. 1950’in son sürecinde ürettiği ahşap heykeller, küçük ve büyük elemanlarla birbirine oldukça benzeyen gruplanmış ünitelerin kombinasyonlarıdır.

1951’de eşi Goldwater’ın Fransa üzerine araştırmaları için Fransa Antony’e bir süreliğine yerleşirler. Londra’ya seyahatlerde bulunurlar. Bu seyahatlerde Bourgeois Francis Bacon’la tanışır.

“One and Others” ( Kendi ve Diğerleri) heykelini Whitney Müzesi’nde sergiler. Yaklaşık 11 yıllık bir süreçte plaster, latex işleri ve desenleri düzenli olarak Stalde Galeri’de karma sergilere dahil edilerek sergilenir.

Bourgeois 1955’de amerikan vatandaşı olur.

1966’da Lucy Lippard tarafından düzenlenen “Eksantrik Soyutlama” sergisine katılır. Bu sergi onun çıkış yapmasında çok önemli olup işleri Eva Hesse ve Bruce Nauman gibi daha genç bir jenerasyonla sergilenir. Serginin küratörü Lucy Lippard, Bourgeois’ın işlerini oldukça önemser nitelikte işler üzerine birkaç makale hazırlar. Bu sergi, onun, feminist hareketler içinde ilerleyişini sağlayan önemli bir patlama noktasıdır.

1967–68 yıllarında İtalya’ya mermer ve bronz üzerine çalışabilmek için bir gezi düzenler. 1972’ye kadar düzenli olarak İtalya’ya gidip çalışmalarına devam eder. 1960’larla Bourgeois, plaster ve latex malzeme kullanmaya başlar. Bu süreçte mermer çalışmalarında da kusursuzluğa ulaşır. Bourgeois’ın “Sleep 2” (Uyku 2) adlı heykeli 1967’de Whitney Müzesi’nin düzenlediği yüzyılın heykel sergisinde sergilenir.

1970’lerde feminist hareket içinde boy göstermeye başlar. Gösteri, panel ve konferanslara katılır. Kadın sergilerinde işleri sergilenir. 1973’de eşi Robert Goldwater ölür. Robert’ın kaybı oldukça büyüktür. Bourgeois’ın böylesi bir dönüşüm ve yükseliş yaşamasında evlilikleri, eşinin kariyerinin önemi ve bu sayede daha merkez bir konumda yer alışı inkar edilemez bir gerçektir. Ancak eşinin kaybı öncesi Bourgeois çoktan kendini sanat dünyasında önemli bir konuma konumlandırmıştır.

1974’de “The Destruction of Father” (Babanın yok edilişi) işi üzerine çalışmalara başlar. Bu süreçte Yale Üniversitesi tarafından Güzel Sanatlar onur doktorasını alır. “A Banguet: A Fashion Show of Body Parts” (Bir Gösteri: Beden Parçalarının Moda Gösterisi) adlı performansı gerçekleştirir.

1980 yılında New Orleans’a National Women’s Caucus Sanat Konferansına “Görsel Sanatlarda Çıkış” başarı ödülünü almak için gider. Bu süreçte atölyesini Brooklyn’e taşır. Max Hutchinson Galerisi “Louise Bourgeois’ın ikonografisi” adlı yaklaşık 30’dan fazla erken resmini içeren bir sergi düzenler. 1981’de Chicago Üniversitesi’nde “Louise Bourgeois: Femme Maison” sergisi düzenlenir.

## e MOMA Retrospektif Sergisi nden G n r ze

1982’de MOMA’da bir retrospektifi gerçekleşir. Deborah Wye tarafından gerçekleştirilen bu sergi MOMA’da düzenlenmiş ilk kadın retrospektifidir. Deborah Wye sanatçıyla ilgili bilinmeyenleri ortaya çıkaracak önemli metnini sergi

katalogu için yazar. Bu metin sanatçı hakkında o güne kadar bilinmeyen hikayeleri ve itirafları içermektedir. Metin Freudyen okumalarla geliştirilmiştir ve sanatçıyla yapılan bir söyleşiden hareketle şekillendirilmiştir. Aynı sergi Houston ve Chicago'daki çağdaş sanatlar müzelerine taşınır.

Bourgeois, NewYork'taki "Amerikan Akademisi ve Sanat Edebiyat Enstitüsü'nün" üyeliğine kabul olur. Boston'daki Massachusett College'dan Güzel Sanatlar onur doktorasını alır. Fransız Kültür Bakanlığı tarafından ödüllendirilir.

Bourgeois'nın ilk Avrupa retrospektifi "Frankfurter Kunstverein" tarafından düzenlenir. Ardından Münih, Lyon, Barselona, Bern ve Otterlo'daki müzelere ulaşır. Ve 1990'da "MacDowell Medalist" olarak onurlandırılır. "Heykelde farklılaşmalar 1990" heykel ödülünü alır.

1991'de 6 parçadan oluşan "Cells"(Hücre) serisini Pittsburgh'daki Carnegie International'da sergiler. Aynı yıl Grand Prix ödülünü alır. 1992'de "Precious Liquids" (Değerli Sıvılar) adlı çalışması 9. Dokümenta'da sergilenir. Guggenheim Müzesi tarafından "Brancusi'den Bourgeois'a" başlıklı bir sergi düzenlenir. 1993'de Venedik Bienalinde Amerikan Pavyonunda işleri sunulur. "The Locus of Memory" (Anıların Mahali) Brooklyn Müzesi tarafından düzenlenir ve sergi çeşitli galeri ve müzelere taşınır. Sergiyle ilgili bir katalog yayınlanır.

1994'de St. Louis Sanat Müzesi "The Sublime is Now: Barnett Newman ve Louise Bougeois'nın erken işleri: The Personages"ı düzenler. Aynı yıl Peter Blum galeride "Kırmızı Oda" (Red Room) serisi sergilenir. İlerleyen süreçte yine dünyanın çeşitli yerlerinde sergileri açılmaya devam eder. 1996'da Sao Paulo Bienaline davet edilir. Prada Foundation "L.B: Blue Days and Pink Days" adlı sergiyi düzenler.

Washington D.C. de National Sanat Galerisi büyük boyutlu "Spider"(Örümcek) heykelini bahçesinde sergiler. 1999'da Madrid'de "Louise Bourgeois: Mimari ve Anı" başlıklı retrospektifi düzenlenir. 2000'de Tate Galeri 30

ayak yüksekliğindeki Spider(Örümcek) heykelini mimari yapı içinde merdivenler ve aynalar kullanarak sergiler.

2001'de Rusya'da gerçekleşen sergi "Louise Bourgeois: At the Hermitage" (Louise Bourgeois: Hermitage'da) sanatçının 90. yaşını kutlamak amacıyla da taşımaktadır. Sanatçı annesinin hastalığı nedeniyle ve yaşanan sosyalist hareketler çerçevesinde Rusya'da bir çok kez bulunmuştur.

Bu sergiyi takip eden süreçte ve bu yılı izleyecek süreçte de "mekânların ve anıların toplayıcısı" olarak anılan Louise Bourgeois, özyaşamsal veriler taşıyan sanatını sürekli bir yüceleştirme arayışıyla sürdürüyor. En son 2005 yılı içerisinde gerçekleşen Çekim Merkezi başlıklı Modern Sanatlar merkezinde işleri türk izleyicileriyle de buluşmuştur.

Sanatçının önümüzdeki süreci yine müze sergileriyle çoktan planlanmıştır bile.

## Travma, Bir Yavaş Geleşin Sınat, Yrty yn Sunu s Duru u

*“Tüm sanat eserlerinde insanın algıladığı aslında ‘kendi’sidir; görüş/bakış’, insanı kendinden geçirerek yine kendisine götürür. Nereye gitse döndüğü kendisidir. Bir kameranın içinden bakıyor gibidir harfe ve sözcüğe. Sinema perdesine benzer her imgelem. “Bilmece sudur: Vücutum hem görendir, hem de görünürdür... Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir.” M urice Mer e u Ponty <sup>8</sup>*

*“Sanat der Bourgeois; bir travmanın deneyimlenmesidir -ve ya yeniden deneyimlenmesidir.” <sup>9</sup>*

Yirminci yüzyıl savaşları sonrası dünya, herkes tarafından kabul gören bir travma sürecine girer. Her alanda yaşanan bir travmadır bu; içe dönen birey, içe dönen yaşam. Savaş zamanı hayat o denli parçalanmıştır ki, adeta her birey başlı başına birer küçük devlet haline gelmiştir. Kendi belirledikleri bireysel sınırları içerisinde bağımsız hareket etmektedirler. Savaş öncesi var olan kitle psikolojisinden eser kalmaz; bireyler açık bir pes edişi, kabullenışı ve umutsuzluğu dile getirirler.

Bu süreç sonrası sanat tarihinin, bireysel hikayeler tarihine dönüştüğü söylenebilir. Toplumsal söylemlere ulaşma yolunda, “kişisel olan politiktir” söylemleriyle, bireysel öykülerden kurulu hareketler esas yapıyı teşkil ederler. Bu noktada, sanatçıların kendi travmalarından yola çıkarak yapıtlarında kişisel olanla buluşma istekleri, bu yapıyla öylesine örtüşür ki; Bourgeois işte tam da bu tavrın merkezinde yer alan bir figür olarak çıkar karşımıza.

Bourgeois’in yapıtlarının temelinde çocukluk anılarının etkisi olduğu, hakkında yazılan makale ve katalog yazılarında sürekli vurgulanır. İtirafları, anıları, çocukluğundaki eksiklik hisleri, huzurdan yoksunluğu ve hayalleri; heykel ve desen

<sup>8</sup>

<http://www.zinhar.com/karmasa/node/106?PHPSESSID=be7538a652c3b00eb525667b23dc489c#comment-58> adresinde M. Merleau Ponty’nin **Göz e Tin** adlı kitaptan alıntılanmıştır.

<sup>9</sup> Marie-Laure Bernadac, *y.a.g.e.*, s.8

çalışmalarının dayanağı halindedir. Bourgeois'ın sürekli olarak üzerinde durduğu ve sanatını bu duygulardan arınmak üzere kullandığını ifade ettiği kilit noktalara değinmek gerekirse;

Bourgeois'ya göre ana travma *-yarası asla iyileşmeyen ve yaratıcı enerji dalgalarının oluştuğu yarık<sup>10</sup>*- babasının ihanetiyle gerçekleşir. Aileyle birlikte yaşamaya başlayan genç İngiliz kız, babasıyla bir ilişkiye başlayan öğretmen Sadie. Bu öykü on yıl boyunca çocukların durumdan rahatsızlıklarına karşın, annelerinin görmezden gelmeleriyle sürer gider. Bu oyunun sağlıksız atmosferi, ikiye bölünmüşlük, kıskançlık ve karşılıklı ihanet, (Louise sadece babası tarafından değil, Sadie tarafından da aldatılmış hissederek kendisini) sanatçıda derin ruhsal hasarlar yaratır.

Sadie, yeni bir anne-baba-çocuk üçlü yapısı oluşturarak, geleneksel aile değerlerini reddeder bir tavırla, güven sağlamada bir tehdit unsuru haline gelir. Bu yolunda gitmeyen aile yapısının içinde annenin evdeki fiziksel varlığı da yetersiz kalır. Anne karakteri, kumasını görmezden gelmelerle ve babaya cinsel anlamda hizmet etmeyerek yoktur aslında. Bu doğrultu da çocukların “öfke”si babaya, olması gerekenler olmadığı içinde “anne”ye yöneliktir. Anne-baba ilişkisinin sarsılması, anne rolünü üstlenen başka bir karakterin varlığı, Bourgeois için büyük acı, öfke ve endişe kaynağıdır. Bu olayları takip eden süreçte anneyi sadece manevi olarak değil, maddi olarak da kaybeder. Annesi yakalandığı hastalığa yenik düşmüştür.

Bourgeois, hastalığı sürecinde eksikliğini hissettiği annesine annelik yapmak zorunda da kalır. Gerçek anlamda rollerin değişimi söz konusudur. Bu rolü üstlenirken zaman zaman eğitime ara verir. Çünkü hastalığının son sürecinde Bourgeois'ın annesi yaşamına Rusya'da devam etmiştir. Bourgeois, annesiyle ilgilenmesi gerektiği için Rusya ve Fransa arasında sürekli gidip gelir. Bu gidiş gelişler, Bourgeois'ın zihninde “evinin neresi” olduğunu anlamayla ilgili bir çatışma yaratır.

---

<sup>10</sup> y.a.g.e., s.8

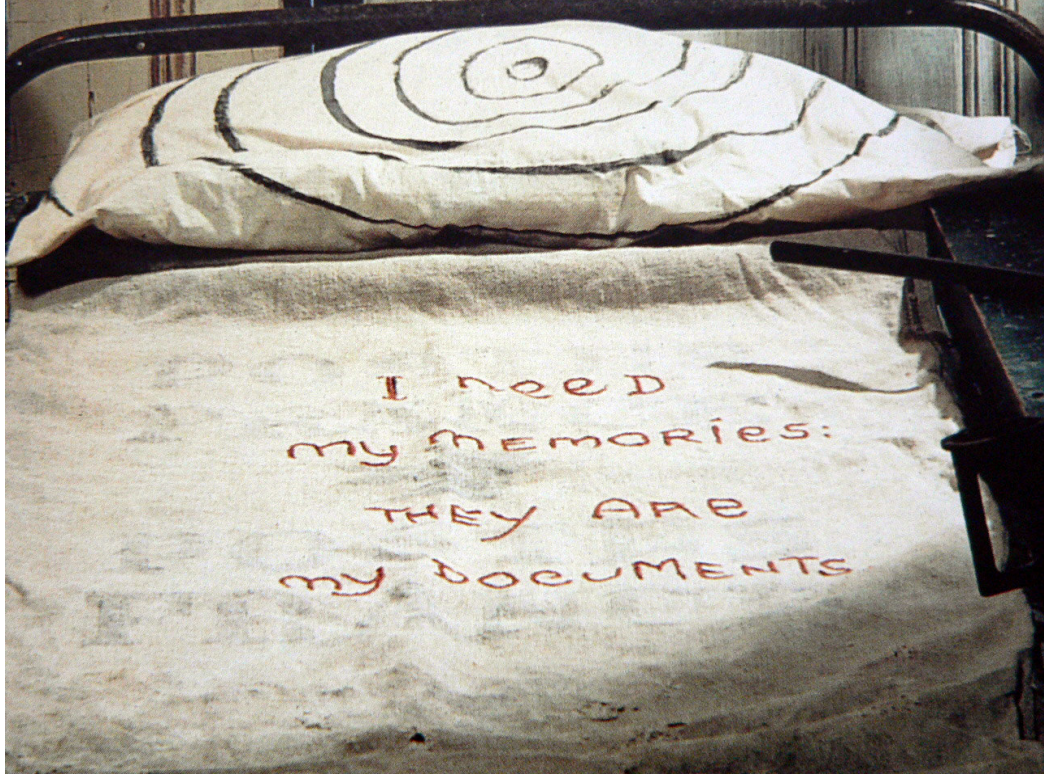
Otobiyografik kaynaklarla üretilmiş yapıtlardan vazgeçemez, çünkü çocukluk anılarını kolaylıkla reddedemez. Öyle ki, insanlar yaşadıkları ortamın düzenli ve sürekli olmasını isterler ve bunun gereksinimini duyarlar. Yarınlarının şu anın devamı olmasını ister, kesintisiz bir yaşamı arzularlar. Kişinin yaşam döngüsünü tümü ile değiştiren olaylar, kişinin yaşamında önemli yeri olan kişilerin yitirilmesi ve/veya bunların nedenleri, insanda ciddi, zaman zamanda kalıcı psikolojik yaralanmalara sebep olur.

Travmalar, duygusal, fiziksel ve zihinsel bütünlüğünü zedeleyerek kişinin yaşantısına darbe vuran ve ruhsal bozukluklara iten dramatik olaylar olarak tanımlanıyorsa, Bourgeois'nın bu kayıp ve değişken zeminde gerçekten yaralandığını ve hislerinin travmatik olduğunu kabul edebiliriz.

Onun için derin duygusal bir diğer ana travma ise, Fransa'dan göçüdür.

Annenin kaybı, doğduğu topraklardan ayrılma, –çünkü o ana kadar hayat olarak tanımladığın yaşadığın topraklardır - sürekli olarak kızgınlık duyulan babadan kopma ve bilinmeyen bir ülkenin gizemi, O'nu büyük bir boşluk hissiyle karşılaştırır.

Yeni topraklara varış, O'nu hem endişelendirir, hem de bu boşluk duygusunun üstesinden gelebilmesi için ihtiyacı olan enerjiyi verir. Marcel Duchamp, Gaston Lachaise ve diğer Fransız orijinli Amerikalı sanatçılar gibi, Bourgeois da sanatçı varlığını sadece Amerika'da ifade edebilir.



resit Louise Bourgeois, 'I Need My Memories: They are My Documents' (Anılarıma ihtiyacım var: Onlar Beni Belgeliyorlar), Cell(Hücre) enstalasyonundan detay

Bourgeois'nın sanatsal üretiminde çok önemli bir yeri olan ve içinde bulunduğu duyguların katkısıyla ortaya çıkan heykelleri hakkındaki tanımlamaları dikkate değerdir;

*"Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun gerçek boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yaşayamazsınız. Geçmiş korkuları beden işlevleriyle bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir."*<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Charlotta Kotik, "The locus of memory: An Introduction to the work of Louise Bourgeois", Louise Bourgeois The locus of memory or s Brooklyn Museum, Harry N Abrams, Nisan, 1994, s.12

Freudyen söylemde yahut günah çıkarma ediminde şu fikir vardır: kişi eğer geçmişi ve hatıralarıyla yüzleşirse bunların yarattığı eksiklik, kompleks ya da travmatik sonuçlardan kurtulabilir. Bu noktada, sanatçının vurguladığı “heykelini bedeni yerine koyması” bu söylemle örtüşür.

Deborah Wye, onun ilk işlerinin heykel olmadığını, onların varlıklarının “geçmiş”i yeniden yaratmayı denemek olduğunu söyler. Yani geçmişi an be an üretir. Heykellerini bir çeşit süblimasyon yahut telkinle üretme tavrı, geçmişini kullanma arzusu bugününün iyiliği içindir. Geçmişini anlatan bir figür olarak Bourgeois bu tavrıyla kişisel kaybından korunduğunu şöyle ifade eder; “*Üretmezsem çıldırabilirdim. Bir şekilde bunlardan kurtulabilmeliydim.*”<sup>12</sup>

Yani Bourgeois, geçmişinden kurtulmak ve onu yeniden yaratarak hayatta kalmak için bir heykeltraş olur.

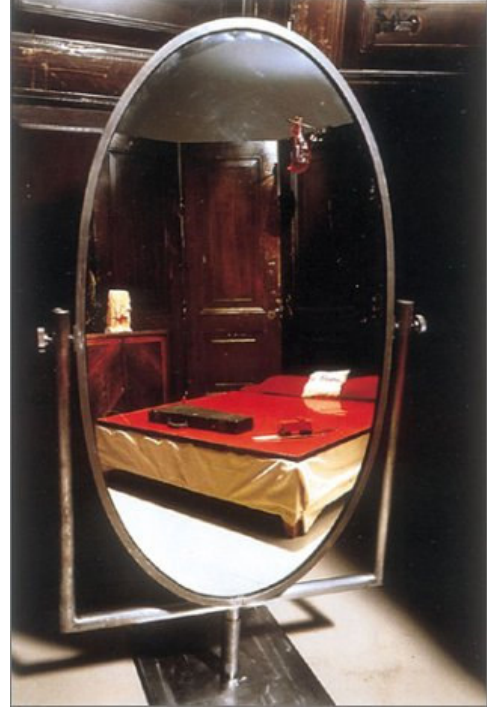


resim Louise Bourgeois, ‘Child Abuse’ (Çocuk İstismarı), *The Reticent Child* (Suskun Çocuk) Enstalasyonundan, 2003 , New York.

<sup>12</sup> Marie-Laure Bernadac, a.g.e., s.11



resit Louise Bourgeois, *Passage Dangereux*, 1997



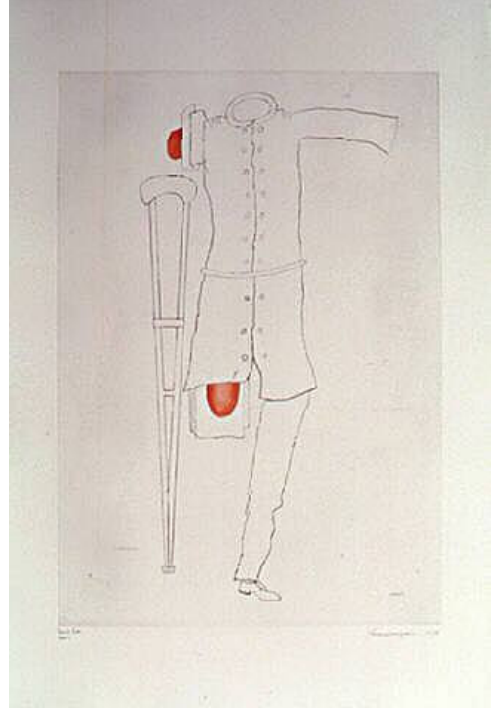
Cell(Hücre), 1996

Örneğin; “**Hücre**”(Cell) serisinde, anıları temsil eden metaforlarla farklı nesne düzenlemeleri yapmaktadır, geçmişin temsilidir bu “Hücre” serileri. Varlıkları şimdiyi korumak adınadır. Bourgeois bu seride hücre adını verdiği çeşitli odalar yaratmıştır. Hücrelerin içleri çeşitli eşyalarla doludur. Bu eşyalar eski çağrışımları yaratan nesnelere seçilmişlerdir. Birbirleriyle ilişki içinde sunulur, tek başlarına sergilenmezler. Olasılıkla yaratılan mekânlar, bir çeşit kişisel müze mantığındadır. Ona ait nesnelere, onun hücrelerinde belli bir düzen içinde sergilenirler.



resim  
1998

Louise Bourgeois, 'Henriette', 1985



b

Louise Bourgeois, 'Henriette', Gravür,

Yine başka bir örnek olabilecek eserse, resim 7.'deki "Henriette" (1985) heykelidir. Bu heykel, bir bacağında sertleşmeye yol açan hastalığı olan kız kardeşi ile ilgilidir. Bu temanın farklı malzemelerle versiyonlarını denemiştir. Bir görselde bu konuyla ilgili bir desen, bir diğerinde ise üç boyutlu uygulaması görülür.

Bir diğer örnek olabilecek çalışma ise resim 8.deki totemik heykel serilerinden "One and Others"(Kendi ve Diğerleri) adlı heykelidir. Sanatçı, her elemanın birer figür olduğundan bahseder. Kompozisyona hizmet etmek için değildir varlıkları. Elemanların sayısı, birinin büyük ya da küçük olması, onların simgesel varlıklarına işaret eder. Bu da geçmişin ya da bir ruh halinin nesneleştirilmesi ya da "şimdi"ye dahil edilmesi dediğimiz durum için iyi bir örnek olabilir.



resit Louise Bourgeois, 'One and Others (Kendi ve Diğerleri)', Boyanmış ahşap, 18 1/4 x 20 x 16 3/4 inç., 1955

Bourgeois, yaşadığı endişeler, korkular ve parçalanmışlık hislerinden arınmış sağlıklı ve huzurlu bir şimdinin arayışındadır. Bir his, bir duygu, ancak sürekli taşınarak yük olmuş bir eski an nesneleştğinde, somutlaştığında, şimdیه ait olduğunda, onu alıp bir kenara koymak olasıdır. Onu yıkıp parçalayabilir, olasılıkları yeniden gözden geçirebilirsiniz.

Marie-Laure Bernadac sanat eserleri ve oluşumlarını temellendiren geçmiş yaşantılar ve bilinçdışı salınımlarla ilgili şu açıklamayı yapar;

*“Büyük imgelerin bir tarihleri ve ön tarihleri vardır. Onlar daima aynı zamanda bir kayıt ve efsane olarak var olurlar. Kendisini kendi kişisel hadiseleriyle ve anekdotlarıyla sınırlandırınca, bilinçsizce büyük esasi mitlere adım atar. Bilinçaltının derinliklerini araştırarak, yeniden yaşar ve kolektif bilinçaltının saklı imajlarını yaşamına geri getirir. Böylece bilinçaltındaki çocukluk nevrozlarına ve antik dini modellerin dünyası olan diğer dünyaya doğru yol alabilirsiniz. Çoğu sanatçı duyguların en saf olduğu ve ateşli ilerleyen, her şeyin yeni yumurtladığı ve ne olursa anılara kazındığı edenic çocukluğa atıflarda bulunur. Bilinçdışından özgür bırakamaz kendini. Trajik bir alınyazısıdır bu durum.*

*Bu mutlu yahut mutsuz bir geçmişin düzenli yeni aktivasyonları sanrı yapan ilaçlar gibi bir rol oynar adeta.”<sup>13</sup>*

Bourgeois bu bağımlılık halini şu sözlerle açıklar; “ *Ben bağımlı olma eğiliminde bir tiptim (ilaç bağımlısı gibi) ve bu eğilimi durdurmanın tek yolu daha az zararlı başka bir şeye bağımlı olmaktır.”<sup>14</sup>*

Bourgeois için sanat, bu tip bir bağımlı olma halidir belki de. Bir fotoğraf görüntüsü, bir kelimenin sesi yahut bir kokunun izi sizi geçmişte bir yerlere götürebilir. Bu iki dünya arasındaki gerilim seçmek istediği yaşamla, eğilim gösterdiği yaşam arasındaki uçurum, sanatsal yaratıcılığın esas dayanağı halindedir.

*“Sanat yarıkları birleştirir ve çatlakları yapıştırır. Bourgeois’ın kimliği ve işi, annesinin mantıklılığı ve babasının sezgiselliği olarak gördüğü ikililik ve karşıtlıklarla doğmuştur. Bourgeois’ın zihinsel hastalıklarla ilgilenmesi rastlantısal değildir. Özellikle Tourette sendromu olarak adlandırılan, başka bir şey düşünürken başka bir şey söylemek olan, birbirine zıt ancak görünüşte birbirine denk öneriler.”<sup>15</sup>*

Bourgeois’a göre sanat, kişiye sunulmuş bir hediyedir yahut bir lütuftur. Sanatçı yaşamını sanata adar çünkü başka bir şey yapamayacağı için bunu ister. Heykeli, geçmişteki küçük ayrıntıları yeniden yaşayarak, bilinçdışından bilince doğru bir geçiş için gereken enerjidir.

Bernadac, Bourgeois’ın şeytan kovuculuk olarak (exorcism) gördüğü sanatını nasıl temellendirdiğini şu cümlelerle bir kez daha kanıtlar;

*“Onun sanatı kişisel geçmişinden direkt olarak tetiklenen duygularla ilham alan ilkel bir sanattır. Şifa veren ve sihirli efektlerle şeytan kovan olarak çalışan bir figür, edebiyattan veya beyinsel olandan daha fetişistiktir. Belki bu onun işlerinin tazeliğini, ayartıcılığını ve geleneksel sınıflandırmaya karşı direncini açıklayabilir. Onunkisi; sanata yakın olan bir sanat olmaktansa, yaşama yakın bir sanattır.”<sup>16</sup>*

---

<sup>13</sup> Marie-Laure Bernadac, a.g.e., s.9

<sup>14</sup> a.g.e., s.9

<sup>15</sup> a.g.e. s.10

<sup>16</sup> a.g.e. s. 8

## İ İNCİBAL M

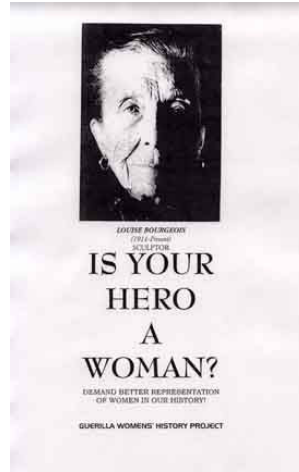
### FEMİNİZM BAĞLAM NDA BO RGEOS DA BELİREN O BOY TL SİYLEM

#### Louise Bourgeois n n Fe\_rinist Bir İ on O, r A, g, n\_r s n n Se ep, eri

Bu bölümde Louise Bourgeois'nın niçin çok fazla feminist tarafından bu denli sevildiği, takdir edildiği ve onun işlerinin feministlerce nasıl okunduğu incelenmektedir.

Louise Bourgeois, yirminci yüzyıl sanatını radikal biçimde gözden geçiren ve yeniden yazmaya girişen feminist sanat tarihçilerinin hak ettiği değeri verdikleri sanatçılardan biridir.

Lucy Lippard, 1975 yılında, Louise Bourgeois'ı; “Görünen kırılganlığına rağmen” “kırk yıl boyunca New York’un gladyatör sanat arenalarında, ayrımcılık, mücadele, aralıklı başarılar ve savsaklamalarla hayatta kalan bir kadın sanatçı”<sup>17</sup> olarak tanımlar.



resi\_r Guerilla Kadınlar Sanat Hareketi için hazırlanmış bir afiş

<sup>17</sup> Katy Deepwell, “Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon”, <http://web.ukonline.co.uk/members/n.paradoxa/bourgeo4.htm>

Lippard'a göre; "Onun işini eşsiz kılan gerilimler, işte bu azim ve yenilebilirlik kutupları arasında güçlenmektedir."<sup>18</sup>

Katty Deepwell'e göre her ne kadar Bourgeois, 1950'lerden beri halk sergileri ile birçok New York'lu sanatçı tarafından tanınmış olsa da, saygınlığı, feminist araştırma ve küratörlük kanalıyla ortaya çıkarılmıştır.<sup>19</sup> Çoğu sanatçının ölümü ardından yakaladığı saygı ve şöhreti hayattayken görecebilecek kadar şanslı birisidir.

Kadın sanatçıların sergileme ve sanat tarihi yazımı sırasında rutin olarak nasıl boşlandığına, görmezden gelindiğine ve ayrımcılığa maruz kaldığına sürekli olarak dikkati çekenler feminist sanat tarihçileridir. Bu durumu Turanlı, Nochlin'e atıf yaparak şu sözlerle destekler;

*"Feminist sanat eleştirmeni Linda Nochlin, ikinci dalga feminizmin en yüksekte olduğu dönemde, 1971 yılında, sanat tarihinde niçin büyük kadın sanatçılar yok? Sorusunu soruyor, sormakla yetinmeyip yanıtlıyordu da. Nochlin'e göre onaltıncı yüzyıldan başlayarak pek çok kadın sanatçı yetişmiş; fakat bunlar saygı görmemiş, önem ve sanat tarihinin dışında bırakılmışlardır.*

*Nochlin haklı elbette. Batı sanatının tarihi, tüm evrensellik ve nesnellik iddialarına karşın dışlayıcıdır. Öteki'nin deneyimlerine ve algılarına kapalıdır. Bu dışlayıcılık ve kapalılık batı sanatının tarihini yarı erkek sanatçıların resmigeçit yaptıkları bir katalog haline getirmiştir.*

*Feminist sanat tarihçileri, sanat tarihini gerçekten hümanist bir disiplin olarak dönüştürebilmek için modernizmin ötekileştirdiği; kadının deneyimlerinden yola çıkarak bu tarihi yeniden yazıyorlar. Ayrımcılık dolayısıyla bilinçli bir unutuşa terk edilmiş, göz ardı edilmiş kadın sanatçıları gün ışığına çıkarıyor, onların yaşamlarını ve sanatlarını inceliyorlar."<sup>20</sup>*

---

<sup>18</sup> a.g.m.

<sup>19</sup> a.g.m.

<sup>20</sup> Halil Turhanlı, *hin er e M jdedi er R di , Po,iti S n t e Erotiz, zerine Dene, er,* NeKitaplar, 2004, s. 103

Ann Sutherland Haris, 1989 yılında, Louise Bourgeois'nın seksenlerde sanat dünyasına girişini sorgular tavrıyla şu soruyu sorar; '*Kadınların sanat dünyasında fark edilmeleri için ne tip halk sergilerine, eleştirel karşılımlara veya çok bilgili soruşturmalara gerek duyulur?*'<sup>21</sup>

Bu soruya dayanarak Katy Deepwell'de Bourgeois'yla ilgili olarak şu soruları sorar;

*"Bourgeois'nın Women Caucus for Art'tan 1980 yılında aldığı başarı ödülü mü? Art Forum'daki Carrie Rickey yorumuyla, Aralık 1979 New York Times'teki John Russel yorumu mu? Eleanor Munro'nun Originals: American Women Artists adlı kitabında Bourgeois hakkındaki bölümü mü? Yoksa 1979 Yale'deki onur verici öğrenim derecesi mi?"*<sup>22</sup>

Ann Sutherland Harris'in gündemde bir sanatçı olmak için gereken şeyler hakkındaki soruları, Bourgeois'nın hayat boyu halk sergilerine, 1970'ler boyunca çeşitli feminist ve yalnız kadın içerikli sergilere katılmasını hatırlatır ve sorgular niteliktedir. Kabaca 1972 ve 1982 arasındaki sergilerin bazıları Deborah Wye'in 1982 tarihli kitabında listelenmiştir. Örneğin: 1972 yılında New York Kadınları Ad-Hoc Komitesince organize edilmiş '*13 Women Artists*' (13 Kadın Sanatçı) yahut Gedok tarafından organize edilen '*Amerikan Kadın Sanatçılar Şovu*', *Hamburg Kunsthaus*; *Philadelphia Müzesi tarafından düzenlenen 'Doğu Yakası Kadınları Davet Sergisi*', 1974 vb...

Bourgeois'nın kadın sanatçılarla sergi açma girişimi kesinlikle kadınlar arasındaki saygınlığını artırır. Hatta uluslararası tüccar/eleştiri/müze sistemi içinde merkezde bir sanatçı olarak kazandığı başarıya katkıda bulunur.

Katy Deepwell'e göre bu başarıya bir diğer katkı; Whitney Müzesi'nin 1970'lerdeki sergilerden hariç tutmalarına karşı giriştiği protestolardır. Bu çaba O'nun kadınlar arasında görünür hale gelmesini sağlar.

---

<sup>21</sup> Deepwell, y.a.g.m.

<sup>22</sup> a.g.m.

Women’s Caucus for the Arts\* tarafından 1980’de verilen ‘Görsel Sanatlar Başarı Ödülü’ de kadınlar arasında tanınması açısından çok belirleyici olur. WCA, Amerika’daki kadın sanatçılar ve tarihçiler için en büyük organizasyondur. Amerikan feministleri, sanat dünyasında kabul görmüş daha eski bir jenerasyon kadın sanatçıyla bağlantı kurarak, sanatçıların yeni işlerini tanıtılmalarını, böylece yeni oluşan kadın organizasyonlarında reklamlarının yapılmasını ve onurlandırılmasını sağlarlar.

Louise Bourgeois’ya gelince, O feminist mi ya da kendini feminist olarak tanımlıyor mu ve ne tür bir feminist olabilir gibi sorularla ilgilenmemektedir. Olsa ya da olmasa da işlerinin feminist yargılar olarak okunmasını planladı mı gibi soruları ironik bir tavırla karşılamakta ve bu fikri onaylamaktan kaçınmaktadır.

Buna karşın Bourgeois yine de 1970’lerde feminist platformlarda siyasi bir sempatinin göstergesidir. Kadın olarak kendi deneyimlerinden çıkışlı işlerinin tanınması, işinin kapsamında bulunduğu bağlam için önemlidir. Yani daima işinin parçası olan *kişisel*, politik üstlenimlerinin bir parçasıdır. Deepwell’e göre 1980 yılında, WCA onur ödülünü aldığı zaman ki konuşması ardından gelen takdir Bourgeois’nın diğer feministler için belirleyici özelliklerini de gösterir;

*‘Siz, form içinde birçoğumuzun söylemekten korktuğu şeyleri dile getiriyorsunuz. Heykeliniz stillere ve hareketlere karşı geliyor ve sanatın kaynaklarına, komün inanç ve duygularının kültürel ifadesine geri dönüyor.’<sup>23</sup>*

Louise Bourgeois’nın işleri, kadınlar arasında komün ve paylaşılan inançların bir temsilcisi olarak okunur. “Dışa konuştuğu” yani birçok kadın tarafından paylaşılan deneyimleri dile getirmek amacıyla görsel bir form bulduğu

---

\* *The Women’s Caucus for Art*(Kadın Sanat Kurulu); görsel sanatlar alanında, eğitim programlarında ve sergi fırsatlarında kadınların bir çıkış yaratabilmeleri için profesyonel olarak örgütlenen, 1972’de disiplinlerarası ve kültürler arası sanatçı, sanat tarihçi, öğrenci, eğitmen, galeri ve müze profesyonellerini bir araya getiren ulusal bir organizasyondur.

<sup>23</sup> a.g.m.

için övgüler alır. İşleri kişisel deneyimlerle oluşsa da, siyasi bir mesaj olarak okunur. Konuşma ayrıca, Deepwell'in dediği üzere; Louise Bourgeois'nın işinin bireysel tabanda okunmasını, stil ve hareket tanımlarına güvenen bir modern sanat tarihinin yorumu ile Bourgeois'nın bu yapı içinde avant-garde bir figür olarak görülmesini önerir. Lucy Lippard tarafından benzer bir tartışma 1975 yılında şu satırları yazdığında öne sürülmüştür;

*“Louise Bourgeois'nun heykeline katılacak yeterince güçlü bir kafes bulmak zordur. Onun işine evrimsel yahut sanat tarihsel bir düzen getirme ya da bir sanat grubu kapsamında görme çabası çoğu zaman alakasız olmuştur. Herhangi bir yaklaşım... Ve herhangi bir malzeme... Onun ihtiyaç ve duygularını tanımlamaya yetecektir. Çok nadirdir ki, soyut bir sanat böylesi doğrudan ve dürüst bir şekilde üreticisinin akıl ruhundan haberdar olsun.”<sup>24</sup>*

Sanatçının tanımlanamazlığı ve sınırlandırılmazlığı yönünde başka bir iddiadaysa Marcia Tanner şöyle der;

*Kariyeri boyunca Bourgeois idiosentrik\* bir yol izlemiştir. Kendi içsel mantığını takip eden bir sanat yapmış ve sanat dünyasının “izm”lerinden ayrı kalmıştır. Eleştirmenler onun sınıflandırılmadığından şikâyet etmiş, evriminin herhangi bir düz şekilde ilerleme gösteremediğini iddia etmiş, sanat tarihsel olarak anlam ifade edemeyeceğini belirtmişlerdir. O, bir kanun kaçağıdır!<sup>25</sup>*

Marcia Tanner tarafından yazılan “Kötü Kızlar” adlı bu makale de Bourgeois'nın Babanın yok edilmesi heykeliyle bağlantılandırılarak sanatçı şöyle tasvir edilir;

*Heykeltçi Louise Bourgeois, tıpkı Yoko Ono gibi topluma bir hain ve bir bela olarak doğmuştur. Daha müsaadecar bir dönemde olsa, büyük ihtimalle, 82 yaşına varmadan cadı ilan edilip yakılabilirdi. Esrarengiz bir tutumla yaklaştığı psike'nin gizemli boşluklarında gezinen, karanlık arzularını gün ışığına çıkaran ve bunları bir şamanın ruhu gibi büyümlü ve cinsel yüklü fiziksel formlara taşıyan bir kadının sorgulaması kesinlikle merhamet içermezdi.*

---

<sup>24</sup> a.g.m.

\* idiosentrik; ben merkezci tavır.

<sup>25</sup> Marcia Tanner, “Mother Laughed: The Bad Girls' Avant-garde, Bad Girls”, **The New York Museum of Contemporary Art**, The MIT Press, 1994, s.68

*Destruction of the Father\*\** adlı işe bir baktıktan sonra, mağara benzeri ( ağız, rahim, vajina benzeri) lateks ve plasterden yapılmış iç yüzeyi göğüsler ve diş benzer yapıda çıkıntılarla dolu ve hayvan kalıntısı ile donatılmış bir masa bulunan bir çember yapıyla karşılaşabilirsiniz. Sorgulamayı gerçekleştirenler, bu kadının Şeytan'la yattığından emin olurlardı.

*Kadınların, bırakın bu şekilde vahşice ifade etmeyi, baba-erkil düzeni katledici fantezileri yoktur deli olmadıkları sürece. Değil mi?*<sup>26</sup>

Yirminci yüzyılda dünya hızlı bir değişim süreci yaşar. Kadının bulunduğu rolden hoşnutsuzluğu değişimin kaynak noktalarından biridir. Bir başka anlatımla, artık kadınlar kendilerine dayatılan kimlik ve rolleri sorguluyor; kendi sorunlarını kendileri çözmek istiyorlardır. Bu noktada, Louise Bourgeois yirminci yüzyıl sanatını radikal biçimde gözden geçirip, yeniden yazmaya girişen feminist sanat tarihçilerinin hak ettiği değeri verdikleri sanatçılardan biri olarak görülebilir.



resim Louise Bourgeois

\*\* *Destruction of the Father*; Türkçesi "Babanın Yokedilişi" olarak düşünülebilir. Bu heykel, 1974 yılında üretilmiştir.

<sup>26</sup> Marcia Tanner, a.g.m, s.65



resit Louise Bourgeois, *Destruction of the Father (Babanın yok edilişı)*, Enstalasyon, 1974

Louise Bourgeois'nın diğerk bölümde detaylandırılarak tartışılacak olan çalışmalarının neredeyse tümü kadın-erkek ilişkileri ve cinsiyet sorunları üzerine kuruludur.

Femme-Maison serisi, ev kadınları hakkında feminist sanatçıların savundukları davayı temel alır ve ikonlaştırılır. Bu imge, kadınlar tarafından, evdeki kadının kimliğinin ortadan kalkması ve bir yardım çağrısı olarak okunmuştur. Bu anlamda, Bourgeois'nın Femme-Maison imgesi, Betty Friedan'ın da 1960'larda kariyerlerini ev hanımı ya da anne olmak için bırakan şehirli kadınların tamamlanmamışlıkları ve tatminsizlikleri olarak tanımladığı probleme işaret etmektedir.

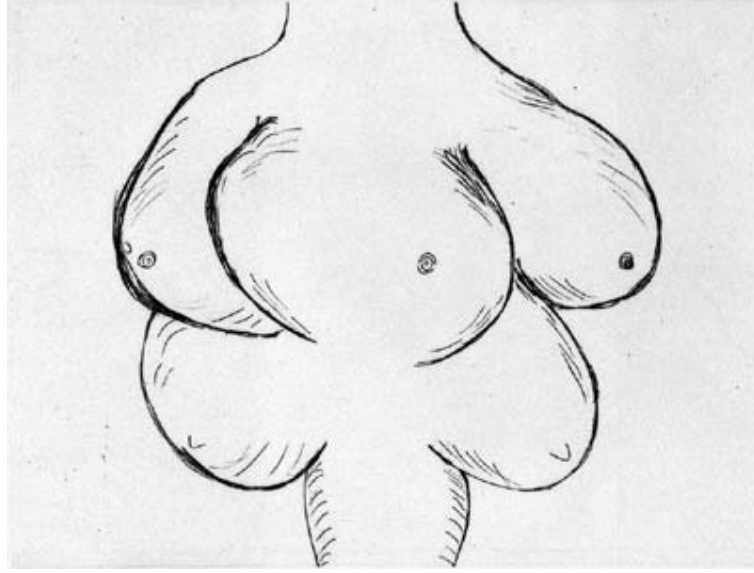
Yine, ayrıntılı olarak incelenecek fallus heykeller serisi de feminist bir bakış açısı taşır. İlk üretimleriyle birlikte çıkan bu cinsellik temelli gündem, son üretimlerine kadar taşınır. Kadın-erkek ilişkilerini tasvir eden heykel ve enstalasyonlar, cinsel organları ima eden soyut yapıdaki heykeller, hatta heykelle birleşmiş performatif işlere dek uzanan çok boyutlu bir üretim tavrı sergiler.

Kadın göğüs yapısının çoğaltılarak bedene ilişitirilmesi ve bu bedene ilişitirilen heykelle yapılan performans oldukça ilginçtir. Bu performansta kadın özgürlüğünü ve asiliğini temsil eden Artemis'i\* canlandırır. Artemis Yunan mitolojisindeki bereket tanrıçasıdır. Artemis'in mitolojik öyküsü düşünülürse onunda kadın rolünü sorgulayan bir figür olduğu ortaya çıkar. Kadının doğurganlığını tartışır bir öyküdür bu. Ayrıca Yunan mitolojisinde Artemis olarak karşımıza çıkan ve

---

\* Zeus'un kızı ve Apollon'un kızkardeşi olan Artemis, kardeşinden bir gün önce doğar. Dünyaya gelir gelmez hemen kalkar ve annesi Leto'ya kardeşi Apollon'u doğururken yardım eder. Fakat annesinin hem doğum sırasında çektiği acılar, hem de her yerden kovulması Artemis'in evlilikten nefret etmesine neden olur. Bu yüzden o da kızkardeşi Athena gibi sonsuza dek evlenmemeye karar verir. Babasından bunun için yardım ister. Ondan yay ve hızlı uçan oklar ve yanan bir meşale ister. Zeus, kızının tüm isteklerini yerine getirir. O günden itibaren Artemis yay ve oklarla donatılır. Ormanların ve dağların kraliçesi olur. En büyük zevki vahşi hayvanları kovalamaktır. Sarı üzerinde ava çıkar, böylece dağları ormanları aşar, vadileri dolaşır, karacaları, hızlı koşan geyikleri, domuzları yakalar. Bu eğlenceden yorgun düşünce kardeşi Apollon'un yanına gider. Onun yanında Musaların ve Khariteslerin şarkılarını dinleyerek ağaç gölgelerinde dinlenir. Artemis, gün battıktan sonra gökte dolaşan solgun ışıklı ayın tanrıçasıdır. Apollon gibi dünyayı aydınlatmakla görevlendirilmiş olan Artemis tıpkı kardeşi gibi parlaktır, o da ışıklar saçır, göklerde dolaşır. Apollon'un kadın şeklidir.

Anadolu mitolojisinde Kybele olarak tanıdığımız bu imge, aynı zamanda, anaerkil toplumların en eski ve en büyük tanrıçası olarak da bilinir. Bourgeois kendini Artemis olarak canlandırmış bu tanrıçanın parodisini yapmıştır.

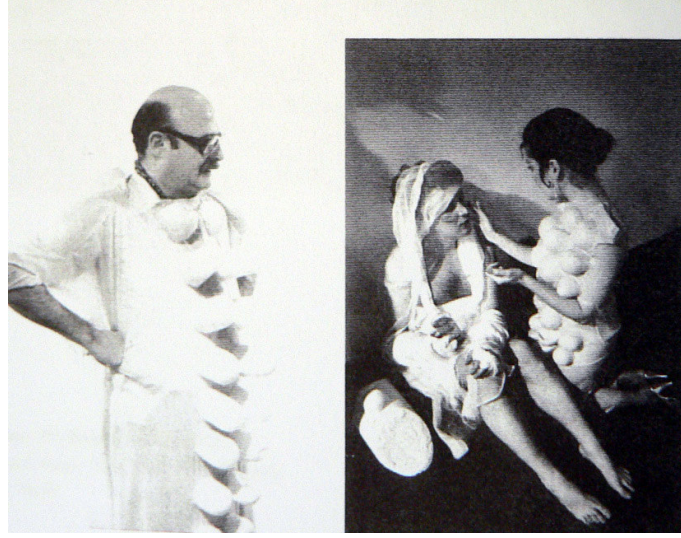



resim Louise Bourgeois, *Anatomi 3*, 49,5 x 35,5 cm, 1989/90.

1947’de yazdığı bir metinden esinlenerek sergilenen bir diğer performansta da yine kadın-erkek ilişkisini konu edinmiştir. Yazdığı metindeki öykü şöyledir; “*Bir kadın ve bir adam birlikte yaşadılar. Bir gece adam işten geç gelmedi ve kadın onu bekledi. Beklemeye an be an devam etti. Sonra bir komşu eve geldi ve onu buldu, bir sandalye üzerinde ve bir bezelye büyüklüğünde.*”<sup>27</sup>

1947’den dört cümlelik bu metni bir bandaj üzerine kırmızı harflerle boyar. Performans sırasında soldaki figüre bandaj sarılırken, sağ taraftaki figürün üzerinden bandaj açılmakta bu esnada izleyen metni okuyabilmektedir. Bourgeois bu iş üzerine tartışırken bu bezelye öyküsünün bir terk ediş hikayesi olduğundan bahseder. Sarmalamak avutucu bir eylemdir. Bu anlamda bu sarmalama hareketiyle oldukça sık karşılaşırız.

<sup>27</sup> Deborah Wye ve Carol Smith, **The Prints of Louise Bourgeois**, The Museum of Modern Art Catalogue, Newyork, 1994, s.268



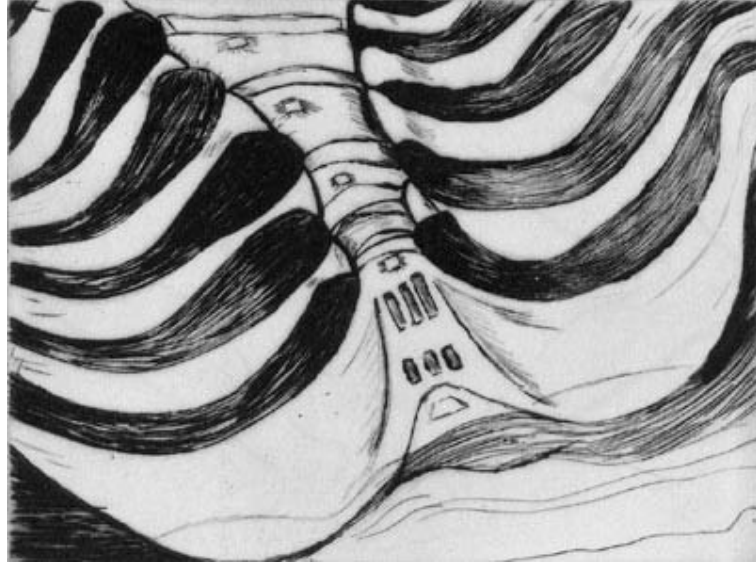
resi  'Artemis olarak Louise Bourgeois', "A Banquet Fashion Show of Body Parts"  
performansı, 1978



resi  Kendi ürettiği lateks kostümle Bourgeois, 1975



resit\_ Louise Bourgeois, 'A Man and A Woman Lived Together' ('Bir kadın ve bir erkek birlikte yaşadı') adlı performans'dan bir skeç), 1992, Philadelphia.



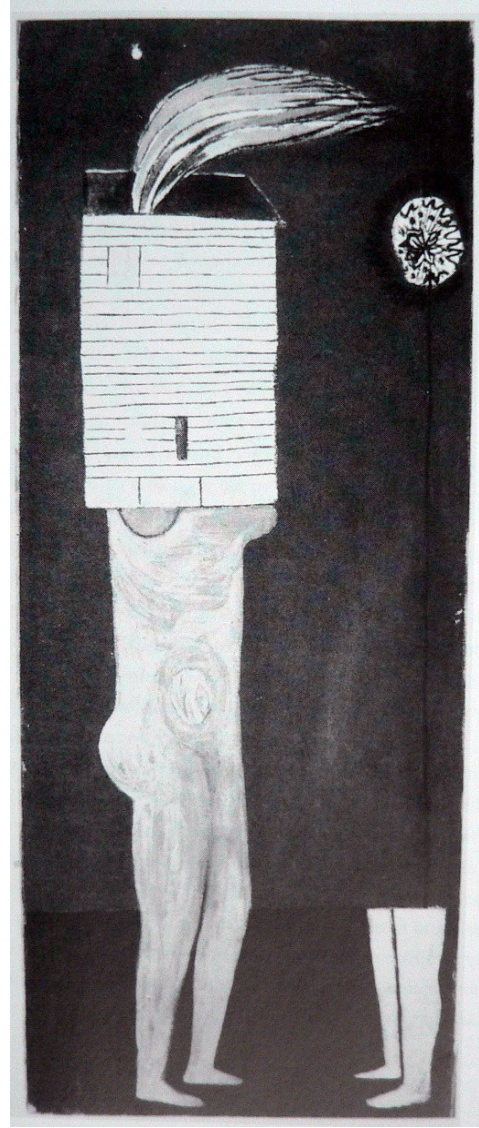
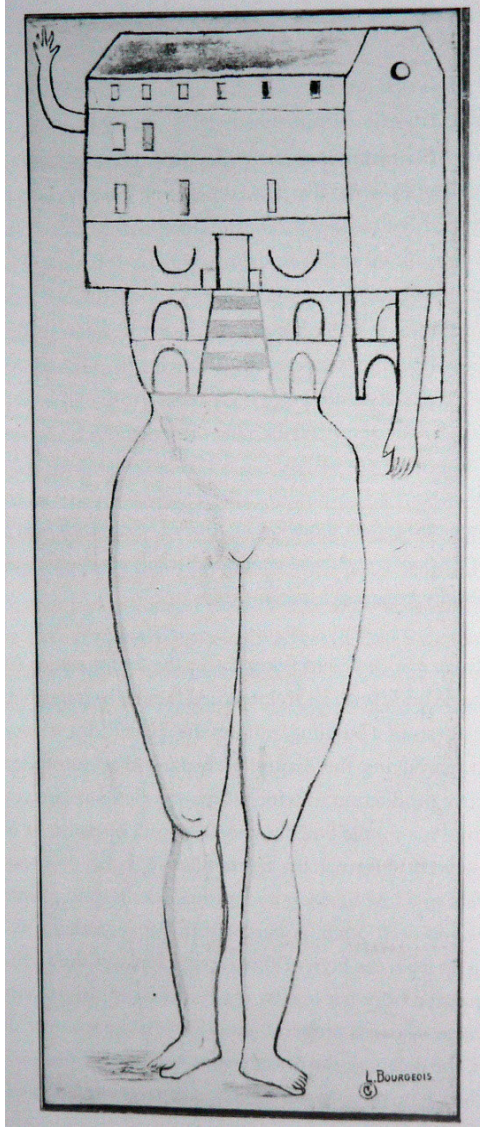
resi\_ Louise Bourgeois, 'Anatomi 5', 49,5 x 35,5 cm, 1989/90



resi\_ Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Kumaş ve çelik, 11x 27x 21 inç., 2001

## Femme Maison\* serisi e d n n Değişen i ği

Femme Maison'lar Louise Bourgeois'nın 40'larda Fransa'dan New York'a taşındığı süreçte ürettiği ilk serisidir.



resim ve "Femme-Maison", Kağıt Üstüne Mürekkep, 36x14 cm, 1946-47

\* Fransızca'da Femme; ev, Maison kelimesi ise; kadın anlamına gelmektedir. Femme-Maison ise Bourgeois tarafından üretilen eserler göz önünde bulundurularak Ev-Kadınlar olarak düşünülebilir. Başları ev, gövdeleri ise kadın bedeni şeklinde tasvir edilmişlerdir.

*“Bu seri kadınların kafalarını bazen de vücutlarını evlerle değiştiren bir çalışma serisidir. Rahatsız edici ama garip düşünceler içeren bu imgeler yeni evlenmiş bir kadın sanatçı hakkında kendi kimliğini evin konforu ve terörü ile değiştirdiği gibi bir gerçeği ortaya koyar sanki.”*<sup>28</sup>

Bourgeois, üç çocuk annesi olarak New York’da yaşadığı günlerde atölye olarak kullandığı mutfağında bir üretim halindedir. Baskı resimleri için kalıplar hazırlamaktadır. Asit banyoları ve çeşitli kimyasallarla çalışır. Ve bir şekilde çocuklarını bunlardan uzak tutmak zorundadır. Küçük çocuğu olan her anne gibi o da kendini kısmak zorunda kalmakta ve bu kendi kendisine vermek zorunda olduğu bir mücadeleye dönüşmektedir. Bu üretimle-annelik arasındaki derin çatışma, içindeki kuvvetli yaratıcılık ve çocuklarını bırakıp gidiverme gibi kapalı bir fantezi arasında başka bir çatışmaya dönüşür. Bu duygularla Bourgeois, Femme-Maison’u yaratır. Bir “kadın sanatçı” ve “anne olma” durumudur. Evini kafasında taşımaktadır.

Mignon Nixon birinci dünya savaşı öncesi süreçteki femme-fatale imgesiyle Bourgeois’ın Femme-Maison’unu karşılaştırır. Ona göre savaş öncesi var olan femme-fatale imgesi çok değişir, savaş sonrası bu imge artık ne medusa, ne madonna, ne manken ne de sürrealist hayal gücünün doğurduğu bir kadın figürüdür. O artık kendini ev yaşantısından, erkeksi arzulardan ve annelikten kurtarmaya çabalayan bir kadın imgesidir. Bourgeois’ın çalışmalarında savaş öncesi’nin femme-fatale figürü savaş sonrası Femme-Maison’a dönüşür. Savaşın ve sürgünün Femme-Maison’una. Nixon’ın deyişle Femme-Maison maskelenmiş ve susturulmuş kadını karikatürize eder. Mary Ann Caws’ın deyişle de vurulmuş ve boyanmış kadını.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Marcia Tanner, The MIT Press 1994, a.g.m., s. 66

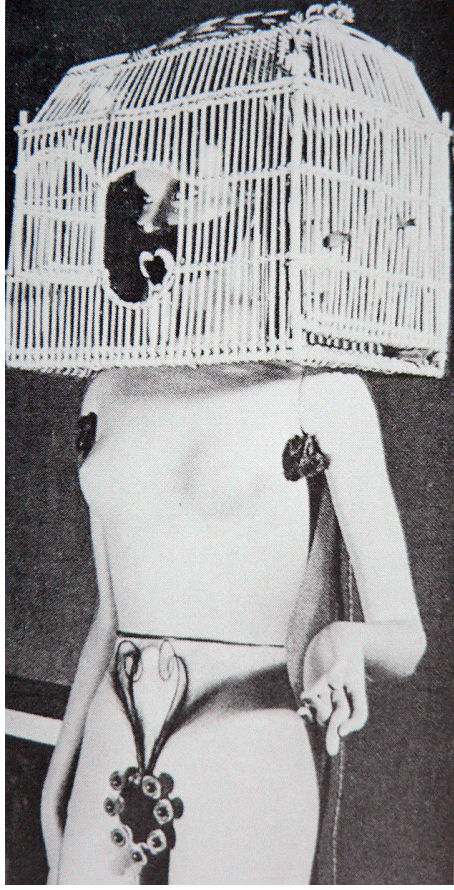
<sup>29</sup> bkz. Nixon, Mignon, “*Fantastic Reality Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*”, The MIT Press, England, 2005, s.55-58 arasından özetlenmiştir.



resim Eric Schaal, Jan van der Donk Rare Books için çekilmiş fotoğraf



resim . Salvador Dali, 'Dream of Venus Dame' (Venüs'ün Rüyası).



resim 21- Andre Mason, 'Mannequin'(Manken), Uluslar arası Sürrealizm Sergisinden, Paris, 1938

Diğer yandan Andre Masson'un "kafasında kafes olan Mannequin'i" 1938'deki Uluslar arası Sürrealistler sergisinde, Max Ernst, Jean Arp, Man Ray, Marcel Duchamp, Salvador Dali, Marcel Jean, ve Joan Miro ve diğer figürlerin yapıtlarının bulunduğu galeride birlikte sergilenir. Güzel Sanat galerisindeki cansız mankenlerle oluşturulmuş bu enstalasyon sergisinde(resim 21-22-23) de görüldüğü üzere sürrealist sanatçılar eserlerinde "arzu ve endişe"nin sembolü olarak kadın bedenini tema olarak çok fazla kullanırlar. Bu bağlamda ise Louise Bourgeois'nın Femme-Maison'ları erkek arzusunun pasif bir amblemi olarak görülen kadın bedenine karşı bir cevap olarak görülebilir.



resi- Man Ray, '*Mannequin*' (*Manken*), Uluslar arası Sürrealizm Sergisi, Paris, 1938



resi- Raoul Ubac, '*Mannequin*' (*Manken*), Uluslar arası Sürrealizm Sergisi, Güzel Sanatlar Galerisi, Paris, 1938

Bourgeois'ın kadın imgesini kullandığı bu çalışmalarda, alt bedeni çıplak, cinselliği açıkça gösterilen, başı bir ev içine sıkıştırılmış Femme-Maison'u komik bir karakter görünümündedir. Her skeçte onun cesaretinden kurtulma çabasını ve içinde sıkışmış olduğu yere rağmen iletişim çabalarını izleriz. Örneğin; bir resimde(resim 24. solda) New York stili bir evden üç kolunu pencerelerden dışarı çıkarıp yalvarır gibi bir tavırla havaya kaldırmış bir imgeyi gösterir. Merdivenlerin aşağısında bu üç kollu figür, elastik bacaklarını iki yana cinsel organını sergiler bir tavırla açmıştır. Masson'un cansız "manken"inin donuk pozuna karşı, Femme-Maison bacakları iki yana açık, genital organının dudakları ayrık ve sadece dış hatları belirginleştirilmiş bir çizim olarak canlandırılmıştır. Üç kolunu haykırmak için kaldırmış gibi algılanan çizimler için Bernadac şunları söyler;

*"...trajik bir evdir, çünkü ışık yoktur, neler olduğunu bilemezsiniz. Kapıda çok karanlıktır. Ve sonra, bu kadın bacaklarına bakar, bu kadın kendisinin farkında değildir. O, açıkça çok erotik bir kimsedir, kimse onun erotik olduğunu bilmez. Çok zor zamanlar geçirir. Bir keresinde şöyle der; gel ve erotizmden kurtar ben!"<sup>30</sup>*

Bu yorum son Bernadac tarafından son yıllarda yapılmış olsa da Femme-Maison serisinin gündeme getirdiklerini gayet iyi karşılar. Bourgeois bazen farklı açıklamalarla yapıtlarda var olan erotizmi gizli tutma çabasına girmiştir. Ancak Bernadac'ın yorumu bize o gizli fanteziyi haklı bir biçimde sezmiş olduğumuzu kanıtlar.

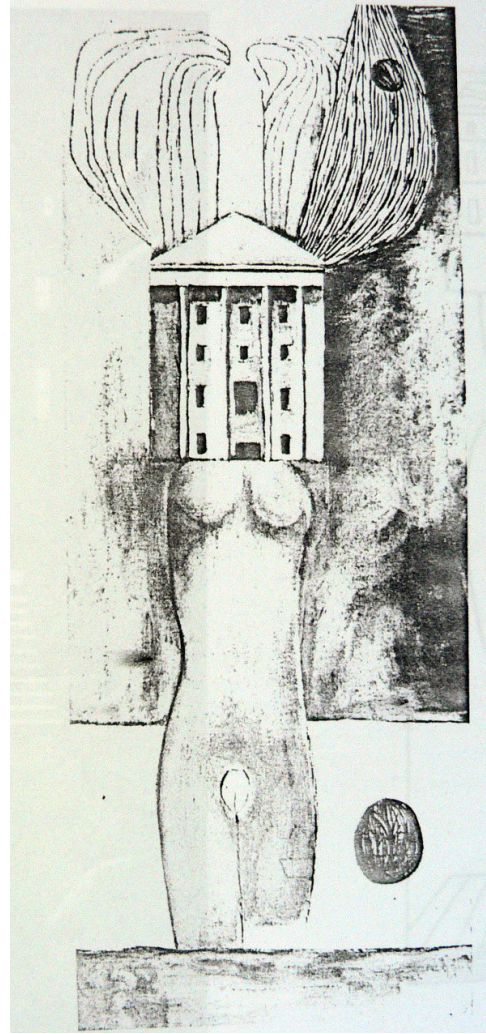
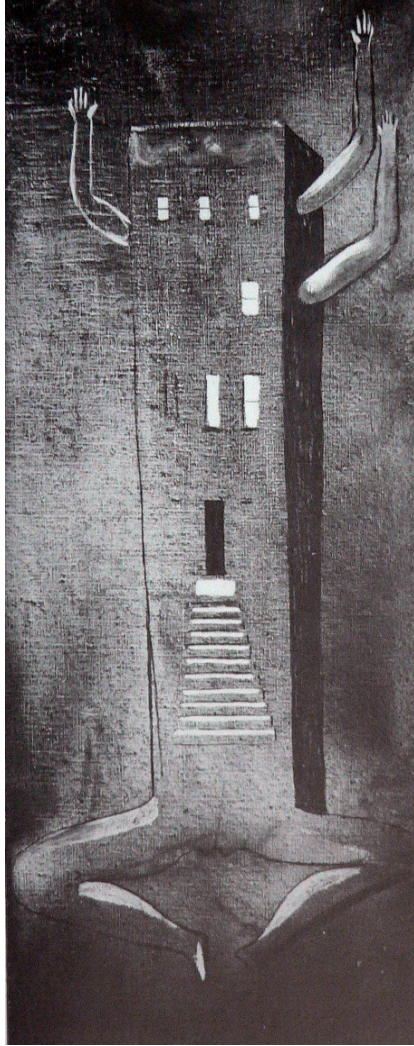
Bir ikinci resimde(resim 24 sağda); su içinde bir figür durur. Başına kask gibi geçirilmiş bir bina vardır. Binadan alev ya da saç gibi algılanabilecek ince çizgiler çıkmaktadır. Yine resimde figür dışı alanlarda delik gibi algılanan karalamalar vardır. Bunları figürün kesik bedeninden ayrılmış cinsel organı olarak algılarız.

Bourgeois'ın Femme-Maison resimlerini üretmesi fikri Mignon Nixon tarafından şöyle yorumlanır; *Bu Femme Maison dizisini, Freudyen bir ifadeyle sanatçının agresif tutumunu iyileştirme tavrı olarak görebilmemiz mümkündür.*

---

<sup>30</sup> Marie-Laure Bernadac, a.g.e., s.23

Ayrıca *Femme-Maisonlar* Sürrealizm'in kadınlar üzerine yaptığı Freud'un müstehcen olarak adlandırdığı şakalara karşı bir yanıtıdır da.<sup>31</sup>



resim sağda ve solda "*Femme-Masion*", Kumaş Üstüne Yağlı Boya ve Mürekkep, 36x14 inc., 1946-47

Bu nokta da Freud'un şakalarla ilgili söylediklerine bakılırsa; Freud erkekleri güldürmek için müstehcen şakaların yeteri kadar eğlendirici olması gerekmediğinden bahseder. Bir erkeği güldürmek için, işin içinde biraz müstehcenlik

<sup>31</sup> Mignon Nixon, The MIT Pres, 2005, y.a.g.e., s.58

olması yeter ve artar bile. Tüm bu müstehcen şakalara baktığımızda şunu görürüz; bu şakaların teknikleri son derece vasat olup kahkaha attırma başarılarıysa çok fazladır. Freud'a göre bu müstehcen şakaların amacı teşhirdir. Ayrıca ona göre müstehcen bir şaka erkekler arasında bir yakınlık paylaşımıdır. Bir kadının yokluğuyla ilgilidir. Öyle bir kadındır ki şakanın oluşması için onun yokluğu gereklidir. Bu kadının yokluğu ifadesini Nixon'un şu sözleri vurgular;

*“Masson'un Manken'ine gelince burada kadının fiziksel yokluğu tamamen Manken'in sessiz ve donukluğuyla ifade edilmiştir. Kadının ağzında siyah bir bant ve üzerinde bir hercai menekşe vardır. Böylece sessiz müstehcen şakalar sırasında kadının mekânda bulunmaması erkeğin alacağı hazzın bozulmayacağını garantisidir. Yani şakanın nesnesi şakaya karşı çıkamayacaktır.*

*Femme-Maison hareketli bir figürdür. Yani bu anlamda Femme-Maison, Mannequin gibi değildir. O, karşı çıkan bir karakterdir. Bourgeois burada kadını kendini teşhir ederken resmeder. Hatta çifte teşhir söz konusudur. Kadının erkek arzularının sahnesinden çıkarılmasını destekleyen kişisel teşhirin izleyene gösterilmesi.*

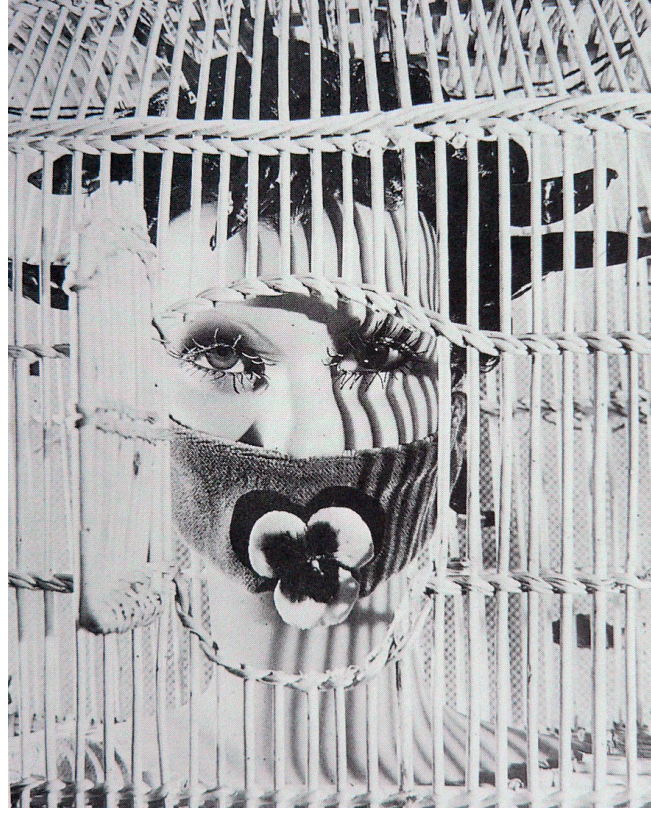
*Masson'un Manken'inde ise cinsel olan teşhir edilmez, saklanır. Giydirilmiş olan bikini cinsel organların yerini göstermektedir. Mankenlerde bulunmayan cinsel organların. Mankene gelince O, sadece müstehcen şakayı değil, onun tersini de ortaya koyar. Fetişizmden gerçeküstü etkilenim. Cinsel farklılığın inkâr edildiği bir sapıklık ve bir nesne. Mesela iç çamaşırı, kürk ya da ayakkabı gibi bir nesne erotizmin odak noktası haline gelir.*

*Fetişizmle ilgili sürreel kaygı efsanevi bir hal almıştır. Sürrealizm, sapkınlığı burjuva ahlakına karşı koyuş şekli ve bilinçdışı arzuyu özgürleştirmek için bir araç olarak kullanır. Bunu yaparken de fetişistin geleneksel cinsellik ve ataerki otoriteyi inkar etmesini sanatsal ve politik amaca dönüştürmüştür.*

*Buna karşın Femme-Maison sürrealist temsilinde fetişizmin boşunallığını açığa vurur. Erkek cinsel güvensizliğini onaylar. Ve kadın vücudundan duyulan korkuyu dramatize eder. Yani Masson'un Mannequin'i sadece müstehcen bir şaka değil, ayrıca sürrealist anlamda fetişistik fantezinin bir karikatürüdür.”<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> a.g.e. s.63



resit Andre Masson, 'Mannequin' (Manken), 1938, detay

Fetiş olarak adlandırılan kadının katı hareketlerine karşıt bir şekilde Femme-Maison serisinde, kadının hareket halinde olduğu, vücudunu kullandığı ve çevresiyle ilişki içinde olduğu görülür.

Sürreelleristlerin kadını tanımlarken erkeksi fantezilerde yoğunlaşmış olması ve kadın temsili olarak çizdikleri femme-fatale imajı, feminist bilincin gelişeceği bir zemin yaratır. Sessiz kalan ve arzuya hizmet eden kadına karşı, hareketli, dışa dönük ve cinselliğini kendi arzusu için kullanan bir kadın imajı için Bourgeois Femme-Maison gibi bir imajı yaratarak bir mizahi bir tavır üstlenir. Gene de bu figür, 1970'lerde feminist hareket başlayana kadar izleyenler tarafından anlaşılmadan yaklaşık çeyrek yüzyıl boyunca bekler.

Bir yandan Nixon'a göre Bourgeois, kendinden büyük, onun erkek rakiplerini destekleyen sürrealistlerin gözünde, anneyi oynamaya başlar. Sürrealist

tanımlamada anne rolü, Susan Suleiman'ın belirttiğine göre, en az baba imajı kadar sert, ataerkil bir kimliktir. Sürrealistler anneyi “*iyi anneler, iyi kızkardeşler, iyi eşler, tüm bu baş belaları, her duygunun ve her sevginin parazitleridir*”<sup>33</sup> olarak tanımlarlar. Sürrealistlere göre ataerkil anne, burjuva ahlakının gardiyanı konumundadır ve sürrealizmin çizdiği femme-fatale imajındaki feminen arzulu yapıya bir zıtlık oluşturur. Femme-Maison, bu kırıncı ve dar bir ataerkil tanımlamaya hapsedilmiş anne rolü yerine oyuncu ve komik bir karakter ortaya koyar. Nixon'ın deyiimiyle Bourgeois'nın kariyerinin ilk yıllarında kendini ataerkil avangard'ın asi kızı ilan etmiş olduğu görünür. Sürrealizme yanıtları doğrudandır. Nixon bu durumu şu sözlerle vurgular;

*“Bourgeois'nın sanatı annelik hakkında çok farklı bir dille konuşur. Öyle bir dil ki; hem oyuncu hem mizahi aynı zamanda hem çelişkili hem de agresif olabilir. Ona göre annenin rolü avangarde tarafından sürdürülen ataerkilliğin cinsel hiyerarşisiyle başa çıkabilecek bir konumdur. Bourgeois'nın bu hayali öneriye bu kadar erken varmış olması küçük bir kızken yaşadığı hüsrانların sonucudur.”*<sup>34</sup>

1970'lerde Fransız teorisyenleri Helene Cixous, Kristeva ve Irigaray dahil avangarde ile olan annenin ilişkisinin önemi, feminist bir perspektiften araştırılır. Anne metaforu detaylandırılır.

Diğer yandan Bachelard'a göre ev, “*beden ve ruhtur.*”<sup>35</sup> İnsanın dünya üzerindeki ilk oluşumudur. Bu nedenle anneye ait sığınağın sembolüdür. Çocukluğun içtenliğinin, hatıraların korunmasıdır.

1947 yılından bir skeçte (resim 26), Bourgeois işlerinde tema edindiği birkaç anahtar imgeyi bir araya getirir: Öümcek, ev imgesi... Bu çizimde Bourgeois diz üstüne çökmüş bir ev-kadın- hayvan kombinasyonu çizmiştir. Nesnelere yığıma tavrı daha sonra heykellerinde de karşımıza çıkar. Raflarda şişelerin ve cam eşyaların bulunduğu heykeller örneğin...

---

<sup>33</sup> a.g.e., s.68

<sup>34</sup> a.g.e., s.70

<sup>35</sup> Marie-Laure Bernadac, a.g.e., s. 23



resim Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1947

Bedensel ve mimari elemanların birbiri içine geçirildiği bu işlerin bir diğer otobiyografik yorumuysa, anne babasının anlaşmazlığını gösteren bir yer olan çocukluk hatıralarına işaret eder.

Bourgeois çizimlerden birine işaret ederek bu durumu şu sözlerle sezdirir; “...bu bir bahçeli güneyli evidir, uçmaktadır ve çatıdan saçları yükselir. Bu uçuşmalar şunu söyler; yardıma gelmeyi dene, bahçeli evimize huzur getirmeyi dene.”<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Marie-Laure Bernadac, a.g.e., s.24

Bourgeois bir zamanlar boş olarak algıladığı, şimdiyse yeniden orda olup her şeyi yoluna koymak istediği Fransa'yı terk etmiştir. Yukarıda izlenen Femme-Maison çizimlerindeki dört ev de gerçektir. Bu çizimler Choisy-le-Roi'deki, güney Fransa'daki ve Connecticut'taki ev ile NewYork'daki yaşadığı binanın mimari yapılarına benzer şekilde ifade edilmişlerdir. Bernadac'a göre Bourgeois'nın deneyimlediği duygular bu mimari ve organik yapılarda vücut bulurlar. Bourgeois Fransa'ya özlemini şu cümlelerle pekiştirir; “ *...bana yardım edin, bir şey beni incitiyor, bu durumdan acı çekiyorum. Beni unutmayın, yardımınıza gelin, çünkü mutsuzum, evimi özledim.*”<sup>37</sup>

Bernadac'ın bahsettiği üzere bazı insanlar bu imgeleri, kendisini üç çocuk yetiştirirken bulan sanatçının aile yaşantısını sorgulaması olarak algılasalar da Bourgeois'nın ifadeleriyle bu çalışmalar; feminist bir metafordan çok içsel bir göstergelerdir. Son dönem işlerinde de ortaya çıkan, “çocukluğunun evine, hatıralarının kaynağına” geri dönüş gibidirler. Bachelard evi tanımlarken bu duruma şöyle değinir; *anılarımızın ardında ve ya altında, doğduğumuz ev bizi oluşturur.*<sup>38</sup>

Bourgeois'nın yapıtlarında bu temanın varyasyonları üretilir, biçimler çeşitlenir, böylece 1947'deki Ev-Kadınlar, “Lairs” heykellerine, “Spiral Kadınlar”a, 1990'larda da “Cells” serisine dönüşürler.

---

<sup>37</sup> a.g.e., s.24

<sup>38</sup> a.g.e., s.24



resim- WomanHouse Sergisi'nin katalog kapağı. Miriam Schapiro ve Judy Chicago WomanHouse Adlı evin önünde merdivenlerde oturuyorlar.

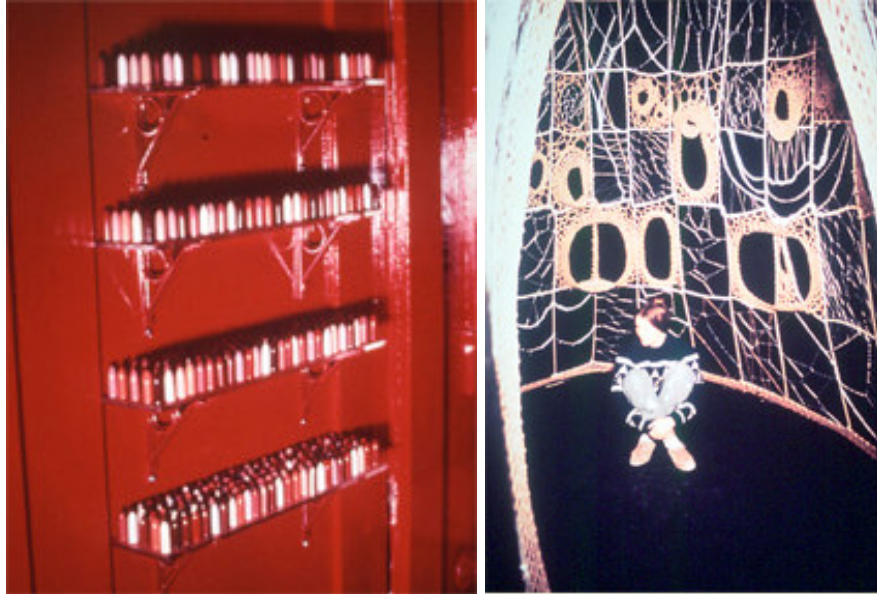
Bernadac'ın bahsettiği gibi tüm bu Femme-Maison resim ve çizimleri gerçekte otobiyografik anılardan türeseler de yansımaları farklı boyuttadır. 1972'de Femme-Maison, LosAngeles *Woman House*\* (resim 27.) isimli bir projeye isim sahipliği yapar. Bu bir Miriam Schapiro ve Judy Chicago ile onların kadın öğrencileri tarafından organize edilen bir enstalasyon sergisidir. Bu organizasyon içinde çoğunluğunu genç kızların oluşturduğu izleyenleri için Bourgeois, öncü anne figürüdür. Los Angeles Woman House sıradan bir ev kadınının günlük ev yaşantısını sürrealist bazlı imgeler ve enstalasyon teknikleri kullanarak yansıtır.

---

\* İngilizce'de Woman; kadın, House kelimesi ise; ev anlamına gelmektedir.



resim Üstte Woman House için öğrenciler tamir işleriyle uğraşıyorlar. Altta sağda Kathy Huberland'ın "*Merdivenlerde Gelin*" işi, Sol altta ise Sandra Orgel'in "*Ütü Performansı*"



resim Solda; Camille Grey'in "*Rujdan Banyo*" adlı çalışması, Womanhouse. Sağda; Faith Wilding'in '*Dantel Enstalasyonu*', 1972, Los Angeles CA.



resit\_ Solda Robin Weltsch'in *Nurturant Kitchen* ve Vicki Hodgetts. Sağda, Karen LeCocq tarafından '*Leah'in Odası performansı*', Womanhouse 1972, Los Angeles, CA.



resit\_ *Banyoda Menstrasyon' (aybaşı)* , Womanhouse , Los Angeles, 1995.

Bu sanatsal hareketler bir yandan yazın alanından da kışkırtılmaktadır üstelik. İkinci dünya savaşı sonrası ekonomik bolluk, toplumsal cinsiyetin buna bağlı uyumu orta sınıf amerikan kadınlarını, ev kadınlığı rolüne acımasızca itmiştir. Bu rolü, Betty Friedan “The Feminine Mystique” adlı kitabında kahraman mutlu ev hanımı olarak betimler.

“Betty Friedan, 1963’te yazdığı ‘The Feminine Mystique / Femenin Gizem’ adlı kitabında kadınlara evlenip çocuk yapmanın dışında kendi bireysel kimliklerini de bulmalarını önermiş ve ABD’de bir çığır açmıştır. Friedan bu kitabı, 1942’de üniversitelerden başarıyla mezun olan sınıf arkadaşlarını, mezuniyetten 15 yıl sonra birer ev kadını olarak bulduktan sonra kaleme aldığını söyler.”<sup>39</sup>



resi\_ Life dergisi ‘Occupation:Housewife’ başlıklı makale için çekilmiş poz. New York Times Dergisinin ev kadınlığıyla ilgili bir fotokolaj ilüstrasyonu

“Occupation: Housewife” ( Mesleği: Evhanımı) başlığıyla 22 Ekim 1941 tarihli LIFE dergisi için William C. Shroul tarafından çekilen bu fotoğraf (rezim32 a)

<sup>39</sup> <http://www.ntvmsnbc.com/news/360155.asp>

<sup>40</sup> [http://www.lawrence.com/blogs/blank\\_canvas/2006/jan/20/occupation\\_housewife/](http://www.lawrence.com/blogs/blank_canvas/2006/jan/20/occupation_housewife/)

daha sonra New York Times gazetesi için yeniden yorumlanmış (resim 32 b.) ve fotoğraftaki çerçeveye içine Betty Friedan fotoğrafı kolajlanarak basılmıştır. Fotoğrafın orijinali tipik bir Amerikan ailesi yaşantısı içerikli bir makale için çekilmiş olup, bahsi geçen kadın imajını gayet açık bir şekilde çizmektedir.

Resim 33'deki afişin kadınları ev kadınlığı rolünden kurtarıp iş hayatına yönlendirme çabalarını destekleyen bir yöntem olarak kullanıldığı görülür. "Gurur duyuyorum ki kocam üstüme düşeni yapmamı istiyor." "İstiyor" kelimesi özellikle vurgulanmıştır. Afişin alt kısmındaysa sarı harflerle iş bulma kurumuna yönlendirir bir ifade kullanılmıştır.



resim 33 1960'lı yıllardan İşçi Bulma Kurumu için bir Afiş<sup>41</sup>

Femme-Maison'un isim sahipliği dışında, birçok feminist çalışmaya ilham kaynağı olması anlamında da yansımaları vardır. Birçok kez bu mizahçı karakter canlandırılır, farklı medyumlarla parodileştirilir.

<sup>41</sup> afiş için; <http://www.pbs.org/fmc/segments/progseg11.htm>

Alt fotoğrafta(resim 34) Núria Solsona'nın performansı ve sergi sunumu örneğinde olduğu gibi. Ya da resim 35'de Sandy Orgel'in gömmedolaba sıkışmış kadın imgesinde olduğu gibi. 1976'da ise Femme-Maison çizimlerinden bir tanesi Lucy Lippard'ın feminist sanat eleştirisi adlı çalışmasının kapağı için kullanılır.



resi\_ Núria Solsona, alüminyum üzerine renkli fotoğraf, 100 x 70 cm, 2003



resi\_ Sandy Orgel'in "Gömmedolap" adlı çalışması

İkinci feminist dalgayla birlikte 1970'lerde ön plana çıkmaya başlayan toplumsal cinsiyet tartışmaları ve cinsiyet rolleri 1990'lara gelindiğinde yerini bambaşka bir görüntüye bırakır.

Kadınlar güçlü, bağımsız, özgür bir tavır sergilerlerken, evlilik, annelik kavramları sorgulanır. Erkekler iktidarı paylaşmaya başlarlar. Bir sonraki durağın ise görünüş, hayat tarzı, duruş olarak artık cinsiyet farklarının kalmadığı bir dünya olacağı düşünülmektedir.

Böyle bir farklılaşım içinde Femme-Maison'un işaret ettikleri ve değişen kadın rolünde açtığı çığır şüphesiz çok önemlidir. Kendiyle dalga geçen, kendinin mizahını yapan kadın olarak Femme-Maison feminist bir ikondur gerçekten.

## Fallusun Sunu u e Fillette Heykeli zerine

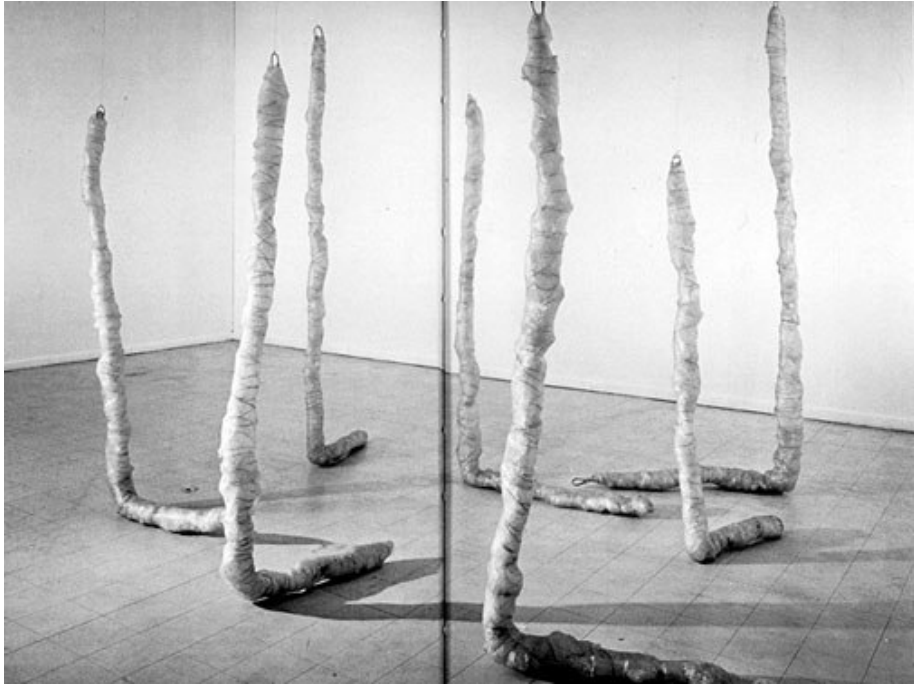
1950'lerle 70'lar arası süreçte fallus göndermeli çok fazla iş üretilmiştir. Jasper Johns tarafından yeşil bir penis ima eden imgenin bulunduğu "Target with Plaster Casts" (Alçı Dökümlerle Hedef Tahtası) adlı iş, 1961 yılında Yayoi Kusama tarafından üretilen "Accumulations"(Yığınlar) veya 1960'ların ortalarında Eva Hesse tarafından kumaş ve fabrikasyon malzemeyle üretilen fallik yerleştirme, dönemin fallus kavramıyla ilgili çeşitli tartışmalar yaşadığını kanıtlar niteliktedir. Kuşkusuz hiç biri, Bourgeois'ın Fillette heykeli kadar cesur, iddialı ve birebir gerçeklik barındırmamaktadır.



resim Yayoi Kusama, 'Accumulations' (Yığınlar), Enstalasyon, 1964.



resi\_ Jasper Johns, 'Target with Plaster Casts' (Alçı Dökümlerle Hedef Tahtası), 1955.



resi\_ Eva Hesse, 'Isimsiz', Enstalasyon, 1970.

Bourgeois, yaklaşık 30 yıl gibi bir süreç boyunca, fallus formunda heykeller üretir. Bu imgeyi sürekli izleyenle buluşturma ve takıntılı bir halde yeniden üretme süreci öyle çok tekrarlanır ki; fallus imgesi, hem sanatçı için, hem de izleyen için başka boyutlar kazanır. Bu olasılıklarını tekrarlama tavrı, “Fillette Heykeli” ve bu heykelle verdiği pozla artık son noktaya ulaşır. Sadece bir fallus göstereni olmanın ötesinde, fallus da bir metafora dönüşür.



resit Louise Bourgeois, '*Jenus Fleuri*', Bronz, 1968.



resi\_ Louise Bourgeois, 'Anatomi 11', Gravür, 1989.



resi\_ Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Bronz.



resit- Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Kumaş ve Çelik, 85x12x12 inç, 2001.



resi Louise Bourgeois, 'Femme Maison', Siyah Mermer, 48.125" x 47" x 49.875", 1981.

Fallus kavramı, Freud ve onu izleyen süreçte, psikanalitik teorilerin oluşumunda da önemlidir. Sürrealizm ve dışavurumcu sanatın kaynağını bilinçdışıdan alması fikri, psikanalitik teorilerde öngörüldüğü üzere fallusun bilinçdışında sürekli var olması fikriyle örtüşür. Bourgeois'nın eserlerinde sık sık ortaya çıkan bu imge ve göndermesi olabilecek olasılıklar üzerine düşünmeden önce fallus'un farklı teorilerde ne anlama geldiği şöyle özetlenebilir;

*"Freud, Fetişizm isimli makalesinde, kadınların penis yokluğu çektiklerini ve bu yüzden bu arzularını vücutlarının bir parçasıyla, bir nesneyle ya da diğer duyumlarıyla gidermeye çalıştıklarını ve böylece de kadınların kendi penislerine sahip olma duygusunu yaşadıklarını söyler.*

*Fetişizmde, fetiş nesne veya onun görüntüsü cinsel bir tahrik sağlar. Freud bu duruma sadece erkeklerde rastladığını belirtir. Fetişizm*

bir algılama yapısı olarak kadınlarda da bulunabilir. Fakat Freud'un fetişizm kuramının temelini penisin yokluğu veya varlığı oluşturur.

*Penisten yoksun olma, kadınlar için bir dayanak olan Fallus(Phallus) kavramını oluşturur. Kadın, penisi andıran ince ve uzun herşeyi onun yerine koyar ve bu fallus arzusu kadındaki fetişizm duygusunu kuvvetlendirir. Buradaki düşünce şöyle özetlenebilir : "Evet, kadının fallusu yoktur. Ancak, kadın için fetiş nesne olan herşey bir fallustur."*

*Freud fetişin, ilk çocuklukta son derece önemli olan ama sonra kaybedilen özel bir penisin yerine konulması olduğunu söyler. Yani fetiş, oğlan çocuğun kadında(annesinde) olduğuna inandığı ve vazgeçmek istemediği penisin yerine konmasıdır.*

*Dolayısıyla, oğlan çocuk kadında(annesinde) penisin olmadığını algılar, fakat bu gerçeği kabul etmez. Çünkü bir kadın iğdiş edilmişse kendi penisi de tehlike altında demektir."*<sup>42</sup>

Lacan, teorisini Freudyen teoriden temellendirse de Freud'un fallus hakkındaki görüşlerinden farklılaşmaktadır.

*"Lacan, Freudyen teorideki oral, anal, fallik dönemleri dışarıda bırakmaz ancak Lacan'a göre bunlar semboliktirler. Freud ise teorisinde fiziksel olana dayandırır, sembolik değildirler. Freud'un teorisinde, penis anneyle olası birliğin garantisidir. Lacan bunların hepsini sembolik düzeye dönüştürür, bu sebeple penis hakkında değil fallus hakkında yazar. Lacan, penis ve fallus kavramlarını ayırır. Penis, kadınlarda olmayan erkeklerde olandır. Fallus ise hiçbir cinsiyette yoktur veya fallus eşitsizliği diye bir şey de yoktur. Fallus, ne kadının ne de erkeğin sahip olabileceği güce atıftır. Bütün fantezilerimiz bütünlük arzumuzun sembolik temsilidir. Fallus olduğumuz veya diğerinin fallusuna sahip olduğumuzda, bir şekilde bütün olacağımızı düşünme eğilimindeyizdir. Bir başka ifade ile Fallus, diğeri ile mükemmel bir birlik arzusunun işaretleyicisidir. Eksik olduğumuz bütünlüğün işaretleyicisidir."*<sup>43</sup>

*"Lacan'cı psikanalist teoriden yola çıkan feministlerse, kapitalist/Hıristiyan ataerkil Batılı toplumlarda, erkeklerin kadınlar üzerinde siyasi/kültürel/cinsel/ekonomik ve toplumsal egemenlik kurduklarını belirterek; ataerkil kültürü, fallik (phallic) kültür olarak tanımlarlar. Örneğin Gayle Rubin, "şu an yaşadığımız Batılı toplum, fallik kültür üzerine inşa edilmiş bir toplumdur," der. Fransız filozofu Jacques Derrida, Batılı ataerkil toplumların işleyiş biçimlerinin,*

<sup>42</sup> S. Serhat Serter, 'Pornografi', www.sinefil.org

<sup>43</sup> Sibel A. Arkonaç, "Lacan Üzerine Notlar", <http://psikolojimetinleri.org/sosyal/sibel/lacan.htm>

*gerçeklik anlayışlarının ve kimlik duygularının, fallus sembolizmi üzerine kurgulandığını; ataerkil otoritenin ve Batılı toplumdaki kültürel yapıların/söylemlerin temel referans noktasının, gerçek, akıl, erkeksilik ve fallus kavramlarından oluştuğunu belirtir.*<sup>44</sup>

Bu noktada “Lacan’dan hareket eden Segal;,”Penis ile fallus arasında net bir ayırım yapar. Fallus, penis değil, penisin iktidar ve arzu simgesi olarak temsil edilmiştir; biyolojik sahiplikten çok ataerkil söylemin ürünüdür.”<sup>45</sup>

Psikanalist-feministler ise, Jacques Lacan’dan yola çıkarak fallus kavramını öteki kavramıyla birleştirerek şöyle açıklarlar;

*“Ataerkil Batılı toplumdaki fallus sembolizminin, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel iktidar aygıtlarına hakim olan kişilerin/kurumların/söylemlerin, kendilerini merkeze alarak, ötekileri "hadım ettikleri" görülür ve "hadım edenler ve hadım edilenler" şeklinde bir karşıtlık gelişir.*

*Erkek egemen, Batılı, ataerkil toplum, erkek/kadın; efendi/köle; biz/onlar; ben/öteki; saldırgan/kurban; hakim /mahkum; aktif/pasif; hadım edenler/hadım edilenler... karşıtlıkları üzerine inşa edilmiş bir toplumdur. Tüm siyasi, kültürel, toplumsal ve ekonomik hakimiyet kurma; "merkez"deki (=iktidar aygıtlarına hakim olan) güçlerin ötekini/ötekileri hizaya getirme, boyun eğdirme biçimleri, bu karşıtlıkları esas olarak egzersiz edilir... Tüm kişisel, psikolojik, toplumsal ve kurumsallaşmış hakimiyet biçimlerinin kaynağı, 'fallik' kimlik ve kültürdür. Bu kültür, öteki'ne karşı sistematik olarak maço ve sadist bir tavır takınır. Böyle bir tavır sadece erkekler için değil, kadınlar için de geçerlidir. Fallik kültür, kendisini 'dünya'nın merkezine alarak ötekini periferiye iter; adeta zincire bağlar ve böylelikle herhangi bir yere/yöne hareket etmesini önlemiş olur.”<sup>46</sup>*

<sup>44</sup> Yusuf Kaplan, “Demokrasi mi?, Fallokrasi mi?”,

<http://www.yenisafak.com/arsiv/2000/mart/02/ykaplan.html>

<sup>45</sup> Mehmet Ergüven, **Srd ş Gar nt er**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s.99

<sup>46</sup> Yusuf Kaplan, a.g.m.



resit Louise Bourgeois, *Fillette Heykeli*, Lateks, 59 x 28 x 19 cm, 1968

Bu nokta da MOMA, yani 20. yüzyıl sanatına geniş ölçüde yön veren, Amerikan sanatının iktidarındaki bu müze ve müzenin ataerkil yapısına dikkat çekmek önemlidir.

Bourgeois'ın *Femme-Maison* işlerinden yapılan okumalarla kadın ve kadının toplumsal hareket içindeki konumu üzerine düşünen bir figür olarak konumlandırıldığına vurgu yapmıştık. Aynı bağlamda Bourgeois'ın 1982 tarihinde MOMA'da bir retrospektif sergi hazırlayacak olması ve 20.yüzyıl sanatında müzenin fallusmerkezci\* tarihi ve sanat tarihinden kadın sanatçıların hariç tutulması fikriyle

---

\* "Fallusmerkezcilik" ( fallosentrik) kavramı; erkeklerin, erkeksi ilgi ve çıkarların dominant olduğu bir durum olarak tanımlanır.

ilgili tartışmaların yapıldığı zamana denk düşer. Bu çatışmalı görünen durumu Bourgeois öyle ironik bir tavırla karşılar ve kullanır ki; feministlerin onu neden böylesi sahiplendiğini sezmemek imkânsız gibidir.

Seksenler ve yazın alanındaki İkinci Dalga feministler\*\* olarak adlandırılan entelektüel hareketin Freud-Klein-Lacan eksenli ilerleyen psikanalitik süreci ve eleştiriye tartışma konusu haline getirmeleri ve fallus-baba kavramlarını masaya yatırmalarıyla, “Fillette heykeli”, “heykelle çekilen fotoğraf” ve sansasyonları aynı sürece denk düşer. Bunu izleyen zamanda da, Bourgeois feminist sürecin görsel sanatlardaki anne temsilcisi rolüne getirilir.

1982’de MOMA, Bourgeois’ya bir retrospektif sergi düzenler. Sergi kataloğu için sanatçının fotoğrafına ihtiyaç duyulur. Bu süreçte Bourgeois, Mappheltorphe’la çekimler için çalışma kararı alır. Robert Mapplethorpe’la çalışma kararı tesadüfi değildir. Öncelikli olarak Robert Mapplethorpe’un eşcinsel olması ve fotoğraf üretiminin kendi cinsel kimliği ve sorunlarıyla ilgili olması önemli bir durumdur. Fotoğraf üretiminde temaları genelde beden üzerinedir. Fotoğraflarında özellikle cinselliğe gönderme yapan çiçekleri metaforlar kullanır. Fotoğraflarında toplumsal cinsiyet, heteroseksüellik ve bununla çarpışan homoseksüel yaşam, AIDS gibi toplumsal olguları tartışır. Bir şekilde Mapplethorpe’un Bourgeois’yla çalışma sürecini kendi lehinde de kullanmış olduğunu düşünebiliriz. Fotoğrafına konu edildiği ayrı bir kategoriye sanatçı otoportreleridir. Bourgeois için çektiği otoportre oldukça önemlidir. Fotoğraf hem Bourgeois’nın kimliğini yansıtır, hem dert edindiklerini sezdirir, hem de fotoğraf sanatçısı olan Mapplethorpe’un dert edindiklerini gösterir.

---

\*\* Emre Işık’ın *Beden ve Toplum Kuramı* kitabı s:39-40’da bahsettiği üzere; feminizmin 1968’den sonra ki hareketi **İnci Dalg** olarak adlandırılır. Onları birinci hareketten ayıran yön; kendi estetik ve psikanalitik deneyimlerini tartışmanın içine taşınmalarıdır. Bu kadınlar doğrusal zamansallığın reddi ve siyasi hayata olan güvensizlikleriyle tanımlanırlar. Kadın psikolojisinin özgünlüğü ve bunun sembolik bir biçimde ortaya koyuluşuyla ilgilenmektedirler. Bu kadınlar geçmişin kültürleri tarafından sessizleştirilmiş cismani ve öznel arası deneyimleri için bir dil ararlar. Bu dönemin en önemli sembolü “kişisel olan politiktir” sloganıdır. Bu slogan altında birleşen kadınlar, sorunlarının birbirine benzer olduğunun farkına varmaya başlamışlardır. Kutsal aile, kadının cinsel yaşamı ve mahrem sayılan aile hayatı, bu dönemde yoğun biçimde tartışılmaya başlanmıştır.



resi Robert Mapplethorpe tarafından çekilen Bourgeois Portresi, 1982

Mignon Nixon\* Mapplethorpe'un Bourgeois'nın otoportresini, yaşını ve cesaretini, eğlenmeyi seven ironik tavrını, ileri görüşlülüğünü ve rahatlığını, bazıları için bela bir figür, kötü kız oluşunu yansıtan bu fotoğrafa ulaşana kadar geçen süreci Bourgeois'nın küçük itirafları ışığında şöyle paylaşmıştır;

*“Bourgeois Mapplethorpe'un Bond Street'teki stüdyosunda fotoğrafının çekilmesi için buluştuğunda evinde sinirini yatıştırarak ve ona güven verecek bir destek aradığını hatırlıyor. Bulduğu destek ise 14 yıl önce yaptığı ancak hala sık sık yakınında bulundurduğu Fillette idi. Elbette ki Bourgeois'nın nesne seçimi bir yandan da ironik bir etki taşıyordu: boyutu büyütülmüş ve oyuncak bebek haline gelmiş bir cinsel organ güven ve konfor sağlasa da izleyenlerde çok farklı etkiler yaratacağı. Birçok erkek tarafından*

---

\* Mignon Nixon New York'lu yazar, eleştirmen. Bourgeois üzerine çeşitli makaleler yazmıştır. Bu metinler kitaplaştırılmıştır.

*sinirlerle karşılanacak, feministler için neşelenirici bulunacak, ancak asıl önemlisi Modern Müze tarafından geri çevrilmesine bile neden olacaktı.”<sup>47</sup>*

Bourgeois'ın fotoğrafı MOMA tarafından bu haliyle kullanılmasına izin verilmeyerek gizli tutulur. Fotoğraf sadece yüzü alacak şekilde kesilerek kullanılır. MOMA sergisi kataloğunda yer alan portre bütünü inkâr eden bir parça olarak kullanılır. Mignon Nixon bu sansür olayını şöyle açıklar;

*“Bu inkar senaryosunda aslında arzunun ya da penisin kendisi değildi geri çevrilen. Geri çevrilen dişi bir özne tarafından arzunun kendine tahsis edilişi idi. Fillette'in resimden çıkarılması ile kişisel tatmin, izleyen önünde izleyenden ayrı duyulan coşku ve izleyenin arzusunu saptırmanın verdiği haz da kaldırılmış oldu. Fillette'in son derece normalden büyük bir penise benziyor olması sonucu yapılan bu değişiklik ayrıca sanatçının isteğinin çeşitli düzenlemelerle eğlenceli kılınabileceği imasını da ortadan kaldırdı.”<sup>48</sup>*

Bourgeois ise şöyle diyordu; *“Gözlerimdeki parlıta aslında taşıdığım şeye gönderme yapıyor. Ama onu fotoğraftan kestiler. Çünkü müze iffet taşıyordu.”<sup>49</sup>*

Bu fotoğrafa ulaşana kadar çekilen diğer enstantanelerde ise, ilginç bir detay (resim 46) gözümüze çarpar. Bourgeois muhtemelen bu Fillette'e sığınma hikâyesini kendini bir şekilde sözde masum göstermek için kullanır. Sözde masum, çünkü bu film şeritlerinden Fillette heykeliyle birlikte poz vermeye başlamadan önceki sanatçının pozları incelendiğinde, Bourgeois'ın başparmağını havaya doğru kaldırmış olduğu görülür. Yani, Bourgeois zaten fallus'a işaret etmeyi aklına koymuştur.

---

<sup>47</sup> Mignon Nixon, “*Pretty As a Picture: Louise Bourgeois' Fillette*”, **P r e t t A r t M a g z i n e**, no.27, s.50

<sup>48</sup> a.g.m., s.50

<sup>49</sup> Nixon, Mignon, **F u n t a s t i c R e a l i t y L o u i s e B o u r g e o i s a n d t h e S t o r y o f M o d e r n A r t**, s. 71



resim Robert Mapplethorpe, 1982, detay

Yeniden Fillette heykelini elinde tuttuğu poza dönersek sanatçının alaycı bir şekilde gülümsediği gözlenir. Bourgeois gülümsemesini anlatırken bunun izleyene bir gönderme olduğunu şu sözlerle belirtir; “*Louise’in yaptığı her iş erotiktir.*”<sup>50</sup> Ona göre gülümsemesinde yatan bu erotizm aslında izleyenlerin bir yansımasıdır.

O günden kalan diğer detaylar ise; bize sanatçının Fillette’i bir bebek ya da oyuncak olarak kavramsallaştırdığına ilişkin bir anlam ifade etmektedir.

---

<sup>50</sup> Nixon, a.g.e, s.71

Elindeki nesneyi kendine doğru yakın ve sıkıca bastırırken, sanki bu nesneyi son derece sıradan bir şey, bir gazete, şemsiye, baston ya da bir cüzdan veya evcil hayvanmış gibi tutar. Oysa ki; Louise Bourgeois'ın kolları arasında tuttuğu **Fillette** adlı heykeldir. Fransızca'da "küçük kız" anlamına gelen 'Fillette' 60 cm boylarında lateks malzemeden yapılmış bir cinsel güç sembolüdür. Maymun tüyünden bir kürk giymiş olan Bourgeois bir yandan heykelin gövdesini kolu arasında sıkıca kavrarırken, öte yandan heykeli oyuncak bebek olarak kabul eden bir pozisyonda gösterilmiştir.

Bourgeois'ın Fillette'i bir destek olarak kullanması nesne ile bağlantısını dramatik bir hale getirir. Ona olan arzusu, kendi yaptığı bir nesneye karşı ifade ettiği son derece kışkırtıcı bir arzudur. Arzunun, sanatçıdan eserine doğru akan bu ilgisi, bu fotoğrafı, sanat dergileri ya da kataloglarında karşılaştığımız çeşitli sanatçı fotoğraflarından ayrı kılar. Çünkü bu fotoğraflarda sanatçılar çoğu zaman eserlerinin yanında ya da önünde poz verirler. Bu da sanatçı ve eseri bir çift olarak betimler ve izleyenin sanatçı ve eserine bakışına paralel biçimde yansır. Mapplethorpe'un portresinde ise; sanatçı eserini, bizim beğenip beğenmeyeceğimiz bir şekilde bize sunmamaktadır. Öyle ki heykelini tutarken, tamamen kendine ait kılarak izleyene sunar. Sanatçının heykeliyle böylesi iletişimini Nixon şöyle açıklar;

*"Bu duygusal enerji yoğunlaşması şeklindeki tavır, sanatçı ile Fillette arasında Bourgeois'ın içinde çalıştığı koşullarda dramatize ettiği kadar özgün bir bağlantıyı temsil etmemektedir; nesne fiziksel kullanım için üretilmiştir. Bourgeois'ya göre bu duygusal enerji yoğunlaşması kişisel temsil ile güçlendirilmiş diğer bir deyişle daha kesin bir şekilde, nesne üzerine kendi yansımalarının projeksiyonu ile bir temsil oluşturulmuştur. Kendisi veya kayıp bir parçası için nesnenin kavramının temsili Bourgeois'ya göre Fillette yani küçük Louise olarak açıkça Louise'i küçük bir kız olarak temsil etmesine yol açar ve bu kendi çocukluğu ile kendini sevme eksikliği duyduğu dönem arasında bir ilişki yaratır."*<sup>51</sup>

Birçok heykelinde olduğu gibi Fillette de yıllar içinde yeniden üzerinde çalışılmış bir eserdir. Örneğin; heykelin yüzeyi eskiden daha pürüzsüzken lateks ile yeniden kaplanmış ve daha pürüzlü bir yüzey elde edilmiştir. Lateksin kendisi de

<sup>51</sup> Mignon Nixon, **P r e t t Art M g zine**, no.27, s.49

zamanla değişmiş daha az geçirgen bir hal almış, heykelin yüzeyine daha koyu ve elastiki bir etki vermiştir. Her ne kadar bu tip eserlerin değişimleri Bourgeois'nın işlerinde sık sık gözümüze çarpsa da Fillette heykeli üzerinde yapılan bu yenileştirme, diğer deyişle yeniden giydirme süreci heykel ile kendisi arasındaki yakınlığı arttırmıştır. Hatta öyle ki; 1982'deki Mapplethorpe'un MOMA'daki sergi kataloğu için çektiği sanatçı portresine dahil olması gibi bir öte noktaya gitmiştir.

Mapplethorpe'un çekimlerinde sanatçı, heykeline duyduğu bağlılığı ve sevgiyi göstermek için birçok poz vermiştir. Heykeli kucağına almış, bir bebek gibi tutmuş ve okşamış, makinaya doğru gösterdiği imgenin testis kısımları bir bebeğin bacakları gibi görünmüş, kucağında kıyafetinden sanki başı çıkmış gibi tuttuğu heykelin boğaza bağlı uç kısmına sanki şefkatle bakmıştır. Bourgeois öyle çok farklı şekilde tutmuştur ki Fillette'i sonunda onun annesi gibi görmüş ve heykel de bir bebeğe dönüşmüştür.





resi- Robert Mapplethorpe tarafından çekilen pozların kontak baskıları, 1982

Bourgeois'ın Fallus heykele annelik ettiğinden bahsetmemizin nedeni, onu sürekli tutması, çevirmesi ve vücuduna yakın tutmasıysa, sanatçının okşama, sevmeye, kucaklama, destekleme hareketleri de heykeline olan bağlılığını bir kez daha kanıtlar. Bourgeois “...bu nesneyi tutarken ve sallarken güven duyacağıma emindim...”<sup>52</sup> derken Nixon, Bourgeois'ın Fillette ile olan bağı üzerine şunları ifade eder;

*“Bourgeois, Fillette’i tutup kavarken, hem çekicilik, etkileyicilik, bağlılıkla gururlu bir tavır sergiliyor; hem de ustalık, kontrol, disiplin ve güç gösteriyor. Annenin çifte fantezisi: cazibe ve üstünlük. Anne ve bebek, Bourgeois’ın olmadığı şey, portresi ile bir anne ve oyuncak bebek, Bourgeois’ın oynadığı şey, arasındaki fark ne kadar belli olsa da, bu onun temsilini sadece bir fantezi olarak değil ayrıca strateji olarak gerçekleştirdiğini gösteriyor. Bourgeois’ın kendisi bu nesneyi endişe ile ilişkilendirirken bir yandan da stratejik bir şekilde kişisel koruma ile*

<sup>52</sup> y. a.g.e, s. 73

*görevlendiriyor, ancak yine de Bourgeois'ın işlerinde bu tip işlev gören belirli nesne yapımlarını stratejik olarak görmemiz zaten mümkün.*

*Bourgeois'ın anneye ilgili rolü anne üzerindeki arzusunu çoklu bir arzu olarak ( koruma, güvenlik, diğerleri üzerinde egemenlik ) ortaya koyarken, ayrıca böyle bir nesneyi bir çocuk olarak üretme, onu kontrol etme ve tutma hatta bu fotoğrafsal öğede izleyen karşısında tutup kontrol etme konusunda bir tatmin sağlıyor. Bourgeois nesneyi kamera önünde evirip çevirirken ve onunla hava atarken başka bir değişim işlemi ortaya koyuyor, Fillette'in kimliğinin salınımı. Penisten bebeğe, fallustan oyuncak bebeğe ve tekrar fiziksel dönüşümle aynı yere. Bu becerikli dönüşüm, elbette ki nesneyi bir diğerine, bir cinsiyetten diğerine dönüştürürken bilinçdışından bir strateji olarak ortaya çıkıyor ve annenin çocuğuna olan arzusu hakkındaki hikayeyi ortaya koyuyor. Bourgeois'ın sözleriyle;*

*'Bir anne için çocuk sahibi olmak rahatlatıcıdır. Ona cesaret verir. Çocuk sadakat değildir, çocuk bir bastondur.' Bourgeois duruyor, gülümsüyor, "Neyse, tekrar fallikleşmeyelim."'<sup>53</sup>*

Bourgeois başlarda sözü edilen Freudyen teoriye, bu bebek hikayesiyle de gönderme yapar. Fetişizm, penis kıskançlığı, hadım endişesi, müstehcen şaka. Belki de sanatçıyı ele veren en önemli söylemi Fillette'e annelik edilmesi gerektiğiyle ilgili olandır. Çünkü, Freudyen sistem de penisin bebeğe eş olması sadece dişi özneyi etkilemekte, ona, annelik rolü ile fallus merkezli bir arzunun ortasında güvenli bir yer sağlamaktadır. Nixon'ın deyişiyle; *Fillette sadece bir espri değil aynı zamanda politik ve cinsel bir mizah içermektedir. Sanatçıya göre, onu yanınızda bebeğiniz gibi taşıyabilir, oyuncak bebek gibi onunla oynayabilirsiniz.*<sup>54</sup>

Özetle Bourgeois, işiyle bir tarafta modernist soyutlamaya, diğer yandan özellikle sürrealizm içinde geliştirilerek kullanılan Freudyen teoriye karşı ikili bir bakış sergilemektedir.

---

<sup>53</sup> a.g.m. s. 51

<sup>54</sup> Mignon Nixon, *Fontastic Reality Louise Bourgeois and the Story of Modern Art*, s. 73



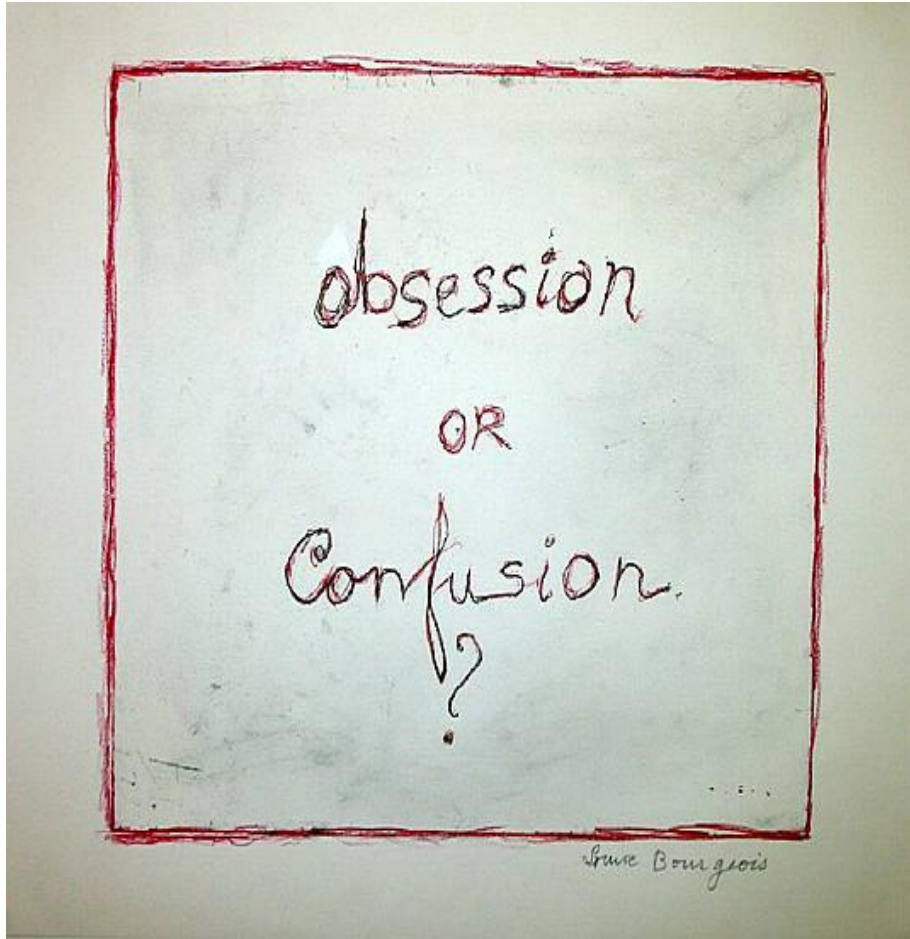
resi- Louise Bourgeois, 'No Exit(Çıkış Yok)', 1989, 209,5x213,3x243,8 cm, Gimmy Williams Family Foundation, Denver.



resi- Louise Bourgeois, 'Cell 25 (The View of the World of the Jealous Wife)(Kıskanç Kadının Dünyasından Bir Görünüş)', Çelik, Ahşap, Mermer, Cam ve Kumaş, 100x120x304.8 cm, 2001.

NC BAL M

BO RGEOS N N SANATSAL TA R NDA TE RAR OLG S  
E İŞLERİNİN Bİ İMSEL EŞİTLİLİĞİ

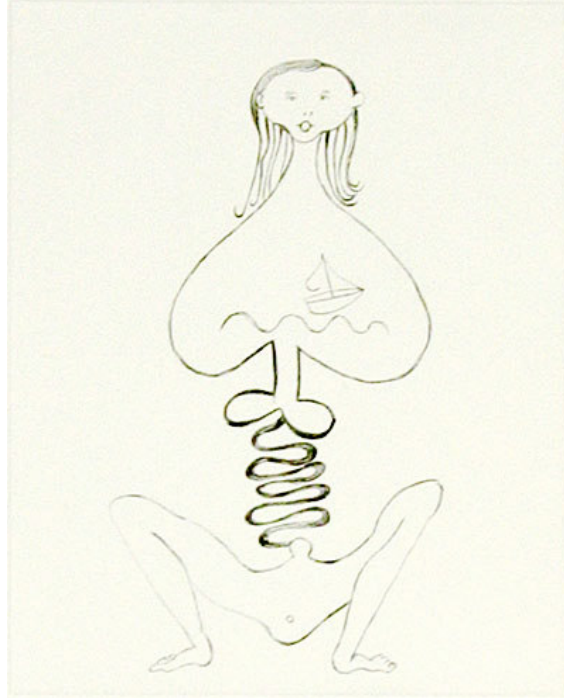


resim Louise Bourgeois, 'Obsession or Confusion?' (Saplantı mı, Kargaşa mı?), Gravür, 1988

Bourgeois hakkında yazılanlar incelendiğinde, sanatçının yirminci yüzyıl sanatı içinde sınıflandırılmadığı görülür. Kimi eleştirmenler onu sürrealizm içine çekmeye çalışırken, kimileri de onun soyut dışavurumcu olduğundan bahseder. Bazılarıysa feminist sanat denilen dönem içinde yer almasını uygun bulur. Eserleri kadın olma deneyiminin analizi ve cinsellik üzerine odaklıdır. Bourgeois'da cinsellik ve cinsiyet kendi içinde birçok kavramı ve yönelimi barındırırken, ayrıca farklı dönemlerdeki işlerinde dönüşerek, izleyene de yeni okuma olanakları sunmaktadır.

Yapıtlarının biçim ve içerik yönünden gruplanması söz konusu olunca oldukça karmaşık bir yapı çıkar: Bourgeois'nın heykeltıraş kimliğini çok önemsemesine karşın farklı disiplinlerde sürekli üretmeye devam ettiğini görürüz.. Desenler, resimler, heykeller, gravürler, enstalasyonlar, yazı resimler ve dikiş işlerle performansa kadar uzanan bir süreçle karşılaşırız. Bu çok yönlülük, biçimlendirme ve tema tekrarlarıyla farklı olasılıkları deneme tavrı olarak okunabilir.

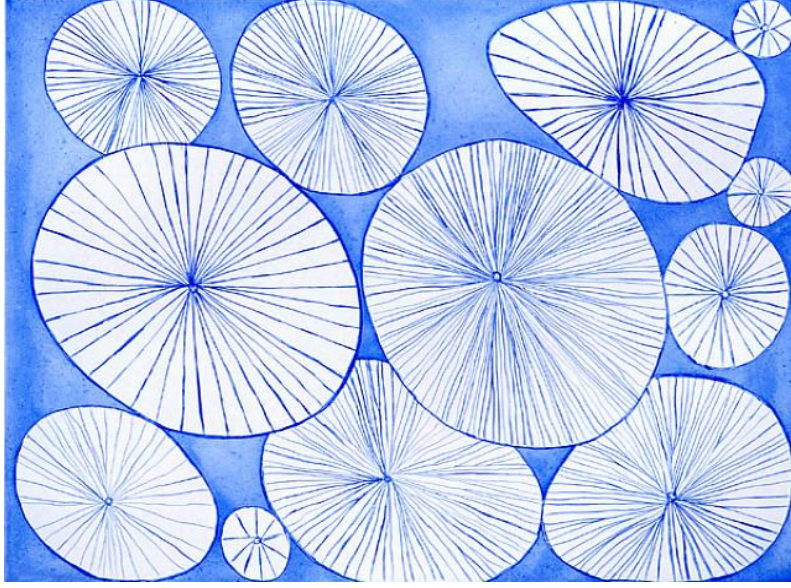
1940'dan günümüze kadar gelen desen çalışmalarını biçimsel olarak gruplarsak karşımıza şöyle bir yapı ortaya çıkar; basitleştirilmiş çizgilerle karikatüre yakın bir tavır, paralel çizgi yoğunluklarıyla tasarlanmış çizim serileri, renkli ve heykelleriyle ilişkilendirilebilecek geometrik şekiller ve yüzeylerden oluşan soyut çizimler, yakılarak, keserek oluşturulmuş çizimler, dikişle oluşturulmuş çizimler, yazı çizimler ve nadiren de kolajlar...



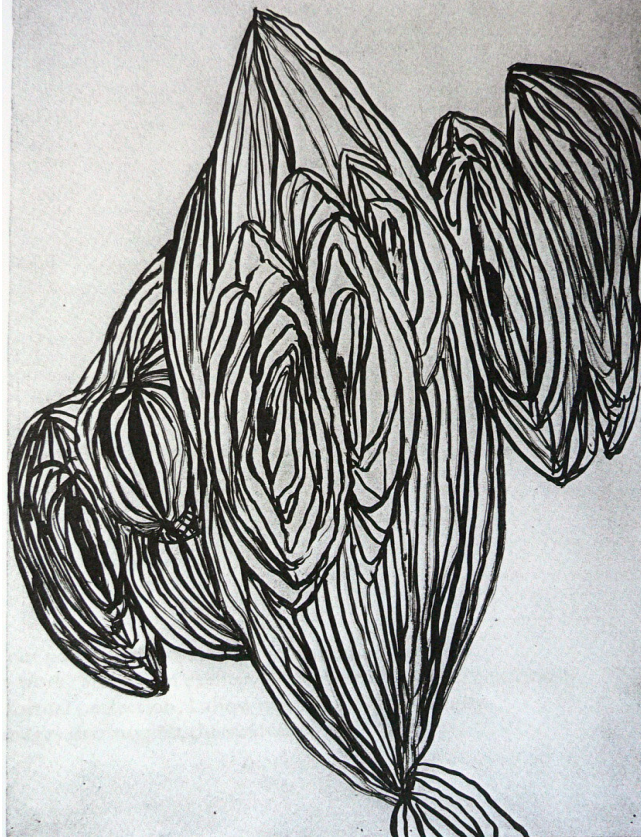
resi ↴ Louise Bourgeois, 'La Nausse' (*Bulantı*), Gravür, 2003



resi ↴ Louise Bourgeois, 'Spiral Woman' (*Spiral Kadın*), Gravür, 2003



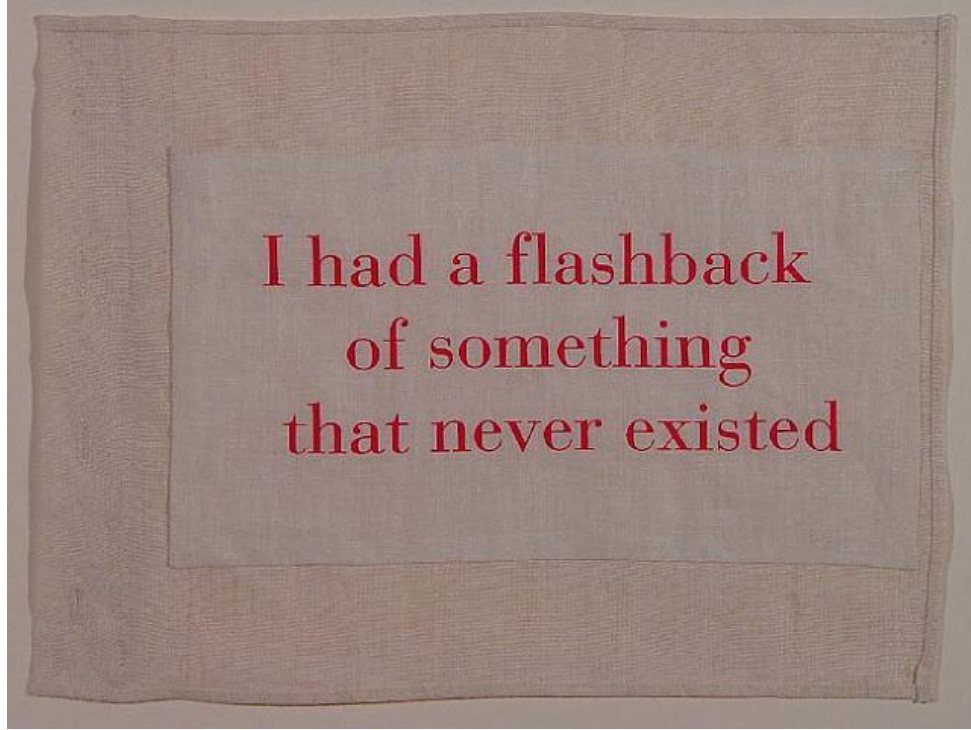
resi\_ Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Gravür, 9x12 cm, 2004



resi\_ Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1950

Bourgeois'ın işlerinde tüm bu kategoriler birbirini doğurur. Bourgeois için desen yapma eylemi bir çeşit günlük tutma eylemidir ve onun psişik ruh halini en iyi yansıtan işleri desen çalışmalarında görmemiz mümkündür. Bourgeois desene bakış açısını şu sözlerle vurgular;

*“Benim için, çizim yapmak bir çeşit günlüktür. Yardım edemem ancak günlük korkuları yapıbozuma uğratabilmek ve yahut onları kovalamak için kullanabilirim. Onlar yenilenirler, kusursuzdurlar. Kendi kendilerini suçlarlar ve hemen pişman olurlar.”<sup>55</sup>*



resim - Louise Bourgeois, 'Ode A L'Oubli' adlı kumaş kitaptan bir sayfa, 2004

---

<sup>55</sup> Bernadac, a.g.e., s.13

Bourgeois'ın sanatsal tavrında akademik desen yaklaşımının izleri olmasa da 1930'lar boyunca çeşitli sanat okulları ve stüdyolara devam ederek geleneksel desen eğitimi almıştır. Çizimlerinin büyük ve imgesel şeyleri ifade edebilme potansiyeli, esasında heykellerinde ortaya çıkan temel yapıyla alakalı olup ayrıca işlerindeki ilham kaynağının da bir göstergesi gibidir.

Bourgeois çizimlerini düşüncelerin havadan yağdığı anlamına geldiğini ifade ederek “Kuş tüyü Dalgınlıklar”(Quill Pensives) olarak adlandırır. Bu durumu kendi sözleriyle şöyle açıklar;

*“...desen vazgeçilmezdir. Çünkü tüm bu fikir uçurtuları çevrede sinekler gibi uçuşurlar, yakalanmaları gerekir. Ve sonra bu sineklerle ya da kelebeklerle ne yaparsınız? Onları korursunuz ve onları kullanırsınız. Mavi fikirler, pembe fikirler, geçici fikirler. Sonra, bir çizim bir resme yol açar ve bir resim bir heykele. Çünkü heykel beni özgür kılan tek şeydir. Bu somut gerçekliktir. Heykelden daha iyi olabilen şey, gerçek insan olabilir.”<sup>56</sup>*

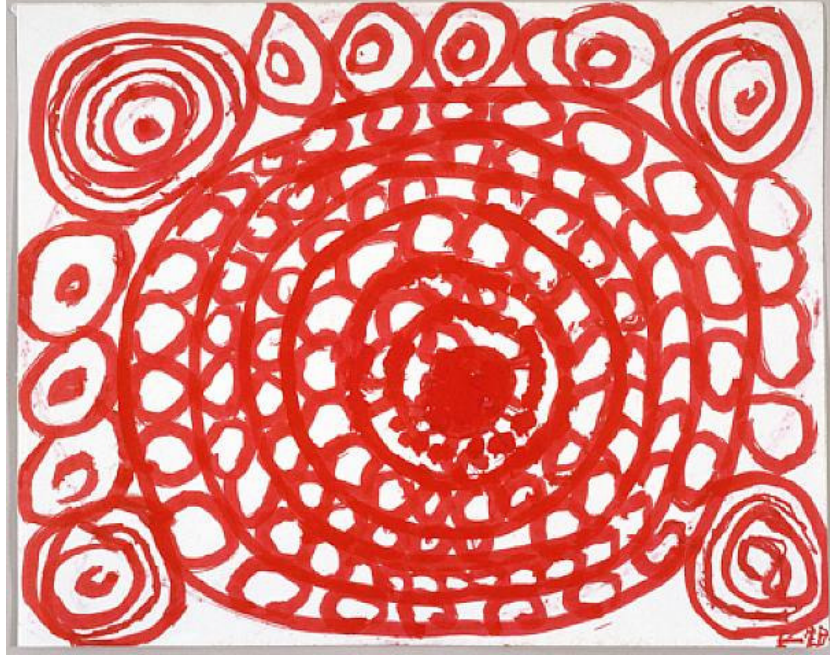
Bu anlamda düzenli desen yapma tavrı, heykeli yaratmaya neden olsun olmasın, görsel fikirlerden ve hisler üzerine notlardan oluşan kişisel bir günlük gibidir. Bourgeois tekrarlarla, çoğunlukla da obsesif bir tavrıla çizer. Bu çoğunluk karışık hatıra dizilerini çözmek için kalemine imkân verdiği açığa çıkarma egzersizleri gibidir. Çizimlerinin spontan doğası çocuk çizimlerinin ekspresif doğasına benzer. Obsesif halinin bilinçli bir tercih olduğunu şu sözleriyle onaylar;

*“Eğer çok mecbur kalırsak, tek yapabileceğimiz tekrarlamaktır ve bu tekrar, söylememiz gerekenin doğruluğunu ifade eder. Bu benim için öyle önemli ki elimden gelen tek şey, tekrar ve tekrar tekrar etmektir.”<sup>57</sup>*

---

<sup>56</sup> Bernadac, y.a.g.e., s.14

<sup>57</sup> Marcia Tanner, **The M T Press**, 1994, s. 68



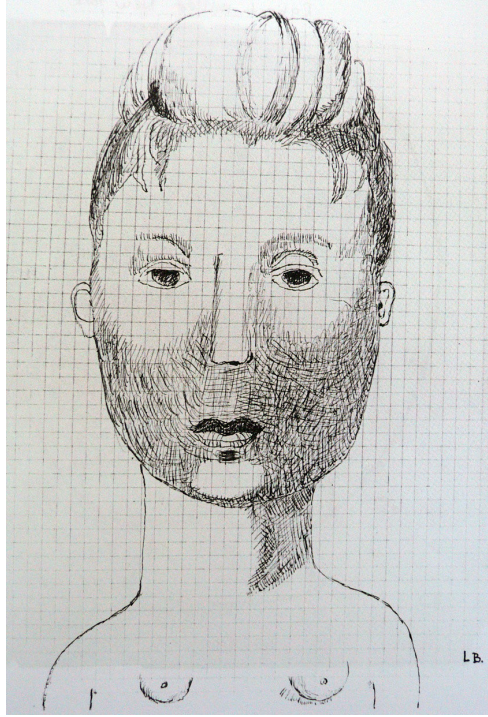
resit Louise Bourgeois, 'Double Sided' (Çift Taraflı), Kağıt Üstüne Mürekkep, 22x28 cm, 2003

Bourgeois malzemenin sunduğu tüm olanakları kabul eder. Kaba bir taslak, yahut bir yazı için bir zarf, renkli bir kağıt, mukavva, zımpara bezi, aydıngeç kağıdı, nota kağıdı ya da her ne olursa olsun kullanabilir. Bazen bitmiş işler için iyi beyaz kâğıtlar kullanır. Diğerleri taslaklar gibi aceleyle yapılır. Tebeşir ve siyah ya da renkli mürekkep kullanmaya eğilim gösterir. En sevdiği renkler duygusal şiddetini sembolize eden kırmızı, hayali olanı, gerçek olmayanı, kaçısı ve huzuru sunduğunu söylediği mavi ve beyazdır.

Genellikle atölyesinde asılı duran ve ya çekmecelerini dolduran desen serileri uzun süre gizlerini korurlar. Bourgeois onları nadiren sergiler, onları kişisel kullanımı için özel belgeleri arasında saklar. Bernadac'ın makalesinde Bourgeois; *Gizi olmayan bir kadını, fakat asla bu çizimleri göstermeyecektim. Onlar 30 yıl boyunca kutularda depolarda kaldılar*<sup>58</sup> sözleriyle açıklansa da bu gizlilik hali bir süre sonra bozulur.

<sup>58</sup> Bernadac, a.g.e., s.15

1940'larda ortaya çıkan ilk çizimler yaşam ve ölüm, çocukluk ve annelik, doğum ve döllenme konularıyla bağlantılıdır. Genellikle kendi yüzüyle ilgilenmemesine rağmen savaş yıllarında Amerika'ya gittiği ilk süreçte, birkaç otoportre yapmıştır. Bu portreler ince çizgilerle oluşturulmuş, bıyıklı gibi görünen belirsiz yüz karalamalarıdır. Aşağıda izleyebileceğimiz bu çizimlerden birini (resim 57 a) çocuksu bir ifadeyle keskin bakışlar fırlatan Bourgeois'nın kendi imgesi olarak algılamak olasıdır. Bir diğer çizimde (resim 57 b) ise Bourgeois kendi doğumunu gösterir. Bebeğin ana rahminden çıkış anını gösteren çizimde, Bourgeois kendi kendisini doğurmaktadır.

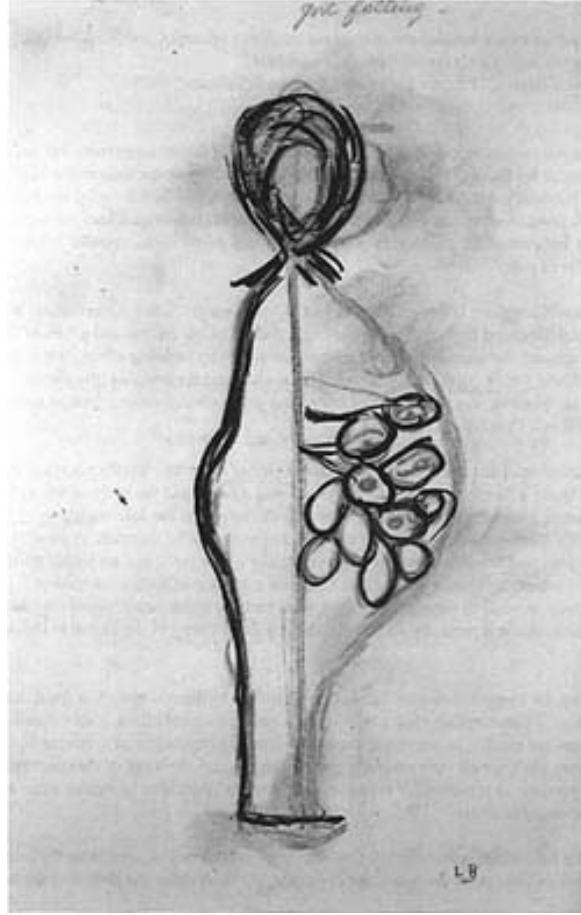


resim 57 a 'Otoportre', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1942. b 'İsimsiz', Kağıt Üstüne Mürekkep, 1941

Bourgeois'nın ilk işleri daha sonrakilerin habercisi konumundadır. Bu ilk desenler sonraki çoğu heykel serilerinin, anıt heykellerin ve enstalasyonların öncü tasarımlarıdır adeta.

İri memeli anne imgeleri sonraki yuvarlak yumru şeklindeki heykellerinin habercisidir. Yahut 'Girl Falling' de de görüldüğü gibi, şişmiş karnıyla hamile bir

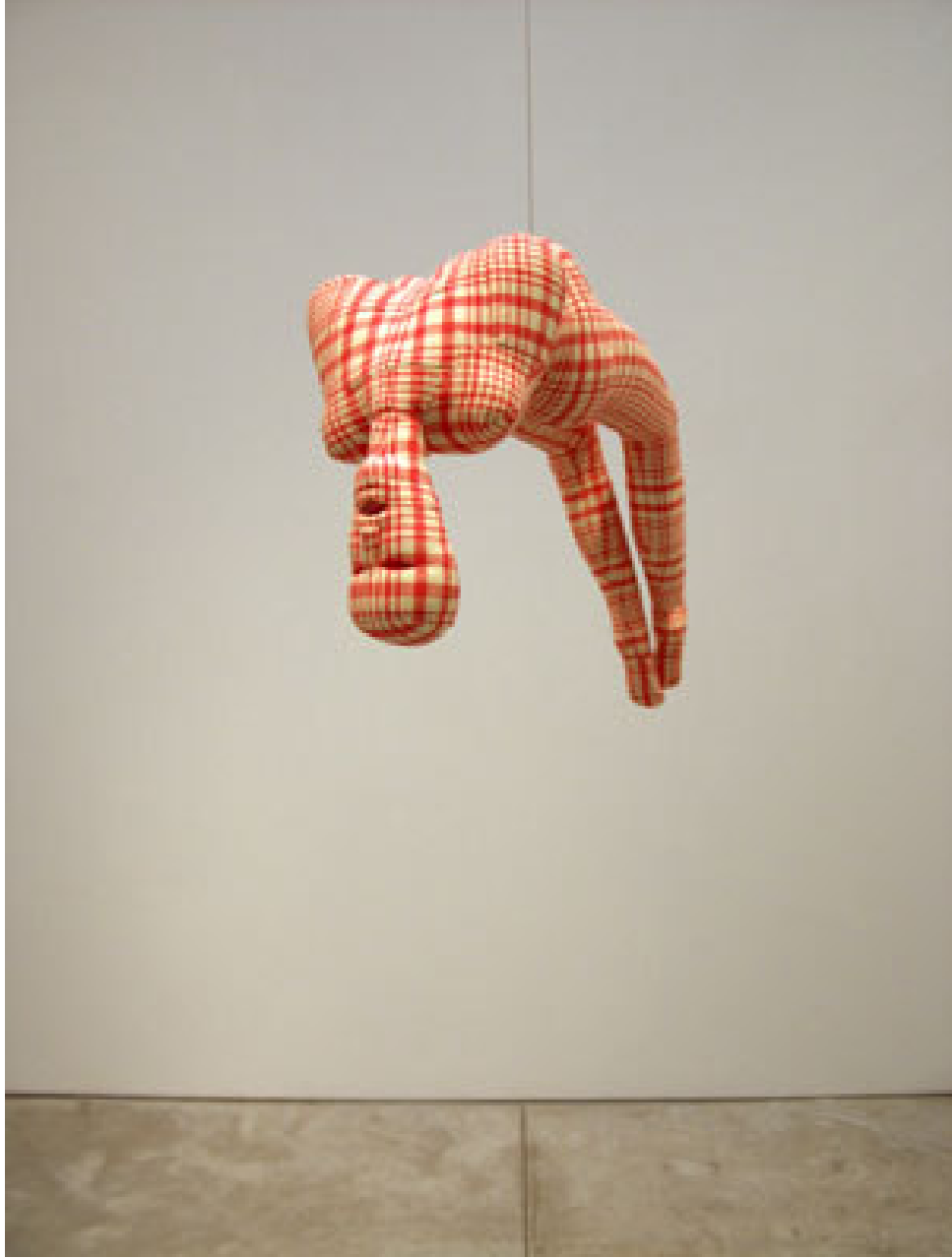
figür görüntüsü başsız ve kolsuz bu nedenle de savunmasız birkaç heykele dönüşür. Bu kadın bedenlerinin ifade ettiklerini Bernadac'ın metninde Bourgeois'nın kendi ifadeleriyle şöyle okuruz; *“Erken portrelerim kolsuzlardır. Çünkü onların yardımı ihtiyaçları vardır. Kolsuzluğun anlamı kendi kendini savunamamaktır. Bu durumda kendi sınırlarını bilirsin.”*<sup>59</sup>



resim Louise Bourgeois, 'Girl Falling', 1947, Kağıt Üstüne Mürekkep

---

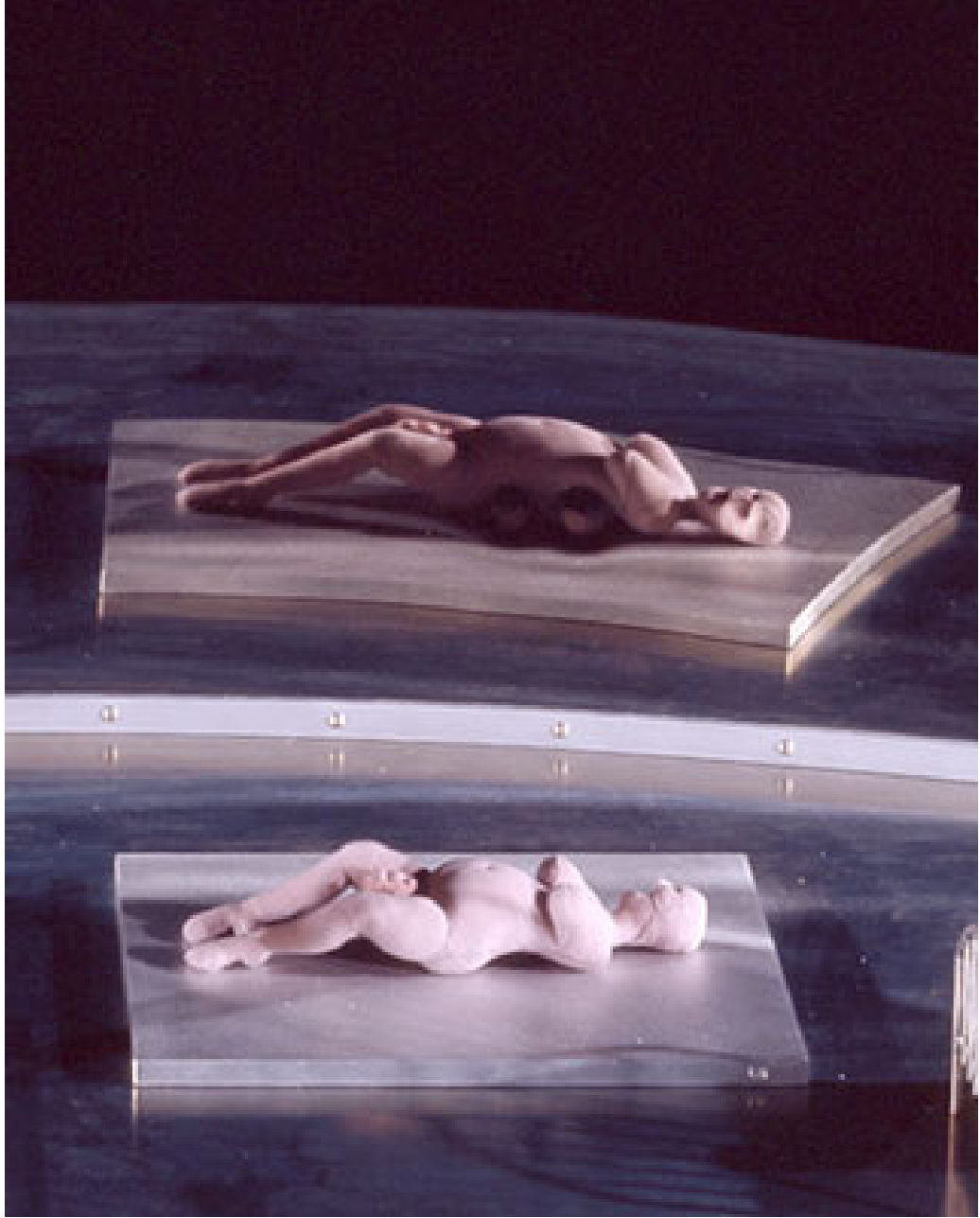
<sup>59</sup> Bernadac, s. 19



resi- Louise Bourgeois, 'The Reticent Child' (*Suskun Çocuk*) Sergisinden, 2004<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> <http://www.heimread.com/exhibitions/2004/bo049.htm>



resi **r** Louise Bourgeois, *'The Reticent Child'* (*Suskun Çocuk*) Sergisinden, 2004

Bir dönem biçimsel anlamda son derece kişisel ve ikonografik varyasyonları yaratabileceği özel bir çizim tekniği geliştirir. Çizimler paralel çizgilerin yarı otomatik bir yolla sayıca çoğaltılarak birbirine yakın çizgi yumakları oluşturulması ekseninde gelişir. Bu çizimlerin çok fazla varyasyonu vardır. Bu tekrar eden bastırılması güç bir duygunun etkisiyle oluşturulmuş gibi ortaya çıkan bir seri çalışmadır. Bir çok çalışmada oluşan görüntünün yumuşaklığı plaster veya latex bir yapı gibi algılanabilir. Bu sayısız biçimsel kombinasyonlar, ilmikler, budaklar, spiraller, sarkan yapılar gibi algılanırlar. Saç ve kas yapısına işaret ederler. İpliklerden oluşan yapılar olarak da düşünülebilirler.



resi Louise Bourgeois, 'İsimsiz', 1956

Bir metafor olarak saçın kullanımı; saç ve kadınların birbiri içine geçtiği gibi bir ifadedir Bourgeois'ın zihninde. Bourgeois bazı çizimlerinde kendisini şehvetinin ve çekici gücünün bir işareti olarak çok uzun güzel saçlara sahip olarak betimler. Ve saç metaforuyla ilgili açıklaması bu durumu onaylar; *“Saç gücün sembolüdür. Güzelliği sunar. Doğuşunuzla size verilen bir hediyedir.”*<sup>61</sup>

İplik motifinin karmaşası gibi de anlaşılabilen bu çizim serilerinin kökeni, çocukluk hatıralarıyla ilgilidir. Çünkü dokuma eylemi onun için oldukça önemlidir. İşlerinde bir onarma arzusunu barındırdığı sezilebilir. Bu durumu Bourgeois'ın *“Annem dışarıda güneşte oturur bir halıyı tamir eder veya kaneviçe işlerdi. O, gerçekten bunu severdi. Bu onarma hissini çok içimde derinlerde bir yerlerde duyumsuyorum”*<sup>62</sup> ifadelerinde açıkça görebiliriz.

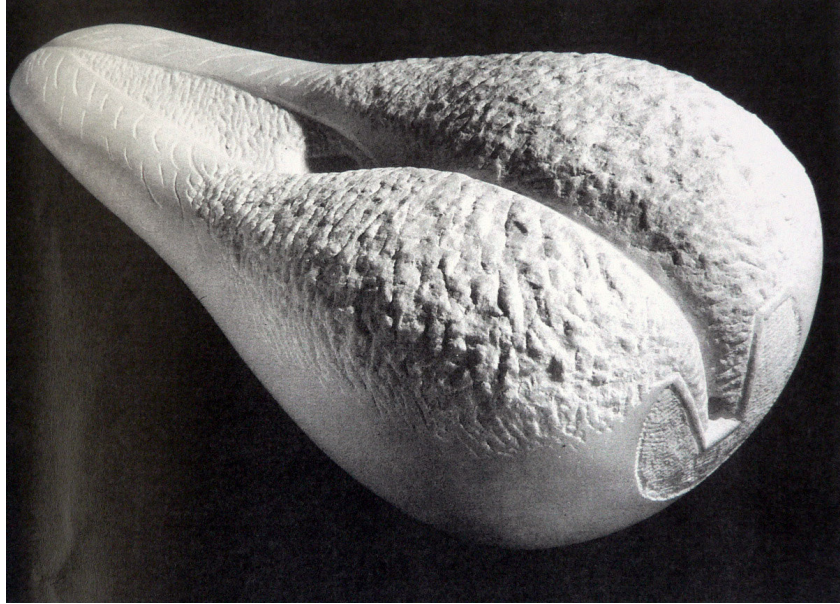
Bourgeois çalışmalarını oluştururken bu işleme yapar tavırla hareket eder. Özellikle çizgi yoğunluklarıyla meydana getirdiği bu çizimlerde, dağlar, yeryüzü şekilleri, yağmur, su, bitkiler, sanki havada, suda hareket eder gibi algılanabilen adeta organik formlar yaratır. Çizimler çeşitlenirken bir yapıdan diğerine dönüşürler. Sonuç olarak bu metamorfoz Bourgeois'ın tüm sanatsal sürecine yayılır. Bir imgeden diğerine, bir malzemeden bir ötekine atlamasına çok büyük kolaylık sağlar.


Louise Bourgeois'ın ilk heykellerinde bir dönemin (yirminci yüzyıl) geometrik soyut yaklaşımına, Arp, Brancusi, Giacometti, Moore ve Hepworth çizgisinde köklerini bağladığı görülür. Cinsel imalar içeren, fallus-göğüs benzeri, kümelenmiş ya da tek başına duran dik şekiller, delikleri olan yuva benzeri formlar oluşturur. Takıntılı bir şekilde yeniden birleştirip biçimlendirerek, mümkün olan en fazla kombinasyonda yapıyı elde eder.

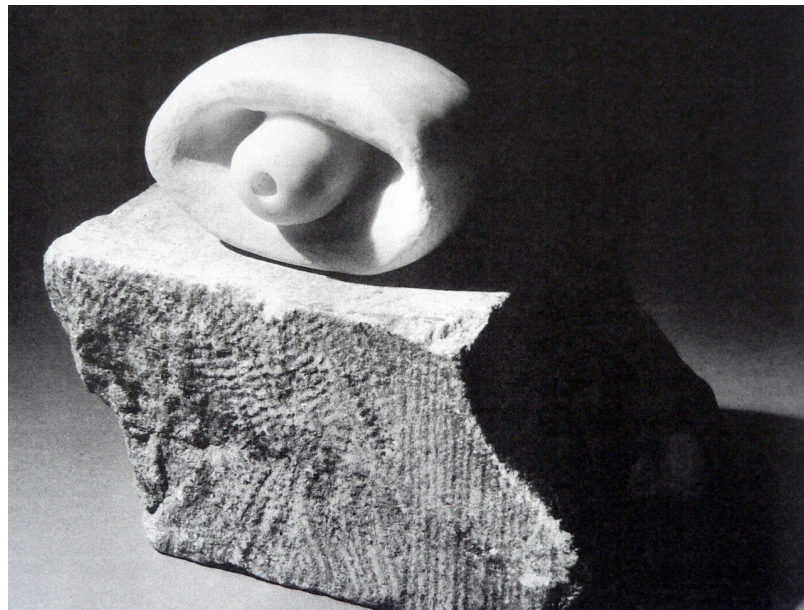
---


<sup>61</sup> Bernadac, a.g.e., 29

<sup>62</sup> a.g.e., s. 30



resi  Louise Bourgeois, 'Rocking Figure' (*Sallanan Figür*), Mermer, 1986.



resi  Louise Bourgeois, *Eye* (*Göz*), Mermer, 1981.



resi- Louise Bourgeois, 'Nature Study'(Doğa Bilimleri), Mermer, 1984.



resi- Louise Bourgeois, 'Nature Study'(Doğa Bilimleri) Bronz, 1986.

Bourgeois yaşlandıkça hem malzeme kullanımındaki deneyselliği anlamında hem de imge seçimlerinde daha da cesaretlenir. Daha öncesinde ahşap ile çalışmıştır. Ancak 1960'larla aşağıdaki örneklerde de görüleceği gibi yeni malzemelerle deneyler yapmaya başlar. Plaster, plastik, lateks, lastik, çimento, mermer, bronz kullanımından kumaş ve tel gibi buluntu hissi yaratan malzeme seçimine doğru bir yol izler. Zamanla dikerek heykel üretme fikrini oldukça benimser. Önceki heykellerinin modernist biçimciliğinden uzaklaşır ve özellikle imgelerin ve buna bağlı olarak da çeşitli öyküleri ön plana çıkaran son dönem çalışma serilerini böyle oluşturur.

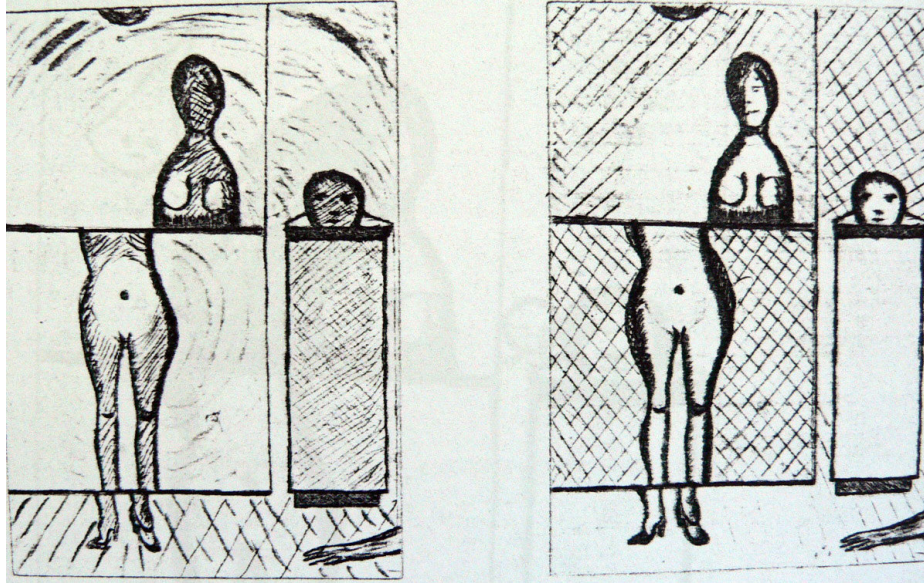
Özellikle “*Cell*” serisi yaklaşık on yıl kesintisiz yeni versiyonlarla çıkar karşımıza. Cell serisini besleyen farklı cam kurgular içinde beden parçalanmalarıyla karşılaşırız.

Yine aynı önemde belki de *Femme-Maison* serisinin devamı niteliğinde görülebilen spiral heykellerini izleriz. Bazen bir boşlukta sallanır bu figürler, bazense yumru şeklinde bir mekânın ortasında karşımıza çıkarlar. Ancak bitmeden sürekli bir alternatif arayışıyla devam ederler.



resi- Louise Bourgeois, 'Why Have You Run So Far Away?' (*Neden Bu kadar Uzağa Kaçyorsun?*), 1999

resi- Louise Bourgeois, *İsimsiz*, 1998.



resi- Louise Bourgeois, 'Dismemberment Anatomy' (*Anatomi Parçalanmaları*), Gravür, 1993.



resi- Louise Bourgeois, 'Spiral Woman', Kumaş, 2000



resi- Louise Bourgeois, 'İsimsiz', Alüminyum, 2004.

Örneğin, Robert Gober'ın kendini yıllar boyu lavabolar üretmeye adanması gibi, Bourgeois'da çeşitli şekilleri yıldan yıla tekrar etmiştir. Gober için olduğu kadar Bourgeois için de işlerinde ortaya çıkan bu tekrar tavrı “içsel bir gereksinim” gibidir. *...Bu benim için öyle önemli ki elimden gelen tek şey tekrar ve tekrar tekrar etmek* sözleri bu tavrıdaki bilinçlilik halini destekler.

Bourgeois bazı şekilleri alçı, lateks, lastik, bronz, mermerle yeniden yapmıştır. Öyle ki, örümcek heykelini tüm sanatsal sürecini kapsayacak aralıkta bambaşka şekillerde izleriz. Kadın-erkek ilişkilerini tasvir eden kurguları, desenler, bronz, mermer, dikişle üretilmiş heykeller, gravürler olarak görürüz.

Burada Bourgeois'nın tavrını spesifik imgeler üzerinden olasılık üretme tavrı olarak tespit ettiğimiz tesadüf yahut zorlama bir karar değildir. Öyle ki; sanatçının bu konuda üretilmiş eserleri ve açıklamaları bunu destekler niteliktedir. Son olarak da İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Çekim Merkezi başlıklı sergide karşımıza çıkan desen serisine verdiği isim dikkate değerdir. “Beş Çizginin Kombinasyonu” adlı desen enstalasyonunda beş çizginin tüm olasılıklarını görsel olarak ifade etme çabasına girmiştir.

LO SE BO RGEOİS N N SANAT NA YANELİ  
SAPTAMALAR E YOR MLAR

eşit i Y z r e E, eşitir, en Gır ş eriy e Bourgeois n n İşine  
Psi o, inguisti Bir B ş

" Louise Bourgeois'nun heykeline katılacak yeterince güçlü bir çerçeve bulmak zordur. Onun işine evrimsel yahut sanat tarihsel bir düzen getirme çabası ya da bir sanat grubu kapsamında görmeye çalışmak çoğu zaman boşuna bir çaba olmuştur. Herhangi bir yaklaşım ve herhangi bir malzeme onun ihtiyaç ve duygularını tanımlamaya yetecektir. Çok nadirdir ki soyut bir sanat böylesi doğrudan ve dürüst bir şekilde üreticisinin akıl ruhundan haberdar olsun." Lucy Lippard

Lucy Lippard 1975'te Art Forum'da yayınlanan bir makalesinde<sup>64</sup> Bourgeois'dan böyle bahseder. Otuz yıl sonra durum hala aynıdır. Louise Bourgeois hakkında çeşitli makale ve denemeler okurken, onun işini tartışmak ya da sınırlandırmak için hala bir çerçeve aranıyor olduğu görülür. Yorumcular her ne kadar sert tartışmalar içine girmemiş olsalar da, bir birlik içinde olmayışları göze çarpmaktadır. Bir yazar Bourgeois'nun işini ekspresyonizm içinde incelerken, bir diğeri onu formalist bulur. Bir yazar bunun malzemelerle yönlendiğini söylerken, bir öteki bunun sanatçının hayatı ile şekillendiğini belirtir. Birisi işlevsiz ailevi geçmişinin izlerini bulurken bir diğeri gerçeküstülikle ilişkisini tespit eder. Ancak tüm yazarların ortak bir şekilde söyledikleri yahut kabullendikleri bir şey varsa, o da; yapıtların bir şekilde tasvirsel, sembolik, metaforik, yahut temsili bir dile sahip olduğu, yapıtların temalarının bedenle ve cinsellikle ilgili olduğudur. Yine aynı şekilde yazarlar işin cinsellikle olan ilişkisi konusunda bir belirsizlik içindedirler. Acaba işin cinselliği sanatçının bedeniyle mi ilişkilidir, genel olarak bedenlerle olan ilişkiden mi doğmaktadır, cinselliğe özgü müdür? vs.

<sup>63</sup> türkçe'de ruhdilbilimi olarak kullanılan psikolenguistik terimi; dilin edinimi ve kullanımındaki psikolojik faktörleri inceleyen filoloji ve psikoloji bilimlerinin bir araya gelerek oluşturdukları oldukça yeni bir bilim dalıdır. Dilin işlenmesini, dil edinimini, dil ve beyin arasındaki her türlü ilişkiyi inceler.

<sup>64</sup> Bknz: Lucy Lippard, "Louise Bourgeois: Inside Out", Art Forum, March 1975, s.27

Hilary Robinson'un\* bu "sınıflandırılmazlık" durumuna önerisi Bourgeois'nın işinin bütününe dair bir anahtar sunmaktansa olayı daha çok karıştırıp dalgalandırır. Fransız felsefeci ve psikanalist Luce Irigaray'ın çalışmalarından yararlanarak Bourgeois'nın işlerini okumaya çalışır. Bunu tamamen pragmatik\*\* nedenlerle yaptığından bahseder ve şöyle der;<sup>65</sup>

*"Bourgeois, uzun süredir beni çeken bir sanatçı oldu, ancak onun işine bazı nedenlerle karşılık bulamadım. Bu çalışmaya başlamam ise Irigay üzerinde araştırmalar yaparken birden bire Bourgeois'nun işleri hakkında daha net ve anlaşılır noktalar bulmamla ilgilidir. En son yapıtlarından Cell (hücre) çalışmalarını kavrayabilmişim."*<sup>66</sup>

Böyle bir tartışmayı yapmak için öncelikle Irigaray'ın yazılarının önemli noktalarını kavramanın gerekliliği üzerinde durur.

Irigaray'ın birçok yazısı anne-kız ilişkisini irdeleyip anlamasına ve daha sonra annenin yokluğu ile ele aldığı kız ve onunla ilişkili terimlerle açıklamalar sunmasına dayanır. Bu metinleri dayanak alan Robinson, Irigaray'ın kız ile ilişkili anlatılarını, Bourgeois'nın Cell serisini incelerken benzerliklerle kavrayabileceğimizi söyler.

Ama nasıl olur da Irigaray'ın anne ile kız arasında kurduğu ilişki Louise Bourgeois'yı anlamamıza yardım edebilir? Ayrıca Bourgeois annesiyle değil de babasıyla ilgili hislerinden kaynaklı işleriyle ünlü bir sanatçı olarak tanınır. Bourgeois ile konuşmalarını anlatan Robert Storr:

*"1982 MOMA sergisi için otobiyografik slayt gösterisi hazırlarken Bourgeois, ilk kez babası ve metresi hakkındaki tüm hikayeyi anlattı. Bu konu o zamandan beri birçok işinin çıkış noktasındaki sırdır."*<sup>67</sup>

---

\* Hilary Robinson; Amerikalı yazar, eleştirmen.

\*\* pragmatik; faydacı, yarıcı

<sup>65</sup> bkz. Hilary Robinson, "Louise Bourgeois's 'Cells': Looking at Bourgeois through Irigaray's Gesturing Towards the Mother", <http://web.ukonline.co.uk/members/n.paradoxa/bourgeo1.htm>, adresindeki makaleden özetlenmiştir.

<sup>66</sup> y.a.g.m.

<sup>67</sup> a.g.m. Bu makale ayrıca Louise Bourgeois adıyla, Ian Cole MOMA, Oxford Papers Vol. 1, 1996'da yayınlanmıştır.

Yakışıklı, insancıl ancak zorba ve kesinlikle dayanılmaz bir kimliğe sahip olan Bourgeois'ın babasının, metresini aile yaşantısına dahil etmesi sonucu, baba-kız ilişkisine odaklanmak çok daha kolay gibidir. Bu, işlerinin en belirgin konusu ve de en önemli noktasıdır belki.

Bourgeois kendi söyledikleriyle otobiyografisi üzerinden de izleyeni bu konuya odaklar;

*“Babam olması gereken olmamakla bana ihanet etmiştir. Bu oyunun bir kuralıdır. Bir ailede kurallar sadece en alt seviyede bir rahatlığın beklenmesi ile ilgilidir. Babam sürekli olarak bana haysiyetsizlik aşılamıştır.”*<sup>68</sup>

Ayrıca annesinin ölümünün ardından duyduğu yas ile, babasının alay ettiğinden de bahseder. Ancak, yine de bu işe yaramaz gibi görünen baba-kız ilişkisi, eleştirel bir bakış geliştirilebilmesi konusunda son derece işe yaramıştır.<sup>69</sup>

Robinson makalesinde Julie Nicoletta'in bir yazısından şöyle bir alıntı yapar;

*"Bu ilişkinin hikayesi gizemli olayların işitselliğini görev edinir. Bourgeois'nun işi ile ilgilenen hiç kimse travmasal bir çocukluk hakkındaki Freudyen açıklamaların ötesine geçip Bourgeois'yu başka ne gibi şeylerin etkilediğini görmemiştir."*<sup>70</sup>

Robinson, makalesinde Bourgeois'nın annesiyle olan ilişkileriyle ilgili Mira Schor'un yazısında şu okuduklarıyla sarsıldığını söyler;

*“Bourgeois'nun işinin kaynağındaki direktmesi babası tarafından kendisinde bırakılan psikolojik izlerle ilgili olup sanatın şekilsel teorilerine karşı gelmektedir. Yine de psikolinguistik teorinin babanın sembolik düzenine insanın girmesi teorisi olarak Oedipal bunalımı ifade etmektedir. Bourgeois işinin eleştirel izleyicisini takıntılı bir biçimde çıkış noktasına götürmektedir; ihanet edilmiş kızın cinai öfkesi. Sembolik düzene girişi, babasının bakıcısıyla olan ilişkisi ile*

---

<sup>68</sup> a.g.m.

<sup>69</sup> Bknz. Hilary Robinson, y.a.g.m'den özetlenerek alınmıştır.

<sup>70</sup> a.g.m.

*ilişkilendirilmiştir. Bourgeois'nun hayali olana bağlantısı, anne ile olan ilişkinin bütünlüğü, annesinin sözde karışıklığı ile hasara uğramıştır.*"<sup>71</sup>

Robinson makalesinde Donald Kuspit'e atıfta bulunarak kendi fikrini destekler bir kanıt sunar. Bu alıntıda Kuspit Bourgeois'nın annesiyle ilişkilerinin önemi hakkında şunları söyler;

*"Bourgeois'nun babası ile değil de annesi ile olan birbirine geçmişliği işinin içeriği ile netleşmektedir. Anneden kalan boşluğu sanatçı olarak, hem ruhsal hem de maddesel olarak doldurmaktadır. Babanın yerine anneyi koyan bir Oedipus kompleksi. Babayla olan bir ilişkinin aslında anne ile olan bir ilişki olduğunu sır tutan bir Sfenks."*<sup>72</sup>

Robinson'un dediği üzere bu yine de makalesinin sonuç değil, başlangıç noktasıdır ve başka kimsenin ele almadığı bir konudur. Belki de, bir kızın annesi ile olan ilişkisi daha az skandal veya trajedi potansiyeli olarak görülmektedir. Bourgeois diğer yandan aslında bize annesi ile olan ilişkisini ciddiye almamız konusunda çok fazla işaret vermektedir. Robinson bu durumu üç örnekle destekler;

*"...işleriyle ilgili şu başlıklar bilgi vericidir; 'Blind Vigils' (Kör Nöbetler), "Köre önderlik eden kör gibidir". Körlük etrafımdaki insanlarla, herkesle beraber hissettiğim utanç ile gelmiştir. Bizimle yaşayan bakıcı yüzünden kör olmalıydım. Annemin acısı için kör olmalıydım. Yani bunları görmezden gelmeliydim demek istiyor. "*

*"Annemin ölmesinden korkarken, baş edemediğim bir şeydi bu, onun ölümünün vasiyeti, benim için onu unutmamaktı, bir yemin ettim. Eğer o sabah annem hayatta kalırsa, artık seks yapmayacaktım. "*

*'O madde oradaydı ve bütün alanı işgal ediyordu sanki. Beni rahatsız ediyordu, sinir bozucu varlığı ile beni rahatsız ediyordu. Ve bir şekilde anne fikri aklıma geldi. Annem beni bu şekilde etkilemişti, güçlü olarak, sessiz olarak, yargılayıcı olarak tüm stüdyoyu kontrol ederek. Ve sonuç olarak bu eser anneme dönüştü. O sırada, bir konum vardı. Ona karşı hissettiklerimi ifade edecektim. Önce kafasını kestim ve boğazınıardım. Haftalar sonra düşündüm ki, eğer annemi bu şekilde gördüysem, demek ki o beni sevmedi. Ama ona bu şekilde davranırken nasıl beni sevebilirdi ki? O sırada bir şeyler değişti. Beni sevmemiş olması fikrine dayanamadım. Eğer beni sevmediğini düşünürsem yaşayamazdım. Bunun*

---

<sup>71</sup> y.a.g.m.

<sup>72</sup> y.a.g.m.

*onu kesip yere devirmiş olmamla da hiçbir ilgisi yoktu. Birine yaptığın bir şeyin o kişinin sana karşı besleyeceği hislerle hiçbir ilgisi yoktur. İşte o zaman çok çok moralim bozuldu, korkunç bir şekilde üzuldüm. "*

*Bourgeois'nın bu tür yorumlarının son yıllarda ortaya çıkması ilgimi çekiyor. Bu tür yorumlarını bir ip üzerine dizip onun işleri ile bağıntı kurmak istiyorum, ki Cell de dahil olmak üzere son on yılda birçok eserinde de ortaya çıkmış şeyler bunlar. Bunlarda aslında Bourgeois'nın çeşitli manipülasyonlarla mekanı ve malzemeyi daha önceki çembersel ve dönüşel hareketlere olan ilgisiyle somutlaştırdığını görüyoruz. Bunlar aslında önceki eserlerinde çok daha düz bir şekilde temsil edilmişlerdir. Ayrıca özne nesne ilişkilerinin daha az net olduğu yerler de var. Bourgeois'nun işinin bu tür yanlarına Irigaray'ın Psikanalitikte İşaretler adlı denemesi ile yaklaşılabilir...<sup>73</sup>*

Robinson'un belirttiği üzere Irigaray'ın birçok argümanı anne-kız ilişkisinin kavranmasına dayalı olup, kızın işaretleri ile bunların açık edilmesini işler. Tartışmasının bağlamı olarak, Irigaray'ın Freud'un yiğeni ile ilgili gözlemlerine döner. Küçük Ernst'ü\* Irigaray kendi tanımı ile annesinin yokluğunu "yönetmek için tasarlanmış bir hareket" olarak ele alır. Bunu bir makara ve ona bağlı bir iple yapmaktadır. Makarayı atar ve geri çeker. Bir yandan da "fort-da" yani ileri- geri demektir. Irigaray çalışmasında hikâyenin eril-dişil cinse ait özelliklerini anlatır. Öncelikle Ernst bir oğlandır ve hiçbir yerde Freud bunu bir kızın yaptığından bahsetmez. Annelerinin yokluğuna kızların cevabı ayrı bir ilgi gerektirmektedir. Irigaray bir kızın aynı şekilde hareket etmeyeceğinden söz eder. Bu bağlamda Robinson;

*'Benim hipotezim hikâyedeki çocuğun bir kız olamayacağıdır. Nedenine gelince, bir kız annesi gittiğinde aynı şeyleri yapmaz. Bir kız annesi gittiğinde bir makara ve ip alıp annesini sembolleştiren bu şeylerle oynamaz, çünkü annesi kız ile aynı cinsiyettedir ve makara onun nesnel statüsünü simgelemez. Anne onunla aynı sübjektif kimliğe sahiptir.*

---

<sup>73</sup> y.a.g.m.

\* 'Beyond the Pleasure Principle' adlı araştırmasında Freud, on sekiz aylık olan yeğeninin oynadığı bir oyundan söz etmektedir. Çocuk, ipe bağlı bir makara ile oynamaktadır ve onu her öne doğru attığında "burada" ve her arkaya doğru attığında ise "yok oldu" demektir. Freud bu durumu yorumlarken, bir eşyanın yokluğunu annenin yok olma ihtimaline bağlı, çocukta oluşabilecek endişeye benzetirken, eşyanın tekrar ortaya çıkışını bu endişe uyandıracak durumun yok olmasına bağlamıştır.

Burada, dil aracılığı ile çocuğun sembolik düşüncüyü oluşturmaya çalıştığı gözlenebilir. Bir eşyanın veya kişinin o anda orada olmamasının tekrar ortaya çıkmayacağı anlamına gelmemektedir artık.

*Bunun yerine bir kız; bir bebekle oynar, çokça anneye özgü bir sevgi, sanki bir özneye olan şefkat. Böylece sembolik bir mekân yaratmaya çalışır. Bebeklerle oynamak kızların oynamaya zorlandığı bir oyun değildir. Ayrıca anneden statü olarak bir ayrımı simgeler. Kızlar için anneleri nesneye dönüştürülemez bir öznedir. Ve bebek de bir makara, oyuncak araba, tabanca gibi bir nesne değildir. Bu nesnelere ve araçlar sembol olarak kullanılırlar.*<sup>74</sup>

Robinson, bu durumda elimizde kadın sanatçıların sanata olan yaklaşımları ile ilgili bize yardımcı dokunacak bir iç görüş olduğunu öngörür. Bu tür bir tanımlama bir kızın oyuncaklarla oynamaya uzanan “sembolik mekan” ve “kişisel statü” ile ilgili düzenlemesini anlamaya yarayabilir. Ayrıca oynanan şey oğlan çocuklarının oynadığı anlamda bir nesne de değildir.<sup>75</sup>

Irigaray’a göre dans da kız çocuklarının annelerinin yokluğu ile baş etme yöntemlerindedir, özellikle de dönüşlerle dolu bir dans;

*"Dans bir kız için, annesi ile ilişkisinde kendine bir yer açış göstergesidir. Kadınlar arasında hemcinsleri ve anne ile olan ilişki "fort-da"\* şeklinde sahiplenilmez. Anne daima çok tanıdık ve çok yakındır. Dışinin cinsel hareket karakteristiği, Ernst'ün yaptığı gibi fırlatıp geri çekmektense dönüp durmaktır. Kız bu şekilde, etrafında ve içinde bir enerjik hareket üretmeye ve kendini terk edilmekten, saldırıdan, depresyondan ve kendini yitirmekten korumaya çalışmaktadır. Kendi etrafında dönme, ikincil olarak, çekiciliği simgeler. Kız, kendi alanına girilmek istendiğinde ya da bunu kabul etmediğinde çemberi tasvir eder. Bu işaret alanları ve onun sınırları ile oynar. Burada nesne yoktur, kelimenin doğrudan anlamı ile de yan veya ilişki kurulabilecek anlamları ile de. Bunun aksine, kızlar ve kadınlar daha sonradan özellikle analizde yaratıcı olabilecek bir koruma alanı yaratırlar."*<sup>76</sup>

Robinson’a göre bu noktada kadın sanatı uygulamalarının performatif yanları için bir model geliştirilebilir. İşin yapılışı, hazırlanması, stüdyodaki hareketler, jestler, bir izleyen ve sanatçının eser ile fiziki karşılaşması. Ayrıca bu noktada performatif kelimesini direkt olarak performans anlamı ile karıştırmamak gerekir. Çünkü bu görsel bir sanat kapsamına girer ve kadınlar tarafından yapılan performans sanatı çok nadiren feminist kültür teorisi ile uyuşmakta olup kadın

<sup>74</sup> Y.a.g.m.

<sup>75</sup> bkz. y.a.g.m’den özetlenerek alınmıştır.

\* yukarıda bahsedilen makara öyküsü. Fort-da yani; ileri-geri anlamında kullanılmaktadır.

<sup>76</sup> y.a.g.m.

vücudu ve görüntüsünün hareketlerinin erkeklerin izlediği bir şeye dönüşmesine yaklaşır.

Irigaryan bir model olan kadın performans sanatçısının vücudunu kullanarak kendi alanı içine davet eden ya da bunu kabul etmeyen tavrı, birçok kadın performans sanatçısının içinde bulunduğu hem erkek izleyişi hem de feminist teorisine karşı durma isteğini anlamak için bir ilk adım olabilir. Ancak yine de, çok önemlidir ki Irigaray gesture (jest) kelimesini kullanırken ayrıca bunun özel bir kavram olduğunu kadın sanatçıların stüdyoda çalışırken kullandıkları hareketleri simgelediğini, kendi işlerine kattıkları kişisel hareketleri tasvir ettiğini, işlerinin sergilendiği mekana yaklaşımlarını ya da işlerini sergileme biçimlerini anlattığını da söylemek istiyor olabilir. Kısacası bir şekilde, kadın sanatçıların performatif hareketlerinin çözümlenmesi için önerilerde bulunuyor.<sup>77</sup>

Robinson Irigaray'dan alıntılar yaparak denemesini şöyle toparladığını söyler;

*"Kızlar dile oğlanlar gibi girmezler. Onlar dile girmek için mekan yaratmayı, bir yol çizmeyi, bir nehir, bir dans, bir ritim, bir şarkı üretmeyi seçerler... Kızlar mekanı, temsili bir nesnenin yerini değiştirerek bir mekandan diğerine koyarak değil kendi etraflarında tasvir ederler."*<sup>78</sup>

Robinson özetle bu durumu şöyle toparlar;

*"Eğer anne ile olan ilişki, kızları, annenin yokluğunda anneyi temsil eden bir şey ile ayrı bir ilişkiye itiyorsa; o zaman Bourgeois'nun uygulamasının yönlerini analiz etmeyi geliştirmemizi kolaylaştıracak bir grup kavramımız var diyebiliriz. Bu yüzden de Bourgeois'nun annesi ile olan ilişkisine dönmeliyiz."*

*Sanırım kabul edebiliriz ki tüm kız çocukları bir anlamda annelerini özler, ya da annelerinin yokluğu ile yüzleşirler. Bu ayrılığın kaçınılmaz ve genel sürecidir. 'Gesture in Psychoanalysis'te Irigaray özellikle fark edilebilir ya da ekstrem konulara değinmiyor; daha çok genel olan ile ilgili konularla ilgileniyor. Louise Bourgeois da bu tip durumlar tatmış olmalı. Ancak, Bourgeois'nun annesini özleme deneyimi,*

---

<sup>77</sup> bkz. Hilary Robinson, "Louise Bourgeois's 'Cells': Looking at Bourgeois through Irigaray's Gesturing Towards the Mother", <http://web.ukonline.co.uk/members/n.paradoxa/bourgeo2.htm>, adresindeki makaleden özetlenmiştir.

<sup>78</sup> Y.a.g.m.

*Bayan Bourgeois'nın anne olarak evi, evdeki rolünden ayrılması ve babasının bakıcıyı eve getirmesi ile daha zor bir deneyime dönüşmüş. Küçük Bourgeois için net ve anlaşılabilir bir şekilde babası ile annesinin bir ilişkisi kalmamış. Anne-kız ilişkisinde bir netlik kalmamış. Bakıcı kız için ayrıca bir öğretmen olmuş ve birden fazla şekilde bu görevi üstlenmiş. Bayan Bourgeois fiziksel halde var olsa da anne olarak yeri değişmiş ve bu kayboluş da kızı için büyük acı, öfke ve endişe yaratmıştır. Öfke yaptıklarından dolayı babaya ve olması gerekenler olmadığı için de anneye yönelmiş. Görüldüğü gibi babanın reis olarak ailedeki görevi değişmemiştir. Her ne kadar olması gereken olmaya devam etse de bu üç kadın ile ahlaki olmayan bir ilişki içindedir.”<sup>79</sup>*

Bourgeois'nın sık sık hayat öyküsünü işine duyduğu istek olarak gördüğünü vurgulamıştık. Deborah Wye'nin sözleriyle bu durumu hatırlatırsak; Bourgeois'nın işlerinin “heykelle bir ilgisi olmadığını, onların fiziksel bir varlık olduklarını; bunun sadece geçmişi yeniden yaratmayı denemek olmadığını ayrıca kontrol etmek anlamına da geldiğini” söylediği kısım yukarıdaki fikri destekler niteliktedir.

Irigaray'ın sunduğu içsel görüşlerle ilerlerken, Robinson şunu belirtir;

*“Bourgeois röportajlarda annesi hakkındaki düşüncelerinin yoğunluğunu ve karışıklığını rahatça dile getirebildiği son on yılda ayrıca annesi ile olan bu ilişkisini de işlerinde rahatça ifade edebilmekteydi. Irigaray'a göre annesini özleyen kız her şeyden önce etrafında sembolik bir mekan yaratır. Dönme hareketleri, cinsel özellikli çembersel hareketlerle bir alan yaratır. Bu, bir kız için üç şeyi temsil eder. Birincisi, onu terk edilmekten, depresyondan, saldırıdan ve kendini kaybetmekten korur; ikincisi çekicidir ama ulaşılmaya izin vermez; ayrıca son olarak bu kendisi ile direk ilişki içinde olan bir nesnenin bulunmadığı bir süreçtir.*

*Bu, kesinlikle Cell ve ilişkili diğer eserlerinde Bourgeois'nın ortaya koyduğu süreçtir. Örneğin; Precious Liquids\*(1989). Sürekli olarak eleştirmenlerce enstalasyon parçaları olarak bahsedilen bu işler aslında kendini bilir, mimarisel, malzeme tasvirli ve sanatçının kendi fiziksel mekanını anlatır işler olarak enstalasyondan çok ötedirler. Bu işlerin sanatçıyı çocukluk yokluğundan ve kişisel kaybından koruduğunu kendi cümlelerinde de görebiliriz. İşlerde çok az şey nesne statüsüne indirgenebilir. İşlerdeki şeyler hiçbir zaman için sembolik nesne olarak adlandırılmaz ancak yine de kararsız bir statüde kalırlar. Böylece, örneğin, mermer heykeller hem malzemeye hem de iyi çalışılmış geleneksel nesne yapımına örnek olup bir yandan da mekâna diğer*

---

<sup>79</sup> y.a.g.m.

\* Precious Liquids; Değerli Sıvılar.

nesnelerle yerleştirilmiş ya da yan yana konulmuştur. Bunun gibi, işlerdeki bulunmuş nesnelere gerçeküstü doğalarını vurgulayacak şekilde ya da evrensel anlamları ile ya da fetiş objeleri olarak yerleştirilmemiştir: daha çok görsel malzeme olarak kullanılmışlardır. İzleyici hem Cell çalışmasına çekilmiş hem de bahsettiğimiz Bourgeois'ın kendi mekanının sınırında kalmıştır. Bunu bazen bizi dikkatle bakar duruma sokarak yapmaktadır. Bize net fiziksel ve görsel olarak geçme izni vermez. Bazen de bunu kendi imgesini kullanarak yapar. Bu izleyen için hem şaşırtıcı derecede didaktik yoksunluk hem de şiddetli bir kendini ifade etme mekanıdır.

Cell boyutsal olarak da önemlidir. Burada hem işaretli bir alan sınırları ile konulmuş hem de insan vücudu ile mekansal bir ilişki sağlanmıştır. Mekanlar yan anlamları ile bir yandan hapsedmeyi veya beklentiye anımsatır, diğer yandan da vücut hücrelerini ve deneyim ortaklığının edebi imalarını anımsatmaktadır. Cell ile Bourgeois gerçekten de bir mekan, yol, nehir, dans, ritim ve şarkı oluşturur. İzleyen Irigaray'ın tanımladığı etrafında dönen, kolları açık, uygun boyutları arayan dansı görebilir.”<sup>80</sup>

Robinson makalesinde kendisi de dönüşlerle ilgili olarak Irigaray'ın anlattıklarına benzer şeyler söyler ve spirali birkaç şekilde şöyle açıklar;

*"Bir sürü spiral var... Bu spiraller bir vakum gibi bir şeyi temsil ediyorlar. Boşluğu, boşluk endişesini, endişenin boşluğunu."*

ve

*"Spiral kaosu kontrol etme denemesidir. İki yönü vardır. Kendini nereye koyarsın; çevresine mi yoksa girdabına mı? Dışarıdan başlamak kontrol etmekten korkmaktır. İçerideki dönüş yok olma noktasına doğru sıkılaştırıcı, korumacı, yoğunlaştırıcıdır. Ortadan başlamak bir onaydır. Dışarı hareket etmek vermeyi temsil eder ve kontrolden vazgeçmeyi: güvenden, pozitif enerjiden, hayatın kendisinden."*

*'Spiral uzaydaki hareketin başlangıcıdır. Monolit olanın bükülmezliğine karşı, özne uzayı keşfeder. Tüm evren bir sinüs eğrisi gibi bir spiralden oluşur. Ses de ışık da buna dahil. Hepsi spiral seklinde ilerler "*<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Y.a.g.m.

<sup>81</sup> y.a.g.m.

Robinson Robert Storr'un Bourgeois hakkında yazdıklarında dönme hareketiyle ilgili söylediklerine dair farklı tespitleri keşfediyor ve bu kanıtı Storr'un cümleleriyle şöyle sunuyor;

*"Bourgeois döndüğünde çemberi kapamak için dönüyor aksine bir halka daha çevirmek genişletmek ya da daraltmak için dönüyor. Şekilsel dili ve oto portresini hareket ettiren güç, bu figür karşı konulamaz bir ihtiyacın doğrudan mekansal bir ifadesi. O, spiral kadın; Arıyor ama asla varlığının asıl özünü bulamıyor. Her zaman, bir basamağı yeniden çıkarken bile ilerliyor. Dış sınırlarına ulaşmadığı için de hiç yorulmuyor. Bourgeois'nun takıntılarının fiziki ve ahlaki tutumunda hiçbir şey bu terimleri değiştirmemiştir. "*<sup>82</sup>

Robinson makalesini şöyle bir iddiayla sonlandırıyor;

*"Storr denemesindeki tüm duyarlı algısına rağmen, Bourgeois'nun annesi ile ilgili her türlü tanımı es geçiyor, bunun yerine babası ve metresini işliyor. Böyle yaparak ayrıca sanatçının "sürekli aradığını ama asla benliğinin asıl özünü bulamadığını" söylerken bu eksikliğin etkisini anne özlemiyle gösteriyor. Kızın anne ile ilişkisinde, boşluk daha çok Bourgeois hakkındaki tartışmasının odak noktasında kalıyor. Boşluk, Irigaray'ın başka bir kavramını kullanmak gerekirse, ataerkil yapı da "hiçbir şey görememe korkusu"dur. Sonunda Bourgeois'nun işinde anne/kız ilişkisinin önemini kabul etsek bile, onun işlerinde bir form, vücut ve anlam özgüllüğünü görebiliriz ki bunlar da başka türlü kavranamazlar."*<sup>83</sup>

Yani Storr çok duyarlı bir algı ile bir deneme yazmıştır. Ancak annesi ile ilgili tanımlar yerine hep babasını ve metresini işlemiştir. Bu şekilde de tıpkı sanatçı gibi, Storr'un okuyucusu da sürekli anne hakkında bir şeyler arar. Asıl ve işin özünde olan sorunu. Yani özetle Robinson'a göre Bourgeois'nın kendisinin fark edemeyişi gibi Storr'da asıl sorunun anneye olan ilişkiden kaynaklandığını kavrayabilmiş durumda değildir.

Robinson'un makalesi Bourgeois'ı böyle sunup çıkarsamaya varırken feminist yazım hakkındaki tartışmalar içinde iyi bir örnek sayılabilir. Öyle ki; Kate Deepwell makalesinde Kuspit'e atıfta bulunarak erkek eleştirmenlerin Bourgeois'nın işlerini anlamakta bir okuma zorluğu çektiklerini söylemektedir. Ona göre işleri;

---

<sup>82</sup> y.a.g.m.

<sup>83</sup> y.a.g.m.

“...Erkek değerlerinin tersyüz edilmişliğini ve bütünsel bir feminist bakışını veya kadının cinsel güçsembolü (phallus) a sahip olma isteği olarak görmektedirler. Donald Kuspit , örneğin; ‘Where Angels fear to Tread’de , Artforum,1987, Bourgeois’nun işini isimlendirmek için sadece Freudyen bir terim olan penis kıskançlığını kullanabilmiştir.

‘O, erkeğin siyasi bir istimlak ve düz anlamlı bir materyalistlikle kendisinin kıldığı doğal gücün kendine düşen payının tanınmasını istemektedir.’ .. ‘tüm gücü istifleyerek erkeğin sosyo-politik gücünü yerle bir etmek için sahip olduğu doğurma gücü, penis kıskançlığı en derin anlamıyla kadının kendi fallikselliğinin istemi olarak anlaşılabilir.’ (Kuspit)

Her ne kadar Kuspit Bourgeois’nun işinde erkeğin ve kadının gücünün vahşice ama zarar vermeden bütünleştiğini not düşse de’, konusuna hakim olmak için başka yollar bulmak zorundadır. Bu yüzden edebi bir sanatçı olmak yerine elişiçisi olmayı seçiyor. Bu yüzden modelliyor, şekil veriyor, ya da şöyle diyelim ki içindeki falliği bulmak için masturbasyon yapıyor ve bu eylem cinsel bir istekten öte daha dahili birleşmeyi metamorforzlarla bir hale geliyor.’ Kuspit onun işinde olanları açıklamakta zorluk çekiyor. İkili zıtlıklar, soyut/figürsel, radikal öznellik/kamu heykelciliği, iç/dış, zarar/tamir, korku/sahiplik, düzen/kaos, birbiri ile yeni haklar edinen terimler, birbirleri ile uğraşıp duracakları bir ortam oluşturmak yerine yeniden beliriyorlar.”<sup>84</sup>(Deepwell)

Bir diğer örnek olabilecek çatışma Femme-Maison serisi üzerine tartışılırken ortaya çıkmaktadır;

“Ancak, Whitney Chadwick’in de belirttiği gibi, “her ne kadar Bourgeois evi bir savaş mekanı olarak göstermiş olsa da (1946-7) eleştirmenler resimleri kadın ve ev arasında doğal bir kimlik çatışması olarak okumuşlardır.’ İşte burada Bourgeois’nun işini tartışmanın zorlukları ve feminist okumaların eksiklikleri kendini göstermektedir çünkü birçok erkek eleştirmen onun işlerini, onlarla başa çıkmak yerine, “kadınlar hakkında basma kalıp örnekler destek” yahut “aile yaşamı” olarak okumaktadırlar. Broude ve Garrard, örneğin- Bourgeois,’nın kadın merkezli işlerinin mainstream eleştirmenlerce nasıl batırıldığını ve onu nasıl maskülen hareketlerle bir bağıntı içine sokmak istediklerini gözler önüne sürmektedir, Michael Kimmelman’a göre Bourgeois cinsel kimlik ile uğraşmakta ve onun işleri kadın erkek, agresif pasif kutuplaşmalarını konu almaktadır. Broude ve Garrard, Bourgeois üzerine eleştirel tartışmanın onun işini 1970 lerde feministlerin onun işini okuyarak yaptıkları gibi zorluk çıkarmaktansa dualizm ve

<sup>84</sup> Katy Deepwell, “Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon”, <http://web.ukonline.co.uk/members/n.paradoxa/bourgeo4.htm>.

*phallogocentrism'i destekleyen bir araç konumuna soktuğunu ileri sürer.*"<sup>85</sup>

Kate Deepwell'in dediği üzere sanat eleştirmeninin Louise Bourgeois'nın projesini tartışırken yaşadığı zorluklar, hem feminizm hem de modernizmden doğan çelişkilerle uğraşmasından kaynaklanmaktadır. Nicole Dubroeuil-Blondin, Lucy Lippard'ın işlerini feminist bir eleştirmen olarak inceleyen bir denemesinde, 1980'lerde "karmaşıklığı henüz tamamen incelenmemiş yeni ve güçlü bir ittifakın oluşumunu hissedebiliyoruz ve bu ilk bakışta paradoksal bir yapıda görünüyor" demiştir. Deepwell'e göre O'nun bu denemesi dört seçenek ortaya koyar ki; bunlar sayesinde modern bir kadın sanatçı tarihsel olarak yer bulabilir;<sup>86</sup>

*"[1] Kadın paradigması model yırtılması olarak, estetik ve siyaseti yeniden barıştıracak bir yıkım, bir "öteki" olarak görülmeli mi? [2] Onun çağdaş sanat sahnesine güçlü bir şekilde gelişi yıkılması ve daha iyi temeller üzerinde kurulması gereken bir düşman üzerine ani bir hücum olarak görülmeli mi? [3] Yoksa avantgarde in kendisi post modern fazda derin değişikliklere mi uğruyor, yeni kurulumu kadınların sanatının problematiğine mi uyuyor? [4] Bu sanat sadece şu an tarihi yaratan dominant sanatın yeni bir bölümü mü olacak?- her ne kadar plastik önerilerle zengin bir bölüm olsa da."*<sup>87</sup> Bu soruları gündeme getirir.

Bourgeois ise Cindy Nemser'in 1970 te kendisine işlerindeki formların erkek ve dişi cinselliği ile ilgili göndermeler taşıyıp taşımadığı sorulduğunda tüm okumaları susturur şekilde şöyle cevap vermiştir;

*"Hayır, ben hiç de böyle görmüyorum. Bunun tam bilincinde bile değilim ya da bilinçsiz bile değilim. Bunların böyle görüleceğinin farkındaydım, hatta yapım sürecinde bile, ama ben öyle düşünmüyorum... Bence örneğin çember son derece soyuttur. Çemberin erkekler için neler ifade ettiğine dair hikayeler anlatabilirim. Ama bunun o kadar bilinçli bir şey olduğunu sanmıyorum. Bence bu sadece bir şekildi, bir araç. Cinsel, antropo-morfik veya geometrik bir anlam içerdiğini sanmıyorum. Göğüs değildi ya da hayatı ve sonsuzluğu simgeleyen bir çember değildi."*<sup>88</sup>

## SON

<sup>85</sup> Y.a.g.m.

<sup>86</sup> b.k.n.z. y.a.g.m.'den özetlenerek alınmıştır.

<sup>87</sup> y.a.g.m.

<sup>88</sup> y.a.g.m.

Bu çalışma şunu göstermiştir ki; 1970'lerde sanat tarihi ve görsel kültürde kadın ve ötekinin kimliğine yönelik cinsiyetçi yaklaşımlar, sanat tarihinin erkek sanatçıların resmigeçit töreni olduğuna yönelik tezler, teorik alanda eleştirmenlerin ve kuramcılarının, pratik alanda ise kadın sanatçıların çalışmaları aracılığıyla incelenmeye ve sorgulanmaya başlanmıştır.

Erkeklerin sanat dilinde kurdukları iktidar, psikanaliz ve göstergebilim gibi disiplinlerle eleştirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde, post-yapısalcı teorisyenler Kristeva, Cixous ve Irigaray, Freud ile Lacan'ın görüşlerini yeni okumalara tabi tutmuşlardır. Psikanalizin erkek bir dâhinin yarattığı olduğu ve onun düşüncelerini geliştiren diğer kuramcılarında erkek oluşu, bu nedenle kadın psikolojisinin sadece erkek bakış açısından ele alındığı üzerinde durarak, psikanalizin kadını eksik, histerik bir nesne olarak tanımlamasına karşı çıkmışlardır. Böylece kadın kimliği üzerinden cinsel farklılıkta görselliğin önemini altını çizmişler, sanat alanında bu konuda yapılan teorik ve pratik çalışmalarda da önemli bir etki yaratmışlardır.

Özellikle psikanaliz ve feminizm ilişkisinde sorgulananlar, toplumsal cinsiyet kavramını da tartışmaya sokmuş ve zaman zaman bazı feminist kuramcılar tarafından toplumsal cinsiyetin olmadığı günlere yönelik yeni davranış modelleriyle biçimlenecek bir toplum için kuramlar önerilmiştir.

Bu yapı içinde Louise Bourgeois, geçtiğimiz çağı kapsayan yaşamını, bu tartışmalar içinde geçirmiş, kimi zaman bunları kullanmayı bilerek bunlardan kazanç sağlamış, kimi zaman da belki de zorlama bir tavırla tartışmaların içinde tutulmaya çalışılarak onun sanatçı kişiliği kullanılmıştır. Her iki durumda da gündemde olan bir figür olma şansını elinde bulundurmıştır böylece.

Buna bağlı olarak çalışmanın son bölümünde değinilen psikolinguistik bakışla sanatçının halen üreten bir sanatçı olması fikri sorgulanmış, tema edildiği bazı imgeler üzerinden de desteklenerek belki de neden sanatçı olduğuna değin varsayımlarda bulunulmuştur. Böylece feminist yazım içindeki yeni bir açılım fark

edilmiş olup, kadın-erkek kuram arasındaki farka dem vurulup psikanalitik çözümleme için bir açıklama sağlanmaya çalışılmıştır.

Tüm bunların sonunda ortaya çıkan yapı, psikanalizin uzun süreli ve çok boyutlu tartışmalar içine girerek cinsiyeti tartışsa da, ortaya sunduklarının henüz çok kısır olduğunun fark edilmiştir.

Ruhsal oluşumları cinsiyet üzerinden incelerken, toplumsal yapıyı, buna bağlı bireysel değişimleri bir arada düşünmeden genel-geçer bir kuram ortaya çıkarma çabası sonuçsuz kalacaktır. Örneğin; Freud teorisinin içine düştüğü açmaz gibi. Artık ataerkil burjuva düzenini yaşamayan aile yapısı içinde erkek çocuğun oedipus kompleksi yaşaması ya da en azından Freud'un sunduğu biçimiyle yaşaması düşünülemez bir durumdur. Bireysel bu değişim kültürel değişimi tetikleyecek bir durumdur elbette ki.

Buna bağlı olarak psikanalizin, davranışlar üzerinden fikir yürütürken başta kadın ve erkek olmak gibi, toplumlar ve kültürler arası farklılıklara da bağlı olarak davranış biçimlerinin değişeceğini göz önünde bulundurması gerektiği gibi bir yapı çıkar ortaya.

# GENİŞLETİLMİŞ AYNA A

## İTAP E ATALOGLAR

- BERNADAC, Marie-Laure; **Louise Bourgeois**, Flammarion, Paris, 1995.
- BROUDE, Norma and GARRARD Mary D.; **The Power of Feminist Art**, Harry N. Abrams Press, 1994
- ERGÜVEN, Mehmet; 'Srd ş Gar nt ,er', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- GARDNER, Paul; **ni erse Series on o en rtists Louise Bourgeois** Universe Publishing, New york, 1994
- GROSENICK, Uta; **o en Artists in the nd Century**, Taschen, London, 2005
- HERKENHOFF, Paulo; **Louis Bourgeois (Conte por ry Artists Series ,** Phadion, May 2003
- IŞIK, Emre; **znenin Di i**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000
- IŞIK, Emre; **Beden e Topu ur**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998
- KOTİK Charlotta, SULTAN Terrie, LEIGH Christian; **Louise Bourgeois The Locus of Memory or s** by Louise Bourgeois, Brooklyn Museum, Harry N Abrams (April 1994)
- KUDRIATSEVA, Sofia; **Louise Bourgeois t the Herit ge**, The State Hermitage Museum Catalogue, St. Petersburg, July 2002
- LACAN, Jacques; **F us un An**, Çev:Saffet Murat Tura, Afa Yayınları, İstanbul, 1994

MORGON, Stuart; **Louise Bourgeois**, The TAFT Museum Cincinnati, OHIO, 1987

NIXTON, Mignon; **Female Identity Louise Bourgeois and Story of Modern Art**, The MIT Press, England, 2005

PARKETT MAGAZINE; **Contributions Louise Bourgeois** Robert Goer, No.27, 1991

PHILIPS, Adam; **Değerler ve Zihniyetler**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

PINCUS-WITTEN, Robert; **Bourgeois Truth**, Sergi Kataloğu, Robert Miller Gallery, New York, 1982.

PONTY, M. Merleau; **Göz ve Tın**, Metis Yayınları, Çeviren: Ahmet Soysal, İstanbul, 1996

RINDER, Lawrence and BOURGEOIS Louise; **Louise Bourgeois Drawings Observations**, Bulfinch Press, Berkeley, 1995

RECKITT, Helena; **Art and Feminism**, Phadion May, 2001

SCHOR, Mira; **Women Painting Feminism and Art Culture**, Duke University Press, London, 1997

TANNER, Marcia; **Mother Loaded The Body Girls Against the Body Girls**, The New York Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1994

TURHANLI, Halil; **Yeni Gelenekçi Resim, Politika ve Erotizm üzerine Deneysel** NeKitaplar, İstanbul, 2004

WYE, Deborah; **Louise Bourgeois One and Others**, The Museum of Modern art catalogue, Newyork, 1982

WYE, Deborah and SMITH Carol; **The Prints of Louise Bourgeois**, The Museum of Modern Art Catalogue, Newyork, 1994

**MA ALELER**

ARKONAÇ, Sibel A .; **L c n zerine Not r**  
<http://psikolojimetinleri.org/sosyal/sibel/lacan.htm>

BAL, Mieke; '**N rr ti e Inside Out Louise Bourgeois s Spider s Theoretic ,  
O ject** [http://www.jstor.org/cgi-  
bin/jstor/printpage/01426540/ap040042/04a00080/0-  
150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c1  
8c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf](http://www.jstor.org/cgi-bin/jstor/printpage/01426540/ap040042/04a00080/0-150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c18c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf)

BORJA VILLEL, Manuel J.; '**Louise Bourgeois D fi** , Parkett Art Magazine,  
No.27, p.62-65

BLOCH, Susi; **An nter ie ith Lousie Bourgeois** , [http://www.jstor.org/cgi-  
bin/jstor/printpage/00043249/ap030066/03a00090/0-  
150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c1  
8c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf](http://www.jstor.org/cgi-bin/jstor/printpage/00043249/ap030066/03a00090/0-150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c18c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf)

DEEPWELL, Kathy; '**Fe r inist Re dings of Louise Bourgeois or hy Louise  
Bourgeois is Fe r inist con**  
<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>

EBELING, Knut; '**Gr di Mese esi S n tt i Cinse, i D zeneđi** , Sessiz  
Çığlıklar Karmaşık Rüyalar Borusan Sanat Galerisi Sergi Kataloğu,  
İstanbul, 2004

FRUEH, Joanna; '**The Body Through o r en s Eyes** , The Power of Feminist  
Art, Harry N. Abrams Pres, 1994

GÜRSOY, Defne; '**A ignon un H i r i Beden** ', Plato Sanat Dergisi, Sayı1,  
2005

- GIBSON, Ann; **Louise Bourgeois's retrospective politics of gender**  
[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n4\\_v53/ai\\_16548156](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n4_v53/ai_16548156)
- HELFENSTEIN, Josef; **'The Power of Intimacy'**, Parkett Art Magazine, No.27, p. 28-33
- KAPLAN, Yusuf; **'Deportation for Intimacy'**  
<http://www.yenisafak.com/arsiv/2000/mart/02/ykaplan.html>
- MEYER-THOSS, Christiane; **'Intimacy with No Secrets'**, Parkett Art Magazine, No.27, p.37-43
- NIXON, Mignon; **'Pretty As a Picture Louise Bourgeois Filled it'**, Parkett Art Magazine, no.27, p.48-54
- NIXON, Mignon; **'Posing Phobias'**, <http://www.jstor.org/cgi-bin/jstor/printpage/01622870/ap030090/03a00060/0-150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c18c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf>
- NIXON, Mignon; **'Bad Enough Mother'** <http://www.jstor.org/cgi-bin/jstor/printpage/01622870/ap030069/03a00040/0-150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c18c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf>
- POLLOCK, Griselda; **'Old Bones and Cocoon: Louise Bourgeois and the Question of Age'** <http://www.jstor.org/cgi-bin/jstor/printpage/01426540/ap040042/04a00070/0-150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c18c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf>
- QUALL, Larry; **'Louise Bourgeois: the Art of Memory'**, <http://www.jstor.org/cgi-bin/jstor/printpage/07358393/sp050043/05x0937a/0-150.pdf?backcontext=results&dowhat=Acrobat&config=&userID=c18c9aef@deu.edu.tr/01cce4401e4abe10c1062e02c&0-150.pdf>

ROBINSON, Hillary; ‘**Louise Bourgeois s Ces Looking t Bourgeois through rig r y s Gesturing To rds the Mother**’  
<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo1.htm>

SERTER, S. Serhat; ‘**Pornogr fi**’, [www.sinefil.org](http://www.sinefil.org)

SZEEMANN, Harald; ‘**The Fount of Youth**’, Parkett Art Magazine, No.27,  
p.74-76

YILDIZ, Esra; ‘**y p nenin Peşinde B r r ruger**’, Plato Sanat  
Dergisi, Sayı1, 2005

### **İNTERNET ADRESLERİ**

<http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/308>

<http://www.artnet.com/artist/2868/louise-bourgeois.html>

<http://www.heimread.com/bourgeois.html>

<http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/bourgeois/>

<http://www.pbs.org/art21/artists/bourgeois/index.html>

<http://www.recirca.com/reviews/louisebourgeois/index.shtml>

[http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_works\\_21\\_0.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_works_21_0.html)

<http://www.arthistory.sbc.edu/artartists/illusbourgeois.html>

<http://www.findarticles.com>

<http://members.aol.com/mindwebart2/page150.htm>