

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA BEDEN ALGISI,
TOPLUMSAL KİMLİK VE CİNSİYET SORUNU**

Hakan KIRDAR

Danışman
Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU

İZMİR-2006

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Çağdaş Sanat Uygulamalarında Beden Algısı, Toplumsal Kimlik Ve Cinsiyet Sorunu*” 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.

05.12.2006

Hakan KIRDAR



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 18.12.1.2006 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Hakan KIRBAZ'in "Çağdas Sanat Uygulamalarından Beden Algısı, Toplumun Kibrik ve Cinsiyet Sorunu" konulu tezini incelemiş ve aday 18.12.2006 Tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 120 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILAR olduğuna oy OYBİRLİĞİ ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Ramazan Beyrakoğlu
R. Beyrak

ÜYE

Yrd. Doç. Gilay Sağlam
G. Sağlam

ÜYE

Doç. Bedri Kayaşınur
B. Kayaşınur

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

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **KIRDAR** Adı: **Hakan**

Tezin Türkçe Adı: **Çağdaş Sanat Uygulamalarında Beden Algısı,
Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Sorunu**

Tezin Yab. Dildeki Adı: **The Body Perception, The Problems Of Social Identity
And Gender In The Contemporary Art**

Tezin Yapıldığı

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

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: **231**

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: **38**

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Yrd. Doç.**

Adı: **Ramazan**

Soyadı: **BAYRAKOĞLU**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Kimlik**
- 2- Kendilik**
- 3- Beden**
- 4- Edimsel**
- 5- Cinsiyet**

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Identity**
- 2- Self**
- 3- Body**
- 4- Performing**
- 5- Gender**

Tarih: 05.12.2006

İmza:



Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Son yüzyılın sanatçıları bedeninin tarif edilmiş şekli ve onun tasarlanması biçimini sorguladılar. Yirminci yüzyılda psikanaliz, felsefe, antropoloji, tıp ve bilim alanlarındaki gelişmelerde yankılanan, gittikçe aşınan 'kendiliğin' fiziki ve düşünsel kavrayışı olarak sabit ve sonlu formu aşmıştır. Sanatçılar bedeninin geçiciliği, herhangi bir etkiye maruz kalma olasılığı ve dayanıksızlığını incelediler; dahası insan varlığının doğasında olan kültürel sınırların içinde ve ötesinde 'eylem dışı' kalan kimlik nosyonunu araştırdılar ve keşfettiler. Onlar bilinç nosyonunu ve görünen, şekilsiz ve sınırlı benliğin kendisini ifade etmesini keşfettiler. Onlar böylece zaman zaman bedeni tehdit eden risk, korku, ölüm, tehlike ve cinsellik sorunlarına yöneldiler.

Çalışmasının materyali olarak kendi bedenini kullanan sanatçıların işlerinde, farklı disiplin ve kültürlerden fikir ve ideolojilerin karşılıklı etkileşimi açıkça görülür.

Beden, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan kimliğin konumlandığı, edime dönüştüğü, sorgulandığı ve meydan okunduğu yerdir. Sanatçının bedeni, hem gerçek hem de hedeflenen klişelerden yararlanılarak, kimliğin görsel dilinin kaydı için bir yüzey olarak kullanılır.

Kendilik kavramı ve kimlik, kamusal alanda ya da sanatçının kullandığı donatılar, maskeler, kostümler ve kıyık değiştirmelerle, kimliğin sahte bir tavrına bürünerek özellikle geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin kesişimini dikkate alarak ortaya çıkan bir eyleme dönüştürülür.

Kimlik, sahnelenme ve benimseme yoluyla, giysiler, makyaj ve sahte fiziki öznitelikler, toplumsal cinsiyet kodları ve ırk gibi kabullenilmiş belirti ve gösterenlerden yararlanılarak incelenir. Böylece sanatçının bedeni, toplumda bir kimlik aynası işlevi görmeye başlar.

ABSTRACT

Over the course of the last hundred years artists have interrogated the way in which the body has been depicted and how it has been conceived. The idea of the physical and mental self as a stable and finite form has gradually eroded, echoing influential twentieth-century developments in the fields of psychoanalysis, philosophy, anthropology, medicine and science. Artists have investigated the temporality, contingency and instability of the body, and have explored the notion that identity is ‘acted out’ within and beyond cultural boundaries, rather than being an inherent quality. They have explored the notion of consciousness, reaching to express the self that is invisible, formless and liminal. They have addressed issues of risk, fear, death, danger and sexuality, at times when the body has been most threatened by these things.

The history of work by artists using their own body as the material of their work reveals a cross-fertilization of ideas and ideologies from different disciplines and cultures.

The body is the site where identity as defined by gender, race and sexuality is located, performed and challenged. The artist’s body is used as a surface for the inscription of a visual language of identification, both real and projected from stereotypes.

Notions of self and identity are acted out in public or brought to light through the artist’s use of props, masks, costumes and disguises to become a masquerade of identity, particularly with regard to the crossing of traditional gender roles.

By staging and adopting an identity through the use of accepted signs and signifiers, such as clothes, make-up and fake physical attributes, codes of gender and race are investigated.

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA BEDEN ALGISI, TOPLUMSAL KİMLİK VE CİNSİYET SORUNU

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y. Ö. K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	x
ÖNSÖZ	xvii
GİRİŞ	xviii

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA STANDART KİMLİK SORUNU

1.1 STANDART SANATÇI KİMLİĞİNİN TARİHSEL KÖKENİ	4
1.1.1 Sanatın Özerkleşmesi Sürecinde Yüceltilen Sanatçı İmgesi	4
1.1.2 Dehanın Kaynağı ve Mutlaklaşan Toplumsal Cinsiyeti	7
1.2 MODERN SANATÇININ ERKEKSİ FIRÇASI	11
1.3 DAHI SANATÇI KİMLİĞİNİN MUĞLAKLAŞTIRILMASI	15

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME ÖZNE/BEDEN BAĞLAMINDA SANATÇI KİMLİĞİ

2.1 MODERNİST ÖZNE LİK KAVRAYIŞININ TEMELLERİ	34
2.1.1 Cogito ve Aydınlanma'nın Modern Öznesi	34
2.1.2 Cogito'nun Çelişkisi	37
2.1.3 Rousseau ve Bireysel Deneyim	38
2.1.4 Kant, Aklın Birliği ve Bilinç	39
2.1.5 Akılcılaşıma Olarak Öznellik	40
2.2 SANATIN ÖZERKLEŞMESİ VE ESTETİZM	43

2.2.1 Sanat-Hayat İkilemi	43
2.2.2 Estetik'in Duyu Bilimi Olarak Kurumsallaşması	46
2.2.3 Estetik'in Temel Unsurları	48
2.2.4 Kant'ta Yüce ve Yücelik	54
2.2.5 Estetik Temsiller Bağlamında Modernist Sanatçının Bedeni	55
2.3 TARİHSEL AVANGARD HAREKETLERDE	59
SANATÇI ÖZNELİĞİ VE BEDEN	
2.3.1 Avangardın Modernizme Başkaldırısı	59
2.3.2 Avangardist Bir Gösteri Olarak Beden	66
2.3.3 Freud ve Bilinçaltı	73
2.3.4 Sürrealizm ve Bilinçaltı	75
2.4 MODERNİST ÖZNEİN GÖZDEN GEÇİRİLMESİ	82
2.4.1 Yeniden Canlanan Tarih: Amerikan Biçimciliği	82
2.4.2 Jackson Pollock	85
2.4.3 Pollockçu Edimsellik	90
2.4.4 Pollock'a Karşı Duchamp	96
2.4.5 Pollockçu Edimsel Öznenin Yankıları	98
2.5 POSTMODERNİZMDE EDİMSELLEŞEN BEDEN	106
VE SANATÇI ÖZNELİĞİ	
2.5.1 Modernizm/Postmodernizm Ekseninde Sanat	106
2.5.2 Neo-Avangard	111
2.5.3 Postmodern Öznenin Edimi: Beden Sanatı	115
2.5.4 Beden Sanatı Pratiklerine Topluca Bir Bakış	118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDİMSEL KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA BEDEN SANATI

3.1 DIŞIL BEDENİN DİRENİŞİ	138
3.1.1 Feminist Beden Sanatının Radikal Narsisizmi	142
3.1.1.1 Feminist Narsisizm	142
3.1.1.2 Pozun Retoriği	145
3.1.1.3 Batı Kültürünün Erotik Nesnesi: Dişil Beden	148
3.1.1.4 Dişil Beden/Kendiliğin Keşfi	152
3.1.2 Protest Bir Araç Olarak Dişil Beden	160
3.1.3 Üzerine Giyilen Bir Klişe Olarak Dişil Beden	174

3.2 KENDİNİ SAHNELEYEN ERİLLİK	179
3.2.1 Aşırı Erillik	180
3.2.1.1 Mazoşizme Kayan Aşırı Erillik	180
3.2.1.2 Aşırı Erilliğin İronik Betimi	185
3.2.2 Erillikten Ödün Verme	190
3.2.1 Özeleştirici Aracı Olarak Erillik	190
3.2.2 Eril Otorite ve Ataerkil İlişkiler	195
3.2.3 Poz Verme ve Eril Cinsiyetin İhlâli	199
SONUÇ	205
KAYNAKLAR	206

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Ernst Kirchner, “Japon Şemsiyesi Altındaki Altındaki Kız”, 1909

Resim 2: Maurice de Vlaminck, “Chatou’da Ev”, 1903

Resim 3: Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913

Resim 4: Marcel Duchamp, “Kürek”, 1915

Resim 5: Marcel Duchamp, “Şişe Kurutucusu”, 1914

Resim 6: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917

Resim 7: Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919

Resim 8: Marcel Duchamp, “ve Kim Özgür”, 1958

Resim 9: Man Ray, Rrose Sélavy olarak Marcel Duchamp, 1921

Resim 10: Marcel Duchamp, “Belle Haleine: Eau de Voilette”, 1921

Resim 11: Marcel Duchamp, “Paris Havası”, 1919

Resim 12: Marcel Duchamp, “Araniyor, 2000 Dolar Ödül”, 1923

Resim 13: Daniel Chodowiecki, “Doğal ve Yapmacık Duygusallık”, 1779

Resim 14: Daniel Chodowiecki, “Doğal ve Yapmacık Sanat Bilgisi”, 1780

Resim 15: Kasimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915

Resim 16: Pablo Picosso, “Avignonlu Kızlar”, 1907

Resim 17: Hans Bellmer, “Bebek,”, 1935-49

Resim 18: Sürrealislerin Paris Sergisi, 1938

Resim 19: Max Ernst, "Celebes'in Fili", 1921

Resim 20: Max Ernst, "Orman" (Frotaj), 1929

Resim 21: Jackson Pollock, 1950

Resim 22: Hans Namuth, "Jackson Pollock Filminden Kareler", 1950-51

Resim 23: Allan Kaprow, "Jackson Pollock'un Mirası", Art News, Kasım 1958

Resim 24: Allan Kaprow, "6 Parçalık 18 Happening", 1959

Resim 25: Marcel Duchamp, "Paysage fautif (Wayward Manzarası)", 1946

Resim 26: Yves Klein, "Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri", 1960

Resim 27: Yves Klein, "Boşluğa Atlama", Fotomontaj, 1961

Resim 28: Georges Mathieu, "Kimono ile Eylem Resmi Gösterisi", Osaka, 1957

Resim 29: Shozo Shimamoto Boya Şişelerini Fırlatarak Resim Yaparken, Tokyo, 1956

Resim 30: Niki De Saint Phalle, "Atış ", 1961

Resim 31: Shigeo Kubota, "Vajina Resmi", 1965

Resim 32: Linda Benglis, "Fırlatma, Damlatma ve Daldırma", Life Dergisi, 1970

Resim 33: Vito Acconci, "Trademarks", 1970

Resim 34: Vito Acconci, "Tohum Yatağı", 1972

Resim 35: Dennis Oppenheim, "İkinci Dereceden Yanık İçin Okuma Pozisyonu", 1970

Resim 36: Bruce Nauman, "Bir Çeşme Olarak Oto-portre", 1966-67

Resim 37: Gilbert ve George, "Şarkı Söyleyen Heykel", 1970

Resim 38: Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır", 1965

Resim 39: Hermann Nitsch, "1. Aksiyon", 1962

Resim 40: Hermann Nitsch, "80. Aksiyon: Orjiler-Gizler Tiyatrosu", 1984

Resim 41: Otto Mühl, "Yemekte Jimnastik Sınıfı", 1965

Resim 42: Otto Mühl-Günter Brus, "İşeme", 1969

Resim 43: Günter Brus, "Kendini Boyama, Kendini Sakatlama", 1965

Resim 44: Rudolf Schwarzkogler, "Aksiyon 'o.T.", 1965

Resim 45: Peter Weibel-Vaile Export, "Köpekleşme", 1968

Resim 46: Gina Pane, "Sıcak Süt", 1972

Resim 47: Marina Abramović, "Ritim 0", 1974

Resim 48: Annie Sprinkle, "Post-Porn Modernist Gösteri", 1992

Resim 49: Elke Krystufek, "Tatmin", 1996

Resim 50: James Lee Byars, "Bir Elbise İçinde Beş Kişi", 1969

Resim 51: Rebecca Horn, "Kolun Genişlemesi", 1970 – "Parmak Eldivenleri", 1972

Resim 52: Stelarc, "Esneyen Deri İçin Bir Olay", 1976 – "Üçüncü El", 1976-80

Resim 53: Nam June Paik-Charlotte Moorman, "Çello İnsan", 1965

Resim 54: Orlan, "Aynı Anda Her Yerde Olma", 1993-2006

Resim 55: Leigh Bowery, "Anthony d'Offay Galeride Performans", 1988

Resim 56: Marcel Duchamp, "Çenemde Dilimle", 1959

Resim 57: Piero Manzoni, "Sanatçının Dışkısı", 1961

Resim 58: Anthony Gormley, "Yatak", 1981

Resim 59: Ana Mendiata, "Silüet Serisinden", 1976

Resim 60: Marc Quinn, "Kendisi", 1991

Resim 61: Janine Antoni, "Buldum (Evreka)", 1993

Resim 62: Hannah Wilke, "Onun Maskarası Epistol (Joyce)
Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden", 1978-84

Resim 63: Hannah Wilke, "Gözdengeçirilmiş Art News", 1975

Resim 64: Hannah Wilke, "Değiş-Tokuş Değerleri (Marx)
Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden ", 1978-84

Resim 65: Hannah Wilke, "Elverişli Zaman Onu Çalmakla İlişkilidir (Goethe)
Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden ", 1978-84

Resim 66: Ad Reinhardt, "Kübist Bir Resme Nasıl Bakılır", 1946

Resim 67: Hannah Wilke, "Bu Neyi Temsil Ediyor / Sen Neyi Temsil Ediyorsun
Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden ", 1978-84

Resim 68: Hannah Wilke, "Venüs'ün İçinde ", 1992-93

Resim 69: Hannah Wilke, "10 Haziran '92 / 17 Ağustos '92 / 15 Şubat '92
Venüs'ün İçinde Serisinden ", 1992-93

Resim 70: Carolee Schneemann, "Okutmanın Çıplak Eylemi", 1968

Resim 71: Adrian Piper, "Ruhun Gıdası", 1971

Resim 72: Carolee Schneemann, "İç Rulo", 1975

Resim 73: Linda Benglis, "İsimsiz", 1974

Resim 74: Robert Morris, "İsimsiz", 1974

Resim 75: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No: 13", 1978

Resim 76: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No: 15", 1978

Resim 77: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No: 35", 1978

Resim 78: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No: 7", 1978

Resim 79: Chris Burden, "Vuruş", 1971

Resim 80: Chris Burden, "Ölü Adam", 1972

Resim 81: Chris Burden, "BC. Mexico", 1973

Resim 82: Chris Burden, "İkarus", 1973

Resim 83: Chris Burden, "Sabitlemiş Trans", 1974

Resim 84: Chris Burden, "Sabitlemiş Trans (Detay)", 1974

Resim 85: Mathew Barney, “Kör Apışarası”, 1991

Resim 86-87: Matthew Barney, “Cremaster 4”, 1994

Resim 88: Vito Acconci, “Açılışlar”, 1970

Resim 89: Vito Acconci, “Dönüşümler Serisinden”, 1970-71

Resim 90: Paul McCarthy, “Bir Duvarı ve Pencereyi Boyayla Kamçılama”, 1974

Resim 91: Paul McCarthy, “Buyurgan Hamburger”, 1991

Resim 92: Paul McCarthy, “Ressam”, 1995

Resim 93: Peter Land, “Peter Land 5 Mayıs”, 1994

Resim 94: Peter Land, “Pembe Mekan”, 1995

Resim 95: Peter Land, “Merdiven”, 1998

Resim 96: Peter Land, “Seyyar Merdiven şarkısı”, 1996

Resim 97: Vito Acconci, “Uzun Atlama”, 1971

Resim 98: Vito Acconci, “Uzaktan Kumanda”, 1971

Resim 99: Paul McCarthy, “Blok Kafa, Büyük Kafalı Babacık”, 2003

Resim 100: Paul McCarthy, “Bahçe”, 1991-92

Resim 101: Paul McCarthy, “Kültürel Gotik/Barbar”, 1992

Resim 102: Vito Acconci, “Dönüşümler I”, 1970-71

Resim 103: Vito Acconci, “Dönüşümler II”, 1970-71

Resim 104: Vito Acconci, "Dönüşümler III", 1970-71

Resim 105: Paul McCarthy, "Rocky", 1976

Resim 106: Paul McCarthy, "Denizcinin Eti", 1975

Resim 107: John Coplans, "Otopotre", 1985

Resim 108: John Coplans, "Otopotre", 1985

ÖNSÖZ

Bu çalışma, çağımız sanatını, beden yönelimli uygulamalarda somutlaşan ve temel sorunsal haline gelen, sanatsal öznellik ve kimlik bağlamında, incelemek amacıyla yapılmıştır. Kuşkusuz, sanatsal öznellik ve kimlik, 1960'lar ve sonrasında Batı sanatının yörüngesini, modernist süreçten postmodernist bir sürece doğru değiştiren, beden yönelimli sanatsal uygulamalar ve yaklaşımlar içinde önem kazanır. Özellikle geç-modernist dönemde Amerikan soyut-dışavurumcu akımının biçimci ideolojisine bir tepki olarak doğduğu düşünülürse, bu yeni, eleştirel, beden yönelimli yaklaşımların, doğrudan modernizmi tasarlayan Batı metafiziğini ve onun ataerkil yapısını hedef aldığı görülür. Bu nedenle sözünü ettiğimiz yaklaşımların açılımları oldukça geniştir. Bu açılımlar farklı bağlamlarda ele alınarak incelenebilir. Bu çalışmada, (sanatsal) öznellik ve kimlik olgularına, sanatta 'toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkisi' açısından bakılmakta, beden/kendilik ekseninde, sanatçıların kendi dışıl ve eril (toplumsal) cinsiyetlerine yaklaşımları incelenmektedir.

Çalışmanın konusu doğrudan beden ve öznellik kavramlarını içerdiği için ister istemez sanat tarihi, estetik, psikanaliz, felsefe, fenomenoloji, sosyoloji, tıp gibi çok farklı ilgi alanlarının kapsamına girmektedir. Bu açıdan konuyu toplu bir bakış açısıyla sunmak pek de kolay olmamıştır. Tarihsel bilgi ve verilere dayanarak kronolojik bir sıralama yapılmış, mümkün olduğunca diğer kuramsal alanlardan yararlanılmıştır.

Çalışma sırasında yaşanan diğer bir zorluk, incelenen sanatsal çalışmaların bire bir deneyimlenme şansının olmamasıdır. Doğası gereği edimsel (performatif) çalışmaları görmek çok zordur. Üstelik üzerinde durulan çalışmalar eski tarihlidir ve onları izlemek mümkün değildir. Bu yüzden bu çalışmaların fotoğraf ve video filmlerinden yararlanılmıştır.

Çalışma boyunca, bilgi ve deneyimini benimle paylaşan tez danışmanım Yrd. Doç. Ramazan Bayrakoğlu'na, konu seçiminde beni yüreklendiren Prof. Mümtaz Sağlam'a teşekkür ederim. ...ve görece uzun araştırma ve yazma dönemimde bana gösterdikleri sabır ve desteklerinden dolayı aileme özel teşekkürlerimi sunuyorum.

Hakan KIRDAR, Aralık 2006, İZMİR

GİRİŞ

Kendimizi nasıl tanımladığımız, hangi araçlarla ve nasıl ifade ettiğimiz bugün kendi kendimize sorduğumuz soruların en başında geliyor. Bu soruların doğurduğu kimlik sorunsalı, aynı zamanda, çağdaş dünyada yaşayan ya da o dünyayla bir şekilde etkileşime girmeye çabalayan bireyin, karşı karşıya kaldığı 'kendisini yaratma' gerçeği olarak karşımıza çıkıyor. Elbette birey kendine özgü duygu, düşünce ve duyarlılıklar geliştirdiği sürece, birey olmanın koşullarını yerine getirebilecektir. Ancak bu ne kadar bireyin elindedir? Ya da böyle bir şey mümkün müdür? Bu sorulara olumlu cevaplar verebilmek oldukça güç.

"Tarih, zaman, toplum, çevre, gelenek ve kurallar, paylaşılan kent ve mekânlar bizi gösteren, bizi bütünüyle kuşatan kimlik aynasının daha gelişmiş parçalarıdır. Ben'in kuvvetle içerimlediği 'öteki' algısı, etnik, dinsel farklılıklar, ekonomik-sınıfsal ayrımlar, (efendi ve köle diyalektiği), aile geleneği, cinsiyet vb. konumlandırmalar kimliklerin şekillenmesinde belirleyici rollere sahiptirler"¹

Kimliğe, bireyin kendi kendini yaratma sürecinin sonucu olarak yaklaştığımızda, paradoksal bir durumla karşı karşıya kalırız. İnsanın bir yandan farklılaştıkça birey olabilmesi söz konusuken diğer yandan kimlik arayışı içinde yukarıda sözedilen bireyi kuşatan etkenlerin aynılaştırıcılığı (aidiyet) tarafından bu durum engellenir.

"Kimlik kavramı, hem varoluşunu borçlu olduğu, hem de bu varlığı sürekli sakatlayan iki ana paradoksun kısıkcındadır. Bu paradokslardan birincisi kavramın adından ve bu adın nominal-tarihsel arka planından kaynaklanmaktadır. Batı dillerinde Lâtince'nin idem (aynı) kökünden türetilen identité-identity kelimesi bir özdeşliği, aynılığı ifade etmektedir. ... Demek ki kavram ana işareti ve yönelişi itibariyle tercih küresi içinde yer almayan bir mensubiyeti, bir aidiyeti bir çoklukla aynılaşmayı göstermektedir."²

Farklılığın karşısına konan aynılık (kimlik) temelli bir yapılanma ise kendini çoğunlukla görelilik esasına göre kurgulamakta ve çatışkılara zemin hazırlamaktadır.

¹ Taşkın Taş, "Kimliklerle Buluşma", Doğu Batı Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 23, Temmuz 2003, s. 6.

² Mehmet Ali Kılıçbay, "Kimlikler Okyanusu", Doğu Batı Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 23, Temmuz 2003, s. 155.

“İkinci paradoks daha az vahim değildir. Her özdeşlik alanı (identité, kimlik) öyle olmayana, öyle tasarlanmayana, yani öteki(leri)ne nazaran konumlandırılmak ve oluşturulmak zorundadır.”³

Bugün Çağdaş sanat diye nitelediğimiz sanatsal açılımın, sözünü ettiğimiz kimlik aynasının önemli bir parçası olduğu söylenebilir.

1960'larda başlayan sanatın ne olduğuna ilişkin farklı sorgulamalar, modernist zihniyetin sterilleşmeyi ve homojenleşmeyi öngören yaklaşımlarını yıkmayı başarmıştır. Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Arte Povera), Beden Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art), ve Süreç Sanatı (Process Art) gibi sanata kavramsal açıdan yaklaşan bu yönelimlerin tümü aynı çerçevede değerlendirilebilir. Günümüzde geçerlilik kazanan sanat yaklaşımına kapı aralayan, bu Neo-avangard akımların kökeni, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan Dada, Sürrealizm gibi avangard girişimlere dek uzanmaktadır. Sanat nedir? sorgulaması içinde 'bilinen anlamda' sanat yapıtını ortadan kaldıran bu yaklaşımlar, özellikle Dada'nın 'karşı sanat' ruhunun yeniden canlandırılmasından başka bir şey değildir.

Bu akımların ortak yönü, (modern) sanatta gerçek değer ancak kullanılan malzemelerin biçimsel özelliklerinin keşfedilmesi ve geliştirilmesi yoluyla sağlanabileceğini savunan Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in, Soyut-Dışavurumculuk akımı içinde somutlaşan biçimci öğretisine tepki olarak doğmalarıdır.

“Greenberg için resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi.”⁴

Oysa önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı Soğuk Savaş döneminin konjonktürü Greenberg'in sanatsal taleplerinin uzun süre uygulanması için hiç te müsait değildir. İngiliz sanatçı John Latham'ın bir performansını örnek vermek, hem dönemi yansıtmaları bakımından çarpıcı, hem de doğrudan Greenberg'in tezleriyle

³ y.a.g.e., s. 156.

⁴ http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=61&pageID=23&lang=TR

ilgili olduğu için anlamlıdır. Latham 1967 Mayıs'ında yarı zamanlı okutmanlık yaptığı Londra'daki St. Martin Güzel Sanatlar Okulu'nun kütüphanesinden ödünç aldığı Greenberg'in makalelerini topladığı Art and Culture (1961) [Sanat ve Kültür] kitabını arkadaşlarının da yardımıyla sayfa sayfa çiğnemiş ve bu sayfaları cam bir kavanozda biriktirmiştir. Sülfirik asitte eritip sodyum bikarbonat ve maya eklediği kağıt bulamacını bir sene süresince mayalanmaya bırakmış, kütüphanenin kitabı (!) acilen geri istemesi üzerine iade etmiş, daha sonra kavanozu geri alarak, kütüphanenin uyarı kartını, mayalama araçlarını da ekleyerek *Still and Chew* [Sakin ve Çiğnenmiş] adıyla sergilemiştir.⁵

*"Latham'ın eylemi hiçbir açık politik mesaj içermemesine rağmen, ABD'nin Vietnam'a müdahalesi sırasında radikalleşen sanatçıların uyguladığı yeni yöntemlerin bir örneğidir. Kavramsal sanat ve performans sanatına dayanan bu yeni yöntemler sanatın politik mücadele karşısında tarafsız kalması düşüncesini reddetmiş, sanat ve politikanın bildik söylemlerinden kaçınan eylemler yaratmıştır."*⁶

1960 ve 70'lerin Neo-avangard akımları içinde Batılı metafiziği en geniş anlamda eleştiren girişim, sanatçıların kendi bedenlerini sanat yapıtının hem öznesi hem de nesnesi olarak kullandıkları beden sanatıdır. 1980'lerden sonra daha belirgin olarak öne çıkan beden yönelimli üretim alanında, sanatçının bedeni performatif (edimsel) bir araca dönüşmüş, geleneksel malzeme yerini, fırça, tuval, çerçeve ve (sergilediği performans için) bir sahne ya da platform olarak bedene bırakmıştır.

Şimdi bir analogiye başvurarak Soyut-Dışavurumculuk akımı ile onun sergilediği hegemonyaya ve bedeni dışlayan biçimci öğretisine tepki olarak doğan Beden sanatını karşılaştıralım: Bilindiği gibi Soyut-Dışavurumculuk ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş soyut biçimlerden yararlanmayı öngörür, öznenin (sanatçının) aşkınlaştığı, biçimin içeriğe dönüştüğü bir yapma biçimini öne çıkarır. Sanatçı, izleyiciden resim düzlemine çizgi, şekil ve renk gibi salt biçime indirgeyerek aktardığı öznel dışavurumunu, estetik olarak alımlamasını ve onunda kendisi gibi aşkınlaşarak (yüce) gerçekliğe ulaşmasını

⁵ Toby Clark, "20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge", (Çev.: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 167.

⁶ y.a.g.e., s. 168.

bekler. Beden sanatında ise biçimin yerini sanatçının kendi bedeni alır, yapıtın öznesi ve nesnesi sanatçının kendisidir. Sanatçı gerçekliği ele geçirme adına bedenini performatif bir araç olarak 'sahneye' koymaktadır. Böylece Batı metafiziğinde ikiyüz yıldır 'hor görülen', 'hapsedilen' beden, hayat-sanat alanına ve toplumsala geri döner.

Aslında Beden sanatında da Soyut-Dışavurumculuk'ta olduğu gibi biçim içeriğe dönüşmektedir, ancak burada içeriğe dönüşen biçim, herhangi bir aracıya gerek kalmadan doğrudan sanatçının bedenidir ve bu bizi doğrudan 'kimlik' kavramına götürür. Artık karşımızda bir takım soyut şekiller değil farklı fiziksel ve ırksal özelliklerde, farklı kültürlere mensup, farklı cinsel yönelimlere ve toplumsal cinsiyete (gender) ait, kadın, erkek ya da eşcinsel kişiler (sanatçı/birey) görürüz.

Beden, toplumsal cinsiyet (gender), ırk ve cinsellik olarak tanımlanan kimliğin konumlandığı, performe edildiği ve sorgulandığı (meydan okunduğu) yerdir. Sanatçının bedeni, hem gerçek hem de hedeflenen şablonlardan (sterotip) yararlanılarak, kimliğin görsel dilinin kaydı için bir yüzey (görünüm) olarak kullanılır. Kendilik kavramı ve kimlik, kamusal alanda ya da sanatçının kullandığı donatılar, maskeler, kostümler ve kılık değiştirmelerle, kimliğin sahte bir tavrına bürünerek özellikle geleneksel (toplumsal) cinsiyet rollerinin kesişimini dikkate alarak ortaya çıkan bir eyleme dönüştürülür. Kimlik, sahnelenme ve benimseme yoluyla, giysiler, makyaj ve sahte fiziki öznitelikler, toplumsal cinsiyet kodları ve ırk gibi kabullenilmiş belirti ve gösterenlerden yararlanılarak incelenir. Böylece sanatçının bedeni, toplumda bir kimlik aynası işlevi görmeye başlar.

1800'lerden itibaren özerkleşmesiyle birlikte sanatın, erkek egemen bir yörungeye oturduğu bir gerçektir. Modernist dönemde sanat yapma hakkı, toplumsal cinsiyet önyargıları ile ayrımcı bir şekilde yorumlanmış, sanat erkeklere özgü bir iş olarak benimsenmiştir. Bu nedenle Modern sanat tarihi eril (masculine) estetiğin baskın olduğu, erkek sanatçıların bir resmi geçit törenine dönüşmüştür. Kadın sanatçıların itirazları önce bu noktaya yönelmiştir.

Kadın imgesinin sanat tarihi ve görsel kültür içinde tüketim biçimi de tartışmalı konular arasındadır. Kapitalist tüketim toplumu ve kültüründe kadının temsili ve metalaşması, 1960'ların feminist reform hareketleriyle birlikte kadın

sanatçıların da karşı çıktıkları bir diğer olgudur. Bu boyutuyla "... beden* sanatı ve özellikle onun feminist versiyonları yerleşik, egemen kadın algılamalarına, kadının görsel ideoloji içindeki konumuna karşı bir 'direniş'tir."⁷

Bu süreçte, erkek sanatçılar arasında çalışmalarının konusu olarak kendi erilliklerinden (masculinity) yararlanma yönünde doğan bir ilgiye ve isteğe de tanık oluruz. Erkek beden sanatçıları erillğe, 'aşırı-eril' ya da 'ödün verilmiş bir erillik' olarak oldukça geniş bir perspektiften yaklaşmışlardır. Bazı sanatçıların erillğe yaklaşımı öylesine radikal bir boyuta ulaşmıştır ki erilliği tanımlayan sınırlar muğlaklaşmıştır.

Sanatın ne olduğuna ilişkin sorgulamalarla başlayan, sanatçının kim olduğuna varan tüm sorgulamalar, önünde sonunda bizi, iki sorunun birbiriyle örtüştüğü bir kesişim noktasına götürmektedir: Doğrudan ya da üstü örtülü bir dışavurumun öznesi olan "kimlik" kavramına. "*Kavramsal sanat, sanatçıya "nedir" sorusunu sorma hakkı verdiğinden itibaren, sanatçı her şeyi sorar olmuştur. Enformasyon uygarlığımız, tanımadığımız (ötekini) tanıma fırsatı yaratmıştır. Bugünün sanatının temel sorunsalı o nedenle kimlik'tir. Kadın/dişil kimlik, eril/maço kimlik, etnik, mülti etnik kimlik, alt-üst, eş ya da üst cinsel kimlik, kıyrdakinin (marjinalin) kimliği, şiddetin kimliği ele alınan başlıca konular olmaktadır.*"⁸

Bu tezin temel amacı, 1960'lardan bugüne beden yönelimli sanat uygulamalarına yoğunlaşarak, sanat ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantıyı incelemektir. Birinci Bölüm'de, on sekizinci yüzyıldan günümüze, eril cinsiyetin modern sanatta standart kimlik haline gelmesi ve bunun sonucunda kadınların sanat tarihinden dışlanması süreci incelenmektedir. İkinci Bölüm'de, modernizmden postmodernizme sanatçı özneliği ve beden algısındaki değişim; sanatta standart kimliğin sorgulanması ve eril kimliğin sabitlenmiş konumundan çıkarılması süreci incelenmektedir. Üçüncü Bölüm'de, feminist beden sanatçılarının, dişil cinsiyete sanatsal öznellik bağlamında, toplumsal cinsiyet kazandırma çabaları; ve erkek beden sanatçılarının aşırı-erillik ve ödün verilen erillik olarak, erilliklerini toplumsal cinsiyet bağlamında sorgulamaları incelenmektedir.

* Orijinal metinde 'beden' sözcüğü yerine 'gövde' sözcüğü kullanılmıştır.

⁷ Hasan Bülent Kahraman, "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...", Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s. 209.

⁸ Canan Beykal, "Sanat Ölüyor mu?", Sanat Dünyamız, Sayı: 76, Yaz 2000, s. 110.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA STANDART KİMLİK SORUNU

Batı sanatı 1960'lara kadar genel anlamda erkek kimliğinin egemen olduğu bir etkinlik alanı olarak görünür. Kadın sanatçılar moderniteyle birlikte diğer sosyo-kültürel alanlarda olduğu gibi, erkek egemenliğinin cinsiyetçi ayrımcılığına maruz kalmışlardır.

Bu ayrımcılık, kendini öncelikle dilin gündelik kullanımında gösterir. Yaygın kullanımı nedeniyle İngiliz diline bakabiliriz. Bilindiği gibi İngilizcede, *man* sözcüğü genel anlamda hem eril cinsiyet (male) hem de insanlık (humankind) anlamına gelir. Burada açıkça kastedilmese de erkek tanımı beyaz, Batılı ve heteroseksüel nitelikler içerir ve Batı kültüründe geleneksel kimliğin temsil ölçüsü olarak işlev görür. Bu kavrayış içinde erkek (man) sözcüğünün aynı zamanda insanlık anlamında kullanılması, erkek cinsin dışında kalan kadın ve farklı cinsel yönelimleri olan diğer tüm unsurları, 'öteki' konumuna iter. Türkçede de benzer bir kavrayış sözkonusudur. Erkek cinsi karşılayan 'adam' sözcüğü ile türetilmiş sözcüklerde bu sorun açıkça görülür. Örneğin 'bilimadamı' sözcüğü bilimle ilgilenen kişileri adlandırmak için kullanılırken, ister istemez eril cinsiyet vurgulanmaktadır. Türkçe de 'ademoğlu' sözcüğü de 'insanlık' sözcüğüyle eşanlamda kullanılmaktadır. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Batı kültüründe erkek, kimliğin tüm formlarıyla bağlantılı bir şekilde, normatif, standart bir konumu ifade eder. Çağdaş Fransız kadın düşünür Simone De Beauvoir 1949 yılında yazdığı *The Second Sex* [ikinci Cins] adlı kitabında, bu bağlantıya büyük bir ilgiyle yaklaşan kişiler arasındadır:

"Bir erkek kendisini takdim etmeye asla mutlak bir cinsiyete (sex) sahip olarak girmez. O bir erkek olduğunu söylemeksizin yapar bunu. Eril (maskülen) ve dişil (feminen) terimleri sadece biçim meselesi ve yasalarda dile getirilen bir simetri olarak kullanılırlar. Gerçekte, iki cinsiyetin (sex) ilişkisi tam olarak iki elektrik kutbuna benzemez. Erkek sözcüğü genelde insan varlığını da adlandırmak için kullanıldığından, pozitif ve nötrü temsil eder. Oysa kadın karşılıklılık ilişkisi söz

konusu edilmeksizin, sınırlı ölçütle tanımlanarak sadece negatif kutbu temsil etmektedir.”⁹

De Beauvoir'ın da vurguladığı gibi, ataerkil toplumda eril cinsiyete, kapsayıcı, temsili bir işlev yüklenmiştir. Bu temsili işlevin doğası, erkeğin standart sanatçı kimliği olarak kabul edildiğini ifade eder ve sanat alanında oldukça önemli bir toplumsal cinsiyet sorunu gibi görünür.

Sanat tarihi klasik eril figürün tartışılmaz bir norm olarak benimsendiği bir tarzda yazılmıştır. Özellikle Modern sanat tarihi içinde, eril estetiğe dayalı imgelere yansıyan yaratıcılık kavrayışı, kökleri on sekizinci yüzyıla dek uzanan, sanat ve toplumsal cinsiyet anlayışları arasındaki ilişkilerden kaynaklanmaktadır.

On sekizinci yüzyıldan itibaren, sanatın güzel sanat(lar) ve zanaat olarak ayrışarak, özerkleşmesine paralel olarak, sanatçıda olması gerektiği düşünülen ve kaynağını Tanrı ya da yerine konan başka bir aşkın güçten alan, yaratıcılık ve özgünlük gibi nitelikler erkeğe yüklenerek erkek sanatçı figürü yüceltilir. Kadının dehaya sahip olamayacağı yönündeki toplumsal önyargılar ise onu, sanat üretiminden çok, kural, kopyalama ve taklitle ilişkilendirilen zanaata mahkum eder.

Cinsiyetçi bakışın belirlediği bu eğilimler, yirminci yüzyılın başından itibaren Kantçı estetik söylemden türeyen Modern sanatta kurumsallaşır. Kadınların yaratıcı sanatçı olmaları toplumda öylesine yadsınmaktadır ki tersi durumlar daima dramatik bir örnek oluşturmuştur. Sanat tarihçi Edward Lucie-Smith bu dönemin başlangıcından bahsederken, Alman sanatçı Paula Modersohn-Becker'e dikkat çeker ve onunla ilgili bir anektodu aktarır:

“Zamanın sanatsal akımlarıyla tam bir uyum içinde olan ilk Alman sanatçı, bir kadın; trajiktir, ömrü kısa süren Paula Modersohn-Becker (1876-1907) oldu. ... Modersohn-Becker, kısa kariyeri boyunca, bir kadın sanatçının çabalarını baltalayan kadın düşmanı havanın acıyla farkına varmıştı. Paris'ten yazdığı mektupta, kendinden daha az hevesli birkaç kadın ressamla birlikte sık sık gittiği Académie Julian'daki ('serbest akademi') deneyimlerine ilişkin bir öyküyü anlatır hoşnutsuzlukla: “Bir Rus, gördüklerimi gerçekten de resmettiğim gibi mi gördüğümü,

⁹ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

bana resim yapmayı kimin öğrettiğini sordu. Ben de yalan söyleyip gururla 'Kocam', dedim. 'Ah, demek kocan gibi yapıyorsun resimlerini,' dedi. İnsanın kendi gördüklerini resmedebileceği akıllarına bile gelmiyor." Mücadele etmek zorunda olduğu kadın düşmanlığı, yalnızca genel olarak dönemin toplumunda değil, sanatsal avangarda da kök salmıştı. Dönemin deneysel sanatçıları üzerinde derin iz bırakan düşünürlerin birçoğu, Nietzsche dahil, kadının yaratıcılığı düşüncesine açıkça karşı çıkıyordu. Sanatsal deneyler, erkeklere özgü bir ayrıcalık olarak tanımlanıyordu. Modersohn-Becker ne kadar dikkate değer olursa olsun, cinsiyeti, Alman sanatçıların biraraya geldiği yeni bir ekolün kurucusu ya da öncüsü olmasına engeldi."¹⁰

Friedrich Nietzsche ve Sigmund Freud, sanat ve cinsiyete yaklaşımlarıyla Modern sanatı, dolayısıyla modern sanatçıları etkileyen önemli iki düşünürdür. Nietzsche yukarıda Smith'in de vurguladığı gibi yaratıcılık konusunda erkeği tek yetkili kılan bir zihniyete sahipti. O, modern sanatçıların formları bozmaya yönelerek, Yüce olana ait güç kavramını ele geçirme hırslarını onaylamaktaydı. *"Ona göre, bu itkiler en iyi Übermensch'te, yani Üst İnsan'da, isminden de anlaşılacağı gibi özellikle eril cinsiyette ete kemiğe bürünüyor."*¹¹

Freud ise psikoanaliz kuramında, yaratıcılığı doğrudan erkeğin cinsel enerjisi ve libidosunun (cinsel içgüdü) yarattığı bir şey olarak kabul ediyordu. Bu teorilerin özellikle Fovist, Kübist ve Dışavurumcu sanatçıları biçimlediği söylenmektedir.

Modern sanatta normlaşan eril, dahi sanatçı kimliğine karşı eleştirel yaklaşım ve tutumlara ilk kez yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan karşı-sanat hareketlerinde rastlıyoruz. Marcel Duchamp'ın sıradan bir pisuarı, R. Mutt takma ismiyle imzalayıp, 1917'de Müstakiller Salonu'na (sonuçları bakımından üzerine çok farklı yorumlar getirilen) bir 'heykel' diye sunmasını, deha, yaratıcılık ve özgünlük kavramlarına getirdiği bir eleştiri olarak görmekteyiz. Duchamp, dahi sanatçı kimliğini muğlaklaştırmaya yönelik bu protest tavrı, toplumsal cinsiyet kavramlarıyla oynadığı bir çok işinde sürdürmüştür.

¹⁰ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovalmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 65.-66.

¹¹ y.a.g.e., s. 19.

1.1 STANDART SANATÇI KİMLİĞİNİN TARİHSEL KÖKENİ

1.1.1 Sanatın Özerkleşmesi Sürecinde Yüceltilen Sanatçı İmgesi

Erkekleğin sanatta standart kimlik olarak benimsenmesi fikrinin temelleri, on sekizinci yüzyılda Aydınlanma ile birlikte atılmıştır. Amerikalı felsefeci Larry Shiner, 'Sanatın İcadı' adlı kitabında eski sanat sisteminin moderniteyle birlikte bugün de geçerliliğini koruyan modern güzel sanatlar sistemine dönüşmesini ele alırken, sanat ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkilere de ışık tutmaktadır.

Shiner sanat sisteminin dönüşümünü on yedinci yüzyılın sonlarında başlayan Aydınlanma ve sonrasında on sekizinci yüzyılın başlarında belirginleşen entelektüel, kurumsal ve sosyo-ekonomik etkenlere bağlı olarak yaşanan gelişmelere bağlar. Ona göre sanatın bölünmesini doğuran süreç üç aşamada gerçekleşir:

*"1680 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada modern sanat sisteminin ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok ögesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu; 1750 ile 1800 arasında kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan , sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800-1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamaştırma ve yüceltme aşamasında ise, "sanat" terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğenin yerini almaya başlıyordu."*¹²

Bu dönüşümün sanatı ve sanatçıları nasıl etkilediğini daha iyi anlayabilmek için Shiner'in deyiimiyle "sanatın bölünmesi" öncesinde sanatçının konumuna göz atmakta yarar var. Bu döneme kadar sanatçılar toplumda zanaatçı/sanatçı olarak anılmaktaydılar. Bu ikisi arasında henüz kesin bir ayırım yapılmıyordu. "1740 yılına gelindiğinde bile Académie Française'nın resmi sözlüğünde "sanatçı" kelimesi hâlâ "bir sanatı icra eden kimse ... özel olarak da kimyasal işlemler yapanlar olarak tanımlanıyordu."¹³ Birkaç yüzyıldan beri sanatçıların görece itibarlarının artmasına rağmen toplumda henüz netleşmiş, saygın bir sanatçı imajından söz etmek mümkün

¹² Larry Shiner, "Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi", (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 133.-134.

¹³ y.a.g.e., s. 165.

değildi. “Leonardo’dan Velázquez’e saray ressamlarının statüsündeki yükselişe ve Fransız Akademisi’nin getirdiği itibara rağmen Marki d’Argens, 1730 senesinde, çoğu Fransızın “ressamla ayakkabıcıyı birbirinden ayırt edemediği”nden hâlâ yakınıyordu.”¹⁴ On sekizinci yüzyılın ortalarına dek çoğu ressam hala günlük hayatın içinde pratik işlerle geçimini sağlıyordu. “Kariyerlerine genellikle at arabası yahut tabela dekoratörü olarak başlayıp daha sonra yavaş yavaş François Boucher ya da Jean Honoré gibi aristokratların konaklarının duvarlarını süslemek için yaptırdıkları kocaman figüratif sahneler de dahil daha karmaşık ve zor türlerde çalışmaya başlıyorlardı.”¹⁵ Ancak yaşanan toplumsal ve teknolojik değişimler ve oluşan sanat piyasası zanaatçı/sanatçı kimliğinin ayrışmasını sağladı. “Yüzyılın sonuna gelindiğinde “sanatçı”yla “zanaatçı” sadece anlambilimsel olarak değil aynı zamanda günlük uygulama ve ilişki açısından da ayrı şeylerdi artık.”¹⁶

Sanat ve zanaatin birbirinden kesin ayrılması sanatçı imgesinin yaratıcı deha olarak idealize edilmesiyle sonuçlanır. Önceleri zanaat/sanatçılığı belirleyen özellikler dehayla kuralı, esinle hüneri, yenilikle taklidi ve özgürlükle de hizmeti birleştirirken artık bu nitelikler tamamen birbirinden ayrılmıştır.¹⁷ Deha, esin, yenilik, ve özgürlük gibi yaratıcı nitelikler sanatçıyla ilişkilendirilirken, kural, hüner, taklit ve hizmet gibi “mekanik” özellikler zanaatçıya bırakılır.

Zanaatçı/sanatçı imgesinin birbirinden ayrılması, beraberinde yeni bir sorunu da doğurur: Dehanın toplumsal cinsiyeti ne olacaktır? Bu ayrışma öncesinde zanaatçı/sanatçının kadın ya da erkek olması önemli değildir. Yeter ki zanaatçı/sanatçı olmanın gerektirdiği niteliklere sahip olunsun. Ancak sanatın özerkleştiği yeni sanat sistemine geçilmiştir ve dönemin geçerli toplumsal cinsiyet önyagıları bu konuda da etkili olur. Erkeklerin savunduğu cinsiyetçi görüşler, yeni sanatçı ve zanaatçı imgesinin toplumsal cinsiyet rollerini belirler: Sanatçılık eril cinsiyetle, zanaatçılık ise dişil cinsiyetle bağdaştırılır.

Genel olarak, Batı tarihinde erkek yaratıcı gelişmenin kültürel yönünü temsil ederken, kadın doğayla, hayat verme ile besleyen ve büyüten bir kimlikle

¹⁴ y.a.g.e., s. 167.

¹⁵ y.a.g.e., s. 168.

¹⁶ y.a.g.e., s. 169.

¹⁷ y.a.e.e., s. 181.

tanımlanır. İngiliz sanat teorisyeni John Ruskin 1865 yılında kaleme aldığı bir yazıda şöyle demektedir:

“Erkeğin gücü, etkin, ilerici ve savunucudur. O son derece, yapıcı, yaratıcı, keşfeden, ve koruyucudur. Onun akli bir şey üzerine düşünme ve icat etme üzerine çalışır; enerjisini maceraya, -her nerede savaş varsa- hemen savaşıma ve -her neresi ele geçirilecekse- fethetmeye harcar. Kadının gücü ise onun tersine vuruşma değil, kurallar içinde kalmaya; akli, buluş ya da yaratıma değil küçük, güzel tertipler yapma, düzenleme ve sebat etmeye yatkındır. O, şeylerin niteliklerini, onların isteklerini ve sorumluluklarını görür. Onun en büyük işlevi şükretmektir.”¹⁸

Bu süreçte, dehanın toplumsal cinsiyetine ilişkin ileri sürülen tüm görüşler yukarıda yapılan tanımlamayla örtüşmektedir. Shiner sözünü ettiğimiz kitabında bu görüşleri ard arda sıralamaktadır: *“bir Hanımefendinin, Dehasını gösterebileceği en münasip alan ... dikiş-nakış işleridir. ... Genel olarak kadınlarda ... deha yoktur ... [çünkü] ne ruhu süsleyip tutuşturan semavi ateş ne de gelip insanı esir alan esin ... vardır kadınlarda.”¹⁹*

Estetik üzerine söylemleriyle Modernist sanat tarihi üzerinde etkili olan Kant'ın bu konudaki görüşüne de göz atmakta yarar var. Kant'ta dönemin diğer erkek yazar ve düşünürleri gibi, kadınların dehadan yoksun olduklarını düşünmekte, hatta bir kadın bilgin'in *“sakalı bile vardır belki”²⁰* diyerek konuya alaycı bir tarzda yaklaşmaktadır. O, *“Kadınlar sanattaki duygusal şeylere tepki verebilirler ama güçlü bir kavrayıştan yoksundurlar; zira güçlü bir idraki olmayan bir sanatçı ancak saçmalar.”²¹* diye düşünmektedir.

Sanat ve zanaatın birbirinden ayrılmasıyla zanaatçı imgesinin görece düşük bir konuma gerilediğini söylemek yanlış olmaz. Shiner bu konumu vurgulamak için sanat tarihçi Ann Bermingham'ın tezlerine yer verir. Bermingham, dönemi incelerken ünlü çömlekçi Josiah Wedgwood'un Joseph Wright'a Korintli Bakire resmini sipariş etmesinden hareketle zanaatın “kadınsılaşıma”sından²² söz eder. Resim, ülkeyi terk

¹⁸ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

¹⁹ Larry Shiner, “Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi”, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 194.-195.

²⁰ y.a.g.e., s. 196.

²¹ y.a.g.e., s. 196.

²² y.a.g.e., s. 192.

etmek üzere olan bir gence âşık Korintli bir bakireyi gencin gölgesinin anahatlarını duvara çizerken göstermektedir. Shiner'e göre bu resim ile dönemin çizim ve kopyalamanın kadın "uğraşları" oldukları düşüncesi arasında simgesel bir bağ kurulabilir. Birmingham'a göre ise bu dönemde zanaatın hem endüstriyel kapitalizm ve hem de Akademi tarafından küçümsenmesi zanaatın kadınsılaşmasına katkıda bulunur ve bu kadınsılaşma ise zanaatın 'kadın sanatı' olarak marjinalleşmesini sağlar.²³

Özetle, sanatın bölünme süreci, beraberinde bir çok önemli değişime yol açarken aynı zamanda bir toplumsal cinsiyet sorununun doğmasına da neden olmuştur.

1.1.2 Dehanın Kaynağı ve Mutlaklaşan Toplumsal Cinsiyeti

On dokuzuncu yüzyıl boyunca yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler ve ileri sürülen bir çok yeni düşünce, yirminci yüzyılın modern eril sanatçı figürünün oluşmasında etkili olmuştur.

1770'lerde başlayan sanayi devrimi, önerdiği toplu üretim mantığıyla daha önceleri elle üretilen, yarar amacı güden sanat nesnelerinin, mekanik çoğaltma yöntemleriyle üretilebilmesini sağlar. Atölyelerin fabrikalara dönüşmesi ile yeni iş olanakları doğar. Böylece yaşamlarını sanatçı/zanaatçı olarak sürdüren bir çok kişi bu fabrikalarda tasarımcı ve/veya uygulayıcı olarak çalışmaya başlar.

Sanayi devriminin sanata diğer bir etkisi eser ile sanatçı arasındaki doğal bağı kopartmış olmasıdır. Fabrikalarda üretilen ürünler aynı zamanda yeni bir gayri-şahsiliğin, öznesizliğin doğuşunu haber vermektedir.²⁴ Sanayi devrimiyle birlikte zanaat öznesini yitirerek sıradanlaştıkça, modernitenin aşırılığına prim veren öznelcilik ve bireysellik itkisiyle²⁵ birlikte, ideal sanatçı imgesinin saygınlığı gittikçe

²³ y.a.g.e., s. 193.

²⁴ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 18.

²⁵ Georg Simmel, "Modern Kültürde Çatışma", (Çev.: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 50.

kuvvetlenir. Bu öylesine saygın bir konumdur ki neredeyse sanatçı yoğun bir tinsellik halesine bürünür.²⁶

Modernizmin erken dönemi olarak anılan bu dönemde sanatın, bir yandan Hıristiyanlık ya da aşkınlık kapsamında din ile aynı seviyede değerlendirildiğini, diğer yandan ütopyacı görüşler bağlamında yercil (seküler) bir kült havasına bürünerek, zuhur eden yeni bir din²⁷ olarak yorumlandığını görürüz.

Sanatı din seviyesine çıkartanlar ister istemez ikisi arasında bir koşutluk kurmuşlardır. Örneğin “Nazarinler” kendilerini eş düzeyde sanata ve Katolikliğe adanmış, yarı manastır hayatı yaşayan genç Alman ressamlardan oluşur.²⁸ Protestan cepheye ise insanın sanat ve din adına, gerekirse sahip olduğu değerlerden vazgeçmesi gerektiği savunulur. İngiliz şair ve ressam William Blake 1820 yılında şöyle yazar: “Şair, Ressam, Müzisyen ya da Mimar olmayan bir İnsan Hıristiyan olamaz. Sanat’a giden yolda önünüze kim çıkarsa çıksın ona sırtınızı dönmelisiniz. Babanız, Anneniz, Aileniz ve Vatanınız da olsa.”²⁹ Hatta bu söylem “Devrin despotu sanatçı sözcüğüdür. ... Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi. ... Halbuki bugün bizatihi Sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek sanatçı da bu ezeli dinin rahibidir”³⁰ denecek kadar ileriye götürülür. Bu bağlamda ezeli dinin rahibi elbette erkektir ve bu inanca göre yaratıcı eylemler erkeğin nüfuz alanındadır.

Bu fikrin izleri, İncil’in yaratıcılık tanımına kadar geriye sürülebilir. Yaratıcılık bağlamında tanrının yeryüzündeki karşılığı/temsilcisi ‘yaratıcı deha’ya sahip olan erkek sanatçıdır. “Tekvin 1-3 (İncil)’te aktarılan Yahudi-Hıristiyan yaratılış mitinin “mesaj”ı, insanlığın kökenine dair dikkate değer bir kavrayış sunmakta. Burada, Tanrı’nın erkeği kendi suretinde yarattığı, ona “yaşayan her şey” üzerinde egemenlik bahşettiğini ve dölüyle dünyayı boyunduruk altına almasına izin verdiği söylenir. Erkekler verilen önem de aynı derecede büyüktür; Tanrı erkektir, onun en önemli yaratımı da erkek cinsidir.”³¹ İncil’deki yaratılış efsanesi Batı toplumunda ve sanatta kadının ‘ötekî’ konumunu da açıklamaktadır: “Öykü, erkeğin üstünlüğünü ve

²⁶ Larry Shiner, “Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi”, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 301.

²⁷ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 12.

²⁸ Shiner, a.g.e., s. 301.

²⁹ y.a.g.e., s. 302.

³⁰ y.a.g.e., s. 302.

³¹ Christopher L.C.E. Witcombe “Havva ve Kadınların Kimliği”, (Çev.: Taylan Bilgiç), Evrensel Kültür Dergisi, Sayı: 95, Kasım 1999, s. 55.

evrendeki merkezi rolünü vurgularken, kadınların ikincil bir rol oynadığını açıkça dile getirir. Öyküde, Adem'in Havva adını verdiği kadının nasıl itaatsiz olduğu da aktarılır; şeytan tarafından baştan çıkarılan Havva nedeniyle, hem Adem hem de Havva, Cennet Bahçesi'nden kovulurlar. ... Havva'nın öyküsü, Hıristiyanlık dönemi boyunca, erkeklere, kadınların toplumsal, cinsel, dinsel, siyasi ve ekonomik özgürlüklerini kısıtlamak ve onları dizginlemek için bir neden vermiştir. Öykü ayrıca erkeklere, insanlığın maruz kaldığı tüm talihsizliklerden kadını sorumlu tutmak için bir gerekçe de sunmuştur.

Tüm kadınlar Havva gibidir ve tek kurtuluşları, kesin itaat ve saflığı temsil eden bir diğer ataerkil fantezi olan Bakire Meryem gibi olmaktır. Havva'nın öyküsü ve öykünün çeşitli kadın karşıtı yorumları, yüzyıllar boyunca, kadının Batı uygarlığındaki imgesini belirlemiştir.³²

On dokuzuncu yüzyılda Sanayi Devrimi'ne karşı bir tepki olarak doğan Romantizm'in en önemli sözcülerinden biri olan Alman filozof Georg Wilhem Friedrich Hegel'de sanatı dinle bir tutuyordu. Ona göre yaratıcı sanatçılar "Tanrının üstatları"ydı.³³ Üstelik onları (elbette erkek sanatçıları kastederek), doğadan daha güçlü ama hâlâ onun temel bir parçası oldukları için, kendi içlerindeki ve dünyanın geri kalan kısmındaki bölünmeyi tedavi edebilecek yaratıklar olarak tanımlıyordu.³⁴

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Alman felsefeci Friedrich Nietzsche Tanrı'yla özdeşleştirilen güç kavramını yercilleştirerek *Übermensch*'te yani Üst İnsan'da somutlaştırır.

"Nietzsche'ye göre *Übermensch*, bir diktatör ya da toplumun dışında biri değil, daha çok, Platon'un Devlet'indeki Muhafızlar gibi elit kesimin parçasıydı: ama sonradan edinilmiş değil, doğuştan gelen sıradışı güçleri daha fazlaydı. Bu yüzden *Übermensch* bir anlamda, maddi evrende Tanrı'nın yerine geçiyor, atanmış bir form-oluşturucu ve yaratıcı işlevi görüyordu; erken Modernist dönemin birçok hırslı sanatçısı da kendilerini böyle görmeye başlamışlardı. Platon'un Muhafızları kadın olabilirdi, ama Nietzsche'nin kozmosunda kadınlar, yardımcı ya da ilham perisi

³² y.a.g.e., s. 56.

³³ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovalmaz, Osman Akinhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 18.

³⁴ y.a.g.e., s. 18.

olmaktan başka bir şeye heves ederlerse, potansiyel zayıflık kaynakları sayılmaktaydılar: Eril ve dişil roller kesinlikle birbirinden ayrılmıştı.”

Görüldüğü gibi yaratıcılık, ister Tanrıdan isterse de Nietzsche'nin *Üst İnsan* kavramından kaynaklansın kendisini erkek egemen dünyanın cinsiyetçi bakışından kurtaramamıştır. Yaratıcılığı deha ve hayal gücüne bağlayan anlayışlar aynı zamanda dehanın eril olduğunu da peşinen kabul etmektedirler. Bu yüzden, on dokuzuncu yüzyılın dehaya bakışı onsekizinci yüzyılın toplumsal cinsiyet önyargılarını yaşatmaya devam eder. *“Kadınlar” der Schopenhauer “daima öznel oldukları için belki üstün yetenekli olabilirler ama asla dâhi olamazlar”.*³⁵ Kadın sanatçıların üstün yetenekli ve duyarlı olmaları, dâhi olmalarına yetmez(!) Yaygın inanişe göre, bu kadınsı duyarlılığın erkeklerdeki güçlü iddialılıkla birleştirilmesi gerekir.³⁶ Bu nedenle dönemin George Eliot, George Sand ya da Rosa Bonheur gibi başarılı kadın sanatçıları toplumsal sapkınlar hatta fizyolojik hilkat garibeleri gibi görülürler.³⁷ Peki erkek sanatçıların yapıtlarına doğal olarak yansıyan (kadınsı) duyarlık nasıl açıklanabilir? Elbette bunun da yine spekülâtif bir açıklaması vardır. Otto Weininger şöyle yazar: “Dâhi bir erkeğin içinde ... aynı zamanda bir kadın da vardır. Halbuki kadın eksiktir. ... Kadınlık dehayı asla kapsayamaz”.³⁸

Bu konuda en “olumlu” açıklama Charles Baudelaire'in bir kadın sanatçıya bu hakkı ihsan etmesidir. Baudelaire 1846'da Eugenie Gautier'i kastederek, *“bir erkek gibi resim yapıyor”* diyordu.³⁹

Sonuç olarak erkek sanatçılar, on dokuzuncu yüzyılın sonunda sanatta standart kimliği temsil eder hale gelmişlerdir. Başka bir ifadeyle eril cinsiyet sanatta normlaştırılmıştır. Bu süreçte dişil cinsiyetin sanatın 'öteki'si konumuna itildiğini görmekteyiz. Durumu Nietzsche'nin güç istenci kavramıyla değerlendirdiğimizde, sonuç çok şaşırtıcı görünmüyor. Çünkü; güç istenci onu elinde bulunduranlara bağlı olarak etkin ya da geriletici olabilmektedir. Ataerkil toplum düzeninde doğal olarak, güç istenci erkeklerin elinde olduğu için sanatta, kadın sanatçıların en azından erkek sanatçılar kadar toplumsal cinsiyetlerini varetmeleri mümkün olamamıştır.

³⁵ Larry Shiner, “Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi”, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 305.

³⁶ y.a.g.e., s. 305.

³⁷ y.a.g.e., s. 306.

³⁸ y.a.g.e., s.306

³⁹ Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı”, (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 153.

1.2 MODERN SANATÇININ ERKEKSİ FIRÇASI

Yirminci yüzyıl modernizminde, sanatçıların bireysel dehalarına karşı besledikleri güvenle ortaya çıkan, genel olarak eril, bir estetik görünüm göze çarpar. Yüzyılın başlangıcında, Nietzsche ve Freud'un düşünceleri, sanatta yeni atılımlar yapmak isteyen genç deneysel sanatçılar üzerinde itici bir güç oluşturur.

"Nietzsche, 'Böyle Buyurdu Zerdüşt'te 'daha önce görülmemiş, duyulmamış, hissedilmemiş renkleri gördürecek, sesleri duyuracak, duyguları yaşatacak yeni bir beğeniden, yeni bir iştihadan, yeni bir armağan'dan bahseder."⁴⁰

Sigmund Freud ise 1905 yılında yazdığı 'Cinsiyet Teorisi Üzerine Üç Deneme'de ileri sürdüğü, *libido*^{*} ile ilgili teorilerinde, yaratıcılık ve erkeğin cinsel enerjisi arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Freud insanın olgunlaşmasında merkezi bir matris olduğunu düşündüğü "Oidipus Kompleksi"^{**} modeli ile erkeğin hadım edilme korkusu ve kadının penis kıskançlığı teorilerini birleştirerek, eril kimliğin ve cinselliğinin bir norm olduğu varsayımında bulunur. Ona göre erkeğin yeteneği, başka bir deyişle, onun başarılı bir Oidipus Kompleksi deneyimi yaşamasına izin veren şey; yaratıcı enerji, üretkenlik ve olgunluk sürecinden doğar. Freud *"libidonun genel olarak ve yapısı gereği, erkekçe bir öze sahip olduğunu"⁴¹* ileri sürmektedir. O kadınlardaki libidonal enerjiyi yadsımaz, ancak dişil libidoyu, -erkek penisine benzettiği- kadının klitorisine indirger. Ona göre *"Erkek çocuğuna, libidosunun açılıp gelişmesi imkânını sağlayan ergenlik, kız çocuğuna özellikle klitoris duyarlılığına yönelmiş bir bastırmadan başka şey getirmez. Böylece, bastırılan şey, erkeksi bir cinsel unsurdur."⁴²*

⁴⁰ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 61.

^{*} Libido, cinsiyet içgüdüsünden, ya da yaşama itkisinden doğan, enerji, istek ya da yönelimdir. Libido genel olarak zevk almaya çevrilmiş bir eğilimdir. Bir bakıma, cinsellik kavramının genişletilmesiyle elde edilmiş bir kavramdır. Freud, cinselliğin biricik amacının çoğalmak olmayıp, genel olarak zevk aramak olduğunu anlatmak için libido kavramını kullanır.

^{**} Adını mitolojik bir öyküden alan Oidipus kompleksi, erkek çocuğun anneye bağıllığı ve babadan nefret etmesi yüzünden, bilinç-dışında oluşan ve cinsellik karakterini taşıyan bir komplekstir. Oidipus kompleksi Freud'a göre babayı kıskanmak ve ondan nefret ediş, suçluluk duygusu doğurur.

⁴¹ Sigmund Freud, "Cinsiyet ve Psikanaliz", (Çev.: Selahattin Hilav), Varlık Yayınları, İstanbul, 1972, s. 161.

⁴² y.a.g.e., s.162.

Freud sanat eserinin eril arzudan kaynaklanan, yüceleşme ve cinsel arzunun bir gösterimi olduğunu ileri sürer. Buna göre –eğer kadınlar ergenlik döneminde libidonal enerjilerini bastırıyorsa- sanatsal yaratıcılığı dışil cinsiyetle bağdaştırmak olası değildir.

Sanat tarihçi Carol Duncan, Freud'un libido hakkındaki teorilerinin, o yıllarda, -yaratıcılığın temeli ve kaynağı olarak- eril dürtüler üzerine benzer vurgularla çalışan, bir grup genç sanatçıyı biçimlediğini ileri sürmektedir.

Duncan, zamanın önde gelen genç erkek sanatçıları tarafından, çok sayıda pasif, çıplak kadının (nude) resmedildiğine dikkat çeker. Fovist, Kübist ve Dışavurumcu olarak anılan bu sanatçıların biçimsel yaklaşımlarının, oldukça denetimsiz enerjiyle, açığa çıkan bir şiddet sergilediğini savunur.⁴³

Daha önce bahsettiğimiz, Alman kadın sanatçı Paula Modersohn-Becker'in öyküsü Duncan'ın iddiasını, bir bakıma desteklemektedir. Bununla ilişkili olarak, tümüyle bir erkek girişi⁴⁴ olan, yeni yüzyılın ilk Alman avangard grubu, *Die Brücke*'ten [Köprü] sözedilebilir. Sanat tarihinde Ekspresyonistler olarak da anılan *Die Brücke* sanatçıları, "*Matisse'i ve onun hem halefi hem rakibi olan Kübistleri meşgul eden tarzda tutarlı ve mantıklı yeni bir görsel dilin icadıyla değil, kendi psikolojileriyle ilgiliydiler.*"⁴⁵ Ekspresyonist yönelimin sanatçıya tanıdığı kendini ifade olanakları "eril estetik" biçim ve erkeksi vurguları farkedilir hale getiriyor. Bu konuyu Edward Lucie-Smith *bu erkeksi görünümü Kirchner'in bir eseri üzerinde durarak şöyle açıklıyor:*

"Ekspresyonist sanatın ilk dönem temalarından biri de genç Ernst Ludwig Kirchner'in 'Japon Şemsiyesi Altındaki Kız' tablosunda görüleceği üzere, çılgın erotizmdi. Kirchner buna yalnızca modelin çıplaklığında (sonuçta, çıplak kadın Batı

⁴³ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

⁴⁴ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 66.

⁴⁵ y.a.g.e., s. 67.

* "Ekspresyonist sanat kesin kişisel açıklamalara değer verir, bu türden açıklamaları neredeyse zorunlu sayardı: 'ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili olarak bunları hissettim. Ben sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum." Norbert Lynton, "Modern Sanatın Öyküsü".

sanatında gelenekseldir) değil, modelin arkasındaki sahneyi süsleyen cinselliği çağrıştıran küçük figürlerle de atıfta bulunur.”⁴⁶



Resim 1: Ernst Kirchner, "Japon Şemsiyesi Altındaki Altındaki Kız", 1909

Lucie-Smith'in parantez içinde belirttiği ve Batı sanatının geleneklerine bağladığı, çıplaklık salt geleneklerle açıklanabilir mi? Buradaki çıplak kadın betimi, gerçekten, geleneksel bir yaklaşımın mı, yoksa Kirchner'in erkeksi doğasının bir dışavurumu mudur?

Elbette, hem uslubu hem de konusuyla, bu çalışma (ve diğer benzer örnekler) eril bir erkeksilik (virilite) ve egemenlik duygusu taşımaktadırlar. Bu duygu sanatçıların cinsel tepkileri olarak ham, kendiliğinden oluşan ressamca jestler, yoğun renklerle, resimlerden yansımaktadır.

Fransız ressam Maurice de Vlaminck (Fov akımına dahil edilir) resimlerinden bahsederken uyguladığı yöntemi "Bir üslup endişesine kapılmadan, yüreğim ve

⁴⁶ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 67.

*belimle boyuyorum*⁴⁷ diye açıklamaktadır. Vlaminc'ın beliyle kastettiği şey argoda "beli gelmek" deyiimiyle kullanılan erkeğin orgazma ulaşması, boşalma anıdır.



Resim 2: Maurice de Vlaminck, "Chatou'da Ev", 1903

Yaratıcılığın ve egemenliğin kaynağı olarak eril dürtülerin öne çıktığı, eril estetik biçime 1950'lerde Pollock kuşağı sanatçılarının soyut-ekspresyonist resimlerinde tekrar tanık oluyoruz. Üstelik bu kez, Ekspresyonizmin içerdiği temsile dayalı resmetme tarzının kısıtlayıcılığından kurtulan soyut-dışavurumcu tavır (erkek) sanatçıların anlık duygulanım, çöşku ve esin patlaması yaşadıkları maço, erkeksi dışavurumlarına daha fazla izin verir.

Geç-modernizmin eril estetik görünümüne, onun Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi ilk teorisyenleri tarafından hiç değinilmemiş olması aslında şaşırtıcı değil. Çünkü bu eril estetik gösterimler, zamanın yaygın düşünce yapısı üzerinde temellenmiş ve doğal karşılanmıştır. Soyut-dışavurumcu resim ve özellikle Jackson Pollock üzerine yapılan son tartışmalarda konunun bu boyutu yeni yeni gündeme getirilmektedir.

Belkide, diğer teorisyenlerden daha fazla, Duncan, modernizmin atılımından beri sanata, toplumsal cinsiyetle ilişkili bir perspektiften bakar; erkek sanatçılarla eleştirmenlerin, doğallaşan ya da toplumsal cinsiyet ve güç (iktidar) arasındaki gizil

⁴⁷ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

bağı keşfeder. Onun eril cinselliği ile sanatsal gelişim arasında kurduğu bağ çalışmamız açısından önemlidir:

Özgün sanatın eril libidonal enerjiden beslendiği fikri, son yıllarda farkedilen bir olgudur. Elbette sanatçılar ve eleştirmenler bu fikri, bilinçli olarak ifşa etmediler. Derinden hissedilen, çok az sorgulanan ve çoğunlukla kendiliğinden açığa çıkan bu eğilimi, bundan dolayı tartışmaya gerek yoktu. Sadece erotik sanatın eril cinsel arzuya yönelimli olduğu sanısına gönderme yapmıyorum, fakat bir beklentiyi, tamamen sanatta varolduğu varsayılan eril erotic enerjiyi, onun önemli ve hayati içeriğini de vurgulamak istiyorum.⁴⁸

Duncan böylesi bir yapıyı, kişisel sanat eserlerinde—ancak kesinlikle açık olmayan- bir beliriş (manifesto) diye tanımlar.⁴⁹ Bundan dolayı, Ekspresyonizmin, yaratıcı eylemin meşru kaynağı ve bir itki gücü olarak, eril potansiyele ve eril cinselliğine hizmet eden bir fikre dayandığı söylenebilir. Sözkonusu mantığa göre, ayrıcalık, yaratıcılık ve üstünlük bu nedenle bir erkeklik organına sahip olmayla ilgilidir ve bu ima edilen, üzeri örtülü ve doğal bir yolla dışavurulur. Bu, psikanalist Jaques Lacan'ın genelde, bir gizleme, doğallaşma ve kapatılmışlık tarzı içinde işleyen, fallik yapının temel karakteri tanımına uymaktadır.⁵⁰

1.3 DAHI SANATÇI KİMLİĞİNİN MUĞLAKLAŞTIRILMASI

Şu ana kadar deha kavramı bağlamında standart sanatçı kimliğinin yapılanma ve onun eril cinsiyetle ilişkilendirilmesini irdelemeye çalıştık. Bugün çağdaş sanat uygulamalarına baktığımızda, eril cinsiyetin standart kimlik olduğu fikrinin büyük oranda aşıldığını söyleyebiliriz. Bu süreçte sanatçıların standart kimlik sorununa karşı aldıkları tavır, sonraki bölümlerde inceleyeceğiz. Bu karşı tavır, ilk kez, 1920'lerde tarihsel avangard hareket içinde doğar ve özellikle Marcel Duchamp tarafından sergilenir.

Duchamp çoğunlukla yirminci yüzyıl sanatında Dadaizm, Sürrealizm, Kavramsalcılık ve diğer pek çok 'izm'e yaptığı önemli katkıyla anılır. Çalışmaları üzerinde tartışılırken onların özgün bağlamları genellikle gözardı edilir.

⁴⁸ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

⁴⁹ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

⁵⁰ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

Duchamp toplumsal cinsiyet, cinsellik, feminizm ve diğer birçok bağlantılı konunun hararetle tartışıldığı bir zaman diliminde yaşamıştır. Gerçekten dikkatle incelendiğinde onun eserleri, bu meselelerle ilişkilendirilebilen betimlemelerle doludur: Toplumsal cinsiyet, seks, cinsellik gibi cinsel politikalarla ilgili konular ve evlilik, mastürbasyon, karşı cinsin kılığına bürünme, cinsiyet dönüşümü, eşcinsellik, feminizm gibi hayatın içinden meseleler. Diğer yandan Duchamp ürettiği bir çok *ready-made* [hazır yapım] ile sanat eserinin ve deha ile açıklanan yaratıcılığın sorgulanmasına da yol açmıştır. Bütün bunlar sanatçının yaşamı boyunca önem verdiği ve ölümüne dek tutarlı bir şekilde işlediği konulardır. Duchamp'ın bu konulara bakışı Dada, Sürrealizm ve Rus avangardının, burjuva değerleriyle kuşanmış güzel sanat ideallerine karşı çıkma ve onu yıkmaya yönelik eleştirel tavırları içinde ayrı bir anlam kazanmaktadır.

Sözünü ettiğimiz hareketleri belli bir biçem geliştirmedikleri⁵¹ için sanat akımı olarak değerlendiremeyiz. Onları, sanatın özerkliğine karşı çıktıkları için, modernist avangardizm'den de ayrı tutmak gerekiyor. Peter Bürger'in kullandığı "tarihsel avangard" terimi bu hareketlerin kendine özgülüğünü teslim etmekte ve yeterince ayırıştırıcı bir işlev görmektedir. Tarihsel avangardın temel karakteri, sanatın gerçek yaşam bağlamlarından yavaş yavaş uzaklaşması ve kendisini estetiğin özel deneyim alanına hapsetmesine⁵² karşı çıkışıdır. Bu uzaklaşma Burjuva sanatının temel niteliğidir ki bu yüzden tarihsel avangardın boy hedefi haline gelir. Burada konuyu daha anlaşılır kılmak üzere Peter Bürger'in *Avangard Kuramı* adlı kitabına başvurmakta varar var.

Bürger Batı sanatını, dinsel sanat, saray sanatı ve burjuva sanatı diye üç evreye bölerek tarihsel, tipolojik bir dizge içinde inceler:

⁵¹ Madan Sarup, "Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm", (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 203.

⁵² Sarup'a göre, "Sözelimi Dadacı ya da Gerçeküstücü biçem diye bir şey yoktur. Avangard hareketin ayırıcı özelliklerinden biri, gerek kendi döneminin gerekse geçmiş dönemlerin sanat teknikleri karşısındaki üstünlüğüdür. Tekniklerin ve biçemlerin birbirini tarihsel olarak izlemesinin yerine birbirinden apayrı olan teknik ve biçemlerin eşzamanlılığının geçirilmiş olması Avangard hareketin yaptıkları arasında gösterilebilir." Madan Sarup, "Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm".

⁵² y.a.g.e., s.203.

“A. Dinsel sanat (örneğin, geç Ortaçağ sanatı) kült nesnesi işlevi görür. Toplumsal kurum olarak dinle tamamen iç içedir. Kolektif olarak üretilir ve üretim tarzı zanaattır. Alımlanma tarzı da kolektif olarak kurumsallaşmıştır.

B. Saray sanatı (örneğin, XIV. Louis'nin sarayındaki sanat) da yine kesin olarak belirlenmiş bir işleve sahiptir; temsil edicidir, hükümdarın şanına tanıklık eder ve saray toplumunun kendi portrelerini sunar. Dinsel sanat nasıl inananların hayat pratiğinin parçasıysa, saray sanatı da saray toplumunun hayat pratiğinin parçasıdır. Yine de dinle bağlarını koparmak, sanatın özgürleşmesinin ilk adımıdır. (Özgürleşme burada betimleyici bir kavram olarak kullanılmıştır, sanatın ayrı bir toplumsal alt-sistem haline gelme sürecini ifade eder). Dinsel sanatla arasındaki fark, üretim alanında özellikle belirginleşir. Sanatçı birey olarak üretir ve faaliyetinin biricikliğine ilişkin bir bilinç geliştirir. Alımlama hâlâ kolektiftir, ama kolektif edimin içeriği artık dinsel değil, sosyalleştiricidir.

C. Burjuvazinin soylu değerleri devralması ölçüsünde, burjuva sanatı temsil edici işleve sahip olur. Hakiki burjuva sanatı, burjuva sınıfının kendine dair kavrayışının nesneleşmesidir. Sanatta dile getirilen kendine dair kavrayışın üretimi ve alımlanması, artık hayat pratiğiyle ilişkili değildir. Habermas bunu kalıntı ihtiyaçların, yani burjuva toplumunun hayat pratiğinde bastırılmış ihtiyaçların karşılanması olarak tanımlar. Artık sadece üretim değil, alımlama da bireysel bir edimdir. Burjuva hayat pratiğinden uzaklaşmış olan, yine de bu hayatı yorumlama iddiasında olan yaratımları içselleştirme tarzı, eser karşısında yalnız başına tefekküre dalmadır. Burjuva sanatının özdönüşüm evresine ulaştığı estetizmde, nihayet hayatı yorumlama yönündeki bu iddia da ortadan kalkar. Burjuva toplumunda her zaman sanatın işlev tarzına damgasını vurmuş olan “hayat pratiğinden uzaklık”, artık bu sanatın içeriği olur.”⁵³

Tarihsel avangard hareket bütünüyle mevcut topluma⁵⁴, hem sanat yapıtının dayandığı dağıtım aygıtına hem de özerklik kavramıyla tanımlanan burjuva toplumundaki sanatın değerlerine⁵⁵ karşı çıkar. Esasen tarihsel avangardın amacı sanat pratiğini tekrar hayatla buluşturmadır. İleri sürüldüğü gibi kurum olarak

⁵³ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 101.-102.

⁵⁴ Madan Sarup, “Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm”, (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 204.

⁵⁵ y.a.g.e., s. 204.

sanatı ortadan kaldırmaya yöneldikleri doğrudur; ancak onları, sanatı tekrar hayat pratiklerine yaklaştırmaktan alakoyacağı için sanat eseri kategorisini yok etmezler. Bürger'e göre, "Avangardistler, ... sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmamış, ama ciddi anlamda değiştirmişlerdir."⁵⁶

Sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmadan ve burjuva sanatının estetik-nesnesini (ki herhangi bir sanat nesnesi üretildiği an ne şekilde olursa olsun estetik bir nesneye dönüşür) üretmeden bir eser üretilebilir mi? Bürger'in bu soruya cevabı böylesi bir sanat nesnesinin üretilebileceği ancak bunun üretildiği an avangardist bir gösteriye⁵⁷ [manifestation] dönüşeceği'dir. Gösterinin geçici doğası yüzünden bir süre sonra bu nesnenin kendisini –sanat nesnesi olarak- değilleyeceği açıktır. Yani "eser" gösterinin –ki burada bir protesto ya da provakasyonun- aracı haline gelir. Amaç sanatın burjuva toplumundaki değerini alaşağı ederek sanat kurumunu ortadan kaldırmaktır.

Bürger, burjuva sanatının değerinin amaç ya da işlev, üretim ve alımlama olmak üzere üç alandaki yansımalarını, Duchamp'ın ünlü pisuarı üzerinden incelemektedir.

Duchamp 1913 yılından itibaren bir çok hazır yapım üretmiştir. Bunlar bisiklet tekerliği, şişe kurutucucu, kar küreği gibi gündelik hayatta bir işleve sahip nesnelere'dir. Sanatçı bu nesnelere birşeyin –örneğin tabure- üzerine monte etmek ya da konumlarını değiştirmek dışında, neredeyse hiç dokunmadan "sanat nesnesi" olarak sunar. Duchamp'ın kuşkusuz en çok ses getiren hazır yapımı 1917 yılında ürettiği *Fountain* [Çeşme]'dir. Sanatçı bir pisuarı, R. Mutt takma ismiyle imzalayıp, o yıl New York'ta ilk kez düzenlenen Müstakiller Salonu sergisine gönderir.

⁵⁶ Bürger, a.g.e., s. 106.

⁵⁷ y.a.g.e., s. 106.



Resim 3: Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913



Resim 4: Marcel Duchamp, "Kürek", 1915



Resim 5: Marcel Duchamp, "Şişe Kurutucusu", 1914

Bürger yukarıda andığımız üç alan içinde, “avangardist gösteri”nin amacı ya da işlevinin, tanımlanması en zor alan olduğunu söyler. Ona göre, burjuva toplumunda eserin aslı içeriği haline gelen “hayat pratiğinden uzaklık”, ve avangardist sanatçıların bu işlevsizliğe, sanatın hayat pratiği içerisinde ortadan kaldırılması prensibiyle karşılık vermeleri, sanatın amacınının tanımlanmasını imkansız hale getirir.⁵⁸ Bürger’in endişelerinde haklılık payı olmakla birlikte bu açmaz bizi tekrar “sanat sanat içindir” tartışmalarının sığınağına sürekleyebilir. Sanatın büsbütün hayattan kopuk olduğunu düşünmek bile yeterince iç karartıcıdır. Sanatı belki de sanat ve hayatın birbirlerini yansıttıkları iki aynadan biri gibi düşünmekte yarar var; sanatın durmadan kendi kendisini (kopyalayarak) yinelemesi pahasına.



Resim 6: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917

Aşağıdaki satırlarda Pisuarın ilk bakışta algılanabilen amacına değineceğiz ama Duchamp'ın neredeyse tüm yapıtlarına yansıyan cinsellik, eril ve dişil cinsiyetler gibi hayatın pratiklerine uzanan içeriklerine de değineceğiz. Belki de bu, aynı zamanda Duchamp'ın avangard tavrını daha iyi kavranmamızın kapısını açacak bir anahtar olabilir.

⁵⁸ y.a.g.e., s. 107.

Bürger Burjuva sanatında özerk sanat eserinin üretiminin bireysel olarak gerçekleştiğini söylemişti. *“Sanatçı birey olarak üretir –bireysellik bir şeyin dışavurumu olarak değil, radikal farklılığın ifadesi olarak kavranmıştır. Deha kavramı bunun bir örneğidir. Sanat eserinin yapılabiliğine ilişkin olarak estetikizmde ulaşılan bilinç, bununla olsa olsa çelişir. Örneğin Valéry, sanatsal dehayı gizeminden arındırmak üzere, dehayı bir yanda ruhsal güdülere, öte yanda sanatsal araçlar üzerinde tasarrufa indirger.”*⁵⁹ Deha kavramı bireyselliği aşan bir şeydir ve Burjuva sanatında deha kavramı fazla abartılmıştır.

Duchamp Pisuar ile mevcut deha kavrayışına daha radikal bir eleştiri getirir. Pisuarın üretimi bireysel bile değildir. Sanatçı dönemin sanat eseri için geçerli stil söylemiyle özellikle biricik öznellik ve özgün eser mefhumlarını alaya alan bir sanat modeli önermiştir.⁶⁰ Hatırlanacağı gibi özgünlük dehaya bağlanan sanat anlayışının saçayaklarından biriydi. Shiner de Duchamp'ın hazır yapımlarını *kutsal* “sanat eseri”nin parodileri⁶¹ olarak tanımlamaktadır.

Duchamp bir pisuarı sadece ters çevirip olduğu gibi kullanmasaydı, tersine kalıbını alarak yeniden alçıdan dökseydi -ki kendi yüzü ve kadın bedeninin erojen bölgelerinin mulajlarını almıştır- o bir dereceye kadar sanat eseri sayılabirdi.

Duchamp sıradan bir pisuarı imzalayıp sanat sergisine gönderdiğinde Bürger'in deyiimiyle “bireysel üretim kategorisini olumsuzlamıştır”.⁶² *“Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddalarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini sorgular.”*⁶³

Bürger, avangardın yalnızca bireysel üretim kategorisini değil, bireysel alımlama kategorisini de olumsuzladığını söyler. Ona göre *“Bir dada gösterisi*

⁵⁹ y.a.g.e., s. 107.

⁶⁰ Hal Foster, “Tasarım ve Suç”, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 109.

⁶¹ Larry Shiner, “Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi”, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 380.

⁶² Bir nesneden ya da bedenden bire bir ölçekte çıkarılan kalıba verilen genel isim.

⁶³ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.107.

⁶⁴ y.a.g.e., s. 108.

karşısında, provokasyonla galeyana gelen izleyicilerin yuhalamadan tartaklamaya kadar uzanan tepkileri, kuşkusuz kolektiftir.⁶⁴ Bu toplu gösterinin gürültü patırtısı arasında (burjuva) izleyicinin eser karşısında yalnız başına tefekküre dalacak sukuneti yakalaması mümkün değildir artık.

Burada akla takılan bir soruyu açmadan geçemeyiz. Bürger'in iddia ettiği gibi Duchamp pisuarı seçerken gerçekten rastgele mi davranmıştır? İzleyeni çoğu kez şoke eden "eserleri", -kelime oyunları yaparak- onlara koyduğu isimlerle bile çok katmanlı bir anlam derinliği sağlayan, gizem dolu bir sanatçı olarak, Ducham'ın pisuarı seçerken rastlantısallığa meydan vermesi pek olası görünmüyor.

William Camfield pisuar üzerine yazdığı makalesinde bu dönem süresince sanatçının cinselliğe olan aşırı ilgisine dikkat çekiyor ve pisuarı bu ilgiler doğrultusunda değerlendiriyor. "*Obje, orijinal niteliği ile idrar kabı işlevini sürdürmesinden ötürü eril bir çağrışımdan uzak düşünülemez; kaldı ki akıcı kıvrımları, yumuşak ve yuvarlak hatlarıyla dişil cinse ait jenital bir formu andırmaktadır.*"⁶⁵ Sonuçta bir idrar kabını seçen Duchamp, sergi düzenleme komitesinin erkek üyelerini şaşırtarak, gösterinin şiddetini artırmak ya da sanatın toplumsal –özellikle eril cinsiyetle bağını ve ataerkil burjuva toplumunun cinsel-politik değer yargılarını sarsmak istemiş olabilir.

Pisuar kadar yankı yaratmasa da 1919 yılında ürettiği L.H.O.O.Q adını verdiği çalışması da benzer vurguları taşımaktadır. Bu yüzüne bıyık ve keçi sakalı çizdiği bir Mona Lisa tıpkıbasımıdır. Bilindiği gibi eser "dehaya" sahip olduğu kuşku götürmeyen Rönesans sanatçısı Leonardo da Vincî'ye aittir. İmge ve başlık (L.H.O.O.Q-elle a chaud au cul- onun kığı ısınmış) alttan alta transeksüelliğe dikkat çeken cinsel bir ima taşımaktadır. Zeynep Sayın bu işi şöyle değerlendiriyor:

"Mona Lisa'nın gülüşünün gizemi üzerine sürdürülen cansıkıcı tartışmaya verilen bir yanıtıdır bu; alçak ve yüksek, erkek ve dişi, sanat olan ve olmayan, yazı ve resim her zaman çifttir. Kaldı ki Duchamp, yazdığı harflerle Mona Lisa'ya bakmayı önerir: Harflerin İngilizce okunuşu, bakmanın emir kipidir-Look! Bakılan, erkek kılığında bir kadın, kadın kılığında bir erkektir, her ikisinin de ötesidir. Duchamp yıllar

⁶⁴ y.a.g.e., s. 109.

⁶⁵ http://www.mmbeyer.com/Papers/Art_History/Mike's/Duchamp.htm

sonra *Mona Lisa*'nın bıyığını çıkarmadan önce resmi kendi adına (*Mona Lisa* tablosunda Leonardo imzası yoktur) notere onaylattırır. Duchamp, *Mona Lisa*'nın mâliğidir. Cinsiyetlerin ve özdeşliklerin, iyeliklerin ve yoksullukların değişmesi yanılısama ve yanılmaca adına önemlidir; ne evren özel bir mülk betimidir ne de cinsellik özdeşleyim temelinde yaşantılanabilir.”⁶⁶



Resim 7: Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919

Ahu Antmen Duchamp'ın *Mona Lisa*'sına, sanatçının protest tavrı bağlamında yaklaşmaktadır. Antmen, “*Yapıtın temeliyle, çağrışımlarıyla, kurulu anlamlarıyla, kabul görmüş kodlarıyla, otoritesiyle sessizce dalga geçen Duchamp ... yapıtın kendisini de gerçekten komik duruma düşürür ... Duchamp'ın kendi ifadesiyle 'Rembrant'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmak' tasarısı da benzer bir alaycı-eleştirel tavrın ifadesi*” demektedir.

⁶⁶ Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi”, MetisYayınları, İstanbul, 2003, s. 199.

Sanatçının, da Vinci'ye ilgisi sadece bu çalışmayla sınırlı değildir. Örneğin pisuarı imzalarken kullandığı R.Mutt takma adını, Freud'un 1910 yılında yayımlanan bir yazısında, da Vinci'nin bir rüyasını analiz ederken kullandığı Mut, Mutter sözcüklerinden (*Mut* akbaba başlı Mısır tanrısı, *mutter* ise Almanca'da anne anlamına gelir) türetmiş olabilir.⁶⁷

1958 yılında ürettiği *L'Equilibre* [Denge] adlı gravür tıpkı, da Vinci'nin tersten yazdığı metinler gibi, ancak aynaya tutulduğunda okunabilir. Duchamp'ın bu işi "okunabilmek" için aynaya tutulduğunda *Et que libre?* "ve kim özgür?" soru cümlesi belirir.



Resim 8: Marcel Duchamp, "ve Kim Özgür", 1958

⁶⁷ Nezaket Tekin, yayımlanmamış makale.

Duchamp'ın hayatı boyunca ürettiği çalışmalara topluca bakıldığında satır aralarından onun hayata bakışını ve özel yaşamını okumak olanaklıdır. Çünkü bizzat kendisi sanatsal yaklaşımını “Hayatını resim, heykel gibi sanat eserleri yaratmaya harcamaktansa, hayatının kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak”⁶⁸ diye özetlemiştir.

Hayatın kendisinin sanat eserine dönüştürülmesi fikri akla dandy kavramını getiriyor: Dandy çekici fiziksel görünüşe, kibar konuşma ve ince zevklere sahip; estetik değerleri yücelten, yaşama inancıyla dolu bir burjuva erkek tipini tanımlamak için kullanılır. Aristokratik bir hayat tarzını örnek almaya çabalayan dandy'lere on sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca özellikle İngiltere'de rastlanır.

Böylece, hayatını sanata dönüştüren Duchamp ile hayatı sanatsal (estetik) bir edim olarak yaşamak isteyen dandy kişiliği arasında bir paralellik kurulabilse de (çoğu yazar onu bir dandy olarak tarif etmektedir) yine de onun dandy olduğunu söylemek zordur. Duchamp günlük hayatında bir dandy gibi yaşamamıştır. Dandy kimliği ancak, onun burjuva değer yargılarını eleştirmek ve bozguna uğratmak için zaman zaman başvurduğu bir maske ya da kostüm işlevi görmüş olabilir. Zaten Duchamp ta kendisini diğer sanatçılar gibi dandy olarak tarif etmemiştir.

Moira Roth'a göre onun 'dandyizm'i kişiliğinin yarısını temsil eder.⁶⁹ Roth sanatçının yarattığı *Rose Sélavy* karakteri ile ünlü sinema oyuncusu Greta Garbo'yu onların zerafet, baştan çıkartıcılık, teatrallık, çekicilik, vurdum duymazlık ve fiziksel güzelliklerindeki *femme fatale** unsuru bulabilmek için karşılaştırır. Sonuç olarak yazar Duchamp'ın bir kadını canlandırdığı, kendisini kadınsılaştırdığı için bir *femme fatale*'e benzediğini ileri sürer.⁷⁰

Jessica Feldman'a göre *femme fatale bir dandy'nin iç dünyasını bütünüyle yansıtır:*

⁶⁸ Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı”, (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 26.

⁶⁹ http://www.mmbeyer.com/Papers/Art_History/Mike's/Duchamp.htm

* *Femme Fatale*, kendisi de değişik motivasyonlara sahip olabilen bir erkeği, özellikle cinselliği kullanarak, tuzağına düşürdüğü söylemine dayalı bir kötü ruhlu kadın tiplemesinin tanımıdır. Fransızca'da “ölümcül kadın” anlamına gelir. Edebiyatta, sinemada ve güncel olayların aktarımında genelde cinsel açıdan tatmin olmaz bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

⁷⁰ y.a.g.e., <http://www.mmbeyer.com>

“Dandy, örneğin, yapay bir kılık ve davranış içinde, daima zarif, çoğunlukla teatraldir. ... O izleyenle mesafesini korumaya çalışsa da kibrini sergilemek için bir izleyiciye gereksinim duyar. Soğuk, duygusuz, kendini beğenmiş dandy küstahlık ve acımasızlığın saldırganlığı içinde gölgelenen üstünlükten doğan savunucu bir havaya sahiptir. Askeri disiplin ve tavır içinde görünse de, dandy kırılabilirliği, havailiğiyle bir kelebeği andırır. Görünüşte soğuktur ama bir yandan da içten içe yanar. O büyüleyici bir idealin peşinden koşan bir erkek ve kadını etiketle kendisini poza vuran baskın kültürün kişisel güzelidir.”⁷¹

Duchamp *Rose Sélavy* karakterini 1920 yılında kendisinin ikinci kişiliği (alter ego), aynı zamanda “femme fatale’in eril uyarlaması⁷² olarak yaratır. İlhamı, bir yıl önce sakal, bıyık ekleyerek cinsiyetini muğlaklaştırdığı Mona Lisa’nın (çiftcinsiyetli) görünümünden alır.

Başlangıçta amacı sadece yeni bir takma isim bulmaktır ancak bu girişim bir cinsel kimlik dönüşümüyle sonuçlanır. Kendisi *Rose Sélavy*’nin doğuşunu şöyle anlatıyor:

*“... aklıma gelen ilk şey, kendime bir yahudi ismi takmak oldu. Katoliktim ve bir dinden başka bir dine geçmek zaten bir değişimdi! Hoşuma giden ve bana çekici gelen bir Yahudi ismi bulamadım ve birden bire aklıma bir fikir geldi: Neden cinsiyetimi değiştirmiyordum ki! Bu çok daha kolaydı! Ve böylece *Rose Sélavy* ismi ortaya çıktı.”⁷³*

Duchamp ismin anlamını ise şöyle açıklamaktadır: “*Sélavy- Bu ’o yaşamdır’, [c’est la vie] cümlesi üzerine yapılmış bir kelime oyunudur. [...] Rose benim için –ya da Fransa için- öylesine yaygındır ki (bayağı değil ancak) o dönemin en popüler ismi, bir kıza vermeyi aklınıza getirmeyeceğiniz bir isimdir. Çift R ise beni eğlendiriyor. Çok az kelime iki L ile başlar ve bir kelimenin iki R ile başladığında eğlenceli olacağını düşündüm.”⁷⁴*

⁷¹ y.a.g.e., <http://www.mmbeyer.com>

⁷² y.a.g.e., <http://www.mmbeyer.com>

⁷³ Kornelia von Berswordt-Wallrabe, “Marcel Duchamp Respirateur”, Staatlichen Museum Schwerin, Bonn, 1999, s. 89.

⁷⁴ y.a.g.e., s. 58.



Resim 9: Man Ray, Rose Sélavy olarak Marcel Duchamp, 1921

Duchamp aslında Rose Sélavy isminin içine kelime oyunu yaparak, “Éros c'est la vie” yani “Eros hayattır” cümlesini gizlemiştir. Eros bilindiği gibi Yunan mitolojisinde aşk tanrısının adıdır ve eros eril bir cinsiyete sahiptir. Burada eril cinsiyetin hayatın kendisi olduğu söylemi, hayali eşcinsel bir kimliğin parçası haline getirilir.

Rose Sélavy imgesi Man Ray'in fotoğraflarıyla hayat bulur. Duchamp sarı peruk, modern tarzda kadın şapkası, yakası miflonlu siyah kürk ve makyaj ile gerçekten de bir kadına (ama daha çok *femme fatale* bir kadına) benzemektedir. Ancak dikkatle bakıldığında eller ona ait olamayacak kadar zariftir. Evet, eller o sırada Ray ve ona yardım eden arkadaşı Germaine Everling'e aittir.⁷⁵

Duchamp 1921'de Man Ray'le birlikte bir parfüm şişesi kolajı üretir. Etiketle Belle Haleine: Eau de Voilette başlığını (markasını) kullanırlar. Etiketin üst kısmında

⁷⁵ Nezaket Tekin, yayımlanmamış makale.

kendisinin Rose Sélavy'nin farklı pozda bir fotoğrafını kullanırlar. Ayrıca etiketin alt kısmında Rose Sélavy'nin baş harflerinden oluşan "RS" simgesi göze çarpmaktadır.



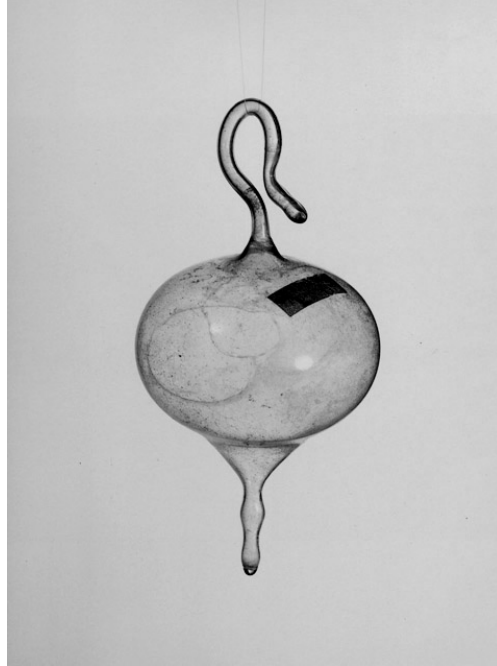
Resim 10: Marcel Duchamp, "Belle Haleine: Eau de Voilette", 1921

Parfümün adı yine kinayeli kelime oyunları ile oluşturulmuştur. Belle Haleine, hemen akla dünya'nın en güzel kadını İsparta Kralı Menelaos'un karısı "Güzel Helen"i getirir. Ancak Haleine'in diğer anlamı nefestir. Eau de Voilette ibaresindeki Voilette sözcüğü ise kadınların başlarına taktıkları, yüzlerini kısmen örten, tülden yapılmış örtü ya da maskedir.

Michael Beyer, bu iki sözcük ile Duchamp'ın dandy kimliğine ve (özellikle de dandy olduğu bilinen) Charles Baudelaire'in bir açıklamasına gönderme yaptığını ileri sürüyor. "Baudelaire kendisini, çocukken annesinin kürk ceketindeki parfüm kokusunu içine çeken, erken gelişmiş bir dandy diye tanımlamıştı. Bundan dolayı bir kadının kokusunu soluklamak fikri Duchamp tarafından benimsenen bir cinsiyet değişimi karakterinin doğası olarak kabul edilmiştir. Belle Haleine: Eau de Voilette

başlığı bir erkeğin 'güzel nefesi' içine çekmesi ve erilliğini kadınlığın 'örtüsü'nün arkasına gizlemesini vurgulamaktadır."⁷⁶

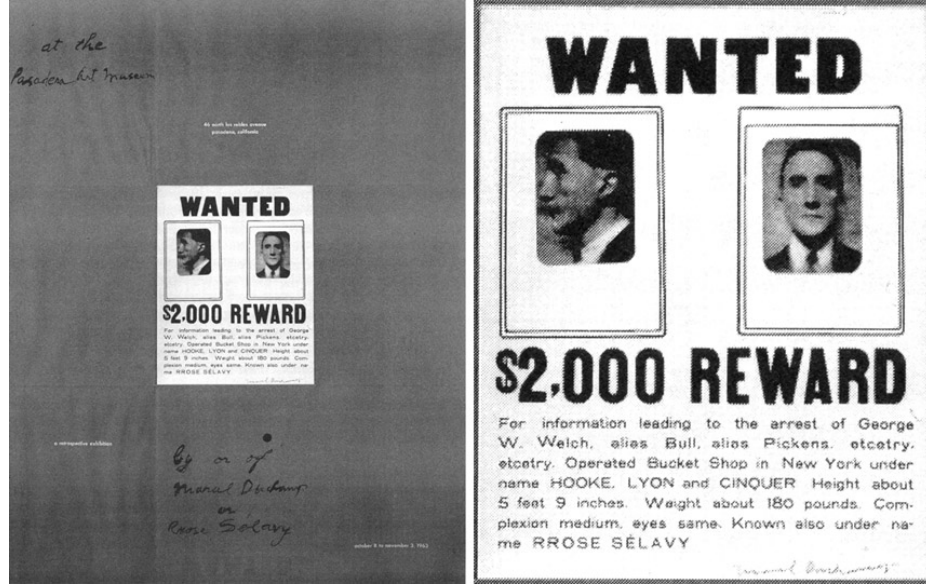
Rose Sélavy kimliği Duchamp'ın sanatsal projelerinin bir parçası haline gelir. Hatta Rose'un hayali adresinin basılı olduğu kartvizit ve bavul etiketleri bile hazırlar.⁷⁷ 1919 yılında ürettiği *Air de Paris* [Paris Havası] adlı hazır yapımına "R.S." (Rose Sélavy) imzasını atar. 1923'te Wanted, \$ 2000 Reward [Aranıyor, 2000 Dolar Ödül] de bir aranıyor posterini hazırlar. Posterde zanlılar için hazırlanan posterlerde olduğu gibi onu yandan ve önden gösteren iki fotoğraf basılmıştır. Altaki notta aranan kişinin olası takma adları ve fiziki özellikleri sıralanır. Açıklama "Rose Sélavy adıyla da bilinir" diye biter. Poster 1963 yılında Pasadena Sanat Müzesi'nde sergilendiğinde hazırlanan afişe el yazısıyla "Marcel Duchamp ya da Rose Sélavy tarafından" diye bir not düşülür.



Resim 11: Marcel Duchamp, "Paris Havası", 1919

⁷⁶ http://www.mmbeyer.com/Papers/Art_History/Mike's/Duchamp.htm

⁷⁷ Kornelia von Berswordt-Wallrabe, "Marcel Duchamp Respirateur", Staatlichen Museum Schwerin, Bonn, 1999, s. 89.



Resim 12: Marcel Duchamp, "Aranıyor, 2000 Dolar Ödül", 1923

Amelia Jones, Duchamp'ın Rose Sélavy karakterini, kadınlığın (femininity) burjuva yapısı ve onun metalaşmayla hizaya getirilmesi üzerine bir saldırı olarak kurguladığını ileri sürmektedir.⁷⁸ Jones için metalaşmanın kadınsılaştırılması kapitalizmin ataerkili koruma gayretinin bir parçasıdır.

Duchamp belki de bunu sezdiği için bedenin sabit anlamını sorgulamış, eril ve dişil cinsiyet ile dehaya bağlı sanatsal yaratımı muğlaklaştırmaya çalışmıştır.

⁷⁸ y.a.g.e., <http://www.mmbeyer.com>

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME ÖZNE/BEDEN BAĞLAMINDA SANATÇI KİMLİĞİ

Sanatçı kimliğine, sanatsal öznellik ve beden bağlamında yaklaşan hiçbir çalışma, üstelik konu modernizmden postmodernizme tarihsel bir perspektif içinde ele alınıyorsa, modern toplumda bireysel ya da toplumsal kimliğin oluşumuna ilişkin daha genel bir bakıştan kendisini muaf tutamaz.

“Antropolojik halkbilimine göre geleneksel toplumlarda bir insanın kimliği oturmuş, değişmez ve durağan nitelikteydi. Kimlik, düşünce ve davranış alanını katı bir biçimde sınırlarken, insanın dünyadaki konumuna yön veren ve dinsel yaptırımlar getiren önceden tanımlanmış toplumsal roller ve geleneksel mitler sisteminin bir işleviydi. İnsan, bir klanın, sabit bir akrabalık sisteminin ve yaşam çizgisi önceden belirlenmiş bir kabilenin veya grubun üyesi olarak doğar ve ölürdü. Modern öncesi toplumlarda kimlik, ne bir sorunsaldı, ne de bir eleştiri ya da tartışma konusuydu.”⁷⁹

Kimliğin Batı toplumunda bir sorunsal haline gelmesi geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş sürecinde ortaya çıkar. *“Modernitede kimlik oldukça devingen, çok katlı, kişisel, öz düşünümsel, değişme ve yeniliklere açık bir hale gelir. Bununla birlikte modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve Öteki-bağlantılıdır. Modernitenin kimlik kümesinden meydana gelmektedir. Buna göre insan; bir anne, bir oğul, bir Teksaslı, bir iskoç, bir profesör, bir sosyalist, bir katolik, bir lezbiyendir – ya da daha çok bu toplumsal roller ve olanakların bir birleşimidir. Böylelikle, yeni kimliklerin, olası kimliklerin sınırları sürekli genişlemekle birlikte, kimlikler hâlâ görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir. Gerçekten, modernitede, öz bilinç kendine gelir; insan mevcut toplumsal roller ve olanaklar üzerine ölçünmeye girişir ve gelenekle arasında bir mesafe koyar.”⁸⁰* Diğer yandan öz bilinç söylemi ister istemez “Öteki” söylemini de doğurur. *“Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hâlâ vardır; insan bunlar arasından karşılıklı tanımanın karmaşık süreci içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenmek, ve yeniden üretmek zorundadır. Bu*

⁷⁹ Douglas Kellner, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, Doğu Batı Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 15, Temmuz 2001, s. 195.

⁸⁰ y.a.g.e., s. 195.

şekilde, "Öteki", modernitede kimliğin kurucu unsurlarından biridir ve dolayısıyla Ötekince-yönlendirilen karakter tipi geç modernliğin bildik tipidir; bu tip tanınmak için ve de kişisel kimliğin kurulması için ötekilere bağımlıdır.

Modernitede kimlik bu nedenle hem kişisel, hem de kuramsal bir sorun haline gelmektedir. Modern birey içinde olduğu gibi, kimlik kuramları içinde ve bunların arasında da belli gerginlikler ortaya çıkar. Bir yandan bazı kimlik kuramcıları kişisel kimliği; kişiyi oluşturan fitri ve kendiliğinden-aynılık sahibi bir öz şeklindeki tözsel bir benlik aracılığıyla tanımlar. Descartes'ın 'cogito'sundan, Kant'ın ve Husserl'in aşkın benliğine, Aydınlanmanın akıl kavramına değin kimlik özsel, tözsel, birlikli, sabit ve özünde değişmeyen bir şey olarak düşünülmektedir. Buna karşılık diğer modern kimlik kuramcıları tözsel olmayan bir benliği varsayarlar (Hume), veya benliği ve kimliği varoluşsal bir proje olarak, otantik bireyin yaratılması olarak düşünürler (Nietzsche, Heidegger, Sartre).

Ayrıca, kaygı da modern benliğin temel bir deneyimi haline gelir. Zira insan doğru seçimi yapıp 'doğru' kimliği seçtiğinden ya da bir kimlik kursa bile onu gereği gibi kurduğundan hiçbir zaman tam emin olamaz. Üstelik modernite bir değişme, sürekli bir devinim, devrilmiş ve yenilik sürecini de kapsar. Modernite geçmiş yaşam biçimlerinin, değerlerin ve kimliklerin yıkılışının ve yenilerinin üretiminin biraradalığını ifade eder. 'Modernité' tecrübesi yeniliğin, sürekli değişen yeninin, yenileşmenin ve gelip geçiciliğin tecrübesidir. Bunun sonucunda insan bir anomi durumu, dünyada kendini hiçbir yere ait hissetmeme gibi çok büyük bir yabancılaşma durumu yaşayabilir. Ya da tam tersine, kişinin kimliği belirginleşerek iyice oturabilir, can sıkıntısı ve bıkkınlık getirecek derecede öylece katlaşıp kalabilir de. Nitekim, modernitede kimlik sorunu biz kendi benimizi nasıl kurar, kavrar, yorumlar, kendi kendimize ve başkalarına nasıl sunarız demektir.

Postmodern çerçeveden bakıldıkta, modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşıklaşmasının alabildiğine hız kazanmasının bir sonucu olarak kimlik, çok daha değişken ve çok daha kırılğan bir hale gelir. Bu duruma uygun olarak, son postmodernite söylemleri kimlik kavramını sorunsallaştırır ve onun bir söylence ve bir yanılsama olduğunu iddia eder. Frankfurt Okulu, Baudrillard ve diğer postmodern kuramcılara göre özerk, kendini kuran özne; modern bireylerin, bir bireycilik kültürünün başarısı iken, toplumsal süreçler ve rasyonelleşen, bürokratikleşen,

dolayımlanan (mediatized) ve tüketicileşen bir kitle toplumu yüzünden parçalanmakta ve gözden kaybolmaktadır. Postyapısalcılar öznel kimliğin kendisinin bir söylence, dilin ve toplumun bir inşaî olduğunu, kişinin tözsel bir özne olması, gerçekten sabit bir kimliğe sahip olmasının üstbelirlenmiş bir yanılısama olduğunu iddia ederek, özne ve kimlik kavramlarına birbiri ardına tam bir saldırı başlattılar.

Böylece postmodern kültürde özne aşırı mutluluk ve coşku yoğunluklarının oynaklığına kapılarak, çözüldü, parçalandı ve bağlantısızlaştı, ve merkezsizleşen postmodern benlik (histeri tipik postmodern psişik hastalık haline geldiği için) artık endişe yaşamıyor ve o en derinliği, tözselliği ve modern benliğin ara sıra ulaşabildiği, ideal tutarlılığını artık yitirmektedir.”⁸¹

Yukarıda özetlenen tarihsel süreçte ve bu genel koşullara bağlı olarak, acaba sanatçı kimliği nasıl biçimlenmiş ve nasıl bir değişim göstermiştir? Modernitede kimlik kişisel ve kuramsal bir sorun haline gelirken sanatçı kimliği bundan nasıl etkilenmiştir?

Moderniteyle birlikte, sanatta gelenekten kopuşla yaşanan dönüşüme paralel olarak, sanatçılar arasında da belli gerginlikler ortaya çıkar. Bu gerginliklerin uzunca bir zaman diliminde üç noktada yoğunlaştığı ve sonra kırıldığı görülmektedir: romantizm, tarihsel avangard hareketler ve postmodernizm. Bu üç oluşumun da (ya da söylemin) ortak yanı, Aydınlanma ile gündeme gelen, bilginin doğruluğunun yani “gerçeğin” duyum ve deneyimde değil düşüncede ve zihinde temellendirilebileceğini öne süren rasyonalizme; ve bu kavrayışın -hem ideolojik hem de tarihsel anlamda biçimlediği modernizme karşı sergiledikleri olumsuz tutumdur.

Postmodern kültürde çözüldüğü ve parçalandığı ileri sürülen öznenin bölünme sürecinin izlerinin, ondokuzuncu yüzyılın başlangıcında ortaya çıkan Romantik Hareket'e kadar geriye sürülebiliyor olması bu yönden oldukça anlamlıdır. Bölünmüş benlik fikrini ilk ortaya atan düşünür Romantik düşüncenin önemli temsilcisi Alman Filozof G. W. Friedrich Hegel'di.⁸² Daha sonraları, bölünmüş özne fikri, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde cereyan eden tarihsel avangard hareketlerde, özellikle Sürrealizm içinde tekrar dile getirilecekti. Ve nihayet, postmodernizmi

⁸¹ y.a.g.e., s. 196.-197.

⁸² Edward Lucie-Smith, “20. Yüzyılda Görsel Sanatlar”, (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 18.

oluşturan neo-avangard hareketler de, özneye ilişkin benzer bir vurguyla, tarihsel avangardların mirasına sahip çıkmışlardır.

Sadece sanatçılara ve eserlerine bağlı kalarak ele alınacak tekil örneklerden hareketle, sanatta beden algısı ve sanatsal öznellik kavrayışı modellerini saptamak oldukça güçtür. Bu nedenle, bu bölümde söz konusu modeller belirlenip, irdelenirken kullanılacak temel paradigma; modernitenin “ayrıştırmaya” mantığına paralel ve karşıt tutumlar arasındaki çatışma noktaları olacaktır. Araştırmaya konu edilen bu tutumlar genel hatlarıyla şöyle sıralanabilir: sanatın hayat pratiğinden koparak özerkleşmesini öngören sanatsal “modernizm”; ve ona karşı -kökeni Romantizm’e uzanan-, bir kurum olarak sanatı ortadan kaldırmaya çalışan (böylece hayat ve sanatı tekrar buluşturmaya hedefleyen) dada ve sürrealizm gibi “tarihsel avangard hareketler” ile 1960’lardan günümüze oluşan postmodern bilinçle –yeniden-canlanan neo-avangard hareketler ve bu hareketler içinde görece daha radikal bir tavır sergileyen “beden yönelimli pratikler”. Bu paradigmatik bakış içinde karşımıza, modernist ve postmodernist olmak üzere iki farklı sanatsal öznellik kavrayışı modeli çıkmaktadır.

2.1 MODERNİST ÖZNELİK KAVRAYIŞININ TEMELLERİ

2.1.1 Cogito ve Aydınlanma’nın Modern Öznesi

Aydınlanma, Francis Bacon’dan (1561-1626), 1789 Fransız Devrimi’ne kadar uzanan, kişisel duygusallık kültürünün kolektif din yerine ikame edilmesi (yericilleşme), evrensel politik organizasyon ideallerinin özenle işlenmesi (totalitarizmden liberal devlete geçiş) modern empirik bilimin doğuşu (pozitif bilimler), ve güzel sanatlar sisteminin kurulması⁸³ gibi bir çok gelişmeyi içinde barındırır. Bu gelişmeler itici gücünü, doğa ya da tanrısal bir güce tabi olan değil, tam tersine bir kavrayış modeli olarak onların üstüne çıkan bilinçli bir varlık olarak insan aklından, başka bir deyişle dünyadaki gelişmeleri kendi eşsiz özünün bir ifadesi olarak gören ve bütünüyle kendine yeten bir varlık niteliğiyle özne düşüncesinden alır.⁸⁴

⁸³ Nick Mansfield, “Öznellik-Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları”, (Çev. H. Çetinkaya, R. Dumaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, s. 25.

⁸⁴ y.a.g.e., s. 25.

Aydınlanma ile birlikte, bu özne modeli, Rönesans'tan beri varlığını sürdüren, geleneksel şahsiyet (selfhood) modelinin yerine ikame edilir. “Aydınlanma düşüncesinde ve genelde erken modern düşüncedeki en temel gelişmeler, öncelikle (bizim birey diye adlandırdığımız) özgür, özerk ve akıl varlığı olarak özne sorunu üzerine yoğunlaşır”⁸⁵ Bu nedenle modern çağ genel olarak bir özne çağı olarak tanımlanmaktadır.

Aydınlanma'nın (modern) özne tasarımı, René Descartes'ın ünlü formülü *Cogito ergo sum* ('Düşünüyorum o halde varım') söylemine dayanır. Bu söylem Batı metafiziğinde öylesine etkili olmuştur ki nesnel hakikatin araştırılmasında kilit unsurlar olarak, mantığı, analizi ve bilinçli gözlem süreçlerini gören Batı düşüncesindeki modern geleneğin tepesinde durur.”⁸⁶

Descartes'ın Cogito'su birbirini bütünleyen iki önermeden oluşur. Birincisi “ben” sözcüğünde anlamını bulan bireysellik ya da bireyin gerçek varoluşunun bilgisi: düşünüyorum, düşündüğümün farkındayım, hatta düşündüğümü düşünebiliyorum; düşündüğümün farkında olan ve düşündüğümü düşünebilen (böylece metafizik boyuta geçen) “benim”. İkinci önerme ise varlığı, salt zihinsel bir kavrayış olarak öne çıkartan birinci önermenin sonucudur: '[düşünüyorum] o halde varım'; düşünebildiğim ve düşünebildiğim bilincinde olduğum için varım; varlığım düşünme yetime bağlı olarak anlam ve önem kazanıyor.

Görüldüğü gibi Descartes'ın cogitosu başka tür bir uyarın ya da duyuya öncelik tanımadan bilinçli düşünme süreçlerini öne çıkartmaktadır.⁸⁷ Descartes bu konuda şöyle yazar: “ ‘Varım’ kesin olarak sadece bilinçli varlığa işaret eder; ki bu – anlamını daha önce bilmediğim sözcükler- bir zihin, bir ruh (animus), bir idrak, bir akıldır. Ben gerçek bir varlığım ve gerçekten varım; fakat ne tür bir varlık? Söylediğim gibi, bilinçli bir varlık”⁸⁸

Descartes'in cogitoyla dile getirdiği bilinç kavrayışı, “kendiliğin” olmazsa olmazı (ancak zihinsel olarak kavranabilen) bilinci, tüm duyuların yaşantılandığı yer olan bedenden ayırır. Cogito ruh ve beden arasına sınır koyan bir ikilikçiliğe

⁸⁵ y.a.g.e., s. 25.

⁸⁶ y.a.g.e., s. 26.

⁸⁷ y.a.g.e., s. 27.

⁸⁸ y.a.g.e., s. 27.

(dualizm) dayanır. Descartes'in ikilikçiliği *Discourse on Method*'da [Yöntem Üzerine Konuşma] dile getirdiği ünlü yorumunda açığa çıkar. "Bu 'ben' –ki o içinde beni ben yapan şeyi barındıran ruhtur- tamamen (bir) bedenden ayırır: ve hatta, onu (bu beni) bedenden ayırd etmek böylece daha kolaydır."⁸⁹

Ancak o bir yandan da ruh/beden ayırımına dayanan ikilikçi (düalist), insan varlığının birliği fikrini zedeleyen öğretisinin yarattığı zorlukların farkındadır.⁹⁰ Sonuçta, insan varlığı, 'ruh ve bedenin birliği' ve adına hayat dediğimiz bütün deneyimlerin hem öznesi hem de nesnesidir. Descartes'ın elinden "ilkesel düalizmi düzeltmek için, ... bizi düşünen tözle uzam-töz arasındaki sıkı işbirliğiyle ilgili yaşanmış deneyime (en azından hayat devam ettiği sürece, çünkü düşünen töz varsayımı zorunlu olarak ruhun ölümsüzlüğünü getirir) geri göndermekten daha iyisi gelmez."⁹¹

Descartes *Traité des Passions*'da [Tutkular Üzerinde İnceleme] ruh ve bedeni uzlaştırmaya çalışır. "Pineal salgı bezi (kimi sürüngenlerin orta beyininin alt kısmında bulunan bir bez) aracılığıyla her töz bir diğeri üzerine etki eder: Ruh salgı bezi aracılığıyla bedene etki ettiğinde bu bizde bir eyleme yol açar; bedenin ruha etki etmesi halindeyse ortaya çıkan tutkudur."⁹² Ancak bu ifadeden de anlaşılacağı gibi zihin/beden ilişkisinde yine bir olumsuzlamaya gidildiği sezilmektedir. Bu mantığa göre tutku, (tıpkı arzu gibi) insan aklını çelen ve esir alan bedensel bir güdüdür. Başından itibaren, "modern akıl" hem bedensel deneyimle ilişkili olan arzuyu hem de arzulananı elde etmek için sergilenen saplantılı çabayı, yani tutkuyu, aklın ucubeleri olarak görmüştür.

Descartes hayatının tümünü pozitif bir bilimin kurulmasına adanmıştır. Bu nedenle, akla dayalı bir bilimin temellerini atabilmek için bedensel deneyimin duyusallığı yerine, sadece insana özgü bir yeti olduğunu varsaydığı düşünceyi koyar. Bu görüşe göre, dünyanın kavranmasında insan duyuları yetersiz hatta yanıltıcı olabilmektedir. "... rengi, kokusu ve çıkardığı ses bize pozitif hakikatlermiş gibi gelen bir balmumu parçasını ısıttığımızda, saydığımız bütün bu nitelikler değişir.

⁸⁹ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s. 37.

⁹⁰ Dominique Folscheid, "Felsefe Akımları", (Çev.: Muna Cedden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005, s. 51.

⁹¹ y.a.g.e., s. 51.

⁹² y.a.g.e., s. 52.

Değişmeden kalan ve bilimin konusu olabilecek yegâne şey uzamdır; çünkü uzam kendisini duyuşsal deneyimde açık etmez ve zihinsel bir işlem gerektirir.”⁹³ Ona göre, beden de zihinsel kavrayışın nesnesi olarak uzama dahildir. “Tözsel olarak düşünceye yabancı olan ‘beden’, tümüyle bilimsel bilgiye teslim edilmiş saf uzam olacaktır. Hayatın bedenle ilgili olduğu, bedenin ‘hayvansal’ olduğu, hayvanın da bir ‘makine’ –tıpkı saat gibi bir mekanizma- olduğu kabul edildiğinde, düşünce ‘hayattan’ ayrılır.”⁹⁴

2.1.2 Cogito’nun Çelişkisi

Düşünceleriyle kendisinden sonra gelen Aydınlanma düşünürlerinin yolunu açan Descartes’ın Cogito’sunda iki temel ilke öne çıkmaktadır. Bu ilkelerde herşeyin ama herşeyin merkezi olarak “akıl varlığı insan özne”sini buluruz: İliki, dünyadaki tüm deneyimin ve bilginin temeli olarak “kendilik imgesi” (Ben, herşeyden önce ben Varım) ve ikincisi, dünyaya düzen vermek için kullanılacak rasyonel yeti tarafından tanımlanan biçimiyle “kendilik” (anlam veriyorum).⁹⁵

Nick Mansfield Aydınlanma’dan günümüze öznellik modellerini ele aldığı *Öznellik* adlı kitabında, bu iki ilkenin birbiriyle çeliştiğini ileri sürmekte, ve sözkonusu çelişkinin, Aydınlanma düşünürleri Jean-Jacques Rousseau ve Immanuel Kant’ın kendilik üzerine düşüncelerinde açığa çıktığını vurgulamaktadır.

Mansfield’e göre, Rousseau’nun çalışmaları Aydınlanma düşüncesinin katı akılcılığı ile geç onsekizinci yüzyıl ve erken ondokuzuncu yüzyıl Romantizm’inde canlılığı artan duyarlılık ve duygusallık vurgusunu birleştirerek, dünyada (temel karakteri özgürlük, özerklik ve biriciklik olan) bireysel deneyimin zemini olarak kendilik üzerinde durur. (Birinci ilke) Kant ise gözlem, algılama, düşünme ve sonrasında anlamlandırma süreçlerine dayandığı aklın birliği ve kendiliği tanımlama yetisi olarak bilinci vurgular. (ikinci ilke)⁹⁶

⁹³ y.a.g.e., s.50.

⁹⁴ y.a.g.e., s. 51.

⁹⁵ Nick Mansfield, “Öznellik-Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları”, (Çev. H. Çetinkaya, R. Dumaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, s. 27.

⁹⁶ y.a.g.e., s. 27.

“Rousseau, Descartes'ta keşfettiğimiz (dünyayı analiz etmek için kendiliğin, etkili bir hareket noktası olduğuna dair) birinci izleği ele alıp işlediyse, Kant'ta ikincisini, yani şahsiyet ile bilinci eşitleme denklemini işlemiştir.”⁹⁷

2.1.3 Rousseau ve Bireysel Deneyim

Rousseau 1781 yılında yazdığı *Confession*'ta [İtiraf] saf bir duyarlılıkla betimlediği başlangıç cümlelerinde, bireysel deneyimin biricikliğine, derinden duyumsadığı özgür ve özerk benliğini (kendilik imgesini) dışavurur.

“Benzeri hiç görülmemiş ve hiç görülmeyecek olan bir işe girişiyorum. Benzerlerime, doğanın tüm doğruluğu içinde bir insan göstermek istiyorum ve bu insan ben olacağım. Sadece ben. Kalbimi duyuyor ve insanları tanıyorum. Gördüklerimden hiç biri gibi yaratılmamışım; yaşayanlardan hiç biri gibi yaratılmış olmadığımı inanmak cüretini gösteriyorum. Öbür insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım. Doğa, beni içine döktüğü kalıbı kırmakla iyi mi etti kötü mü, bu ancak ben okunduktan sonra yargılanabilecek bir şeydir.”⁹⁸

Mansfield'e göre Rousseau'nun itiraflarının anahtarı bireyselliğin 'yeterlik' duyusudur. Bu yeterlik düşüncesi Rousseau'da dünyayı yargılamanın bir yolu olarak, kendi kişisel sezgisine olan güveniyle ortaya konmaktadır. Rousseau yine İtiraf da şöyle yazar:

“İnsanların küçük yalanlarını yakalıyor; doğalarını çırıl çıplak ortaya koymaya, zamanın ve olayların onları bozan gelişmesini izlemeye, ve insanın yaptığı insanı, doğal insanla karşılaştırarak, onlara mutsuzluklarının sözde yetkinlikleri içindeki gerçek kaynağını göstermeye cesaret ediyordum. Bu yüce seyre dalmalarla (contemplations) coşan ruhum, tanrısallık katına yükseliyor, ve orada benzerlerimin, önyargılarının gözü bağlı yolunda, hatalarının, felaketlerinin, cinayetlerinin yolunu izlediğini görerek, işitemeyecekleri güçsüz bir sesle onlara haykırıyordum: 'durmadan doğadan yakınan çılgınlar, bütün kötülüklerinizin size sizden geldiğini öğrenin'.”⁹⁹

⁹⁷ y.a.g.e., s. 32.

⁹⁸ y.a.g.e., s. 28.

⁹⁹ y.a.g.e., s. 30.

Mansfield Rousseau'nun bu sözleri şöyle yorumluyor: *“Rousseau için insanoğlu, bizim suç, hata ve önyargı içinde boğulmamıza yol açan, tarih ve toplumsal yaşamı yozlaştıran, az ya da çok mükemmel bir devlet içinde dünyaya geldi. İnsan varlıkları, doğal olmayan sınıf, din ve kazanma hırslarının peşinden gitmekle kendi doğal gizilgüçlerini yok etmiş ve azaltmış oldular. Eğer sadece kendi gerçek doğalarını özgürleştirebilselerdi, şimdi katlandıkları acılardan kendilerini kurtarmış olurlardı. Bu nedenle insanlar kendileriyle doğmuş olan bireyselliğin vaad ve kutsallığını yeniden edinmek durumundadırlar.”*¹⁰⁰

2.1.4 Kant, Aklın Birliği ve Bilinç

Rousseau bireysel deneyimi bir bütünlük olarak kavramaya çalışırken, Kant bireysel deneyimin özünün ve hakikatinin, bilinç süreçleri içinde bulunduğu dair bir inancı dile getirmiştir.

Kant, *Critique of Pure Reason*'da [Saf Aklın Eleştirisi] dünyayı bilmelerine izin verilen insan varlıklarına ilişkin bir betimlemeye girişir.¹⁰¹ Ona göre insan etrafındaki dünyayı gözlemlemelidir. Böylece algıladığımız bu gözlemleri zihnimize giren ve hakkında düşünülen şeyler olarak belli tasarımlara çeviririz. Onlar bizim zihnimizde imgeler olarak dolaşırlar. *“Kant'a göre, en basit uyarıcı bir algıdan en karmaşık formüle kadar insan varlığına bir dünya kuran her tasarım ve her bir tasarım, algıların 'Ben'de temellenmiş olduğunu anlatır. Kant şöyle yazar: 'algılarım, 'Ben düşünüyorum'un, benim bütün tasarımlarıma eşlik etmesini mümkün kılmalıdır' ... 'Bana ait olan her ya da her bir sezgide verili olan tasarımların, bir kendilik bilinci içinde onlara birlik verdiğim düşünceye eşit olduğu düşüncesi yüzünden ... Onlara 'benim' bütün tasarımlarım (ya da tek tasarımı) derim, ve bu yüzden onları 'bir' sezgiyi oluşturur gibi kavrarım'.”*¹⁰²

Kant'ın kavrayışına göre, hangi düzeyde olursa olsun dünyayla kurulan ilişkinin düşünen 'Ben' eşliğini geçmesi gerekir; böylelikle ve bu yolla dünyayı anlamlandırabilir ve ona düzen verebiliriz.

¹⁰⁰ y.a.g.e., s. 30.

¹⁰¹ y.a.g.e., s. 31.

¹⁰² y.a.g.e., s. 31.

“Bu, sözcüğün en tam anlamıyla ‘kendilik-bilinci’dir (self-conscious). Kant’a göre dünyayla herhangi bir bağ kurmamız için hem kendimizin farkındalığı hem de kendiliğin birliği duyusuna sahip olmalıyız. Bu farkındalık (Rousseau’da olduğu gibi) doğal bir kendine-yeterlilikle, ya da bütünüyle (dini söylemde olduğu gibi) biçimlenmiş bir dünyaya ‘gelen’ bir ruhla değil, fakat düşünceyle tanımlanır. Aslında, Kant, düşünceler, izlenimler, güdüler, tasarımlar ve deneyimlerle birlikte bir Rousseau’nun ya da ezeli ebedi bir dinin doğal felsefesini düşünmemizden önce kendimizi düşünmemiz gerektiğini ileri sürmektedir.”¹⁰³

2.1.5 Akılcılaşıma Olarak Öznellik

Her iki düşünür de kendilik düşüncesi üzerine vurgu yapmış olsalar da, Kant’ın bilinçli kendiliği ile Rousseau’nun kendine-yeterli kendiliği arasındaki çelişkinin altını bir kez daha çizmekte yarar var. Mansfield bu çelişkiyi şöyle özetliyor: *“Sonraki düşünürler açısından yoğun bir malzeme sağlamış olan daha önce gördüğümüz çelişkileri bir kenara bırakıp, Rousseau ve Kant arasında bir karşılaştırma (ya da Descartes’dan türettiğimiz iki ilke arasında bir karşılaştırma yapamayız. Rousseau’nun kendilik modeli alanında hiçbir şeyi ihmâl etmeyen bütünsel bir model olsa bile, Kant’ın insanın dünyayla ilişkisinin ayrıcalıklı zemini olarak zihin/ıdrak ve bilinç üzerine yaptığı vurguya daima meydan okur.”¹⁰⁴*

İki düşünür arasındaki çelişkiye biraz daha ışık tutmak bakımından, Descartes’a ve cogito’nun ilkesel çelişkisine farklı bir düşünüm ile şöyle yaklaşabiliriz. ‘Düşünüyorum o halde varım’ diyen (düşünceyi varlığın önüne yerleştiren) cogitoyu tersinden okuyalım: ‘Varım o halde düşünüyorum’. Yeni önermede, düşünme eylemi varoluşun (biricik) gerekçesi değil sonucu haline gelir. Başka bir ifadeyle düşünce değil, varlık öncelik kazanır: (Zaten) varım, o halde (böyle olduğu için) düşünüyorum’. Bu haliyle önerme artık ‘var olduğum/u [için] duyumsuyorum’ ya da ‘varlığımı duyumsuyorum’ ifadesi ile aynı anlama gelmektedir. Böylece Cogito’nun bilinç/deneyim, zihin/beden ve düşünce/hayat ayrılığına yol açan ayırtıştırmaları geçerliliğini kaybeder.

¹⁰³ y.a.g.e., s. 32.

¹⁰⁴ y.a.g.e., s. 33.

Bu noktada önermemizi desteklemesi açısından Martin Heidegger'in 1926 yılında Aydınlanma üzerine düşüncelerini açıkladığı büyük yapıtı *Being and Time* [Varlık ve Zaman] adlı çalışmasına değinmekte de yarar var. Heidegger Varlık ve Zaman'da şöyle yazar:

*"Bu tarihi süreçte belirli ve ayırt edici Varlık alanları –Descartes'ın 'ego cogito'su [Düşünüyorum], özne, 'Ben', akıl, tin, kişi- düşünce dünyasına katılmış ve sonraki problematikler için birincil rehberler olarak hizmet etmişlerdir. Fakat bütün bunlar, Varlık sorununun ihmal edilmiş olmasıyla, kendi Varlık'ları ve yapıları olarak esaslı biçimde sorgulanmadan kalır."*¹⁰⁵

Gerçekten de cogito ve onun diğer düşünürler tarafından dile getirilen yorumları öznelliği basit algı edimi, insan ruhu ve akıl açısından tanımlamışlar,¹⁰⁶ asıl üzerine eğilimesi gereken Varlık sorunundan uzak kalmışlardır. *"Hiçbir şey bizim 'var' olduğumuz gerçeğinden daha temel değildir. ... Bu yüzden, dikkatimizi yoğunlaştırmamız gereken yer Varlık'tır. Heidegger'in önceki düşünürlerin seçici ve yapay öznellikler düzeyi altında kuramlaştırabildikleri eşsiz insani Varlık türü için kullandığı terim yaygın biçimde 'varoluş', fakat harfi harfine 'orada-olmak' (Being-there) anlamına gelen ve çoğunlukla çevrilmeden bırakılan Almanca 'Dasein' sözcüğüdür."* Heidegger, insanı dünyadan ayrılığı yoluyla tanımlayan eski öznellik modellerinin tümünü reddeder. *"Heidegger için, öyle basitçe dünyadan ayrı diye bir şey yoktur. 'Dasein' dünyada olan ve dünyaya ait olan gerçek yoluyla tesis edilmiştir. Dünya bizi ilgilendirir ve onunla ilişkimiz bir özen ilişkisidir. Biz, mutlak olarak bize yabancı bir dünyada, kendiliklerimizin surları içine kapanmış yabancılar değiliz. Deneyimlerimiz bizi dünyayla bitiştirir."*¹⁰⁷

Heidegger'in deyimiyle, 'orada-olan' varlığı, salt rasyonel (akılcı) bir düşünüm biçimleriyle kavramak mümkün değildir.

Mansfield geldiğimiz noktada şöyle bir saptama yapıyor. *"Şimdi, Kant'a ve Descartes'a doğrudan bir meydan okuma olarak bütün öznellik çalışmalarının irrasyonel (akıl-dışı) boyutuna bir isim verebiliriz: 'bilinçaltı'. Eğer insanlar, empirik bilgi düşünürlerinin umduğu gibi, kendilerini etraflarındaki dünyanın farkındalığı*

¹⁰⁵ y.a.g.e., s. 36.

¹⁰⁶ y.a.g.e., s. 36.

¹⁰⁷ y.a.g.e., s. 37.

üzerine biçimlendirme çabasında iseler, bunu sadece öznelliklerinin, tutarsız, irrasyonel ve hatta bulanık ve bilinemez parçalarını bastırmaya çalışmakla yapabilirlerdi. Rousseau bu tür heyecanlara kapıyı açık bırakmak istedi, ve bu açıdan o en fazla, akılcı yeteneklerinden çok, korudukları yüksek estetik deneyimleri ve hissedişleri içinde hakikati aldatıcı bir şey olarak gören, Keats ve Schilley gibi İngiliz romantik şairlerini etkiledi.”¹⁰⁸ Francisco Goya, William Blake, J. M. William Turner, John Constable ve C. David Friedrich gibi romantik ressamaların da aynı heyecanı duyarak çalıştıkları görülmektedir.

Mansfield'e göre, öznelğin akılcı ve akıldışı boyutları, bilinç ve bilinçaltı arasındaki ayrılma, en başta bireyin anlam verme düşüncesine ciddi bir karşı koymayı temsil eder. Yine ona göre, kendiliklerimizin bilinemez boyutu üzerine yaptığı vurguyla bu görüş, bize hala meydan okumaktadır. Bu görüşün ilk büyük kuramcısı Sigmund Freud'tur. Kartezyen* özne kavrayışına farklı bir yorumla yaklaşan Freud ve Lacan'ın temsil ettiği psikoanaliz okulunun öznellik modeli ve bu modelinin sanattaki yansımalarına (tarihsel avangard hareketler ve Sürrealizm bağlamında) daha sonra değineceğiz.

“Bununla birlikte tarihsel olarak, aralarındaki çelişkilere karşın Rousseau'nun ve Kant'ın projeleri eşgüdümlü gibi görünmektedir. *Onların her ikisi de vurgu değişikliği ile, doğrudan insana (Rönesans'tan bu yana Avrupa'da egemen olmuş olan insan merkezli bir dünya modeline) değil, fakat bireysel kendiliğe, öznelliğe vurgu yapmaktadırlar. Rousseau'nun tek başına yürüyüşleri, kendisini toplumdan ve kültüründen ayrı tutması, dünyaya ve onun değerlerine önem vermesi, insan dünyasının temel malzemesi olarak birey üzerine yapılan bu vurgunun simgesidir. Bu genel düzeyde baktığımız zaman, bu iki düşünürün, aynı yaygın tartışmanın ve yeniden tanımlamanın parçası olduklarını görebiliriz.*”¹⁰⁹

Sonuç olarak, Aydınlanmanın modern özne nosyonu, Rönesansın geleneksel şahsiyet modelini yıkarken, şimdiye kadar sözünü ettiğimiz çelişkileri de beraberinde getirmiştir. Bir kurum -ve kurumsallaşma- olarak Modernite, Aydınlanma düşüncesinin tanımladığı bir bireysel kendilik, ancak onu düşünce/hayat ayrışmasına neden olan bir akılcılaştırmanın sonucu olarak ele alan bir öznellik

¹⁰⁸ y.a.g.e., s. 33.

* Descartes'ın Latince ismi olan Renatius Cartesius'tan türetilmiş sıfat.

¹⁰⁹ y.a.g.e., s. 34.

kavrayışı yaratmıştır. Bu ayrımlaştırma, bastırma ya da yok sayma politikası Kartezyenizm'in ve hem düşünsel hem de tarihsel anlamda modernizmin ortak izleğidir.

2.2 SANATIN ÖZERKLEŞMESİ VE ESTETİZM

2.2.1 Sanat-Hayat İkilemi

Aydınlanma düşüncesinde yeşeren “düşüncenin hayattan ayrılması” nosyonu, modernliğin (modernite) motorudur. Madan Sarup'a göre modernite, ilerici ekonomik ve yönetsel akılcılaştırmayı ve toplumsal dünyanın “ayrımlaştırılma”sını bildiren, (Weber, Tönnies ve Simmel'inde ileri sürdüğü gibi) modern kapitalist sanayi devletlerinde ortaya çıkan süreçlerdir. Yine ona göre, modernite Batı'da onsekizinci yüzyıl civarında ortaya çıkan, o zamanlardan bu yana da toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir şemsiye terim olarak alınabilir.¹¹⁰

Sarup'un modernite tanımında da görüldüğü gibi, moderlik ve onu hayata geçiren tüm modernleşme atılımlarının temelinde akıl/duyum, zihin/beden ve bunlara bağlı olarak en temelde düşünce/hayat ayrılığı ya da karşıtlığından oluşan ayrımlaştırmalar yatar. Modernliğin düşünsel-felsefi dayanağı, -bu ayrımlaştırmalar yoluyla tanımlanan- bir akıl varlığı, kendine ve topluma yabancılaşmış, bedensiz, bir özne tasarımıdır.

Daha genel bir perspektiften bakıldığında, Aydınlanmanın mirası ve modernliğin itici gücü olan bu özne nosyonunun, modern Batı metafiziği ve kültüründe, söz konusu ayrımlaştırma mantığı nedeniyle ikili karşıtlıklar düzeyinde işlediği ya da işletildiği görülecektir: zihin/beden, bilinç/bilinçdışı, kendi/öteki, madde/tin, nesne/özne, konuşma/yazı, kültür/doğa, sanat/hayat, sanatçı/zanaatçı, modern/geleneksel, avangard/modernist, (modernist) avangard/(tarihsel) avangard, estetik/karşı-estetik, modernist öznellik/postmodernist öznellik, biçimci/performatif, erkek/kadın, eril/dişil...

¹¹⁰ Madan Sarup, “Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm”, (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 186.

Son otuz yılın yazınsal ve kültürel çalışmalarına yön veren, Jack Derrida'nın başını çektiği post-yapısalcılığın, bu ikili karşıtlıkları kullanarak, modern geleneğin temelinde yatan Kartezyen düalizmi yapı sökümü uğratma girişimi, ileri sürdüğümüz görüşü doğrular niteliktedir. Christopher Norris, Derrida'nın post-yapısalcı düşüncesinin geniş bir açılımını verdiği kitabında, Derrida'nın Aydınlanma düşüncesinin doğruluk savları ve ahlaksal değerleriyle sürekli didişen bir eleştirisi olduğunu belirtmektedir.¹¹¹

Sanat ta kendini modernliğin düşünsel temelinde yatan ayrımlaştırma mantığından kendini kurtaramaz. Modern Batı sanatı, güzel sanatlar sistemi içinde, onsekizinci yüzyılın sonlarında bu mantığa dayalı olarak, adeta icat edilir.

Larry Shiner'in antikiteden günümüze sanatı, hayat ile birliği ve ayrışması bağlamında irdelediği çalışmasına, Sanatın İcadı (2001) adını vermesi oldukça anlamlıdır.

Shiner giriş bölümünde kitabı yazma gerekçesini açıklarken (zanaat olarak nitelenebilecek eksantrik el işleriyle, yazının, videonun, enstelasyonun, sesin ve performansın güzel sanatlara dahil oluşunu kastederek) bugün neredeyse herşeye sanat denebildiğini, bunun sebeplerinden birinin, bizzat sanat dünyasının "sanat"la "hayat"ın yeniden birleştirilmesi hakkındaki eski temayı gündemine taşıması olduğunu söylüyor:

"Eğer sanat sayılan şeylerdeki bu patlamaya ve sanatla hayatı yeniden birleştirme arzusuna anlam vermek istiyorsak, modern güzel sanat düşünceleriyle kurumlarının nereden geldiğini anlamamız gerekir. Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişli olan bir Avrupa icadıdır. Bunun öncesinde, iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi vardı."¹¹²

Gerçekten, günümüz sanatını anlama çabamız bizi hâlâ, dönüp dolaşıp sanat/hayat ayrımlaşması ya da birleşmesi temalarına çekmektedir. Modern sanatta

¹¹¹ y.a.g.e., s. 88.

¹¹² Larry Shiner, "Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi", (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 21.

geçerlilik kazanan modernist ve postmodernist öznellik kavrayışlarını ve onların bedenle ilişkilerini irdelemek için de, kaçınılmaz biçimde modernizmin doğuşunda (ya da icadında) etkili olan bu ayrışma/ırma olgusuna ve onun işleyişine bakmak zorundayız.

Modernizmin doğuşunda belirleyici olan, modern sanatta işlerlik kazanan ayrışım modeli, sanat ve hayat pratiğinin giderek birbirinden ayrılması şeklinde kendini gösterir ki bu sanatın özerkleşmesi dediğimiz olgudur. Peter Bürger, sanatın özerkleşmesi ile estetik (bilimi) arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. “... sanat gerçekten de kendini hayat pratiğinden tamamen koparıldıktan sonra, burjuva toplumunda sanatın gelişim prensibini oluşturan iki unsur netlik kazanır: Sanatın gerçek hayat içeriklerinden giderek ayrılması ve bunun sonucunda başlı başına bir tecrübe alanı olarak estetiğin billurlaşması.”¹¹³

Moderliğin tarihi, aynı zamanda (modern) kurumsallaşmanın tarihidir. Bu bağlamda daha önceleri bir arada, iç içe bulunan bir çok kavram ve alan ayrışarak, dönüşüme uğrar ve kurumsallaşır. Estetik te bu yeni kurumlardan birisidir.

Bu süreçte daha önceki kullanımıyla, duylara ilişkin her şeyi kapsayan *aisthesis* kavramı ayrışmaya tâbi tutularak “estetik” kavramına dönüşür ve ayrı bir bilim olarak kurumsallaşır.

“Güzellik yasasının uygulamalı öğretisidir estetik; bundan böyle bir nesnenin “estetik” olduğu söylendiği zaman, onun artık güzel ve beğeniye uygun bir nesne olduğu ifade edilmiş olacaktır. Bu yeni bilimin –episteme aisthetike- isim babası ve kurucusu Baumgarten’dir ve Baumgarten’in 1750 yılında yayımladığı ‘Aestetica’ isimli kitabından sonra Batı modernizmi güzellik kavramını toplumsal bir proje ve kamusal bir uzlaşım –‘Beaux Arts, Güzel Sanatlar- haline getirmiştir. Güzellik, duyu-ötesi beğeniye bağlı genel bir kavramdır ve güzellik bilimi, toplumu estetik açıdan eğitecektir. Bu, Aydınlanmacılığın ve Romantizmin ortak izleğidir.”¹¹⁴

Estetik terimi de adeta yeniden icat edilen bir terim olduğu için, onu her yeni tanımlama çabası aynı zamanda sınırlarını genişletmiş, ancak başlangıcından bu

¹¹³ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 63.

¹¹⁴ Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, Defter Dergisi, Yıl: 14, Sayı: 40, Yaz 2000, s. 164.

yana Şu iki anlamı taşıyan bir terim olmuştur: Sanat ya da gzellekle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki “estetik” ile “duyguyla aklı birleştiren” özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamındaki estetik.¹¹⁵

2.2.2 Estetik’in Duyu Bilimi Olarak Kurumsallaşması

İddialı bir sav olduğu düşünülebilir ama estetik, Baumgarten tarafından bir bilim olarak tanımlandığında, kelimenin tam anlamıyla, -orta sınıf, burjuva ahlakı yaratmanın aracı olarak- sadece tarihsel değil soyut-felsefi anlamda da ahlaki bir temele dayandırılır.

Baumgarten “estetik” sözcüğünü Yunanca *aisthesis* ya da *aisthanesthai* sözcüğünden türetir. *Aisthesis* sözcüğü duyum, duyulur algı; *aisthanesthai* ise duyu ile algılamak anlamına gelir.¹¹⁶ Her iki kavram da o ana dek, aralarında hiçbir ayırım yapılmaksızın beş duyunun (görme, iŐitme, koklama, tatma, dokunma) tümünü kapsayacak Şekilde kullanılagelmiŐtir.

Baumgarten, estetik bilimini, hocası Wolffun modern bilimleri yeniden sınıflarken kurduğu sistemdeki açığı kapatmak üzere geliştirir.

“Baumgarten bir Wolff ğrencisi idi. Bilimsel çalışmalarında hocasının sisteminden hareket edeceği doğaldır. Burada da Baumgarten aynı yolu izler. Wolff, sisteminde, bir eksiklik, bir gedik bırakmıŐtı. Logica’sında doğru düŐünmenin yollarını ve kurallarını, Ethica’sında doğru istemenin yollarını ve kurallarını belirlemiŐti. Ama, Wolff, ‘duyu bilgisini’ ele almamıŐtı. Bu da, genel sisteminde bir boşluk yaratmıŐtı. İŞte, Baumgarten, bu boşluk ve gediği kapatmak amacıyla işe koyulur ve duyu bilgisini araŐtırır. Bu araştırma ve çalıŐmadan da, ‘estetik’ dediğimiz bilgi doğar.”¹¹⁷

¹¹⁵ Larry Shiner, “Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi”, (ev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 228.

¹¹⁶ İsmail Tunalı, “Estetik”, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 15.

¹¹⁷ y.a.g.e., s. 16.

Baumgarten *Aestetica* [Estetik] adlı kitabında estetik kavramını şöyle tanımlar: “*Aeshetica, özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi, duyuusal bilginin bilimidir.*”¹¹⁸

Estetik'in bir bilim olarak tanımlanması ile dizge tamamlanır: 'Doğru'nun bilgisi olarak “Logica” (Mantık Bilimi), 'iyi'nin bilgisi olarak “Ethica” (Ahlak Bilimi) ve 'güzel'in bilgisi olarak “Aesthetica” (Duyu Bilimi)

Baumgarten, aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurları “duyuusal” diye tanımlar. “Duyu bilgisi” ise, açık ve seçik şeylerin ötesine geçen, aşağı bilgi yetisine dair tasavvurlar bütünüdür. Estetik, açık ve seçik olmayan, bulanık olan bir bilginin, duyuusal bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, zihinsel bilginin ölçüsüdür.¹¹⁹ Zihinsel bilgi mantıksal bilgidir. Onun ödevi yukarı bilgi alanında açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılığını, bu tasavvurların doğruluğunu araştırmaktır.¹²⁰

Baumgarten'e göre, aşağı bilgi alanına ait duyuusal tasavvurları araştırmak estetik biliminin amacı olacaktır. Ona göre, estetik bir çeşit mantıktır; hatta onun deyimile “mantığın küçük kız kardeşi”dir.¹²¹

Bu bilgiler ışığında şöyle bir şema çizilebilir: Şemanın üstünde, açık ve seçik olan, zihinsel bir etkinlik olarak yaşantıladığımız, bizi 'doğru'nun bilgisine götüren (bilimler üzerine eğilen), 'mantık'ın yer aldığı “yukarı bilgi alanı”; altında ise, açık ve seçik olmayan, bulanık olan -akıl ve bilinçle kavranamayan-, duyuusal (bedensel) bir etkinlik olarak yaşantıladığımız, bizi 'güzel'in bilgisine götüren (güzel sanatlar üzerine eğilen), 'duyuusal mantık'ın bulunduğu “aşağı bilgi alanı” yer alır.

Baumgarten, genel hatlarıyla çizdiğimiz bu iki alanı, “yukarı bilgi yetisi” [facultas cognoscivita superior], “aşağı bilgi yetisi” [facultas cognoscivita inferior] diye adlandırmış ve birbirine karşıt iki kavram olarak konumlandırmıştır. Bu durumda, “*estetik ile mantık arasında tam bir 'karşıolulum' vardır.*”¹²² Söz konusu karşıtlığın kaynağı, aşağı bilgi alanının, yukarı bilgi alanı gibi açık ve seçik

¹¹⁸ y.a.g.e., s. 16.

¹¹⁹ y.a.g.e., s. 17.

¹²⁰ y.a.g.e., s. 17.

¹²¹ y.a.g.e., s. 17.

¹²² y.a.g.e., s. 18.

olmaması, bulanıklıdır. Bulanıklığın nedeni ise üzerinde denetim sağlanması zor, neredeyse imkansız bedensel duygulardır.

Estetiğin ilgilendiği aşağı bilgi alanı, mantığın ilgi alanı olan yukarı bilgi alanı ile uzlaştırılmadığı sürece, estetiğin güzel üzerine ürettiği bilgi yetkinleşemez, böylece hakikate ulaşamaz. Uzlaştırma görevi Logica-Ethica-Aesthetica üçlüsünden Ethica'nın yani ahlakın ödevidir. Başka bir ifadeyle, duyusal bilginin yukarı bilgi alanına 'yükselmesi' (böylece doğrulanması) için ahlak, bu iki alan arasında bir manivela işlevi görür. Aynı gerekçeyle bu önermeyi şöyle kurmak ta mümkündür: Aşağı bilgi alanının açık ve seçik olmaması, bulanık olması duygulardan kaynaklanıyor ise ve duyusal bilgi mantık tarafından yeterince doğrulanamıyorsa ya da bunlar üzerinde tam bir denetim sağlanamıyorsa, bastırılmaları gerekir. İşte ahlak, burada bu bastırmanın aracı olarak devreye girer.

2.2.3 Estetik'in Temel Unsurları

Baumgarten'in estetiği kurgularken başvurduğu ayrımlaştırma paralelinde ahlaka atfettiği önem ve biçtiği rol, dönemin diğer düşünürleri tarafından da paylaşılacaktır.

Onsekizinci yüzyıl, bir yandan insanın başı dik yürüebilmesi ve muhatabın gözüne kendinden emin bir gururla bakabilmesini, diğer yandan kişinin, kendi içindeki genellik merkezini keşfetmesini sağlayan, haysiyet duygusunun önem kazandığı bir çağdır.¹²³ Bu dönemde, haysiyetli olmak kişilerin ulaşmaya çabaladıkları ahlaki bir hedeftir.

"Baumgarten'den on dört yıl sonra Lessing, sanata ve edebiyata dair birincil yasanın güzellik yasası olduğunu ve güzellik yasasının haysiyetten azade kılınmaması gerektiğini yazar. Çünkü sanatta saygıyı hak eden şey, onun, yasalara ilkeler doğrultusunda yön vermeye kadir, haysiyetli ve güzel bir varlık tarafından üretilmiş olmasıdır. Bu görüş, Lessing ile Kant'ı yakınlaştırır. Güzeli ve haysiyeti kesiştiren tek varlık insandır ve sanat, ancak bu tür bir yetiyi ve gizilgücü ifade edebildiği, yani mutlak ve evrensel olan bir şeyi kamusalığa dolayımlayabildiği

¹²³ Zeynep Sayın, "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet", Defter Dergisi, Yıl: 14, Sayı: 40, Yaz 2000, s. 165.

sürece sanat olarak tanımlanabilir. Bu yüzden sanatsal haysiyetin birinci kuralı dünyayı amaçsızca güzelleştirmek ve süslemek değil, duyusallığın dolayumsuz ve bire bir etkisinden kaçınarak kamusalılığa düşman duyu ve duyguları estetik açıdan denetim altına almaktır. Güzellik buyruğu, nihai olarak ahlaki bir buyruktur.”¹²⁴

Bu buyruğa göre, kişinin özgül bedeniyle özgül yüreğine seslenen¹²⁵, üzerinde denetim kurulması imkansız, ki özgür ve özerk bir bireysel deneyim alanı olan duyusallık ile evrensel bir ortaklık (özdeşlik) olarak idealize edilen haysiyeti uzlaştırmak, sanatın ve sanatçının görevidir.

“Sanatçının, sanatın haysiyetine ters düşen şeyleri kamusalılıktan gizlemesi ve sanatı sinir sistemini bire bir uyarıcı duyarlılıklardan, duyusallıklardan ve duygusallıklardan koruması gerekir. Genelliğe düşman duygular, haysiyet uğruna feda edilmelidir. Sözcüğü sözcüğüne ‘kurban’dan söz eder Lessing; eğer güzellik ortak ve genel bir değerse, ortaklığı zedeleyen şeylerin güzellik tapınağında sunağa yatırılması zorunludur.”¹²⁶

Ortada elbette çelişkili bir durum vardır. Beden, hem duyuların ve duyguların sözcüğün gerçek anlamıyla at koştuğu –esrime, cinsel arzu ve haz, zevk, acı, korku, ölüm, tiksinti ve iğrençliğe teşne- bir uzamdır*, hem de sanatın yüce ve haysiyetli tek nesnesidir. Bu yüzden, beden haysiyetliliği uğruna verilmesi gereken kurban, tam da insan bedeninin duyusallığıdır.”¹²⁷

Başından itibaren estetiğin temel sorunsalı haysiyet ile duyusallık arasındaki çelişkinin önüne geçebilmektir. Lessing’in ardılları Kant ve Schiller de onun açtığı yoldan ilerlerler.

“Kant’a göre haysiyetli olan şey, her tür göreceliğin ötesinde yer alan ve eşsiz ve benzeri olmayan bir şeydir. Söz ettiği göreceliği somutlamak adına Kant bir pazar değerine sahip olan metalleri örnek gösterir: bu metallerden farklı olarak hiçbir

¹²⁴ y.a.g.e., s. 164.

¹²⁵ y.a.g.e., s. 164.

¹²⁶ y.a.g.e., s. 165.

* Oysa estetizm öncesi dönem hiç te böyle bir görünüm sunmaz. Hem sanatta hem de kamusal alanda beden kendisi ve temsilcileri -doğal olarak dini amaçlarla ve sarayın himayesinde ya da elitlerin (aristokrat ve büyük tüccarların) siparişleri üzerine yapılan resimleri dışarıda tutarak- duyusallığa alabildiğine açık bir şekilde, göz önündedir. Detaylı bilgi için Richard Leppert’in Sanatta Anlamın Görüntüsüne adlı kitabına başvurulabilir.

¹²⁷ Sayın, a.g.e., s. 166.

pazar değeri yoktur haysiyetin; o dünyaya özgü anlamlandırma dizgeleri içinde yer alarak göreceleşen bir şey değil, onların ardında yatan ve 'yalnızca görece bir değere, yani bir fiyata değil..., içsel bir değere, yani haysiyete sahip olan' şeydir. ... Kant'ın mutlak ahlakına göre ahlaklılık, önsel ve koşulsuzdur ve mutlaklık, haysiyet gibi bir kavramın da önselliğinin ve koşulsuzluğunun şaşmaz kuralıdır."¹²⁸

Bu nedenle haysiyetliliği edinmenin, dolayısıyla *aisthesis* uzamının, –ki Kant'a göre *aisthesis*'in *patolojik nesne*'si olan- bedenini, *patetikliği*"^{**} aşmanın yolu, bedeni duyusallığından etmekten ve kişinin bedene dair duygusallığını hor görmekten geçer. "O yüzden 'apati', der Kant –'ahlaklılık uğruna apati gereklidir kaçınılmaz olarak'-; bedeni, ona bakan özneye dair her türlü 'pathos'tan erkin kılmak gereklidir haysiyetlilik adına."¹²⁹ Bu beklenti sanat nesnesi ya da sanatın amacı ve işlevi adına da, onu yaratan sanatçı adına da ve sanat nesnesini alımlayan izleyici adına da geçerlidir.

Güzel sanatların tarihsel gelişim sürecinde, eski beğeni düşüncesinin üç ana unsuru "modern estetik" düşüncesine dönüşmüştür. Bunlar şöyle sıralanabilir: (1) Güzellikten alınan sıradan zevk, özel bir zevk haline gelerek incelik ve entelektüel zevke doğru gelişir, (2) ön yargı içermeyen yargılama düşüncesi, tarafsız derin düşünme idealine dönüşür ve (3) güzellik kaygısının yerini, önce yücelik kavramı ve en sonunda da yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alır.¹³⁰

Bu unsurlar içinde, öncelikle, insanın haysiyetliliğini sağlamak üzere toplumsal bir projeye dönüşen estetiğe dair, kamusal bir paylaşım-özdeşlik ve evrensel bir değer olarak, incelenmiş zevk düşüncesi öne çıkar.

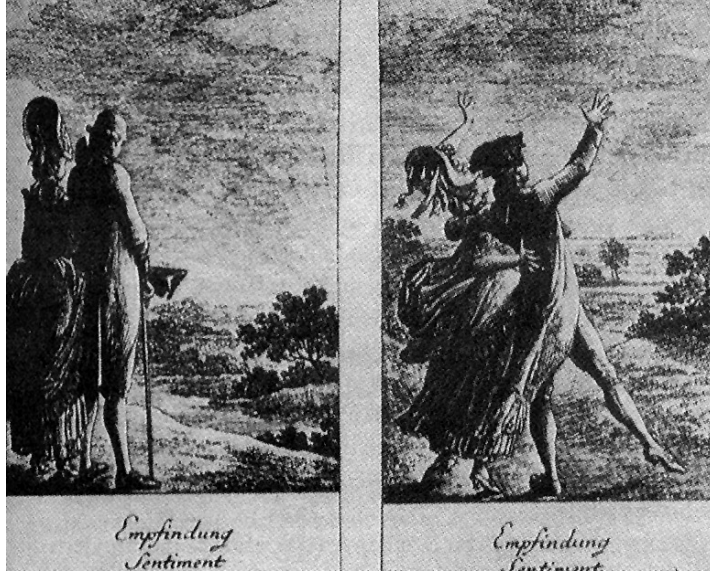
1780 yılında Almanya'da basılan resimli bir almanakta, doğal güzellik ya da sanat eserinin ince bir beğeniyle, -Kant'ın dile getirdiği gibi- *apatik* bir biçimde, nasıl alımlanması gerektiği anlatılmaktadır.

¹²⁸ y.a.g.e., s. 173.

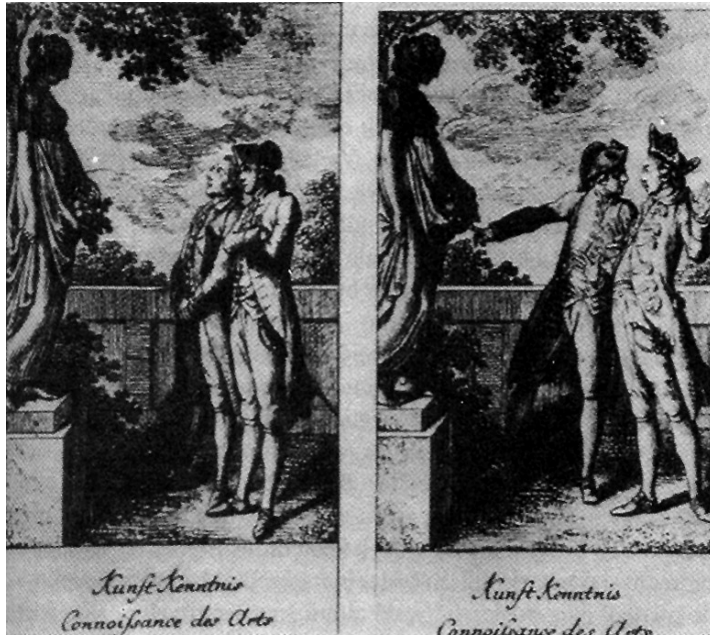
^{**} Duyumsal, etkili, dokunaklı.

¹²⁹ y.a.g.e., s. 173.

¹³⁰ Larry Shiner, "Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi", (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 220.



Resim 13: Daniel Chodowiecki, "Doğal ve Yapmacık Duygusallık", 1779



Resim 14: Daniel Chodowiecki, "Doğal ve Yapmacık Sanat Bilgisi", 1780

"İçinde gündelik yaşama dair çeşitli vecizelerin yer aldığı orta sınıflara hitap eden bir almanak olan 1780 tarihli 'Göttingen Cep Takvimi'nde ... gündelik yaşamdaki "Doğal" ve "Yapmacık Pratikler" in karşılaştırıldığı gravürler eşliğinde ... sırasıyla, bir doğa manzarası ve bir sanat eseri karşısında sergilenen doğal ve yapmacık "Duygusallıkları" ... karşılaştıran ikişer deneme ve çizim bulunuyor. Doğa manzarası karşısında "doğal" bir duygusallığı ya da duyguyu resimleyen gravürde,

günbatımında başlarını öne eğmiş orta sınıftan bir adamla bir kadın görüyoruz ve Georg Christoph Lichtenberg'in buna eşlik eden denemesiyse adamla kadının "sakin", "masum" ve "bilinçli olmayan davranışlarından söz ediyor. Doğa manzarası karşısındaki "yapmacık" duygusallığın resmedildiği karşıt gravürde ise, giyimleri bu çiftinkine benzeyen ama günbatımını kol ve bacaklarını alabildiğine açarak abartılı jestlerle karşılayan bir çift görüyoruz. ... Sanat eseri karşısındaki "doğal" duygusallığın resmedildiği gravürde orta sınıftan iki adam bir kadın heykelinin önünde yan yana durmuşlar, ikisi de kollarını kavuşturmuş saygılı bir ifadeyle heykele bakıyorlar. Öte yandan "yapmacık" duygusallığın resmedildiği gravürde ise adamlardan biri parmağıyla kadının elindeki üzüm salkımını işaret edip arkadaşına şaşkınlığını belirtirken arkadaşı da heyecan içinde ellerini kaldırıyor."¹³¹

Ne var ki, sanat eserinin alımlanmasında, abartılı bir duygusallıktan kaçınmak ve duygusallığın önüne geçmek, ince beğeniye dair zevkin doğasını elde etmek için yeterli değildir; eser karşısında derin düşünceye dalarak, "tarafsız" estetik bir yargıya da ulaşılmalıdır.

"Eski sanat sisteminde, beğeni ister ahlâki, ister pratik ve isterse eğlendirici olsun genellikle sanat eserlerinde güdülen bir "çıkar"la [interest] bağlantılıydı. Bu yeni güzel sanatlar sisteminde ise sanat eserleri karşısında en uygun tepkinin "tarafsız" [disinterested] derin düşünce olduğuna inanılıyordu. Paradoksal olarak, "tarafsızlık" [disinterestedness] düşüncesinde, odaklanmış dikkat anlamına gelen yoğun bir "ilgi" [interest] içeriliyordu; ama öte yandan ahlâki ya da dinsel bile olsa mülk edinme veya kişisel tatmin arzusu anlamında 'herhangi bir' çıkardan tamamen azade bir şeydi bu düşünce."¹³²

Kant ve Schiller estetik yargının tarafsızlığı konusunda da hemfikirdirler. "Kant'a göre, beğeniyi, kavramların veya kuralların, duyumsal zevkin veya faydanın uygulanışı haline getiren kuramların hepsi burada bir "çıkar" ya da arzunun söz konusu olduğunu kabul etmektedir; halbuki gerçek "estetik beğeni" yalnızca bir nesne üzerine derin düşüncelere daldığımız zaman söz konusu olan saf ve tarafsız bir zevktir."¹³³

¹³¹ y.a.g.e., s.222.-224.

¹³² y.a.g.e., s. 225.

¹³³ y.a.g.e., s. 228.

Schiller ise sanat eserinin biçiminin her şeyden önce geldiğini düşünmekte, (duyuları harekete geçireceği için, içerik ona göre hiçbir şeydir) sanat nesnesinin önünde tefekküre dalmamızı sağlayan şeyin, onun biçimi olduğunu iddia etmektedir.

“Gerçek bir güzel sanat eseri asla duyuları uyarmak, inanç öğretmek yahut da ahlâkı yüceltmek gibi hiçbir tikel sonuca ulaşmayı amaçlamaz. İnsanlar ancak ve sadece bu türden hiçbir amaç gütmedikleri, “tarafsız ve koşulsuz biçimde yalnızca görünüme baktıkları takdirde” gerçek insan olma yolunda ilk adımı atmış olurlar.”¹³⁴

Kant için estetiği (dolayısıyla Güzel Sanatları) toplumsal bir proje ve kamusal bir uzlaşım haline getiren, estetik yargının tarafsızlığıdır.

“Kant’a göre, estetik yargının temel paradokslarından kaçış yoktur: Estetik yargı hoş ama tarafsız, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlâki öğretisi olmayan ama bizim ahlâki doğamızı açığa çıkaran bir şeydir.”¹³⁵

Beğeni kavramının estetiğe dönüşmesini sağlayan üçüncü ve son unsur, yüce düşüncesinin güzel kavramıyla bütünleşmesidir.

“Kökeni retorik ya da şiirsel üslup kuramlarında olan, etkinin büyüklüğü anlamına gelen “yüce”, onsekizinci yüzyılda çok daha kapsamlı biçimde, olağanüstü güçlü bir etki yaratan bütün doğa ve sanat eserleri için kullanılmaya başlandı. İlk başlarda yüce, güzelliğin yönlerinden biri olarak algılandı fakat çok geçmeden güzellikle karşıt bir şey haline geldi.”¹³⁶

Ancak zamanla bu karşıtlık birbirini yok eden değil tersine birbiri içine geçmiş, birbirini destekleyen bir birliğe, yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesine dönüştü. Modern sanatın yaslandığı bu kavrayışın oluşmasında, Kant’ın yüceyi estetik yargının bir unsuru olarak temellendirmesinin büyük etkisi vardır.

¹³⁴ y.a.g.e., s.232.

¹³⁵ y.a.g.e., s.230.

¹³⁶ y.a.g.e., s. 227.

2.2.4 Kant'ta Yüce ve Yücelik

Kant yüce'yi güzel ile birlikte yargı gücünün eleştirilmesinde temel bir estetik kategori olarak ele alarak¹³⁷ öncelikle, güzel ve yücenin benzer ve ortak noktalarını ortaya koymuştur. *"Güzel'in yüce ile birleştiği yan, her ikisinin de kendiliklerinden hoşla gitmeleridir. Yine her ikisi de duygusal ve mantıksal olarak 'belirleyici yargı gücü'nü (belirleyici yargı gücü, bir kavramı cins kavramının altına koymayı amaçlar) değil de, 'düşünücü yargı gücünü (tek tek görünüşleri süje'de bulunan bir apriori' erek kavramı altında düşünen yargı gücü) koşutlarlar. Bunun sonunda doğan hoşlanma, 'hoş'ta olduğu gibi, duyuma dayalı bir hoşlanma değildir, iyi'den duyulan belli bir kavrama dayanan bir hoşlanma da değildir."*¹³⁸ Kant için güzel de, yüce de estetik nitelikte birer hoşlanma ve yargıdır. *"Bunun için her ikisi de bireyseldir ve süje bakımından genel-geçerlik isteyen yargılar olup, haz duygusu talep ederler, obje'nin bilgisini değil."*¹³⁹

Ancak Kant'a göre güzel ve yücenin benzerlikleri burada sona erer ve bu noktadan sonra ayrılıkları başlar. *"Doğada güzel belli bir sınırlamadan ibaret olan obje biçimiyle ilgilidir; yüce ise bu sınırsızlığın objede tasavvur edilmesi bakımından biçimden yoksun bir obje ile ilgilidir. Öyle ki, güzel, belirsiz bir zihin kavramının tasviri, yüce ise belirsiz bir akıl kavramının tasviri için."*¹⁴⁰ Güzel, ister doğada, isterse de sanat nesnesinde aransın, sınırlı ve belirli bir biçim üzerine vardığımız bir yargıdır. Oysa yüce, bizi ve kavrayış sınırlarımızı zorlayan büyüklüklere ve sınırsızlıklara ilişkin ve biçimsizdir. Kant iki tür yüceden bahseder: *"Matematik-yüce' ve 'dinamik-yüce'. Matematik-yüce, kavranamayan bir 'büyüklük' olarak kendini gösterir. Dinamik-yüce de, bütün ölçüleri aşan bir 'kuvvet' olarak. Örneğin, bir çölün sınırsızlığı, matematik yüce'dir, her yanı kasıp kavuran bir fırtına, kabarmış açık bir deniz de dinamik yüceyi ifade eder. Her iki tür yücede, bir korkutuculuk, bir ürkütücülük sözkonusudur."*¹⁴¹

¹³⁷ İsmail Tunali, "Estetik", Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 398.

* Doğruluğu önceden kabul edilmiş bilgi. Felsefede deneyimden, deneyden bağımsız bilgi türü olarak tanımlanabilir. Rasyonalist teorilerde bilhassa önemli bir kavramdır. Örneğin klasik cogito ergo sum Descartes için a priori bir bilgidir. Bu tip bir bilgi türünü empiristler (hume, locke) reddetmiş ve a posterioriden başka bir bilgi türü olmadığını söylemişlerdir. Etikde a priori gerçeklerden bahsedilir.

¹³⁸ y.a.g.e., s. 398.

¹³⁹ y.a.g.e., s. 399.

¹⁴⁰ y.a.g.e., s. 399.

¹⁴¹ y.a.g.e., s. 400.

Bu noktada Şu soruyu kendi kendimize sormadan edemeyiz. Güzel ve yüce arasında, sınırlılık/sınırsızlık, biçimlilik/biçimsizlik, uyum/korku gibi yapısal karşıtlıklar mevcutken, nasıl oluyor da bu iki kavram estetik obje ya da yargıda buluşuyorlar? Kant bu ilişkiyi ikisi arasında bir bağ kurarak Şöyle açıklıyor:

“Onların her ikisinin de (matematik-dinamik yüce) ortak yönü, zihin yetimize, kendilerinde düşündüğümüz ‘sonsuzluğ’ duyularımızla kavramayı bir görev olarak vermeleridir. Ama, biz böyle bir büyüklüğü ve böyle bir kuvveti duyularımızla kavrayamayız. Çünkü, onlar duyularımızı aÇarlar. Duyularımızı aşan bu büyüklükler ve kuvvetler, bizi bir duyu varlığı olarak ‘ezerler’. Bunun sonucu olarak da, bu gibi obje’ler karşısında bir duyu varlığı olarak biz, bir ezilmiŐlik duygusu, bir acı duygusu duyarız. Ama, duyu varlığı olarak ezildiğimiz ve ezilmiŐlik duygusu duyduğumuz bu obje’ler karşısına bu kez bir ‘akıl’ varlığı olarak ‘sonsuzluk’ ide’si ile çıkarız. Aklın ide’leri karşısında bütün büyüklükler küçülmeye mahkum olur. Duyu varlığı olarak bizi ezen bu büyüklükler ve kuvvetler, aklın ide’leri karşısında küçülürler ve duyusal olarak yenildiğimiz ve ezildiğimiz obje’leri, bu kez, biz bir akıl varlığı olarak ezer ve yeneriz. Bunun sonunda değiŐik türden bir haz duyarız. Bu bir duyu varlığı olarak yenilmekten duyduğumuz bir acı duygusunun karŐıŐı, biraz buruk bir duygudur. Bu haz duygusu, akıl varlığı, duyu-üstü bir varlık olarak duyusal-varlık üzerinde kazandığımız bir ‘zafer’ duygusudur, aklın işe karŐıması nedeniyle de ahlksal nitelikte bir duygudur. İŞte, bu duygu ‘yüce’ dediğimiz duygudur. Buna göre, yüce, obje’de olan, obje’ye ait bir niteliği göstermez, tersine bizde, süje’de meydana gelen bir duyguyu ifade eder. Bu duygu, bu gibi obje’ler karşısında bir saygıyı, bir derin hayranlığı ve bir ahlksal tavrı dile getirir.”¹⁴²

Kant tarafından sanatın alımlanmasında önerilen bu ahlâki tavır, zaman içinde, (Bürger’in deyimiyle, burjuva toplumunun hayat pratiğinde bastırılmış ihtiyaçlarını karşılayan) burjuva sanatının temel dinamiği haline gelmiştir.

2.2.5 Estetik Temsiller Bağlamında Modernist Sanatçının Bedeni

Yukarıda, estetiğin bir unsuru ve yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesinden; güzel ile yücenin nasıl bir birliğe (estetik obje), bir uzlaŐıya (estetik yargı) dnŐtğnden bahsettik. Şimdi bu dönüşümün, iki ontolojik varlık olarak

¹⁴² y.a.g.e., s. 401.

'sanat nesnesi' ve sanatçının 'kendilik/beden'i bağlamında, sanatçı öznelliği ve beden açısından nasıl işlediğini, onları nasıl etkilediğini, irdelemeye çalışalım.

Zeynep Sayın'a göre onsekizinci yüzyıl sonrası Avrupa estetiği, bedenselliğini giderek yitiren ve bedenden giderek feragat eden bir estetiğe evrilir. Sayın, bunun nedenini yalnızca, bedenin haysiyet sorununa (ya da bizim, şu ana kadar genel hatlarıyla çizdiğimiz modernliğin ayrımlaştırma modeline) değil, aynı zamanda Kant sonrası imge kavramının tersinden bir kırılma yaşamasına bağlıyor. *Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet* adlı makalesinde Sayın bunu şöyle açıklıyor:

"Kant, imgesel temsil denen şeyi, zihinsel eylemin öznel temsil düzeyine indirgemiş ve 'aisthesis' alanında eyleyen öznenin ide'yi asla temsil edemeyeceğini söylemiş olan kişidir. Bir diğer deyişle, aşkın ösellikler çerçevesinde üretilen kurgulardır imgeler; göndermesini yaptıkları şeyi –yani örnekse, bedenselliğin ardında yatan bedenin haysiyetini- temsil edeceklerine, onu yeniden inşa ederler. Yani bir şeyin imgesi onun aslı değildir ve imge ile gönderme yaptığı yaptığı şey arasındaki bu kırılma, imgeyi tartışmasız biçimde özgürleştirmiştir. Göstergelyi göndermesinden, gösterini gösterilenden koparır Kant; artık hiçbir gösterileni olmayan imgeler, 'güzel birer yansıma' (Schiller) adıyla Kant sonrası bağımsızlaşarak –en azından Romantikler buna bağımsız ve özgöndergesellik derler-yalnızca kendilerini imlerler."¹⁴³

Böylesi bir kavrayış sonrasında yirminci yüzyılın başlarından itibaren, modern sanat, giderek kendi kendisini konu eden, hayat bağlamlarından kopuk, özellikle soyut sanatta ulaşılan bir hedefe yönelerek, (içeriğin biçim içinde eridiği) biçimci, özerk bir alana dönüşmüştür.

"Mevcudata taşınması olanaksız bir bedensizliğin mevcudata taşınması, modern sanatın imkansız dinamiğidir. Bu nedenledir ki, bedenin bedensellikten ve duyunun duyusallıktan esirgenmesi, modernist sanatın ortak payesidir. Bu, bir anlamda Hıristiyan bir izleğin sürdürülmesi, ama Hıristiyanlığın Kant'ın yücelik buyruğuna yedirilmesi anlamına gelir. Ne var ki bu türden bir paye, iki yönlü bir açılım

¹⁴³ Zeynep Sayın, "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet", *Defter Dergisi*, Yıl: 14, Sayı: 40, Yaz 2000, s. 178.

gösterecektir: Temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsilden koparmanın bedeli, bir yandan imgeyi göndermesinden bağımsızlaştırmak olacaktır. Öte yandan imge inatla, kendi tasavvurunu değil de tasavvurun ardında yatan ideyi temsil etmek isteyecektir. Yani beden imgesi bir yandan bedene dair her şeyi bütün bedenselliği (maddeselliği) içinde temsil etmeye başlarken –ki buna ondokuzuncu yüzyılın çoğu akımı örnek gösterilebilir- öte yandan artık bedeninin ardında yatan ve bedenselliği aşan şeyi temsil etmekten geri çekilir. Ne var ki yine aynı geri çekiliş, ayrıksı bir biçimde tersine döner ve imge, temsil edilemez olan şeyi temsil edebilme adına inanılmaz bir çabaya girer. Nesnesizleşmeye başlayarak bir yandan kendi dışında bir şey imlememe buyruğuna itaat etmeye, öte yandan kendi ötesindeki ideyi görselleştirmeye çalışan soyut sanat buna en iyi örnektir. Bir yandan artık göndermeye sahip bir bedeni olmayan, çünkü sanatsal bedeninin kendine dönüşmüş olan bir şeydir modern imge; öte yandan idenin yerini alabilmek uğruna bedeni bedenselliğinden eden ve onun mutlak soyutlamasına giden bir şey. O nedenle modern sanat bedeninin temsili yerine, bedeninin bedenselliğinin, yani bedeninin maddeselliğinin yadsınmasına döner. Bu Kant sonrası açılımın her iki ucu için de geçerlidir: ister imge bedeni değil de ondan ayrılmış bir şeyi temsil etsin –o halde zaten bedeni temsil etmemektedir-, isterse ide uğruna bedeni bedenselliğinden etsin, her ikisinin de ortak tavrı, bedeninin ciddi bir çekilme hareketi içinde bulunmasıdır. Sonuçta beden idesinin yüceliği ve haysiyeti, bedeninin yadsınmasına bağlıdır.”¹⁴⁴

Oldukça ilginç ve anlamlıdır ki, (sanatçıya ait) beden de dahil olmak üzere kendisini nesneden muaf tutan, soyut sanatın tam tersine, 1960 sonrası beden sanatında, sanatçının bedeni radikal biçimde, sanatın salt ve tek ‘nesne’si haline, sanatçının kendiliği/ni sorguladığı öznel bir ifade mahali haline gelecektir.

Soyut biçim-biçem, sanatçının temsil edilemez bedenselliğinin (aynı zamanda öznelliğinin) paradoksal da olsa bir ‘temsil’e (ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren modern sanatta yapıtın kökeni olarak, “sanatçı ve yapıtı” fikrinden “yapıt olarak sanatçı” fikrine dönüşüm bağlamında) dönüşmesine karşılık geliyorsa ve bu da modernliğin, burjuva toplumu/sanatı ve estetizmin ortak izleği (ve hedefi) ise sanatçının bedeninin de (Bürger’in vurguladığı, özerk sanatın estetik

¹⁴⁴ y.a.g.e., s. 179.

alanında billurlaşmasına benzer şekilde ya da bu yolla) sanat nesnesi/yapıt içinde billurlaştığı, kristalize olduğu ve böylece sosyolojik bağlamda gizlendiği söylenebilir.

Birinci bölümde, modernitede (sanatın sanat/zanaat olarak bölündüğü özerkleşme sürecinde) sanat yüce bir şey olarak tanımlanırken, sanatçıların da adeta bu yüceliği yeryüzüne indiren elçiler konumuna yüksel/til/diklerini (ebedi yaratıcının yeryüzündeki, görünmez, yüce –elbette erkek- suretleri olarak) söylemiş ve modernizmde eril cinsiyetin böylesi bir süreçte normlaştığını vurgulamıştık. Bu kavrayışa göre biçimlenen modernist sanat tarihi ve eleştirisinde, sanatçı (sanatsal özerklik içinde) eseri, kaynağını ilahi esinden alan bir yaratıcılıkla meydana getiren kişidir. İşte bu nedenle, sanat tarihinin yazılı ve görsel sunumları içinde, sanatçının bedeni gizli bir şey olarak ele alınır; hem merkezi hem de gizli; temsili ama ihmal edilmiş bir görünüm olarak.

Amelia Jones modernizmde sanatçının bedeninin gizliliği ya da örtüklüğü olgusuna şöyle yaklaşmaktadır: *“Biçimci estetik yargının Kantçı modellerine dayanan geleneksel modernist sanat tarihi ve eleştirisinde, (son zamanlara kadar) eril olarak tanımlanmış bu beden, ona tahsil edilen ayrıcalık (yetki) ile ataerkil kültürde hem varolmalı hem de yok sayılmalıydı. O, modernist dâhi eril olarak, görülebilir bir bedene sahip olmalıdır; ancak bu beden, aşkıncılığın retoriğini sağlamak üzere doğallaştırılmalıdır yani görünmez kılınmalıdır.”*¹⁴⁵

Jones'un altını çizdiği söylem modernist öznellik kavrayışının temelini oluşturur. Modernist sanatçı özneliği ve estetik kavrayışa göre yazılan sanat tarihsel ve eleştirel metinlerde, ilahi esine bağlı aşkın, yüce/İtilmiş bir “varlık” olarak sanatçı, etkin şekilde bedensiz ve güya* cinsiyetsizdir.

Sanatçının bedeninin gizlenmesi olgusu, hem ilahi esinlenmenin sonucu olarak aşkıncılıkla hem de ataerkil eril temsil niteliğiyle, toplumsal cinsiyetle bağlantılıdır. Sanatçının, ilahi esinlenmeye bağlı olarak bir yandan aşkın bir

¹⁴⁵ y.a.g.e., s. 62.

* Aslında başından beri estetik yargılar olarak “güzel” ve “yüce”nin bile birer cinsiyeti vardı. “Aynı modern sanat sisteminin diğer bileşenlerinde olduğu gibi yücenin birçok versiyonu da başlangıcında cinsiyet olarak erkekti. Hatta Burke’ün bazı erkek çağdaşları bile kendisinin güzellik tasvirinin, tam tersine, kadınlığın kalıplarının neredeyse bir karikatürü olduğunu –zarif, ürkek, küçük, latif, hafif- fark ediyorlardı. Kant, güzel ve yüce üzerine kaleme aldığı ilk kitabının bir bölümünü tamamen erkeklerin yüce (soylu, kahraman, güçlü, derin) kadınların ise güzel (büyüleyici, nazik, zayıf, yüzeysel) oldukları düşüncesine ayırıyordu.” Larry Shiner, “Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi”.

öznelliğe/kendiliğe sahip olması diğer yandan eril bir bedene sahip olarak ataerkil toplumdaki baskın konumundan (iktidarından) vazgeçemeyeceği ve tersi bir durumda, bedenin zedelenebilirliği (içkin özneye dönüşmesi) sözkonusu olacağından, bedeninin gizlenmesi gerekmektedir. Bu husus, bir kez daha altını çizmek gerekirse, modern sanatta geçerli olan modernist öznellik kavrayışı ve beden algısının dayandığı tarihsel ve fenomenolojik modelleri açıklamaktadır. İlerleyen bölümlerde bu olguyu, hem bedenin gizlenmesi hem de ifşa edilmesi bağlamında, bu modelin dönüşümüne işaret eden iyi bir örnek vaka olarak, Amerikalı Soyut-Ekspresyonist ressam Jackson Pollock üzerinde durarak inceleyeceğiz.

2.3 TARİHSEL AVANGARD HAREKETLERDE SANATÇI ÖZNELİĞİ VE BEDEN

2.3.1 Avangardın Modernizme Başkaldırısı

Buraya kadar, sanatın özerkleşmesini, modernitenin ayırma modeline maruz kalan, estetizm ve güzel sanatlar sistemiyle toplumsal bir projeye dönüştürülen ve sanat/hayat bağlarının birbirinden ayrıştığı bir olgu olarak ele aldık, ki umarız bu bize modernizmin felsefi-ideolojik boyutları içinde modernist öznellik kavrayışı ve dolayısıyla beden algısının nasıl şekillendiği konusunda belirli bir açılım sağlamıştır.

Bu bağlamda bir genelleme yaparak, modernizmi, Aydınlanma'dan bu yana (hümanizm, akılcılık ve büyük anlatılar yoluyla) Batı'nın felsefi öğretilerini kapsayan; sanatın özerkliği, hayat bağlarından ayrıştırılması ve estetizmi öngören ideolojik bir yaklaşım olarak tanımlayabiliriz. Ancak, bu tanım, modernizmin felsefi-düşünsel arkaplanını özetlerken, onun tarihselliğini ve avangard hareketlerle bağlantısını açıklamaktan uzak kalır. Başka bir deyişle, modernizmin ideolojisi ile tarihselliği arasında bir eşzamanlılık sözkonusu değildir.

1789 Fransız devrimi sonrasında evrensel, sınırsız-sonsuz vaadlerin anlamlandırılmaya çalışıldığı, modernliğin fikir hayatının kurulduğu dönemde (sosyalist ütopyaların birbiri ardına dile getirildiği bir dönemdir bu) sanata ve sanatçıya öncü bir misyon ve rol atfedilir. Örneğin ütopyacı sosyalist, sanat teorisyeni ve eleştirmen olan Laverdant, *"Toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyeni ifşa eder. Dolayısıyla, sanatın*

öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir.”¹⁴⁶ diye yazar.

Ancak bu düşünüş 1848 Haziran’ında daha başlamadan bitecektir. “Daha dört ay önce, birlikte monarşiye son verdikleri devrim, burjuvaziyle işçileri saflaştırır. Cumhuriyetin doğmuş olduğu barikatlarda yalnız kalan işçiler, Haziran’da hunharca ezilir. 1789’da peydahlanan ve bütün yurttaşların paylaştığı, organik ve armonik toplum hayalleri, bundan böyle sınıf savaşlarında tükenir.”¹⁴⁷ Önceleri ‘sanatın ahlâktan ve faydadan ayrılamayacağını’ savunan Baudelaire de barikatlar arasındadır ve şiddeti bizzat yaşar; tanık olduğu şiddetin ardından kendi değişimiyle ‘fiziksel olarak depolitize’ olur, tam anlamıyla karşıt bir inanç geliştirir. Bu inanca göre, ‘faydacılık sanatın en beter düşmanıdır’ ve ‘sanatın amacı ahlâktan bağımsızdır’.¹⁴⁸ O andan itibaren Baudelaire’i sanata *avant* bir misyon yükleme düşüncesinden uzaklaşmış halde buluruz; sanat ve edebiyatı da onun uyandırdığı özerkleşme tutkusunun ardında.

Baudelaire’in izinde sanat ve edebiyat kendine özerk bir yapı inşa etmeye başlar. “Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlâk, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtılmakla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. ‘İyi’, ‘doğru’, ‘güzel’ artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün ‘kötü’, ‘sahte’, ‘çirkin’ temsilleri üzerinden bir ‘karşı-estetik’ inşa eder. İlerlemenin öncülüğü gibisinden ‘avant’ misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ dogmasıyla alay eder; vahşi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın dayattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Estetizm ve sembolizm, bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir. Baudelaire, dünyaya ‘imgelerm hükmetmelidir’ derken, kastı budur.”¹⁴⁹

¹⁴⁶ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 11.

¹⁴⁷ y.a.g.e., s. 12.

¹⁴⁸ y.a.g.e., s. 12.

¹⁴⁹ y.a.g.e., s. 13.

Konuyu biraz daha açmak gerekirse, Baudelaire'in sanata yaklaşımında ki kırılma 1846 ve 1859 salonları üzerine yazdığı yazılar karşılaştırıldığında net biçimde okunabilmektedir. *"İlki bir romantizm bildirisi gibidir; "güzelliğin en son, en modern ifadesi olarak" romantizmi tanımlar. Romantizm, seçilen konu, teknik mükemmeliyet ve doğayı tasvir maharetiyle değil, sanatçının duygularıyla, duyarlılığıyla ilgilidir. Doğanın yerine sanatçıyı koyar. Güzellik dışarıda, doğada değil, sanatçının içinde, kendi doğasında, ruhundadır – nasıl ki ahlâk da onun doğasındaysa. İdeal güzelliği belirleyen mizaçtır, mizacın en içten ifadesidir; "mizacı olmayan kişi, tablo yapmaya layık değildir." Romantizmin hiç anılmadığı 1859 Salonu üzerine yazıda ise, mizacın yerini "melekelerin kraliçesi imgelem" alır. Öyle ki, imgelemin gücü sayesinde sanatçı tanrılaşır: "Madem ki dünyayı imgelem yaratmıştır, öyleyse dünyaya imgelem hükmetmelidir." Romantizmde mizacın beslediği teknik ustalık şimdi imgelem tarafından beslenir. Vurgu bireyin doğasından, duyarlılığından aklına, hafızasına kayar."*¹⁵⁰ Bu olgu aynı zamanda doğadan, doğanın temsilinden, nesneden; sanatçının bedenselliği de dahil olmak üzere toplumsal ve siyasal bağlarıyla hayattan kopuşun göstergesidir. Böylece nesnelere yerine sanatçının öznelliğine, maddi varoluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden, formla içeriğin örtüştüğü başka bir anlamlandırma mecrası oluşur;¹⁵¹ beden gizlenmesi olgusu bu özgül mecranın içinden doğar.

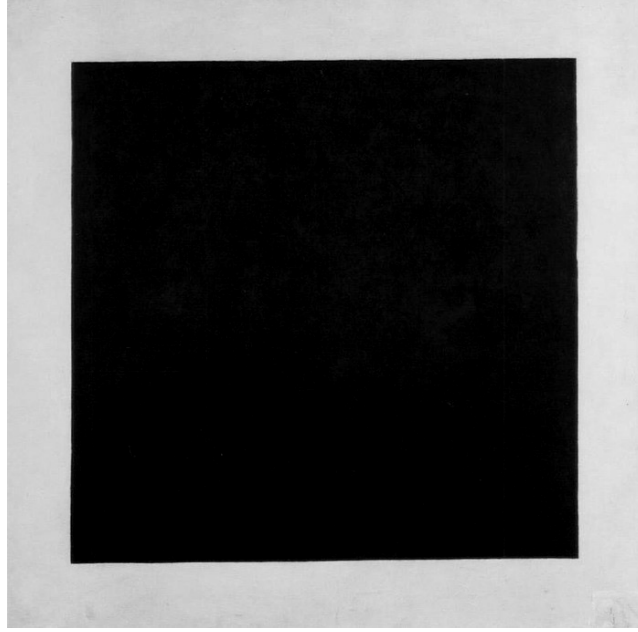
Bu anlamlandırma mecrası içinden bakıldığında Malevich'in "Siyah Kare"si Baudelaire ikonoklazmının zirvesi sayılmalıdır.¹⁵² "Resim, beyaz fon üzerinde siyah bir kareden ibarettir. Maleviç (Sovyet) devriminden kısa bir süre önce yapıp 1915 yılında sergilediği bu eseri ressamlık geleneğinin bitişini; aşkın ya da kendi deyimiyle "Süprematist" bir algılama ve tasvir düzeyine ulaştığını ilan eden son derece (modernist) avangard, bir duruş olarak tasarlamıştır."¹⁵³

¹⁵⁰ Charles Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı", (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 26.

¹⁵¹ y.a.g.e., s. 32.

¹⁵² y.a.g.e., s.32.

¹⁵³ Toby Clark, "20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge", (Çev.: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 102.



Resim 15: Kasimir Malevich, "Siyah Kare", 1915

Moderniteyle birlikte oluşan yeni sanatçı kimlikleri açısından döneme tekrar bakıldığında ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır: Sosyalist ütopyalar dahilinde sanat yeniden kurulan (modern) "hayatla" buluşmaya teşebbüs eder. *"Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin – öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgeleminin, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. 'Eski' silinmeli, 'yeni' hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır. Yeni, başka bir otoriteye gerek yoktur; bu nedenle de modern devlet millet gibi oluşumlar sanatı bağlamaz. George Sand'in özdeyişiyle, "sanatçının ülkesi, büyük Bohemya dediğimiz bütün dünyadır." Romantizmi, Rönesans zamanından beri egemen olan geleneğin karşısına diken 'romantik devrim' bu söylemden kaynaklanır."*¹⁵⁴ Bohem sanatçı kimliği de bu romantik sanatçı tiplemesinin genel mizacıdır. Bu yapı içinde bohem, burjuva bireyi ile neredeyse taban tabana zıt bir görünüm sergiler. Burjuvazinin Bohemya'yla arasındaki düşmanlık, proleterya ile çatışmasının ötesinde; yeni yeni netleşen modern sınıfların karşılıklı saflaşmalarından oldukça farklıdır. Bu düşmanlık Bohemya cephesinde o kadar sabit ve şiddetli ki, adeta bohemin varoluşunun cevheri olmuştur. Oysa, Siegel'in *Bohem Paris* anlatısına göre Bohemya

¹⁵⁴ Charles Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı", (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 21.

burjuvazinin adeta vicdanıdır. Çünkü alttan alta Bohemya'yı kışkırtan, burjuva liberalizminin, zamanın liberter, anarşist retorikleriyle de büyük ölçüde paylaştığı vaatleridir: Bireyselleşme, özgürleşme, farklılaşma, yaratıcılık, yenilikçilik, soruşturma, tartışma, düşgücünün coşması, hatta 'serbest zaman' tiryakiliği. Burjuvazinin, bir şekle sokmaya, yapısallaştırmaya çabaladığı ölçüde, aksine yabancılaştığı bu gibi değerleri Bohemya kendi yaşantısına mâl ederek hasmının ikiyüzlülüğünü teşhir eder.¹⁵⁵

“Romantik devrim’ pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların, hamlelerin yolunu gösterir. Özellikle sanat ile hayat arasında yeni bileşimlerin peşine düşen sürrealistler gibi avangardlara da bohem isyankârlığını hatırlatır.

Romantizm, sanatın durağan tarihinin önündeki engelleri devirerek zamanın akmasını –historisizmin işlemlerini- sağlar. Modernizm ve avangardın evveliyatıyla uğraşanların romantizme dönüp durmaları bu nedenledir. “Romantizm ile modern sanatın bir ve aynı şey” olduğunu daha 1846’da Baudelaire ilan eder. Modern onun geleceğe ilişkin estetiğine bohem kılıklarda eklenir. Canisiyle, edibiyle onun şiirindeki Bohemya bir sahnedir; sanatın, ilahî iradenin kudretinden, bireyin, toplumun, kentin kalbine doğru özerkleştiği sahne. Ama o, sanatın bireyden ve toplumdaki da özerkleşmesini ister. Burada ‘dandy’ boy gösterir.”¹⁵⁶

Dandy, bir bakıma, modernite karşısında yenilgiye uğrayan (Baudelaire’in sanata yaklaşımında ki kırılmadan okunabilen) sanatçının romantik isyankâr ruh halinden doğan, onun, hayata karşı geliştirdiği yeni bir duruşun temsilidir. “Sanatsal ifade söz konusu olduğunda ‘dandy’ ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... ‘Dandy’ tam aksi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçilidir. Biri kendini dışavurmayı, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar. Gerçi her ikisi de aşırı uçlardadır ve burjuvaziye horlar, ama gerekçeleri benzemez. Bohem burjuvaziye popüler vaatlerine ihanet etmesi, diğeri ise onu bu vaatlere sadakati dolayısıyla yerer. Bohem, sanatın hayata kaynamasını, dolayısıyla çağdaşı olduğu

¹⁵⁵ y.a.g.e., s. 20.

¹⁵⁶ y.a.g.e., s. 22.

ütopyalara, umutlara, davalara sarılmasını temsil eder.”¹⁵⁷ Ne var ki bu umutlar daha önce de belirttiğimiz gibi, 1848 direnişinin başarısızlığa uğraması ve ardından 1851’de III. Napolyon’un cumhuriyet rejimini tamamen ezmesi ile sonuçlanan darbe ile kaybolup gider. “*Sanat hayattan çekilmeli, toplumun hatta sanatçının da ötesinde kendine ait bir mecraya dönmeli, kendi araç ve gereçleriyle yetinmelidir: ‘Sanat sanat içindir’ ve ‘dandy’ bu yeni estetiğin suretidir. ‘L’art pour l’art’ teorisi, burjuvazinin kendi davasını yazar ve şairlere bırakmak yerine kendi ellerine almaya giriştiği 1852 dolayında nihaî önemini kazanır. Eğer bohemın romantizmin ‘isyan’ duygusunu karşıladığı söylenebilirse, ‘dandy’ de ‘sanat için sanat’ın ‘inşa’ idealini karşılar. Biri eskiyi ve klasik geleneği yıkmak, diğeri ise yeniyi kurma ve modern gelenekselleştirme derindedir. Bohemin hayatı, ‘dandy’nin kendisi ‘sanat’tır, dolayısıyla ‘dandy’ hayata değil sadece kendi kendine işaret eder.*

Sanatın ve hayatın yeniden kavuşması fikri, bohemın de, ‘dandy’nin de çoktan ömürlerini doldurduğu bir sonraki yüzyılı, sürrealistleri bekleyecektir. Baudelaire’in henüz sanatın mutluluk vaadini paylaştığı zamanlarda bile, toplumla uzlaşma ütopyası zaten köhnemeye başlamıştır. Baş gösteren karşıtlıklar ortamında, sanat, estetik dünya ile toplumsal dünya arasındaki uzlaşmazlığı yansıtan eleştirel bir ayna halini almıştır. Sanat kendisini hayata yabancılaştırıp özerkliğinin kabuğuna çekildikçe, bu modernist dönüşüm daha da sancılı olacaktır. Ta ki bu çalkantıların biriktirdiği patlamaya hazır enerji, sürrealistler sayesinde, sanatın kendine yeterliğini paramparça edip, sanatla hayatın uzlaşmasını yeniden dayatıncaya kadar. Bu uzlaşmanın 20. yüzyıl boyunca uğrayacağı değişik yorumlar arasında en kişisel ve fakat en radikal olanı kuşkusuz Duchamp’a aittir.”¹⁵⁸ Daha öncede aktardığımız gibi Duchamp, amacının, “*Hayatını resim, heykel gibi sanat eserleri yaratmaya harcamaktansa, hayatının kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak*”¹⁵⁹ olduğunu söylemiştir. Bu söylem, daha sonraları performans sanatının mayası olmuş ve kendini sanat eseri olarak sergileyen Yves Klein, Joseph Beuys, Chris Burden, Vito Acconci, Hannah Wilke gibi sanatçılar, sanat-hayat mesafesini kapatmaya soyunmuşlardır. Dandy hepsinin atası sayılır.¹⁶⁰

¹⁵⁷ y.a.g.e., s. 24.

¹⁵⁸ y.a.g.e., s. 25.

¹⁵⁹ y.a.g.e., s. 26.

¹⁶⁰ y.a.g.e., s. 26.

Görüldüğü gibi tarihsel akış içinde, modernizm ile avangard arasında net bir sınır çizmek oldukça güçtür. “Avangard incelemelerinin çoğu aynı tarihsel şemayı izler: Avangard 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla peydahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir.”¹⁶¹ Böyle bakıldığında modern sanat tarihi, modernizm ile avangardın birlikte aktıkları bir mecra olarak görünür ki bu görünüm oldukça doğaldır. Çünkü sanat tarihi avangard ve modernizmi sosyal ve siyasal formasyonlardan arındırarak, onları formların tarihinden oluşan kendi anlatılarına eklemeye çalışır.¹⁶² Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde tarihsel avangard hareketlerin yıkılmaya çalıştığı müze ve bunun gibi sanat kurumları da, onu asimile ederek bu mecraya dahil etmiştir.

Bu bakış açısından hareketle, modernizmin tarihsel bir tanımı şöyle yapılabilir: Modernizm, (ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren -Linda Nochlin’in topluma ve kendi kendine yabancılaşmasından dolayı “modern avangard”ın mucidi saydığı- Manet’yle başlayan¹⁶³) erken modernizm; (yirminci yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına dek Avrupa merkezli) yüksek modernizm; (İkinci Dünya Savaşı’ndan 1960’lara dek ABD merkezli) geç modernizm olarak ayırabileceğimiz dönemlerin başat sanatsal hareketlerini deneyselcilik, estetizm ve avangard yoluyla tanımlamakta kullanılan ortak bir terim¹⁶⁴ olarak tarif edilebilir.

Ne var ki bu tanım da, yirminci yüzyıl avangardının temsil ettiği, modernizme ve sanatın özerkleşmesine karşı sergilediği, olumsuz tutumu içermekten yoksundur. Bu yüzden, Dadaizm, Sürrealizm ve Rus avangardının temsil ettiği avangard hareketlere daha kuramsal bazda yaklaşan Bürger, önceki tezlere karşı çıkararak ve bu hareketleri sadece iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandırarak¹⁶⁵ “tarihsel avangard hareketler” diye adlandırır ve modernizmden ya da modernist avangard akımlardan ayrıştırır.

¹⁶¹ Peter Bürger, “Avangard Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 14.

¹⁶² y.a.g.e., s. 17.

¹⁶³ y.a.g.e., s. 14.

¹⁶⁴ Nick Mansfield, “Öznellik-Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları”, (Çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, s. 224.

¹⁶⁵ Bürger, y.a.g.e., s. 22.

* Bürger bu adlandırmanın dönemin sanat hareketleri bakımından sınırlarını şöyle çiziyor: “tarihsel avangard hareketleri” kavramı, öncelikle dadaizm ile sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur; ama aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini

“Bürger’in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, ‘gerçek dünyaya müdahale edilmesi ... hayatın devrimcileşmesidir; yoksa estetik haz nesnelere olmaya mahkum formlar yaratmak değil’. Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayata ilişkilendirirken, geçerli siyasal-ahlâkî tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyanın öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rol üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: Kurumdur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan, bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir.”¹⁶⁶

Bu görüşe göre, sanat ve hayatı tekrar buluşturma savaşı veren avangard ile sanat/hayat ayrışmasını öngören modernizm arasında tam bir karşıtlık mevcuttur. Avangard modernizmin tüm kabullerini yıkmaya giriştiği andan itibaren modernizmin ayrıştırdığı tüm unsurlar tekrar sanata geri döner. Bu bağlamda, estetizmin tüm kabullerinin yıkıldığı noktadan itibaren, avangard eylem ve gösterilerde sanatçının bedeninin gizlenmesi olgusu aşılır; sanatçının bedeni görünür hale gelir.

2.3.2 Avangardist Bir Gösteri Olarak Beden

Birinci bölümde, avangardın sanat kurumuna saldırırken, sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmadığını, ancak anlamını genişlettiğinden söz etmiş ve Bürger’in ifadesiyle sanat formununun “avangardist bir gösteriye [manifestation] dönüştüğü”nü vurgulamıştık. Bu bağlamda verdiğimiz örnek Duchamp’ın hazır yapımlarıydı. Buradan hareketle, gösteriselliği, avangard hareketin ortak noktası ve

değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken birtakım kısıtlamalarla, İtalyan fütürizmi ile Alman ekspresyonizmi için de geçerlidir. Kübizm aynı amacı taşımamakla birlikte, Rönesans’tan beri geçerli olan, doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorgular. Bu nedenle, sanatın hayat pratiği içinde ortadan kaldırılması yönündeki temel amacı paylaşmadığı halde, kübizm de tarihsel avangard hareketleri arasında sayılacaktır.” Peter Bürger, “Avangard Kuramı”.

¹⁶⁶ y.a.g.e., s. 22.

* Buradan itibaren “tarihsel avangard hareketleri” terimini karşılamak için sadece avangard terimini, sanatın hayat bağlamlarından kopukluğunu savunan tüm özerkleşmeci ve estetist yönelimleri karşılamak üzere de “modernist avangard” terimini kullanacağız.

karakteristik özelliği olarak tanımlayabiliriz. Avangardlar, (estetizmin öngördüğü sanatın ve sanat eserinin özerkliği temsil eden) sanat kurumuna karşı, sanatı genel olarak bedenini eylemselleştirdiği siyasal bir gösteriye dönüştürmüşlerdir. *“Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil (1848’de olduğu gibi), siyasete rağmen, ya da, kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir.”*¹⁶⁷

Bu bağlamda, 1910 ve 1920’lerde Tristan Tzara ve Kurt Schwitters gibi Dada sanatçıları, sanatta ‘geleneksel temsilin yapmacılığına’ bir meydan okuma olarak ve onu bedenini fiziksel gerçeklikleri ile birleştirmek için, kural tanımaz, edimsel ve multi-disipliner taktikler kullanmışlardır. Geleneksel müzelerden ve onun sunum olanaklarıyla tesis edilmiş sanattan kaçan Dadaistler cafe, kabare salonları, gazeteler, sokak gibi daha ‘gerçek’ ve hayatla daha ilişkili saydıkları ortamlarda sanat ürettiler. Aralarında şair, yazar ve ressamların bulunduğu Sürrealist sanatçılar, Sigmund Freud’un teorik çalışmaları üzerine eğildiği cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı gibi özne/bedenle ilişkili konuları işlediler. Sürrealistler neredeyse bütün sergilerini bir gösteri niteliğinde gerçekleştirdiler. Dada ve Sürrealizmin kolaj, fotomontaj, yerleştirme, performans, çevresel uygulamaları ve assemblajları resmin düz planlılığının ve çerçevesinin kırılmasını, sanatın hayat pratiğiyle bütünleşmesini gündeme getirdi. Benzer yöntemlerle Rusya’da da Devrim’in ilk yıllarında sanatsal eylemler sergilendi. Örneğin bir grup sanatçı ellerinde sebzeler, çiçekler, çeşitli bitkiler taşırlarken, düğme iliklerine turplar takmış ve yüzlerine cebir sembolleri boyamış halde caddelerde gezinmişlerdi. İki şair, Mayakovsky ve Gastev fabrika düdüklüklerine başka gürültülerinde karıştığı bir konser tasarlamışlardı. Bu gösteri, bütün fabrikaların sirenleri, vapur sis düdüklükleri, makineli tüfekler ve iki topçu müfrezesinin yanında binlerce seyircinin katıldığı bir koro eşliğinde verilmişti. Mayakovsky’nin ünlü “sokaklar fırçamız, alanlar paletimiz” sloganı, ressamları bu kutlama gösterilerine katılmaya çağırıyordu.¹⁶⁸

Avangard gösterilerde bedenini bu denli eylemselleşmesinde iki dışsal fenomenin etkisinden söz edilebilir. Bunlardan birincisi, insanların üzerinde fiziksel ve ruhsal tahribat yarattığı için savaştır.

¹⁶⁷ y.a.g.e., s. 22.

¹⁶⁸ Canan Beykal, “Çevre ve Olay Sanatı”, Artist Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 18, Nisan 2004, s. 45.

“1914 öncesinde İtalya ve Almanya dünya sömürge ve pazarlarında söz sahibi olmak için gayet açık bir şekilde silahlanırken, bu tehdidi gören Fransa ve İngiltere gibi ülkeler de boş durmuyor, elleri tetikte bekliyorlardı. ... Alman ve İtalyan hükümetlerinin, savaşın ulusal yaşantıyı zenginleştirip güçlendireceğine ilişkin propagandaları, sadece halktan değil, bazı sanatçılardan bile destek almıştı. Örneğin İtalyan gelecekçileri, dünyanın biricik temizlik aracı olarak savaşı açıkça kutsamışlardı. ... Öte yandan Avrupa'daki anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da içinde bulunduğu bir grup insan, savaşın çok büyük felaketlere yol açacağını hissediyor, buna karşı çıkmak ya da en azından bulaşmamak gerektiğini söylüyordu.”¹⁶⁹

Ne var ki Avusturya Arşidükü Franz Ferdinand ile eşinin Saraybosna'da bir suikaste uğraması sonrasında savaş başlar. Savaş karşıtı sanatçı ve entellektüellerin bir kısmı görece sakin bir yer olan İsviçre'nin Zürih kentine sığınır. Zürih, o andan itibaren, 1916'da açılan *Cabaret Voltaire*'de [Voltaire Kabaresi] sergilenen ve çoğu yazar, ressam ve şairin katıldığı bir çok Dada gösterisine sahne olacaktır.

Avrupa'da dört yıl sürecek olan Birinci Dünya Savaşı'nın fiziksel ve felsefi etkileri gerçekten çok büyük olur. 1918'de Viyanalı sanatçı Oskar Schlemmer savaş alanında günlüğüne şunları yazacaktır: “yeni sanatsal araç, daha doğrudan bir şey: insan bedenidir.”¹⁷⁰ Savaşın neden olduğu ölüm ve yıkımın boyutları, sanatçıların gözünde yaşamın fiziksel gerçekliğini, acımasız biçimde ilgi merkezi haline getirmiştir.

Avangard gösteriler yoluyla bedenın eylemselleşmesinde etkili olan ikinci dışsal etken, Batı-dışı kültürlerde gözlemediğimiz, özellikle ilkel (primitif) topluluklara özgü fetişizm olgusudur.

Hal Foster *Design and Crime* [Tasarım ve Suç] adlı kitabının “Sanat Tarihindeki Çatışmalar” adını verdiği ve modern sanat tarihi disiplininin temel sorunlarına eğildiği bölümde, bu konuyu açıklamamızı sağlayacak önemli ipuçları veriyor. Foster'a göre, 1928'de Rus kuramcılar Mihail Bahtin ile Pavel Medvedev,

¹⁶⁹ Mehmet Yılmaz, “Modernizmden Postmodernizme Sanat”, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s. 99.

¹⁷⁰ Tracey Warr, Amelia Jones, “The Artist's Body”, Phaidon Press Limited, London, 2002, s. 12.

'Avrupa sanat incelemeleri alanındaki biçimsel yöntem'i konu alan, ondokuzuncu yüzyılın sonunda akademik bir disiplin olarak sanat tarihinin gelişmesini, aynı dönemlerde özerk bir faaliyet olarak modernist sanatın gelişmesiyle ilişkilendirdikleri makalelerinde yeni disiplinin iki veçhesini, yeni sanatın iki niteliğine bağlıyorlar: Sanat eserinin "inşa boyutunu" (yani soyut yapısını) ön plana çıkarması ve emperyalist bir çağda "yabancı sanat"a (yani Japon, Afrika vb. egzotik sanat örneklerine) ilgi duyması.¹⁷¹ Foster buradan hareketle şu yargıya varıyor: Bahtin'in dolaylı bir biçimde öne sürdüğü üzere, ilk vasıf yeni disiplini –Heinrich Wölfflin'de olduğu gibi- stille ilgili formalist sorulara, ikincisiyse –Alois Riegl'de olduğu gibi- farklı dönemlere ve farklı sanatsal iradelere –*Kunstwollens*- yöneltmişti.¹⁷²

Bu saptamanın ışığında, Batı dışı kültürler gibi farklı "sanatsal" iradelerin ve onların farklı davranış modellerinin, modernist sanat eserinin formuyla sınırlı kalmayarak, Batılı sanatçıların davranış kalıplarını da etkilediği açıktır. Modern sanat büyük ölçüde, özellikle Afrika kökenli "ilkel sanat'tan büyülenmiş ve etkilenmiştir. Örneğin bu etkiler Picasso'nun *Les Femmes d'Alger (O. K.)* [Avignonlu Kızlar] resminde açıkça görülmektedir.



Resim 16: Pablo Picosso, "Avignonlu Kızlar", 1907

¹⁷¹ Hal Foster, "Tasarım ve Suç", (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 113.

¹⁷² y.a.g.e., s. 113.

Bu dönemde 'ekzotik' sömürge ülkelerinden Avrupa'ya getirilen, el sanatı ürünlerinden oluşan bu antropolojik sergiler, farklı kültürlere duyulan ilgiyi popüler bir açıklıkla kıskırtmıştır. Batılı olmayan kültürlerin hayata meydan okuyan temsillerinin cazibesi ve kendiliğin bu farklı gelenekleri, o dönemde bir çok sanatçı üzerinde derin bir etki bırakır. Batılı sanatçıya çok yabancı olan bu kendilik geleneği, içinde bedensel bilginin formları olarak doğrudan bedenle ilişkili olan rüya, delilik-cinnet, halüsünasyon ve ölüme yakın olma deneyimi gibi zihnin tahrif edilmiş birçok halini barındırır. Bu anlamda antropoloji, Batı rasyonalizminin katmanları tarafından bastırılan bedenin, anlambilimsel çözümlemesi için seçenekler sunan zengin bir kaynaktır. Batılı olmayan kültürler kümülatif, merkezi bir bireysellik düşüncesi üzerine odaklanmazlar. Bunun tersine, onların kendilik anlayışı, zaman içerisinde bölünmemişliğin, devamlılığın bir parçası, bir topluluk, bir çevre, bir evren olarak anlaşılmalıdır. Kendinden geçerek esime ayinleri, insan kurban etme, üyeliğe kabul töreni, sünnet, bedeni boyama, deriyi kazıma, dövme ve pirsing gibi Batı kültürüne yabancı olan bu toplumsal geleneklerde bedenin bir başka boyuta geçiş aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.¹⁷³

Yukarıda işaret edilen farklı kendilik (öznellik) yorumları sadece modernist form anlayışı ve modernist avangard sanatçılar ile sınırlı kalmamış, bu türden Batı-dışı iradeler, avangard pratikler üzerinde de etkili olmuştur. Sanatın özerkliğine ve bu yolla modernizmin özerklik kavramı içinde tarif ettiği özne modeline saldıran avangardlar, Batı-dışı kültürel temsillerde açığa çıkan fetiş kültüründen oldukça etkilenmiş ve azami derecede yararlanmışlardır.

Foster'a göre, zaten Aydınlanma daha başından itibaren özerkliği fetişizme karşı bir duruş olarak kurgulamıştır. "*Özerkliğin, başka birçok terim gibi karşıtıyla – yani tâbiyetle- ilişkisi içinde tanımlanmış, ayırd edici bir terim olduğunu unutuyoruz. Tarihsel açıdan bu tâbiyet, çoğunlukla fetişizmin primitivist terimleri çerçevesinde düşünülmüştür. Aydınlanma döneminde irrasyonel fetişist (neredeyse değişmez biçimde Afrika'ya mal edilen bir fantazma), rasyonel Avrupalı'nın karşıtı olarak önemli bir işlev görüyordu: Rasyonel Avrupalı'nın özerkliği, birçok açıdan, irrasyonel fetişistin tâbiyetine bağlıydı. Charles de Brosses 'Du culte des dieux fétiches'de [Fetiş Tanrılar Kültü] (1760) fetişizmi açıkça tapınıcılarını "daimî bir çocukluğa"*

¹⁷³ Tracey Warr, Amelia Jones, "The Artist's Body", Phaidon Press Limited, London, 2002, s. 13.

hapseden “çocukça, bir kült” olarak tanımlar. Kant ise, “Aydınlanma Nedir?” (1784) adlı metninde örtük olarak fetişizmi Aydınlanma’yla alt edilecek, insanın kendi kendini mahkûm ettiği esaretin gizli örneği olarak sunar. Marx da bu Aydınlanma projesine dahildir: Meta fetişizmine yönelik eleştirisini özerklik adına yöneltmiştir, tıpkı Freud’un cinsel fetişizm eleştirisi gibi (gerçi Freud bunun alt edilemez olduğunu kabul ediyordu). Aydınlanma, estetik özerkliği fetişist kölelikle karşıtlık içinde kurmuştur. Kantçı sanat eserindeki düzenli ciddiyet, fetişin duyusal baştan çıkarıcılığıyla; Kantçı izleyicinin bedensiz çıkarsızlığı, fetişe tapanın bedensel arzusuyla; Kantçı nesnenin ve öznenin yüceltilmesi, fetişin ve fetişistin sapkınlığıyla karşıtlık oluşturur.”¹⁷⁴

Bu bağlamda avangardın fetişizme sarılması şaşırtıcı değildir. Foster bu durumu şöyle özetliyor: “1920’lerde sanatçılar ve eleştirmenler bu özerklik estetiğine meydan okumak için fetişe sahip çıktılar: Marx fetişizmi “duyusal arzu dini” olarak tanımlamıyor muydu, işte sürrealizm de sanatta böylesi bir din olmak istiyordu. Estetik olana arzu zerk etmek, özneyi nesneye fetişistçe bağlamak istiyor, bu amaç doğrultusunda sanat eseri modelini ideal bir beden-egodan ziyade cinsel bir uzuv-nesne olarak kuruyordu. Estetik beğenin yeni hedefi bilişsel çıkarsızlık değil, libidinal yatırımdı. Georges Bataille bir zamanlar şöyle yazmıştı: ‘Bütün resim tutkunlarına meydan okuyorum: Bir resmi, bir fetişistin ayakkabıyı sevdiği kadar sevebilir misiniz?’¹⁷⁵

Avangard sanatçıların bedene yönelik fetişistik yaklaşımlarına, Hans Bellmer’in “bebekleri”, Duchamp’ın birçok çalışması ve yine Duchamp’ın tasarladığı sürrealistlerin 1938 Paris sergisinde, giriş koridorunda Duchamp, Dali, Masson, Ernst ve arkadaşları tarafından üretilip sergilenen cansız mankenler iyi birer örnektir.

İster avangard gösterinin öznesi/nesnesi olarak bizzat sanatçının kendi bedeni, isterse de bu bedenselliğin uzantısı olarak avangard “gösteriye” hizmet eden “sanat nesnesi” olsun, avangard sanat böylesi fetişistik temsillerden oluşan bir evren içinde tasarlanır. Böylece, avangard pratiklerde bedenle ilgili birbirinden kopmaz iki temel şey ortaya çıkar: cinsellik ve ölüm.

¹⁷⁴ Hal Foster, “Tasarım ve Suç”, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 134.

¹⁷⁵ y.a.g.e., s. 134.



Resim 17: Hans Bellmer, "Bebek," 1935-49



Resim 18: Sürrealislerin Paris Sergisi, 1938

2.3.3 Freud ve Bilinçaltı

Avangardizm içinde özellikle sürrealist bağlamda gündeme gelen yeni özne söylemi, özneyi sadece bilinç düzeyinde eyleyen akılcı, merkezi ve sabit bir varlık olarak gören Kartezyen özne söyleminin tersine, onu akılcı/akıldışı, bilinç/bilinçdışı kavramları arasında bölünmüş bir özne olarak kavrar. Bu kavrayışın temelinde ise Sigmund Freud'un bilinçaltı teorileri ile zihin ve beden bağlamında, bilinçli bir zihin düşüncesini zora sokan, insan yaşamındaki kaçınılmaz irrasyonel gücü anlama ve kuramsallaştırma çabası yatmaktadır.

Hatırlanacağı gibi Kant özneyi, aklın birliğine dayanan tutarlı bir varlık olarak tasavvur ediyor ve tutarlılık adına bedeninin 'pathos'undan kaçınmak gerektiğini ileri sürüyordu. *"İnsanın dünya ile ilişkilerini niteleyen tanım olarak bilinçli zihni gördüğünü söyleyen Kant gibi onsekizinci yüzyıl akılcılarının tersine, ondokuzuncu yüzyıl kurgusu, akli çoğu yerde, egemen olmayı düşündüğü kesintisiz ve bulanık güdülere doğru sürüklenmiş olarak temsil eder."*¹⁷⁶ Bu temsilleri, romantizmin* ve romantik edebiyatın iki etkili yazarı, Marry Shelley'in *Frankenstein*'i (1818) ve Robert Louis Stevenson'un *Doktor Jekyll ve Mr Hyde* (1886) karakterlerinde tipik olarak görüyoruz. *"Doktor Victor Frankenstein ile yarattığı canavar arasındaki ilişkiyi yorumlamanın bir yolu da, bu ilişkiyi modern kendiliğin bir analojisi olarak koymaktır. Aşırı kendini beğenmişliği, ve deneysel gücün peşinden gitme azmiyle bilimadamı, bilinçli zihnin akılcı süreçlerine aşırı ölçüde kendini kaptırmış patolojik bir olaydır. İlkel saflığı, alınganlığı ve öfkesi, hatta kötü niyetli fiziksel şiddeti ile canavar, bilinçaltının karanlık ve tehlikeli bölgesini gösterir. Bunlar hep birlikte, kontrol edilemez ve tehditkâr bulduğu kendi bilinçaltı enerjilerini serbest bırakan sanki tek bir zihin imgesi oluşturur gibidirler. Bilimadamı ile canavar ve bilinç ile bilinçaltı arasındaki ilişkinin kaçınılmaz sonu, ortaklaşa bir yok ediciliktir."*¹⁷⁷ Stevenson'un eserinde ise akılcı bir bilimadamı, kendi kötü ve ahlak dışı kopyası ya da ikizine tamamen dönüşüncüye kadar üzerinde deneyler yapar.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Nick Mansfield, "Öznellik-Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları", (Çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, s. 40.

Romantizm, sanayi devrimi sonrasında mevcut hayata bir tepki, eskinin pastoral günlerine bir özlem olarak özetlenebilecek romantik anlayış, ifadesini Aydınlanmacı düşüncelerde bulan modernizmin şafağında modernizme yönelen sert bir eleştiri olarak önemlidir.

¹⁷⁷ y.a.g.e., s. 40.

¹⁷⁸ y.a.g.e., s. 40.

Freud entelektüel sahneye, akılcı boyutlarla tanımlanan kendiliğin aşınmaya başladığı böylesi bir kültür ortamında, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında girer. Freud'un bilinçaltını anlama çabası, 1904'te yazdığı *Rüyaların Yorumu* adlı rüyaların doğası üzerine eğildiği kitabında tam ifadesini bulacaktır. *“Freud rüyalarda, sadece bilinçli farkında oluşun gölgesi altındaki zihnin bir parçasının varoluşunu değil, fakat zihnin radikal olarak farklı, hatta bilince karşıt bir parçasının varoluşunu da gördü. Bu öyle yabancı bir bölgedir ki, kendi terimleriyle bilince giremediği için, kostüm olarak, ilk bakışta delice görünen ancak birey hakkında yeterince şey bilinirse analizlerle özel anlamı çözülebilecek türden imgeleri ve simgeleri seçiyordu. Geleneksel olarak ise, ya tahmin, fantezi ya da zihinsel malzemenin az ya da çok saçma ve rastlantısal işlenişi olarak yorumlanmasına izin verilen şey rüya malzemesinin kaotik ve yabancı doğasıydı. ...burada sadece insan zihninin çevresindeki bulanık ve artık düşünceler değil, fakat aynı zamanda bilincin gözden kaçırdığı, onunla mücadele eden, onu alt etmeye ve bastırmaya çalışan güçlü, hatta tehdit edici düşünceler de bulunmaktaydı.”*¹⁷⁹

Bu anlamda, bilinçaltı ile Baumgarten'in estetiği tanımlarken işaret ettiği, açık seçik olmayan, bulanık olan aşağı bilgi alanı arasında, doğrudan bir bağlantı varmış gibi gözükmektedir. Bu bağı ve zihin ile tüm duyuların uzamı olarak beden arasındaki ilişkinin işlediği mekanizmayı, mantıkla tam olarak kavramak belki de imkansızdır, ancak bu işleyişin bilinçaltına çok zengin bir malzeme akışı sağladığı da açıktır.

Bununla birlikte, bilincin uykuda olduğu zaman dilimi içinde devreye giren rüyalar, bilinçaltı malzemesinin ortaya çıktığı tek yer değildir. *“Dil sürçmeleri (ki hala günlük konuşmada özellikle de cinsel bir belirsiz anlamlılığa sahip olduklarında Freudcu dile gönderme yapan) şakalar, bilinçli zihin içerisinde kolayca açıklanamayan ve umulmadık ölçüde yüzeysel olan tuhaf şeyler ya da sürprizler ortaya çıktığında yaşanan sıradan durumlardır.”*¹⁸⁰

Nasıl ortaya çıkarsa çıksın bilinçaltı malzeme (-ki Freudcu psikanaliz kuramı onu bilinç düzeyinde yaşantılanan önceki bastırmaların sonucu olarak görür) çoğu zaman bilinci tehdit eden bir tarzda kendisi gösterir. *“Bilinçaltı malzeme, en hızlı bir*

¹⁷⁹ y.a.g.e., s. 42.

¹⁸⁰ y.a.g.e., s. 43.

biçimde, Freud'un zamanında daha çok klinik anlamda kullanılan bir terimle, nevroitik belirtilerde (symptoms) yeniden ortaya çıkar. Nevrotik belirtiler saçlarınıızı geriye itme ya da burnunuzu hafifçe kaşıma şeklindeki tuhaf bir sinirlilik hali kadar basit olabilir. Bunlar bir panik atak kadar ürkütücü olduğu gibi, temizlik ve yıkanma saplantısı (ki bu kişinin kendine zarar verme noktasına dek gidebilir) ya da bütün hastalık türlerinin ve koşullarının görünen belirtileri de olabilir. Bu tür davranışlar, bilinçaltının bir ifadesi olsa da, belirtileri taklit etmeyen fakat onları aynı patolojiye sahip olmaksızın herhangi bir hastada olduğu kadar ağır şekilde deneyimleyen bireyin kontrolü dışındadır.”¹⁸¹

Freud'un bilinçaltını tanımlaması ve onun davranışa etkilerini saptaması sonucunda öznenin mutlak bir farkındalık yaşayamayacağı açıklığa kavuşmuş, bu yolla zihin, beden ve davranışlar arasındaki ilişkiselliğin farkına varılmıştır.

2.3.4 Sürrealizm ve Bilinçaltı

Sürrealizm temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan dadacı düşünceden alır. 1924'te *Manifeste du Surrealisme*¹ [Gerçeküstücülük Bildirgesi] hazırlayan şair Andre Breton'a göre sürrealizm, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldu ve bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstü" anlamda iç içe geçiyordu. Freud'un bilinçaltı kuramlarından fazlasıyla etkilenen Breton için, bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağıydı. Sürrealistler otomatik yazı deneylerini ve rüyaları bu kaynağa erişmenin, bilinçaltına uzanmanın araçları olarak kullanmışlardır.

“André Breton gerçeküstücülüğü tanımlamak için sihirli iki sözcüğe başvurur: Otomatizm ve rüya. Bu ikisini aynı ağızda anmasının nedeni, ancak otomatik olarak gerçekleşen bir rüya kaydına duyduğu inançtır. Düşünüp tasarlandıktan sonra göze gelen bir rüya temsili, rüyanın kendisi değil, sadece temsili olacaktır.”¹⁸² Breton 1924 Bildirisi'nde gerçeküstücü bir metnin ilk anda yazıldığı şekliyle üzerinde düzeltme yapılmaması gereken orijinal belge olduğunu, metnin bir taslağının hazırlanamayacağını söylüyordu. *“Otomatik yazı yazmak isteyen biri, önce bizzat düşünceye yoğunlaşmalı, mümkün olduğunca edilgen ve her şeye açık duruma*

¹⁸¹ y.a.g.e., s. 43.

¹⁸² Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi”, MetisYayınları, İstanbul, 2003, s. 158.

geçmeliydi. Yazı yazacak olan kişi önceden bir konu belirlemeksizin yazmaya başlamalı, bu esnada da gerek kendi dehasını gerekse başkasınınkini bir yana bırakmalıydı. Geriye dönüp yazdıklarını okuyamayacak kadar aralıksız yazmalıydı.”¹⁸³

Otomatik yazım sürecini, bilinçaltı malzemenin “rastlantısal” olarak ortaya çıkmasına izin verildiği ya da beklenildiği bir yarı-bilinçlilik hali diye özetleyebiliriz. Burada bilinç ile bilinçaltını koşullama çabasında etkin rol oynayan şey hiç kuşkusuz rastlantının kendisidir.

Bürger, Avangard Kuramı’nda, sürrealistlerin başvurdukları rastlantı unsuruna ve özellikle Breton’un “nesnel rastlantı” örneğine –yazarın *Nadja* adlı romanı üzerinden- şöyle yaklaşıyor: “*Nadja’nın* (1928) başlarında Breton, sürrealistlerin “nesnel rastlantı”dan ne anladıklarını açıkça ortaya koyan bir dizi tuhaf olaydan söz eder. Bunlar temel bir örüntüyü izler: Bir ya da daha fazla ortak özelliğe sahip olduklarından, iki olay birbiriyle ilişkilendirilebilir. Örneğin, Breton ile dostları bit pazarında bir Rimbaud kitabını karıştırırken, sadece kendisi şiir yazmakla kalmayan, Aragon’un *Paysan de Paris’sini de* [Paris Köylüsü] okumuş olan genç bir tezgahkar kızla tanışır. İkinci “olay” ayrıca açıklanmaz, çünkü Breton’un okurları tarafından da bilinmektedir: Sürrealistler şairdir, Aragon da onlardan biridir. Nesnel rastlantı, birbirleriyle ilgisiz olaylarda birbiriyle uyuşan anlamsal öğelerin (burada, şair ile Aragon) seçilmesine dayanır. Sürrealistler uyuşmayı kaydeder; bu uyuşma, kavranamayan bir anlama işaret eder. Rastlantısal bir olay “kendi kendine” meydana gelir; ama sürrealistlerin, ilgisiz olaylarda uyuşan anlamsal öğeleri gözlemlemelerine izin veren bir yönelime sahip olmaları gerekir. ... Sürrealistlerin rastlantı kategorisine ilişkin yorumlarındaki ideolojik unsur, sıradışı olana hükmetme çabaları değil, rastlantıda nesnel anlama yakın birşeyler bulma eğilimleridir. Anlam yükleme işi, daima bireyler ve gruplar tarafından gerçekleştirilir; insan iletişimi bağlamından bağımsız olarak var olan bir anlam yoktur. Ama sürrealistler için anlam, olayların ya da nesnel rastlantısal biraradalığıdır: Yani, “nesnel rastlantı” olarak kaydettikleri şey. Böylesi bir anlam, belirlemelerden uzaktır; ama bu, sürrealistlerin gerçek dünyada onunla karşılaşma beklentilerini değiştirmez. Ne var ki bu, burjuva bireyin teslimiyeti anlamına gelir. Gerçekliğin insan tarafından biçimlendirilmesindeki etkinlik, araçsal rasyonalitenin hüküm sürdüğü bir toplumun tekelinde olduğu için,

¹⁸³ Mehmet Yılmaz, “Modernizmden Postmodernizme Sanat”, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s. 131.

*topluma isyan eden bireyin elindeki tek çare, temel özelliği ve değeri amaçsızlık olan bir tecrübeye boyun eğmektir.*¹⁸⁴

Bürger'in sözünü ettiği araçsal rasyonalite, Aydınlanmayla başlayan süreçte Batılı toplumların, tekno-ekonomik amaçlara ulaşmak için uyguladıkları, -mevcut araçları değerlendirmeye yönelen ve teknolojiyi ön plana çıkaran- modernist akılcı stratejinin temel mantığıdır. Sürrealistler bu mantık içinde anlam üretimine karşı çıkarlar. Ne var ki, Bürger'e göre, rastlantısal olaylarda aranan anlam hiçbir zaman bulunamayacaktır. "...çünkü o anlam bir kez belirlendiğinde, araçsal rasyonalitenin bir parçası haline gelecek, isyan olarak değerini yitirecektir. Başka bir deyişle, edilgen bekleyiş şeklindeki tavrın, mevcut topluma karşı mutlak bir muhalefetten kaynaklandığı düşünülmalıdır. Doğa üzerinde belli ölçüde denetim sağlamak için toplumsal örgütlenmenin şart olduğunu görmeyen sürrealistler, burjuva toplumuna karşı isyanlarını, her türlü toplumlaşma karşısında bir isyan olarak dile getirme tehlikesi içindedir. Onların eleştirdiği şey, burjuva-kapitalist topluma hükmeden özgül bir hedef –kâr- değil, genel olarak araçsal rasyonalitedir. Böylece, insanı tamamen heteronom^{*} olana tâbi kılan rastlantı, paradoksal bir şekilde, özgürlüğün simgesi olarak görünür."¹⁸⁵

Sürrealizmde rastlantı olgusunun kullanılması edebi Sürrealizmle sınırlı değildir. Sürrealist resim daha çok rüyalarla ilişkilidir ancak bazı sürrealist sanatçılar resim yaparken rastlantı ögesine de yer vermişlerdir. Max Ernst onların en ünlüsüdür. "Ernst'in çalışmaları, Sürrealist akımın resmen ortaya çıkmasından önce bile, onun rüyayı andırır imgeler tasarlamakta ne denli yetenekli olduğunu gösterir. Ernst'in en akılda kalıcı çalışmalarından biri 'Celebes'in Fili', 1921 gibi erken bir tarihte yapılmıştır. Tabloda çeşitli cansız nesnelere biraraya getirilmiş ve ortaya kocaman, korkunç, yarı mekanik bir yaratık çıkmıştır. Birçok Sürrealist çalışma gibi bu tablonun da müstehcen bir alt metni vardır, adını bir çocuk tekerlemesinden alır:

*Celebes'in fili
Vıcık vıcık sarı yağdan
Kat kat olmuş gerisi,
Hindistan'ın fili
Bulamaz hiç deliğini, ha ha.*

¹⁸⁴ Peter Bürger, "Avangrd Kuramı", (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 128.

^{*} Aynışıklık, kendi kendini idare etmeyen, özerk (otonom) olmayan.

¹⁸⁵ y.a.g.e., s. 130.

Yeni teknikler geliştirmekte son derece başarılı olan Ernst, 'frotaj' tekniğini icat etti; kâğıt ya da tuvali, karışmış yün çileleri ya da eskimiş döşemeler üzerine yerleştirip kalem ya da boyları sürterek uygulanan bir teknikti bu. Edebi alanda sözcüklerin rasgele, bilinçli bir kontrol olmaksızın yazıldığı Sürrealist otomatik yazım tekniğinin resim alanındaki karşılığıydı. Bu teknikle, daha sonra romantik manzaralara ya da korkunç yaratıklara dönüştürülebilecek belirsiz biçimler ortaya çıkıyordu.¹⁸⁶ Ernst'in altı delik kutulardan boyları çalışmakta olduğu tuval üzerine damlatarak ta¹⁸⁷ yine rastlantısal imgeler yarattığı bilinmektedir. Bu teknik 1940'larda Amerikalı sanatçı Jackson Pollock tarafından da kullanılacaktır.



Resim 19: Max Ernst, "Celebes'in Fili", 1921

¹⁸⁶ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 136.

¹⁸⁷ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme Sanat", Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s. 163.



Resim 20: Max Ernst, "Orman" (Frotaj), 1929

Sürrealizm ile ilgili diğer önemli bir nokta, Georges Bataille'ın Batı kültüründe ve Kartezyen özne kavrayışında belirginleşen görsel algı rejimine karşı yönelttiği eleştirel tutumdur. Hatırlanacağı gibi Descartes'in ikilikçi bilinç kavrayışı ya da Cogito'su bedeni hayvansı, vahşi ve kaba bir nesne gibi görüyor ve bu nedenle ona karşı çıkıyordu. Bu görüş Aydınlanma ile egemenlik kazanmış ve sonra (ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda) öznenin modernist kavranışı üzerinde egemen hale gelmiştir. Bu kavrayış içinde bedene ait diğer duyular hor görülmüş ve bastırılmış, diğer yandan görsel algı dolayısıyla görme duyusu çok büyük bir önem kazanmıştır.

Zeynep Sayın *İmgenin Pornografisi* adlı kitabında Bataille'ın Kartezyenizme dolayısıyla modernist özne kavrayışına karşı saldırısına şöyle değiniyor: "Gerçeküstücü çevrelerde yer almış olsa da Breton'a karşı savaş açmış olan Bataille ... gerçeki ressam değildir, ama o da resim ile yazı arasındaki ayrımları ortadan kaldırmayı, imgeyi göstergeleştirmek ve retinayı uyarmayı hedefleyen bir anlayıştan kurtulmak uğruna sanatsal imgeyi ayaklar altına almayı ve göz ile ayak eksenindeki ayrımla beraber sanat olanla sanat olmayan arasındaki ayrımı da tersine çevirmeyi arzulamaktadır. Ayak başparmağı, der Bataille, insan bedeninde en insancıl bölgedir. ...İnsanların ayağı hor görmelerinin nedeni, dikey eksene attıkları önemdir. Kendini güneşe açan ve güneşe bakan beden, dört ayağı üzerine kapanmadığı sürece beden yazısını yazamayacak, kendini yalnızca yazan

değil, aynı anda yazılan, yalnızca bakan değil aynı zamanda bakılan göstergelerden biri olarak yaşantılayamayacaktır. Gözün egemenliğinden kurtulmak ve mekâna çokmerkezliliğini yeniden kazandırmak uğruna yukarıya ve aşağıya, dikeyliğe ve yataylığa ilişkin karşıtlıkların içinden geçmeli, gözün yordakçısı olan elin egemenliğini yeniden ayağa da bahşetmelidir. Çünkü göze tanınan öncelik, yalnızca dik duran insana seslenir. Avrupalı insan dik durduğunu ve doğru baktığını sanmaktadır. Oysa ayağın bastığı tozun varlığını, onun biçime sığmaz çokbiçimliliğini ve çokdizinliliğini unuttur ayakta duran insan. ... Toz toprak, Bataille'in 'informe' dediği kategoridir. Bir yandan benzeşmeyen bir benzeşimin, benzeşim ancak toz toprağa dönüşebildiği sürece gerçekleşeceği teslim edilmeli, diğer yandan toz toprağa dönüşme uğruna öznerkezcilikten feragat edilmelidir.¹⁸⁸

Sayın'a göre Bataille'in arzusu, Breton'un bile teslim olduğu kartezyen evreni çöktürmektir. "Yıkım, Descartes'in çıkış noktasını oluşturan pineal bölgeye, onun görmezden geldiği gerçek işlevini yeniden bahşederek gerçekleşmelidir. Arabeyinde hormon salgılayan bir bezdir pineal bez, tam olarak ne işe yaradığı bugün bile bilinmese de, güneş ışığıyla pineal bezin salgıları ve cinsellik hormonları arasında bir bağıntı olduğu tahmin edilmektedir. Bedenin içsel ritmi güneşe bağlı çalışmakta, örneğin uçak yolculuğunda farklı saat dilimlerinden geçildiğinde pineal bölge ritmini şaşırdığı için beden, geceyle gündüzü ayırt edememektedir. Ya da sabahları erkeklerde erken saatlerde görülen ereksiyonun, "diurnal" denen bir ritim sayesinde gerçekleştiğini ve cinsel hormonların güneş doğduğu an salgılanmaya başladığını bilir Bataille. Görmeyi, dikleşmenin yanı sıra yataylaşmayla da ilişkilendirmesi güneşin ritmi yüzündendir: Güneş yalnızca dikey bir eksene değil, onu izleyen yataylığa da davet etmekte, ikisi arasında bir gitme gelme hareketini önermektedir."¹⁸⁹

Bataille bedeninin, güneşin ritmine uyma çabasını şöyle betimlemektedir: "Mezarından kalkan bir hortlak gibi aniden dikilir ve aynı ani hareketle yıkılır. Birkaç saat sonra yeniden dikilir ve yeniden yıkılır ve günden güne aynı şeyi yapar; çünkü bu büyük cinsel birleşme, dünyanın güneşe bakarak onun çevresinde dönmesinden kaynaklanır."¹⁹⁰ Sayın'a göre ise "görünen ve görünmeyen, bilinç ve bilinçdışı, ruh ve

¹⁸⁸ Zeynep Sayın, "İmgenin Pornografisi", Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 179.

¹⁸⁹ y.a.g.e., s. 180.

¹⁹⁰ y.a.g.e., s. 181.

beden, yalnızca bu zamansal dengede kesişecek, ihtilaçlı* ve taşkın bir güzellik, 'operatif' bir süreç olarak ancak bu aralıkta gerçekleşecektir."¹⁹¹

Daha önce de değindiğimiz gibi Descartes ruh ve beden in etkileşiminde pineal bölgeye özel bir önem atfetmekteydi. "Descartes, embriyovari ve gücül nitelikteki bu bezi imgelerin değişmezlik içinde üretildiği ve itaat etmesi için bedene iletildiği yer olarak kurgulamıştır. Çünkü Descartes'a göre özeğin yakınlarına yerleşmiş olan pineal bölge, algıyla temsili eşleştirir"¹⁹² Descartes, *Passions of the Soul* da [Ruhun Tutkuları] "Görüyorum ki... beyin çifttir, tıpkı bir çift göz, bir çift el, bir çift kulağımızın olması gibi, ve gerçekten de dışsal duyarımızın tüm organları çifttir... ve... öyle bir yer olmalıdır ki burada iki gözden gelen iki imgenin, öteki duyarların çifte organları sayesinde tek bir nesneden gelen iki ayrı izlenim... bireşsin ve ruha bir yerine iki nesne sunmalarının önüne geçebilsin"¹⁹³ diye yazar. "İki gözün ayrı açıdan gördüğü imgeyi merkezi bir perspektifte sentezleyen organdır pineal bez; burada dışsal dünyanın imgesiyle içsel algının değişkenliği birleşir... Görme eylemi, duyar yerine duyarların ötesiyle ilgilidir ve özne-olma-hali, ancak pineal bölge beyinsel işlevlerini yerine getirdiği sürece korunabilir. Oysa Bataille'in amacı özne-olma-halini korumak değil, öznenin kendinden feragat etmesini gerçekleştirmektir."¹⁹⁴ Burada öznenin kendinden feragat etmesi ile kastedilen, Kartezyen özne kavrayışının reddedilmesidir. Bataille tarafından dile getirilen bu "aykırı" özne kavrayışı, bir çok açıdan bireyi iktidarın en temel etkilerinden biri olarak tanımlayan Foucault'nun karşı-özne kuramıyla çakışmaktadır.

Tekrar Sayın'a kulak verirse: "Pineal bölgenin işlevi Bataille tarafından tersine çevrilir: Optik kıyazmayla pineal bölgenin tıbben hiçbir ilintisi bulunmadığı kanıtlanmış olsa da pineal bölge hâlâ beyni uyaran, cinsel organı sabahları ayağa kaldıran bölgedir. Descartes'a ve Aydınlanma'ya meydan okumak adına Bataille görmeyi boşalmayla ilişkilendirir. "Æel pinéal", Bataille sözlüğünde gökyüzünün gözü ya da beynin uzvu anlamına gelir. Beyinlerin tümü çam kozalağı gibi güneşe açılan birer bedene, birer "corpus pineale"ye dönüşmeli, güneşe açıldıkları an yere düşmelidirler. Güneşe bakmak, yalnızca görmek değil değil, aynı zamanda körelmek

* Çırpıntı, çırpınmak

¹⁹¹ y.a.g.e., s. 181.

¹⁹² y.a.g.e., s. 181.

¹⁹³ y.a.g.e., s. 181.

¹⁹⁴ y.a.g.e., s. 181.

anlamına gelir. Görmek, yalnızca görünenle değil, aynı zamanda görünmeyenle ilgili bir eylem olduğu için imgeyi göstergeye evrilebilir.”¹⁹⁵

Sonuç olarak, tarihsel sonuçlarına bakıldığında, avangardın Batının araçsal rasyonelite mantığına ve modernizme karşı giriştiği devrimci başkaldırısının başarısızlığa uğradığı görülecektir. Başka bir ifadeyle, avangard hareketler, hayat pratiğini sanat aracılığıyla yeniden örgütlemeğe çalıştıkları siyasal amaçlarına ulaşamamışlardır. 1930'ların sonunda birincisinin fiziksel ve manevi yaralarından henüz sıyrılmamış dünya kendisini yeni bir savaşın içinde bulur. Batı modernizmi Alman ve İtalyan faşistleri eliyle yeni bir sızma nöbetine tutulmuştur sanki; üstelik bu kez yıkım ve bedene yönelik kırımın boyutları çok daha büyük olacaktır.

2.4 MODERNİST ÖZDENİN GÖZDEN GEÇİRİLMESİ

2.4.1 Yeniden Canlanan Tarih: Amerikan Biçimciliği

Bilindiği gibi 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı sırasında, Avrupa'da yaşayan birçok sanatçı savaşın şiddetinden kaçarak ABD'ye göç eder; yaşlı kıta yaralarını sararken, 1940'ların ertesinde sanatın merkezi Paris'ten New York'a kayar. *“New York, bu yıllardan başlayarak, sadece modernizmi değil, Hitler ve Stalin'in Avrupa'dan kovduğu avangardı da kendi merkezindeki sanatın ve tarihinin himayesine alır.”¹⁹⁶* Böylelikle Frankfurt Okulu'nun en sıkı Marksist düşünürleri, özellikle Marcuse ve Fransız Varoluşçu Felsefesi bu ülkeye taşınırken, yüzyılın sanatını etkileyecek olan pek çok sanatçı ve beraberinde sanat görüşleri de taşınmış oluyordu. Marcel Duchamp, Andre Breton kadar Grosz, Tanguy, Ernst, Miro ve Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıları doğrudan eğitecek ve etkileyecek olan Hans Hofmann gibi pek çok sanatçı artık burayı vatan seçmişlerdi.¹⁹⁷

Savaş öncesinde Avrupa sanat ortamıyla kıyaslandığında “yeni dünya”nın o zamana dek dünya ölçeğinde önemli bir sanatsal varlık gösteremediği açıktır. Ancak savaştan askeri başarıyla çıkan ve dünyaya ekonomik üstünlüğünü ilan eden ABD'nin görsel sanatlar alanında da üstünlüğünü kanıtlamaya gereksinimi vardır.

¹⁹⁵ y.a.g.e., s. 182.

¹⁹⁶ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 23.

¹⁹⁷ Canan Beykal, “1945 Sonrası Sanat”, Sanat Sanat Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 2, Ocak 2004, s. 40.

Savaş sırasında ülkeye göç eden sanatçıların Amerikan kültürüne derin etkileri bulunmasına rağmen gerçek bir Amerikan sanatından sözedilebilmesi için, Amerikan sanatçılarının harekete geçmesi gerekmektedir. Bu dinamik kısa sürede Greenberg'in öncülüğünde, Amerikalı sanatçıların kendi potansiyellerini zorlamaları, devletin ve sermayenin desteğiyle yaratılır; böylece ilk Amerikan sanat akımı Soyut Ekspresyonizm doğar.

Genel karakteri itibariyle, Soyut Ekspresyonizm, Greenberg tarafından, Avrupa modernizmine eklenir ve "enternasyonal modernizm" diye adlandırılan bir siyasetleştirme hareketinin sonunda ilan edilir.¹⁹⁸

"Amerika'da sanatçılar 1930'larda son derecede örgütlü ve angajedirler. Ancak sonradan, başta destek verdikleri liberaller ve komünistler arası ittifaktan, bu ittifakı öngören 'halk cephesi' politikalarından ve Stalinizm'den giderek soğurlar. Troçki'ye dönerler ve Troçki'nin sürrealistlerin lideri André Breton'la birlikte birlikte geliştirdiği sanat ve siyaset üzerine tezlere kapılırlar. Greenberg 'Partisan Review' dergisinde, sanat tarihçisi Meyer Schapiro da 'Marxist Quarterly'de 1937'den başlayarak bu tezlerin sözcülüğünü yapar. Aynı yıl Greenberg'in dergisine yazan Troçki, Amerikan sanatındaki "burjuva vasatlığı" yerer. Greenberg, 'Amerikan rönesansı'nı başlatacak "Avangard ve Kitsch" makalesindeyse, bu vasatlığı kitsch kitle kültürüne bağlar. Ona göre avangard, sanatın bu kültüre olan bağımlılığına karşı estetik normlarına sarılmak zorundadır. Troçki ve Breton'un sanatçının bağımsızlığını, sanatın da kendine sadakatini kollayarak kültürel krizin üstüne yürümleri doğrultusundaki çağrılarını, taraftarlarının yorumu sonucunda kitle kültürüne karşı estetik bir elitizme dönüşür.

Greenberg'in tasarladığı "modernist avangard", topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı, "saf" ve "soyut" bir formalizmi öngörür."¹⁹⁹ O, öğretisini daha önce bahsettiğimiz Kant ve Schiller'in estetik kuramlarına dayandırmakta, biçimciliği, Kantçı estetiğin öngördüğü "tarafsızlık" ilkesini sağlayacak temel unsur olarak görmekteydi: "Greenberg için resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi. Önerdikleri, içeriği öylesine biçim içinde eritip yok etmişti ki,

¹⁹⁸ Peter Bürger, "Avangard Kuramı", (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.17.

¹⁹⁹ y.a.g.e., s.18.

yapıtın bütününü, hatta bir bölümünü bile olduğundan başka bir şeye dönüştürmek olanaksızlaştı. Bir başka deyişle, Greenberg, doğrudan sanatsal malzemeden (medium) ve mekanların, yüzeylerin, biçimlerin ve renklerin yaratılması ve düzenlenmesinden esinlenmesine inanıyordu.²⁰⁰

“Greenberg’in bütün bu beklentilerine cevap veren, ‘soyut ekspresyonizm’ efsanesidir. Zaten hareketin, Jackson Pollock gibi önderlerini de kendisi kahramanlaştırır. Greenberg’in teorik stratejilerinin, New York galerileri ve Modern Sanat Müzesi tarafından kurumlaştırılması sayesinde, soyut ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaşı ertesinde ABD’nin Avrupa’ya yaptığı kültürel çıkarmanın ve Soğuk Savaş dönemi kültürel politikalarının etkili bir silahı haline gelir.”²⁰¹

Greenberg ve Michael Fried, Harold Rosenberg gibi diğer eleştirmenlerin düşünceleri, Arshille Gorky, Mark Tobey, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, Clyfford Still ve Barnett Newman gibi dönemin önemli sanatçıları derinden etkilemiştir. Bu etkiler, elbette adını andığımız eleştirmen kuşağıyla sınırlı değildi. Sanatçılar arasında kökeni Avrupa modern resmine dayanan ve kendi özgün yorumlarından kaynaklanan ince ayrımlar mevcuttu. *“Örneğin grup içinde De Kooning fazla ekspresif/ifadeci olduğu ve figüratif işler yaptığı için çatalı bir durum yaratmışlardı grup içinde. Yine de her ikisinin çıkış noktası Picasso’ya dayanıyordu. Hem dışavurumculuğuyla, hem soyutlama ve kübizmiyle Picasso Avrupalı ve Amerikalı o dönem ressamı için hem bir örnek, hem de aşılması gereken biriydi. Pollock için onun Guernica’sı örnek olurken, De Kooning için Avignon’lu Kızlar bir çıkış noktası oluyordu. Resimlerine toplumsal eleştiri yüklemek isteyen ve kara mizahın yansımaları olan ürkünç kadın dizileriyle De Kooning kalın, kaba fırça vuruşlarıyla figürlerini bozup, çarpıttığı hatta tümüyle boyasal desenleriyle müdahale ederek abartılı bir ürkünçlüğe dönüştürdüğü resimleriyle grubun en figüratif ve en ifadeci sanatçısıdır. Arshille Gorky Sürrealistlerle kendi arasındaki bağı daha önceden Amerika’ya gelmiş ve sanat piyasasında aranan bir kişi olan Miro yoluyla kurmuştur. Çünkü Sürrealizmin büyük isimleri olan Magritte, Dali, Delvaux, Ernst gibilerinin figüratif çalışmaları yanında Tanguy ve Miro gibi soyut sürrealistlerin çalışmaları Amerikan Soyut Dışavurumcularını daha derinden etkilemiştir. Bu etkiye bir yandan kaligrafi, diğer*

²⁰⁰ http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=61&pageID=23&lang=TR

²⁰¹ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 18.-19.

yandan Jung'un ruhbilimsel çözümlenmeleri eklenmekteydi. Bu kuşak sanatçılarında hem soyut, hem ekspresif sürrealist görünülerinin çifte/düalist yapısı Jung sözlüğünden edinilmiştir. Ayrıca Uzakdoğu düşünülerinden de etkilenen bu sanatçılar bir tür meditatif eylem olarak ele aldıkları resimlerinde bedensel/tinsel ilişkilerinin yansımalarını kaligrafik motifleriyle ya da jestüel resimleriyle aktarmaktaydılar.²⁰²

Bütün bu etkilerin aynı potada eridiği yeni sanatsal tarz, Amerika'ya özgü bir mitin; bir sınırın bulunduğu mitinin ve bireyin kendi isteminin buyurduğu biçimde bu sınırları zorlayarak genişletme gücüne sahip olduğu düşüncesinin öznel olarak yeniden yorumlanmasını içeriyordu.²⁰³ Sanatsal öznellik açısından Soyut Ekspresyonizm sanatçıya sonsuz bir özgürlük tanıyordu. Amerikalı sanatçılar bireysel dehalarına karşı besledikleri olağanüstü güvenle, derinlerde yatan bir gerçeği ilk kez kendilerinin açıkladıkları inancıyla²⁰⁴ çalışmışlardır. Onlar geç modernist dönemin çöşkulu, aşkın, mitik kahramanları; sahip oldukları gizli (eril) bedenleriyle modernist öznellik kavrayışının son temsilcileridir.

Ancak 1960'larda sanatı önemli bir dönüşümün eşiğine getirecek, sonraları postmodern atılımın temel karakteri haline gelecek "edimsel" nitelik taşıyan yeni sanatsal öznellik kavrayışı, dramatiktir, yine bu akımın içinden doğacaktır.

2.4.2 Jackson Pollock

Jackson Pollock soyut ekspresyonistler arasında sanatçının potansiyel mit yaratıcı rolünden fazlasıyla etkilenen ressamlardan biriydi. "Pollock, kariyerine önde gelen Bölgeselci ressamlardan Thomas Hart Benton'ın öğrencisi olarak başlamış, daha sonra Meksikalı duvar ressamlarından çok etkilenmişti. New York'ta Siqueiros'un atölyesinde çalışmış (1936) ve Orozcó'nun New York Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu ve New Hampshire Dartmouth Koleji için yaptığı duvar resimlerinden büyülenmişti. Pollock, 1939'da bir Jungcu analiz dersine katılmasının ardından, Jungcu teoriye de ilgi duymaya başlamıştı."²⁰⁵ Fakat, Pollock tıpkı diğer çağdaşları gibi Avrupalı ressamlardan -ki Picasso onların başında geliyordu-

²⁰² Canan Beykal, "1945 Sonrası Sanat", Sanat Sanat Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 2, Ocak 2004, s. 41.

²⁰³ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 183.

²⁰⁴ y.a.g.e., s. 11.

²⁰⁵ y.a.g.e., s. 191.

etkilenmekle birlikte genel olarak Avrupalı Modernistlerin otoritesi konusunda çelişkili fikirlere sahipti.²⁰⁶ "1940'ların başında yaptığı erken dönem tablolarında figüratif unsurların ve resimsel mimarinin geleneksel öğelerinin korunduğu görülür. Pollock, 1940'ların sonlarına doğru kesin bir dönüş yaşadı ve bugünkü ününün temelini oluşturan ilk "akıtma" tablolarını üretmeye başladı. Bu teknikle yapılan eserin kendisi, bir temsil olmaktan çok bir tören haline gelmektedir. Tablo, tuvalde iz bırakan bir dizi hareketin ürünüdür."²⁰⁷



Resim 21: Jackson Pollock, 1950

Pollock resim yaparken geleneksel yöntemleri terkederek; büyük boyutlarda kullandığı tuval bezini çerçeveye germeden, yere sererek çalışır. Fırça ve palet

²⁰⁶ y.a.g.e., s. 192.

²⁰⁷ y.a.g.e., s. 192.

kullanmaz. Boyaları, bezin üzerine fırçamsı nesnelere, bazen de altı delik kutulardan akıtır. Sanatçı resim sürecini kendisi şöyle anlatmaktadır:

“... Bu Kızılderili kum ressamlarının yöntemidir. Ben de şövele, palet, fırça gibi alışılmış araçlardan kurtuldum. Spatula, tutkal, akıcı boya, kum ve daha başka malzemeler kattığım yoğun emilsiyonlar kullanmayı seviyorum. Resmimin içindeyken gerçekten ne yaptığımı anlayamam, ancak bunu görmek istediğim zaman ne yaptığımı anlayabiliyorum. Bir resmi bozmaktan ya da değiştirmekten korkmam. Çünkü resmin bir dünyası vardır, ben bunu aydınlatmaya çalışıyorum. Ancak resmimle bağımı yitirsem sonuç benim için kaybedilmiştir.”²⁰⁸

Pollock'un dile getirdiği “resmimin içindeyken gerçekten ne yaptığımı anlayamam” ifadesi oldukça ilginçtir. Bu, onun resim yapma süreci boyunca “kendinden geçtiğini” –esridiğini- göstermektedir. Bu veriler ışığında, Pollock'un resimsel mimarının geleneksel öğelerinden ya da bir inşa olarak resimden uzaklaşmak için, (sürrealistlerin bilinçaltı malzemeyi bilinç düzeyine taşıma -bilinçle eşitleme- amacıyla başvurdukları ve rastlantı olgusunu kullandıkları) otomatizme yöneldiği söylenebilir.

Nitekim, Zeynep Sayın *Imgenin Pornografisi*'nde Pollock'a –ve çalışma yöntemine- benzer ilgiler dahilinde yaklaşmakta ve onu tarihsel değil ama düşünsel bağlamda sürrealistlere eklemektedir. Sayın'a göre Pollock, bilinçdışına uzanmak amacıyla otomatik yazım denemesine girişmiştir.

“1947 yılında Pollock insan bedeninin dikeyliğini tersinleyebilmek, bedeni göstergeleri çevreleyen ve onlar tarafından çevrelenen bir metin olarak okunur kılabilme uğruna gerçeküstücülerin ‘bassasse’ hareketini anıştıran bir harekâta

²⁰⁸ Canan Beykal, “Çevre ve Olay Sanatı”, Artist Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 18, Nisan 2004, s.46.

* Bataille ve arkadaşlarının otuzlu yıllarda çıkardığı ‘Acéphale’ ve ‘Minotaure’ dergileri, Freud'un 1930'da yayımladığı ‘Uygarlığın Huzursuzluğu’nu anıştırır biçimde, başın egemenliğinden ve dikey konumundan kurtulmuş bir bedeni muştular. Minotaurus, başını yitirmiş şekilde labirentin geçitlerinde dolanmakta, baş dönmesi ve yönsüzlük duygusu içinde oradan oraya savrulmaktadır. Uygarlığın, insanın ‘homo erectus’ olarak doğruduğu an başladığını ve gömmenin iki ayak üstüne dikilme sayesinde önem kazandığını savlayan Freud gibi Bataille da insanın içinde yer aldığı mekâna dahil olacağı yerde, ona egemen olma isteği duymasının dikilmeyle ilintili olduğunu düşünür. Mekâna hak ettiği kuşatıcılık ve kapsayıcılık yeniden bahşedilmeli, bilinçdışının kımıldayışı ile mekânın hareketliliği eşleştirilmelidir. Dikeylik halinde insanı mekâna kavuşturacak olan yataylığa geçiş, bu sonsuz esriyiş, Man Ray'den Salvador Dalí'ye, Jacques-André Boiffard'dan Raoul Ubac'a ve Hans Bellmer'e kadar çığır açıcı mekanik bir yöntemle gerçekleşecektir. Kendi merkezi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya kayıp giden bir ‘düşme’ hareketidir bu. ‘Basasse’ denir bu harekete. Dört ayağı üzerine düştüğü an kişi,

girişir. Batı kültürünü, yakalandığı yükselme ve görme sıtmasından kurtarmak ister gibidir Pollock, çerçevelenerek duvara asılacak resimleri dikey bir ekseninde onların karşısında durarak değil, yerde yapmaya başlar. Atölyesinde yere yaydığı tuvaler üzerine akıtır boyayı, dikey bir yüzeyde sabitleneceğine kendi gücüllük alanını ve akışkanlığını oluşturur boya; yukarının ve aşağıının, yakınlığın ve uzaklığın belirlendiği bir yerçekimi alanı değildir artık mekân; figür ile arkaplan arasındaki karşıtlık kırılır. Resim yüzeyi, içinden geçerek arkasına uzanabileceği izlenimi uyandıran optik bir yanılsamayla göze gelmez böylece, tuval yüzeyinin kendi içine açılan ve kendi üstüne kapanan bir geçirgenliğe sahip olması mümkün değildir. ... Pollock, bedensel dokunuşlardan korkmayan bir manevraya girişir, yüzeyi dışa doğru hacimlendirir ve insan bedenine dokunmuş olan izleri, bedenden kesilen tırnakları bile beden metnini yazan harflere evriltir. Pollock, dikeylikle yataylığı kesiştirmekle kalmamış, göstergeleşen imgeye 'index' değerini yeniden bahşetmiştir. Onun yaptığı, maddeyi maddeye aktaran ve onun yazısını yazan imgelerdir –imgeyi temsil değerinden koparan yazı, yazılım süreci sırasında yürüyenlerin gözlerinin karşısına değil, ayaklarının altına yerleştirilmiştir.²⁰⁹

Hatırlanacağı gibi, Peter Bürger'in avangard sanatta rastlantı olgusuna, *Avangard Kuramı* çerçevesinde nasıl baktığına daha önce değinmiştik. Bürger, rastlantı olgusuna, sürrealistlerin ideolojik bir kategori olarak ona verdikleri anlam – belirli bir anlam üretimi ya da üretilmemesi- bağlamında yaklaşıyordu.

"Rastlantı çok değişik yollardan üretilebilir. Dolaysız rastlantı üretimi ile dolayimli rastlantı üretimi arasında ayırım yapılabilir. İlki, resim sanatında, 1950'li yıllarda 'Tachisme' [lekecilik], 'action painting'^{*} ya da başka hareketlerle temsil edilir. Tuvale fırçayla boya damlatılır ya da sıçratılır. Gerçeklik artık kopyalanmaz ya da yorumlanmaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıya hatırı sayılır bir pay bırakır. Yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini boş bir özneliğin içinde bulur. Çalışması, malzemenin ve özgül bir hedefin halihazırda sunduğu çerçeveden yoksun olduğu için, sonuçta ortaya çıkan ürün, kelimenin olumsuz anlamıyla rastlantısal, yani keyfî olur. Her türlü dayatmaya

kendini belirleyici ilke olarak konumlandırmak yerine, varoluşun mekânla beraber belirlendiğini ve mekânın hareket halinde olduğunu görebilecektir. Zeynep Sayın, "İmgenin Pornografisi".

²⁰⁹ Zeynep Sayın, "İmgenin Pornografisi", Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 177.

* Eylem Resmi

*karşı mutlak isyan, özneyi özgür yaratıma değil, keyfiliğe götürür. Bu keyflik en iyi ihtimalle, bireysel dışavurum şeklinde yorumlanabilir.*²¹⁰ (*)

Pollock'un bireysel dışavurumu, modernist estetiğin ve onun kimi temsillerinde gizlenen, erkek egemen temaları yüzeye taşımıştır. *“Pollock'a özgü dışavurum, büyük boyutları, şiddetli jestleri, kalın çizgileri ve sıçratılmış boya ile, oldukça açık bir tarzda erkeğe özgü güç ve iktidarı ima eder. Bu resimler büyük oranda erkeklikle ilişkili mekanizmaları açığa vurur ve metaforlar içerir: büyük ölçüler, egemenlik, eylem, yerel işaretler, enerji ve resimle bütün olma isteği. Tekniğini ve yaklaşımını anlattığı şu sözler, aynı zamanda resimlerindeki eril ve maço vurguları açığa çıkarır:*

“Resimlerimi sehpa üzerinde yapmam. Sert bir yüzeyin direncine ihtiyacım vardır. Zemin üzerinde daha rahat, kendimi resmin bir parçası olmaya daha yakın hissedirim. Bu şekilde çalıştığım dan beri, resmin etrafında yürüyebiliyor, dört yanından çalışabiliyor ve gerçekten resmin içinde oluyorum. Sehpa, palet, fırça gibi alışlagelen ressamın araçlarından daha da uzaklaşmaya devam ediyorum. Çubuk, mala, bıçak ile akışkan hale getirdiğim boyayı damlatmayı tercih ediyorum.”

Üretim sürecine ilişkin sezinlenen cinsel duygu Pollock'un resmetme sürecini tarif ederken kullandığını söylediği araçların seçimindeki metaforlar tarafından güçlendirilmektedir. Sanatçı el değmemiş, bâkir tuvali karşılar, içine nüfuz eder, öyle ki neredeyse onunla konuşur. Sivri fallik nesnelere ve damlatılan boya ile esrik, kendinden geçmiş, dışarı 'boşalmış' aktivitenin sonucu olarak bir dışavurum oluşur.”²¹¹

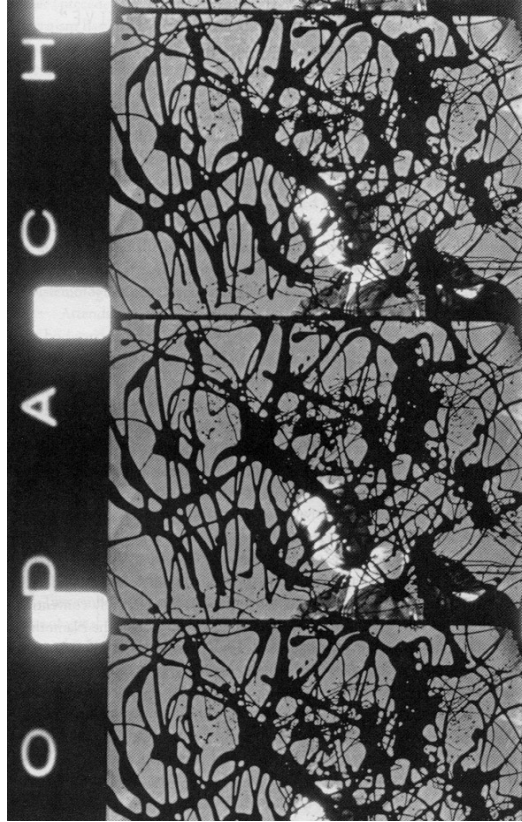
²¹⁰ Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 131-132.

* Dolayımı rastlantı üretimi farklıdır. Maizemenin kullanılmasındaki mutlak kendiliğindenliğin değil, en ince hesaplamaların sonucudur. Ancak söz konusu hesaplama yalnızca araçları kapsar, sonuç büyük ölçüde öngürülemezdir. “İnşa olarak sanatın ilerlemesine”, diye yazar Adorno, “mutlak keyflik eğilimi eşlik eder. ... Teknik olarak bütünsel, yapılmış sanat eseri ile, mutlak rastlantıya dayanan eser arasındaki yakınlık, haklı olarak kaydedilmiştir”. İnşa prensibinde, insanın rastlantısına boyun eğmek adına öznel hayal gücünden vazgeçilmesi söz konusudur. Adorno bunu tarihsel ve felsefi açıdan, burjuva bireyinin gücünü yitirmesi karşısındaki tepki olarak açıklar: “Özne, kendi yarattığı teknik yüzünden gücünü yitirmekte olduğunun bilincine vardı ve bunu bir program mertebesine çıkardı”. Burada, daha önce “yeni” kategorisini ele alırken karşımıza çıkan yorum türü söz konusu. Yabancılaşmaya ayak uydurma, ona karşı direnişin olanaklı tek biçimi olarak görülüyor. Daha önceki açıklamalar, 'mutatis mutandis' [gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra] burada da geçerlidir. Peter Bürger, “Avangrd Kuramı”.

²¹¹ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

2.4.3 Pollockçu Edimsellik

1951 yılında *Art News* dergisinde, Robert Goodnough imzasıyla Pollock üzerine bir makale yayımlanır. Goodnough bu makalede sanatçının çalışma sürecini, onun benzersiz gerilimine, bunalımına ve dehasına vurgu yapan terimlerle, “bir ressam olarak eşsiz dünyasını yaratması [ve] ... doğanın özüne [core] nüfuz etme” sözcükleriyle tarif eder.²¹² Makaleye Hans Namuth’un Pollock’u resim yaparken gösteren fotoğrafları eşlik etmektedir. Bu imgeler, sanatçının bedeninin hareket kazanmasına çektiği dikkat ile sanatsal öznenin takip eden on yıllarda sanat yapıtı ve izleyici bağlamında uğrayacağı değişime işaret eder. Diğer sanatçılar hakkında yayımlanan makalelerde, sanatçılar geleneksel tarzda (şovale önünde oturarak resim yapar halde) çalışırken gösterilirken, Namuth’un Pollock imgeleri, onu neredeyse zemini kaplayacak kadar büyük tuvalerin üzerinde ya da içinde; açıkça ve teatral biçimde edimlediği boyama eylemini gerçekleştirirken gösterir.



Resim 22: Hans Namuth, “Jackson Pollock Filminden Kareler”, 1950-51

²¹² Amelia Jones, “Body Art/Performing The Subject”, University of Minnesota Press, London, 1998, s. 53.

Namuth'un fotoğrafları 1950'lerde *Art News* ve diğer yayınlar aracılığıyla dünyanın her yanına yayılır. Pollock'un sanatsal uygulamasının edimsel boyutlarını daha dramatik biçimde gözler önüne seren yine Namuth'un çektiği *Jackson Pollock* filmi 1951 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde ilk kez gösterilir. "*Boyama eylemini bir edim (performans) olarak sunan Pollock'un bu görüntüleri sanat yapıtını (ve burada elbette sanatçıyı) sabitlenmiş bir nesneden ziyade, yalnızca özel bir okuma ile belirlenebilen onun yaratılıştan gelen, muhtemelen sanatçının özgün amaçlılığı ile gömülü olduğu bir durumu gösterir.*"²¹³

Resmi sonuçlanmış bir nesne olmaktan çok bir eylem olarak gösteren bu fotoğraflar ve onların çağdaş sanata ilişkin Pollock hakkındaki tartışmalarda kullanılış biçimi, sadece sanatın bireysel öznelere bir dışavurumu olarak değil, aynı zamanda özneliğin kendisi hakkında doğan yeni bir düşünce tarzının oluşması için de örnek teşkil etmiştir. Kaldı ki Harold Rosenberg'in 1952'de soyut ekspresyonizmi "Amerikan Eylem Resmi" diye tanımlamasında gerek fotoğraflarda gerekse de filmde bariz şekilde görünür hale gelen, bir sanatçının bedeninin eylemlilik kazanmasının (öznenin edimselleşmesinin) farkedilmesinin büyük rolü vardır. Amelia Jones bu olguya (kasıtlı bir bireysellik ya da ilksel bir özne olarak Pollock düşüncesini saklı tutarak) "Pollockçu edimsellik" adını vermektedir.²¹⁴

Jones'un ileri sürdüğü, Pollockçu edimsellik kavramı, Pollock'u ona ilişkin bir çok yoruma eklemeler. Bu yorumlar onu bir yanıyla modernist özne kavrayışına bağlarken diğer yanıyla postmodern öznelik kavrayışına açarlar. Pollock'un beden/kendiliği, bu anlamda çelişkili bir figür olmasından dolayı, hem modernist hem postmodernist yorumlara hizmet eden, her ikisi için de geçerli olan ve bu rejimlerin birbirleriyle çakıştıkları önemli bir eksen vazifesi görür. Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi modernistler, Pollock'un ilahi esin kaynağı ile bütünleşmiş, örtülü narsisizmini pekiştirirken, happening sanatçısı ve kuramcı Allan Kaprow gibi postmodernistler Pollock'un bedeninin edimselliğe açılmasına sahip çıkarlar.

Amelia Jones'a göre, Greenberg ve Rosenberg gibi modernist eleştirmenlerin Pollock'u, Van Gogh ile başlatılan ve modern sanat tarihinin geleneksel anlatıları içinde tanımlanan emekçi-sanatçı tiplemesine dahil etmeleri

²¹³ y.a.g.e., s. 55.

²¹⁴ y.a.g.e., s. 55.

şaşırtıcı değildir. Jones, modernist eleştiride emekçi-sanatçının, –bir bedene sahip olsa bile- “bedensiz” bir sanatsal özne olarak kabul gördüğünü söyler: *“Emekçi-sanatçının gizlenen erkeksiliği (gizli fallusu) hem modernist öznenin bir kanıtıdır hem de, çelişkili biçimde, bu özne tarafından, eril deha içinde bir sabitlik olarak edimlendiği için onu işlemez duruma sokar.”*²¹⁵

Resim sürecinde, Pollock’un (eril) bedeninin edimselliğe açılması –ki nedeni kuşkusuz, resim yaparken dolaysız rastlantıya başvurma, bilinçdışına yönelme gibi modernist karşıtı, avangardist yöntemlere başvurmasıdır- bu yönüyle, özellikle Greenberg’in öncülüğünü yaptığı Kantçı “tarafsızlık” ilkesine dayanan, biçimci, modernist estetik modellerle tamamen çelişmektedir. Oysa bu model ile sanat nesnesinin toplumsal, politik, kişisel ve diğer bağlamlardan özerk olduğu savunulmuştur. Bu yüzden geç-modernist eleştiride Pollock’un bedeni titizlikle örtbas edilir.

Ne var ki 1950 sonrası soğuk savaş ortamında yeni Amerikan soyut sanatı ve özellikle Pollock, Amerika’nın kültür alanında büyüklüğünü (ve üstünlüğünü) ilan eden bir propogandanın, dolayısıyla siyasetin parçası haline gelir.

Toby Clark *Sanat ve Propaganda* adlı kitabında bu olgudan şöyle bahsetmektedir: *“1950’li yıllarda aralarında Greenberg’in arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock’un da (1912-56) yer aldığı American School of Abstract Expressionism [Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolü] ... saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak tasdiklenmiştir. Geçmişe bakınca Soyut Dışavurumculuğun akıbeti bizi pek şaşırtmayacaktır: Soğuk savaşın en hareketli zamanlarında devlet propagandası programına dahil edilmiştir. 1940’ların sonları ve 1950’lerde New York Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art) tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan uluslararası birçok sergi düzenlenmiş ve bu sergiler, küratörlerin Amerikan resim sanatındaki “özgürlük damgası” ile insanları denetim altına alan Sovyet komünizminin kitch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür. 1970’lerin ortalarında bu sergilerin bir kısmının el altından CIA tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketi ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki*

²¹⁵ y.a.g.e., s. 71.

yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak 'olabileceği' ve hatta olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur."²¹⁶

Hiç şüphe yok ki bu olaylar Greenberg'in "kitch karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçıların sadece sanatla ilgili kaygıları olmalı ve politik sömürüye karşı bağımsızlığı olan soyut sanata yönelmeleri gerektiği"²¹⁷ iddiasının ne kadar tartışmalı olduğunu göstermektedir.

Diğer yandan, Hans Namut'un fotoğrafları vasıtasıyla Greenbergçi söylem tarafından çelişkili şekilde desteklenip, modernizme eklenen edimsel Pollock imgesi, potansiyel olarak yerinden oynamış, dağılmış ve seyirsel bir sanatsal etkinliğin elemanına dönüşen sanatsal bir özneyi de görünür kılmıştır. Pollock ile gündeme gelen bu özne kavrayışı daha sonra öncelikle Fransız post-yapısalcı felsefeciler tarafından yeniden kavramsallaştırılacaktır. Örneğin, Rosenberg'in makalesinin yayımlanmasından sadece bir yıl sonra 1953'te Fransız felsefeci Mikel Dufrenne *The Phenomenology of Aesthetic Experience* [Estetik Deneyimin Fenomenolojisi] adlı kitabında bu yeni özne kavrayışına ilişkin ilk işareti vermiştir. Duffenne kitabında, sanatı çarpıcı biçimde yeniden tanımlamaktadır: "Gerçekte, tüm sanatlar bir edimi içerir: Bir ressam bir "portreyi" icra eder ya da "edimler" ... Yaratım edimdir."²¹⁸ Bu bağlamda Pollockçu edimsellik, sanatsal öznellik kavrayışları içinde esaslı bir felsefi değişimin işareti olarak görülebilir, ancak Pollock'un çalışmalarının taşıdığı edimsel boyut ve beden sanatçılarının onu takip etmesi bu değişimin nedeni değil sonucudur.

1950'ler ve 1960'larda sanat tartışmaları içinde resmin eylem ya da edim olarak yeniden formüle edilmesi, sanat yapıtı ve sanatsal öznenin kavranmasında yeni bir model olarak açıkça Pollock'u akla getirmektedir. Nitekim Allan Kaprow'un 1958 yılında kaleme aldığı, *Art News* dergisinde yayımlanan, *The Legacy of Jackson Pollock* [Jackson Pollock'un Mirası] adlı önemli makalesinde de Pollock, Kaprow tarafından "modernizmin durağan Pollock'u" ile -postmodernizmin bir çok kökeninden biri olarak- "edimsel Pollock" arasında bir çeşit eksen olarak ortaya

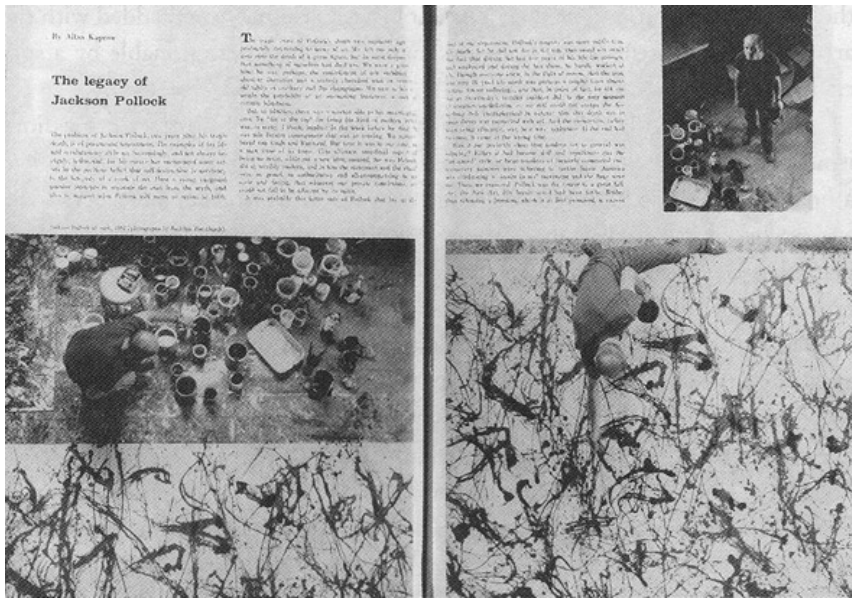
²¹⁶ Toby Clark, "20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge". (Çev.: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 13.

²¹⁷ y.a.g.e., s. 13.

²¹⁸ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s. 55.

konur.²¹⁹ Kaprow'a göre, Pollock resim yapma eylemini, sanatçının kahramanca ve bireysel biçimde, dolaylı olarak modernist sanatçı kavrayışına dahil olduğu, bir tür "ritüel"e dönüştürmüştür.

Kaprow için en önemli şey, Pollock'un bedenini edimselleştirerek, modernist resim anlayışını yıkması ve modernist resmi aşan trajik bir deha olarak ilahlaşmasıdır: *"Pollock ile ... damlatma, savurma, bulaştırma diye anılan 'dans' ve başka her ne varsa onunla birlikte yapıtın içine girer, kaydedilen bu tür jestler ile neredeyse mutlak, gerçek bir değere ulaşılır."*²²⁰



Resim 23: Allan Kaprow, "Jackson Pollock'un Mirası", Art News, Kasım 1958

Sonunda ve en radikali, Kaprow'a göre, Pollock'un resmi, seyircinin katılımını etkin şekilde talep eden bir yapı olarak anlaşılmalıdır. Pollock'un resimlerinin ölçüğü *"bizi varlığımızla yüzleştirir ve içine çeker"* diyen Kaprow bu konuda ısrarcıdır: *"Pollock'un çarpıcılığını tamamen kavramak, yere serili tuvalin içinde ayakta duran bedeni ve boya fırlatan elleri ile sergilediği kimlik ve onların (sanatçı ve/veya izleyicinin) kalıcı ve nesnel karakterine teslimiyet içinde birisinin başını derde sokma ve saldırıya işaret etmeye izin verme arasında sürekli tereddüt yaşamak, bu bir cambazın yaşayacağı bir şey olsa gerek ... Burada mevcuda dahil olan şey, sanatçı,*

²¹⁹ y.a.g.e., s. 56.

²²⁰ y.a.g.e., s. 56.

izleyici ve dışarıdaki dünya arasında karşılıklı bir değişim olanağıdır.”²²¹ Bu saptamadan hareketle Kaprow için, sanat artık sonuca bağlanmamış (açık uçlu), sanatçının bedeniyle katıldığı ve seyircinin katılımına açık, edimsel bir süreç olarak kavranabilirdi.

Nitekim Kaprow, bu kavrayışa bağlı olarak tasarladığı *Happenings*'lerin [Oluşumlar] ilkinin 1959 yılında “6 Parçalık 18 Happening” adıyla gerçekleştirdi.



Resim 24: Allan Kaprow, “6 Parçalık 18 Happening”, 1959

“Bu oluşumlarda görev alanlar profesyonel oyuncular değil, sanatçının yakın arkadaşları olacaktı. Ayrıca, galeride cereyan eden hadiseye diğer izleyiciler de katılacaktı. Belli bir ön plan olmakla birlikte, olayın akışı daha sonra kendiliğinden gelişecekti. Kaprow, bunun için, gösteriye katılmalarını istediği kişilere önce davetiye, ardından da bu kişilerden bazılarının birtakım paketler postaladı. Bu ilginç paketlerin içinde tahta ve kağıt parçaları, fotoğraflar, renkli nesnelere, kesilerek oluşturulmuş figürler ve Oluşumun gerçekleşeceği galerinin planı vardı. Davetliler gelmeden önce, galeri plastik ve şeffaf paravanlarla üç odaya bölündü. Renkli ışıklarla donatılan her odaya sandalyeler yerleştirildi. Sandalyelerin yönleri,

²²¹ y.a.g.e., s. 57.

izleyicilerin farklı açılara bakmaları için daire ve dikdörtgen oluşturacak şekildeydi. İlk iki odada, ayrıca boy aynaları, üçüncüsünde ise gizli bir denetim merkezi vardı.

Açılış günü gelen ziyaretçilere birer program ve ayrıca üç de kart verildi. Kartlarda, her 6 bölümün aynı anda hangi sesle başlatılacağı ve olayların hep birlikte nasıl gerçekleştirileceği belirtilmişti. Gösteri 6 bölümden oluşuyordu, ama her bölümde eşanlı olarak üçer oluşum planlandığı için, toplam 18 oluşum yapılmış olacaktı. Zil sesiyle gösteri başladıktan sonra, izleyiciler programda yazıldığı gibi, önce askeri adımlarla yürüdüler, sonra bir süre hareketsiz kaldılar, afişleri okudular; derken bazıları oradaki bazı sazları çaldılar, bazıları da 90 dakika içinde orada cereyan eden ve 18 bölümden oluşan hadiseyi astarsız tuval üzerinde ifade ettiler.²²²

2.4.4 Pollock'a Karşı Duchamp

1960'lı yıllarda sanatta önde gelen eğilimlerin ortak karakteri, Pollock kuşağının aşkınlığa duydukları tutku ve kahramanca jestlerine karşı isyan duygusu ve ondan uzaklaşma isteğiydi. O yıllarda genç sanatçılar ve sanat tarihçileri arasında Marcel Duchamp'a karşı yenilenmiş bir ilgi göze çarpıyordu. 1961 yılında New York, MOMA'da açılan Duchamp'ın da yer aldığı Asamblaj Sanatı adlı sergi ve ardından 1963'te Pasadena Sanat Müzesi'nde açılan ve çok yankı uyandıran Marcel Duchamp Retrospektif Sergisi, bu yeni estetik değişim ve yönelime işaret eden önemli bir göstergedir; aynı zamanda bu 'baba figür' değişimi sanatın bu tarihten sonraki gelişimi dikkate alındığında oldukça önemlidir.

Duchamp, daha önce vurguladığımız gibi, 1960'tan önce erilliği muğlaklaştırma konusu ile yoğun biçimde ilgilenen birkaç erkek sanatçıdan birisiydi. İroni ve kelime oyunlarına dayanan sanat anlayışı içinde toplumsal cinsiyet kavramlarıyla oynaması ve "dandy şahsiyeti" ile Duchamp, cinsel kimliğin özcü yaklaşımlarını bozmaya çalışmıştı.

Duchamp'ın Soyut Ekspresyonist resme ve Pollock kuşağının sanatta kahramanca savundukları eril egemen söyleme -modernist öznenin tutarlılığına, doğallığına ve otoritesine- yönelttiği ironik, eleştirirel tutum, 1946 yılında yaptığı

²²² Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme Sanat", Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s. 260.

“Paysage fautif” [Wayward Manzarası] adlı küçük boyutlu resimde açığa çıkmaktadır.

İlk bakışta, siyah bir fon üzerine sıçratılmış şekilsiz formuyla resim, zamanın “avangard” soyut resim anlayışıyla (bilindiği gibi 1940’lar Soyut Ekspresyonizm’in biçimlendiği dönemdi) uyum içindeymiş gibi görünür. Ancak daha sonra yapılan analizler boya yerine sperm kullanıldığını göstermiştir.



Resim 25: Marcel Duchamp, “Paysage fautif (Wayward Manzarası)”, 1946

Resim, Duchamp’ın toplumsal cinsiyet, cinsellik ve yaratıcılığa karşı eleştirel ve ironik duruşunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Duchamp, Pollock’un ‘damlatma’ resimlerinde görülen erkeksi jestlerle açığa çıkan, erkeğin cinsel enerjisi ile sanatsal yaratıcılığı arasındaki bağ ile adeta alay etmektedir. Bu çalışma ile erillik, –erkeğe özgü- bir kendilik inşaî, gizlenmenin bir formu olarak teşhir edilmektedir.

Soyut Ekspresyonizm’in büyük retoriğine indirilen darbe, Duchamp’ın karşı-estetik tavrının tipik bir gösterimidir ve ekspresyonist resme karşı 1960’ların isyancı ruhu ve bedenle ilişkili performans sanatını önelemektedir.²²³

²²³ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

2.4.5 Pollockçu Edimsel Öznenin Yankıları

Amelia Jones, “eğer edimselliğin izleri -Pollock olayında olduğu gibi- modernist dönem içinde de bulunabiliyorsa, o halde modernist edimselliğin postmodernist edimsellikten farkı nedir?” diye sorar. Ona göre, bu iki olgu arasındaki fark, sanatçının kendisini (beden/kendiliği aracılığıyla -“öteki” ile ilişki içinde edimleyen ya da canlanan- bir kendilik bilinci içinde) “öznelarasılığa” açmasıdır.²²⁴ Bu açılım, özellikle Pollock’la açığa çıkan, sanatta normlaşan eril kimliği, dolayısıyla Pollockçu edimselliği sorgulayan, kapsayan ya da ona abartılı biçimde yaklaşan sanatsal projeler incelendiğinde açıkça görülecektir.

Fransız sanatçı Yves Klein’in 1960 yılında Paris’te, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi’nde gerçekleştirdiği *Anthropometries of the Blue Period* [Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri] performansı söz konusu dönüşümün erken ve tipik örneklerinden biridir. Seyircinin de hazır bulunduğu performans boyunca Klein, vücutları boyayla kaplanmış birkaç çıplak kadını adeta “canlı fırça”lar gibi kullanır. Kadınlar onun talimatları ile hareket ederek, yere serili kağıtlar üzerinde bedenlerinin izini çıkarırlar.



Resim 26: Yves Klein, “Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri”, 1960

²²⁴ Amelia Jones, “Body Art/Performing The Subject”, University of Minnesota Press, London, 1998, s. 87.

Performans ile Klein, aynı Duchamp gibi, Pollock tarafından ortaya konan, sanatsal erilliğin bu Amerikan modeline karşı ironik bir yaklaşım sergilemekte ve Pollockçu edimselliği tartışmaya açmaktadır. Klein'in çalışması Pollock'a doğrudan gönderme içeren metaforlarla doludur: Pollock'un fırçaları kadınların bedenleriyle, Pollock'un alışıldık boyları Klein'in 'Uluslararası Klein Mavis'i' adıyla patentini aldığı boyayla, Pollock'un sözde تنها atelyesi iyi giyimli izleyicilerle dolu bir galeriye, Pollock'un fotoğraflık edimindeki sessizliği o sırada yaylı sazlar orkestrasının çaldığı Klein'in bestesi "Monoton Senfoni" ile, Pollock'un "emekçi-sanatçı" kılığı Klein'in giydiği aristokratik simokini ve papyonuyla yer değiştirmiştir.

Klein böylece, Pollockçu edimselliğin terimlerini dramatik ve açık biçimde teatral, aristokratik ve ironik bir tarzda değişime uğratar. Aynı zamanda, kendisini izleyen birçok sanatçı gibi Klein olayın kurucusu olarak resim eylemi ve bu eylemin görünür hale gelmesi üzerinde ısrarcıdır: performansın fotoğraflarında seçkin izleyici topluluğunun şaşkınlığı yüzlerinden okunmaktadır. Namuth'un fotoğraflarında Pollock tedirgin ve gerilimli bir sanatçı portresi çizerken, Klein'in çalışması onu sanat üretimi ve yapıtın izlenmesine ilişkin süreçsel bir yöne doğru açmaktadır. Klein bu açılışı, sanatçının eril bedenini sanata ilişkin "tarafsızlık" yorumlarını işlemez hale getirerek başlatır.²²⁵

Jones'a göre Klein'in erilliği aristokratik bir tarzda abartması Pollock'u içeren, savaş sonrası A.B.D. sanatının egemenliğine verilen, benzer biçimde çelişkili bir cevap niteliği taşır. Sanatsal dehanın kurumsallaşmış tarihsel kinayeleri üzerine ilgi çeken Klein Batı toplumunda erkek sanatçıya verilen ayrıcalıkları doğal olarak reddetmez, özellikle, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kültürel üstünlüğünü A.B.D.'ye kaptıran bir ülkenin, Fransız vatandaşı ve erkek sanatçısı olarak.²²⁶

Performansta Klein, emekçi-sanatçı tiplemesine alternatif bir sanatçı portresi çizer. Sanatsal eylemi sırasında resmi bir kıyafet giymesi, 1950'lerin soyut resminin duygusallığından ayrılmasına ve emekçi/deha olarak ressam fikrini ironize etmesine yardımcı olur. Onun *Antropometri* imgeleri de aynı Pollock'un resimleri gibi, zemine serilmiş tuval üzerine boyanın uygulanmasıyla üretilmişlerdir, fakat gerçekte, Klein'in

²²⁵ y.a.g.e., s. 87.

²²⁶ y.a.g.e., s. 87.

arzusu kendisini 'eylem ressamı'ndan farklılaştırmaktır: "Şunu açıklığa kavuşturmak isterim ki bu çaba [Antropometrilere] 'eylem resmi'ne karşı bir girişimdir; ben aslında yaratımı bütünüyle fiziksel eylemden kopartmaya çalıştım."²²⁷ Klein böylece kendisini kesinlikle Pollockçu emekçi-sanatçı modeline karşıt bir konuma yerleştirir; o, performans sırasında aristokratik giyimi ile ellerini boyaya değdirmez bile. Bu tutumu ile geçmişin 'dandy sanatçı' mizacını yeniden canlandırır. Klein "sanatçının sadece bir iş üretmesini, bunun da sürekli olarak kendisi olması" gerektiğini savunur.²²⁸

Öte yandan, Klein'in, toplumsal cinsiyet şablonları ve yaratıcı eylem üzerindeki oyun; çıplak kadın "nesnelere" karşı giyinik eril sanatçı "özne"si ile Pollockçu edimselliğin maço vurgusuna nasıl yaklaştığı oldukça muğlaktır. Klein'in kendini kasıtlı olarak sergilemesi ve bu yolla görece halktan bir gibi görünmesi, sahnede giyinik ve karşı konulmaz, otoriter, erkek konumunda bulunması, performansın bütününde teatral ve sınırları belirlenmiş bir ironik abartıyla sunulur. Burada, bir yandan dahi ve tanrısal güç olarak temsil edilen bir erkek sanatçı figürü canlandırılırken, diğer yandan toplumsal cinsiyet ilişkilerinin karikatürize edilmesi söz konusudur. Genelde, Klein'in performansları bu yüzden kültürel cinsiyet kodlarını açığa vurarak, bir belirsizlik ve şüphe yaratır. Kendini sahneleyen bir figür olarak performansın bir parçasıdır ve bir erkek sanatçı olarak, kendi fallik kimliğini dramatize etmektedir.²²⁹

Bu durum, onun aynı yıllarda gerçekleştirdiği, basit gibi görünen ancak son derece büyük bir risk içeren ünlü *Leap into the Void* [Boşluğa Atlama] adlı edimsel fotoğrafında da görülebilir. Fotoğrafik montaj tekniğiyle gerçekleştirdiği çalışmada Klein, tehlikeli biçimde havada vücudunu ileriye doğru iterek kendisini boşluğa bırakmış halde görünür. Bu çalışma, bir yandan Klein'in tinselci ruh hali ve hayata metafiziksel bakışı bağlamında değerlendirilebilirken, diğer yandan bu bakışın eril/modernist sanatçı figürü olarak dramatize edildiği ve yorumlandığı bir durum olarak ta görülebilir. Çalışmanın teatral niteliği, yaratıcılık ve kendini gerçekleştirme bağlamında, modern sanatçı figürünün kahramanca ve riskli mücadeleciliği üzerine ironik bir yorum olarak da yine açıkça ortadadır. Bedenin atlayışı eril potansiyeli ve

²²⁷ y.a.g.e., s. 89.

²²⁸ Charles Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı", (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 26.

²²⁹ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

burada saçma ve anlamsız sonuçlarıyla, eyleyen birisi, yapan kimse olarak “erkek” kavramını akla getirmektedir.



Resim 27: Yves Klein, “Boşluğa Atlama”, Fotomontaj, 1961

1950'lerin sonunda, Pollockçu edimsellik olgusuyla diyaloga giren erkek sanatçılar Klein ile sınırlı değildir. Fransız soyutçu ressam Georges Mathieu'da 1950'lerin Paris sanat sahnesinde, Klein ve onun Pollockçu edimselliği yeniden formüle etmesi ile doğrudan ilgilenmiştir. Mathieu, Pollock'un örtülü edimselliği ile Klein'in gösterişli edimselliği arasında bir çeşit köprü kurar. O, Paris'te Klein ve onun gibi genç sanatçılar kuşağı arasında bir tür baba figürdür. Mathieu sadece Pollock'un *Life* dergisinde yayımlanan makalesi değil aynı zamanda Hans Namuth'un Pollock'u resim yaparken gösteren fotoğrafların da farkındadır.²³⁰

²³⁰ Amelia Jones, “Body Art/Performing The Subject”, University of Minnesota Press, London, 1998, s. 90.

Diğer yandan, Mathieu ve Pollock'un fotoğrafik imgeleri, Japon Gutai ("somutluk") sanat grubu ile Pollockçu edimsellik arasında başka bir kavramsal köprünün daha kurulmasına yol açacaktır.

Grup 1954 yılında Japonya'nın tanınmış yağlıboya ressamı Jiro Yoshihara ve öğrencileri tarafından kurulmuştur. Mathieu 1950'lerde Japonya'ya yaptığı birbirini takip eden gezileri sırasında bir seri (Pollockçu) edimsel resim üretir.



Resim 28: Georges Mathieu, "Kimono ile Eylem Resmi Gösterisi", Osaka, 1957

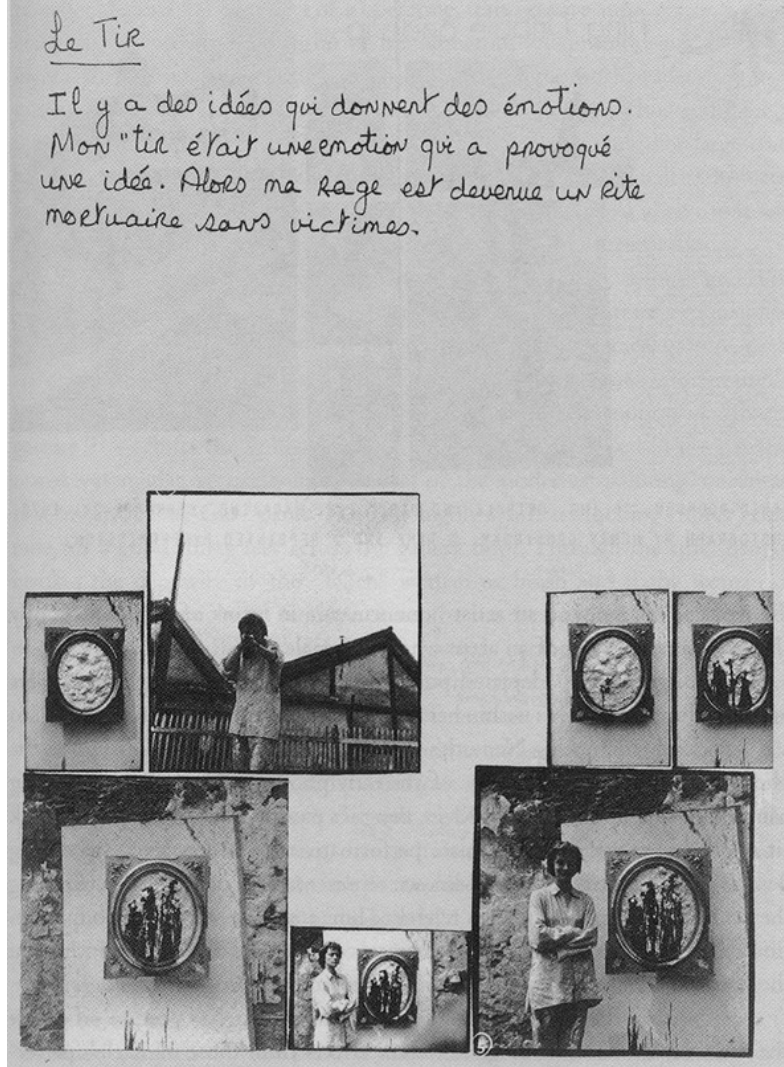
Gutai sanatçılarının Pollockçu edimselliğın Mathieu yorumlu resim tarzıyla tanışmaları da bu esnada gerçekleşir. Japon sanatçılar arasında bu tarzda üretilen eylemsel resme karşı (şaşırtıcı) bir ilgi doğar. Shozo Shimamoto ve Kazuo Shiraga gibi Gutai sanatçılarının çalışmalarında, sanatçıların tuval üzerinde gerçekleştirdikleri boya fırlatma eylemleri, eril bir şiddet ve (tuhaf) bir kahramanlık gösterisine dönüşür.



Resim 29: Shozo Shimamoto Boya Şişelerini Fırlatarak Resim Yaparken, Tokyo, 1956

1960 ve 1970'lerde birçok kadın sanatçılar tarafından da Pollockçu edimselliği tartışan, sorgulayan beden yönelimli projeler gerçekleştirilmiştir. Kendiliğin bu alternatif gösterimleri Greenberg'in bedensiz Pollock'unun Kaprow'un edimsel Pollock'unun yavaş yavaş yerini aldığı ve ötesine geçtiği izlenimi uyandırmaktadır. Burada değindiğimiz her üç çalışma da Pollockçu edimselliğe ve onun diğer yorum ve uyarlamalarına gönderme yapan, feminist bağlamda değerlendirilebilecek beden yönelimli, ironik çalışmalardır.

Fransız sanatçı Niki de Saint Phalle'in 1960'ların hemen başında gerçekleştirdiği *Tir* [Atış] adlı performansları, daha çok, Shimamoto'nun Pollock'la bağlantılı olarak, boyaları fırlatırken uyguladığı şiddet ile kurduğu bağlantı içinden okunabilir. Performans sırasında çekilen fotoğraflar, sanatçıyı bir tüfekte duvardaki pütürlü bir yüzeye nişan alırken göstermektedir. Pütürlü yüzeyin altına boya keseleri ve oyuncak bebek, ayakkabı ve araba gibi nesnelere yerleştirilmiştir. Mermilerin şiddeti boya keselerini parçalamış, keselerin içindeki kırmızı boya, gerçek bir yaralama sırasında kanın vücuttan boşalması gibi, resim çerçevesine doğru akmıştır. Son fotoğrafta Saint Phalle resmin yanında, kollarını birbirine kavuşturmuş "alternatif bir eylem resmi" yapmanın gururuyla poz vermektedir.



Resim 30: Niki De Saint Phalle, "Atış ", 1961

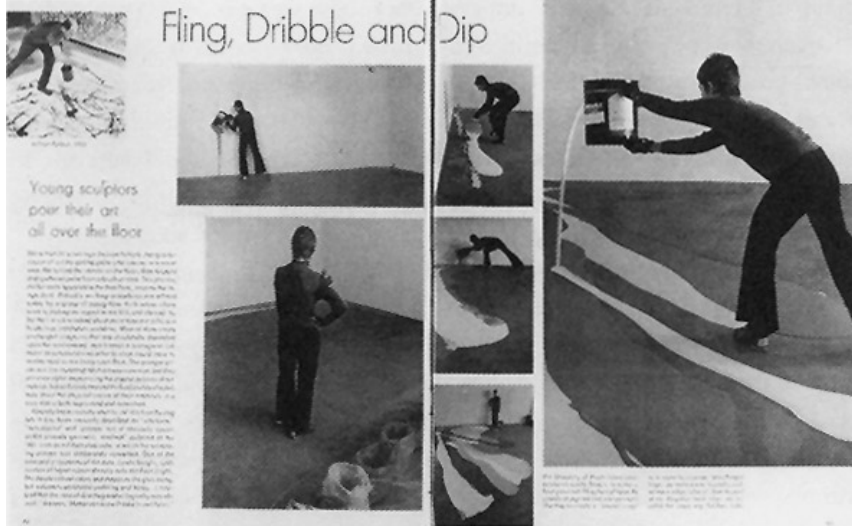
1965 yılında New York'ta gerçekleştirilen bir Fluxus festivali sırasında Japon sanatçı Shigeko Kubota, iç çamaşırına tutuşturduğu bir fırça ile yere sermiş olduğu kağıtlar üzerine kırmızı fırça darbelerinden oluşan edimsel bir resim yapmıştır. Pollock'un eril 'damlatma ritüeli'ne cinsel kimlik göndermelerinin de okunduğu *Vagina Painting* [Vajina Resmi] adlı bu ironik performans ile Kubota, Yves Klein'in çıplak kadın bedenlerini "canlı fırça" gibi kullanmasına da tepkisini dile getirmektedir.



Resim 31: Shigeko Kubota, "Vajina Resmi", 1965

Amerikalı heykel sanatçısı Linda Benglis, 1970 yılında gerçekleştirdiği bir seri çalışmada Pollock'u açıkça taklit etmiştir. Sanatçı, tıpkı Pollock gibi, "resmi"nin etrafında dolaşarak, resim sanki gerçekleştirdiği "eylemin arenası"ymış gibi davranarak, teneke kaplardan sıvı halde, renklendirilmiş lateksi odanın zemine akıtılarak serbest şekilli formlar üretmiştir.

Life dergisinde *Fling, Dribble and Dip* [Fırlatma, Damlatma ve Daldırma] başlığıyla yayımlanan makalede, Benglis'in fotoğrafları, Pollock'u tuval üzerine boya fırlatırken gösteren fotoğraflarından biri ile yanyana basılmıştır. "*Klein'de olduğu gibi, Benglis'in Pollock parodisi ya da ona saygısı (her iki şekilde de görülebilir) edimselliği yeni bir düzeye yükseltir. Benglis Pollock'un bilinen temsillerinin kinayeleri dahilinde kendisini edimler. Bu imgeler, ona, bir temsil olarak, aşkın, damlatma resimlerinin ustalıklı gizli yaratıcısından ziyade eylem içindeki beden olarak gönderme yaparlar.*



Resim 32: Linda Benglis, "Fırlatma, Damlatma ve Daldırma", Life Dergisi, 1970

1970'lerin Amerikan kültürü bağlamında, Benglis'in jesti, Klein'in performanslarından sonuçları itibariyle dikkat çekici surette farklı –çünkü o bir kadındır- etkilere sahiptir. Klein'in Pollock parodisi hâlâ "eril deha"nın otoritesini elinde tutarken, Benglis açık olarak, çok farklı bir ilişkisellik içinde, sanatsal otorite/sini/yi ispat etmeye çalışıyordu. Sanatsal öznelliğin normatif kodlarını yineleyen, ancak bunu "öteki"nin bedeni ile yapan Benglis, bu kodlar ile eril beden arasında mevcut olduğu varsayılan bağın doğallığını bozmaktadır."²³¹

2.5 POSTMODERNİZMDE EDİMSELLEŞEN BEDEN VE SANATÇI ÖZNELLİĞİ

2.5.1 Modernizm/Postmodernizm Ekseninde Sanat

Hangi disiplinler bakış açısından bakılırsa bakılırsın genel olarak 1960 sonrası sanatı ondan önceki dönemin sanatından ayıran temel farklar kolayca farkedilebilir. Bu farklar temelde Batı kültüründe modernizm ve postmodernizm diye adlandırılan bir çatallanmaya işaret eder ve bu çatallanma aynı zamanda Batı toplumlarında sosyo-kültürel bir dönüşümün önünü açan, eleştirel bir sürecin de başlangıcı olarak kabul edilir.

Batı toplumlarında yaşanan bu dönüşümün sanata yansımaları ya da sanatın bu dönüşümdeki payını ele almadan önce düşünsel planda modernizm/post-

²³¹ y.a.g.e., s. 96.

modernizm tartışmasına ve bu tartışmanın nerede düğümlendiğine değinmekte yarar var.

Madan Sarup'a göre, pek çok düşünür arasında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni bir toplum türünün belirmeye başladığı yönünde genel bir duyumsayış vardır. *“Çözümleme biçimine dayalı olarak toplum çeşitli biçimlerde etiketlenmektedir: tüketim toplumu, sanayi sonrası toplumu, gösteri toplumu, postmodern toplum vb. Post-yapısalcılar genelde bu yeni toplumun Marxçılık sonrası bir toplum olduğunu ileri sürmektedirler. Marxçı kuramın günümüzde modasının geçtiği savında bulunan post-yapısalcılara göre Marxçılık bundan böyle asla yeni toplumsal gelişmelere uygulanamaz. Bu uslamlama çoğunlukla modernizme ve postmodernizme ilişkin olarak sunulan başka bir uslamlamayla üst üste çakışmaktadır. Sözü edilen tartışmalarda başlıca soru şudur: Aydınlanma Tasarısı başarısızlığa uğradı mı uğramadı mı? Tıpkı post-yapısalcılar ile postmodernler gibi, biz de bütün bir modernlik tasarısının kaybedilmiş bir dava olduğunu ilan etmek durumunda mıyız? Yoksa tam tersine Aydınlanma ile kültürel modernizmin niyet ve amaçlarına daha bir sıkı mı sarılmamız?*

Modernlik tasarısı on sekizinci yüzyılda yaşayan Aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa, özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlenmiştir. Concordet gibi filozoflar bu özelleşmiş kültür birikimini gündelik yaşamı zenginleştirmek adına kullanmak istemekteydiler. Sanatların ve bilimlerin yalnızca doğanın güçlerinin denetime alınmasına değil; aynı zamanda dünyanın, ben'in, ahlaksal ilerlemenin, kurumların haktanırlığının, hatta insanın mutluluğunun anlaşılmasına da önayak olacağını ummaktaydılar.

Oysaki bütün olup bitenler Aydınlanma'nın umut ve ülkülerinin tam tersi bir yönde gelişti. Aşama aşama her alan kurumsallaştırıldı; bilim, ahlak ve sanat yaşam dünyasından kopmuş özerk birer alan durumuna geldi. Bilişsel-araçsal, ahlaksal-kılgısal ve estetik-anlatımsal ussallık yapıları özel uzmanların denetimi altına girdiler.

Amerika'da, Fransa'da ya da başka bir yerde kültürel modernizm bugünlerde birçok ayrı alandan saldırıya uğramaktadır. Örneğin, Amerikalı yeni-muhafazakâr Daniel Bell birkaç yıl önce güçlü mü güçlü bir modernlik eleştirisi sundu. Bell'e göre, modernist kültür gündelik yaşamın değerlerine hastalık bulaştırmıştır. Modernizmin

kendi içinde taşıdığı güçlerden ötürü, hiçbir sınır tanımayan kendini gerçekleştirme ilkesi, sahici biçimde kendini yaşantılama istemi ve aşırı uyarılmış duygusallığın öznelciliği başat bir konuma gelmişlerdir. Hazcılık düşkünlüğüyle yakından bağlantılı olan bu serbest kalmış dürtüler toplumdaki mesleki yaşam disipliniyle asla uzlaştırılmaz. Bell gibi yeni-muhafazakârlar hazcılığı, toplumsal kimlik yoksunluğunu, boyun eğmenin kayboluşunu, narsisizmi, statü peşinde koşturmaktan vazgeçilmesini, hakkıyla uygulanan rekabet ortamını kapitalist ekonominin başarıyla modernleşmesinin değil, kültürel modernizmin bir sonucu olarak görmektedirler.

Çok yakın zamanlarda Aydınlanma tasarısı Fransız “yeni felsefeciler”ce ve onların çağdaşı İngiliz ve Amerikalı yandaşlarınca topa tutulmuştur. Ayrıca söz konusu tasarıya post-yapısalcılar daha ılımlı bir tavırla ama çok daha düşünsel bir keskinlikle saldırmışlardır. Bütün bu düşünürlerin çalışmalarının postmodernizmin göstergeleri arasında sayılması gerektiğine inanıyorum.²³²

Sarup’a göre postmodernizm kavramı oldukça bulanık bir kavramdır, ve kavramın 1960’larda yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğduğu düşünülebilir.

Genel olarak bakıldığında, postmodernizmin, Batı kültüründe Aydınlanma tasarısına dayanan araçsal rasyonelleşme sürecine yönelik yeni bir iç hesaplaşma dönemi olduğu söylenebilir. Daha özgül bir alandan, sanat alanından bakıldığında ise, yine postmodernizmin, ondokuzuncu yüzyılda Romantizmle başlayan ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde tarihsel avangard hareketlerle doruğa çıkan modernizme isyan duygusunun son bir halkası olduğu görülecektir..

Çağdaş Rus sanatçısı İlya Kabakov’un postmodernizm tanımı, bu olguyu son derece yalın ve mantıklı bir şekilde tanımlıyor olmanın yanında, bu konuya bir sanatçının nasıl yaklaştığını göstermesi açısından da oldukça çarpıcıdır:

“Modernizm, sanatçıların bireysel dehalarına karşı besledikleri olağanüstü güvenle ilgiliydi; bu güvenin kaynağında da, sanatçıların derinlerde yatan bir gerçeği açıkladıklarına ve bunu ilk kez kendilerinin yaptığını inanmaları yatıyordu.

²³² Madan Sarup, “Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm”, (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 205.

Postmodern bilinç ise, yeni keşiflere ihtiyacı olmayan bir toplumda, yani, bilgi alışverişinde bulunan, bütün dilleri birbiriyle ilişkilendiren ve bunlar arasında karşılıklı ilişkiler kuran bir toplumda ortaya çıktı. Modernizmin geçmişte kendisinden önce gelen her şeye eklemlendiğini, oysa postmodernizmin öncelikle sanatsal hayatın ortak amaç taşıyan tek bir alanına ya da iletişim örgüsüne katılım anlamına geldiğini söylemek mümkündür.

İkisinin en temel farkı, sanatsal dile karşı tavırlarındadır. Modernistler kendi özgünlüklerinden asla şüphe etmezler; gerçek, evrensel bir dil yarattıklarına inanırlar. Postmodernistler içinse, bütün diller aynı anda eşit derecede özgündür ya da özgün değildir. Modernistler, kendi evrensel dilini geliştirdiğine inanırken; postmodernist, bütün dillerin çok önceleri geliştirilmiş olduğunu, kendisinin de sadece bunlar arasındaki karşılıklı ilişkileri araştırdığını bilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce, yeni bir sanat dili keşfetmiş bir sanatçı olan Cézanne'nin popüler olması, tipik bir durumdur. Savaş-sonrasında, postmodern bilinç için en önemli isimlerden biri, hazır nesnelere çalışan Duchamp'tı. Günümüzün postmodernist sanatçısı yalnız hazır nesnelere değil, aynı zamanda hazır sanatsal dillerle de çalışmaktadır.”²³³

Madan Sarup sanatta postmodernizm tartışmasına, geç-modern dönemin - yüksek modernizmin- başat yaklaşımları ile bu yaklaşımların öngördüğü yerleşik biçimlere karşı özgül bir tepki olarak doğduğunu söylediği, postmodern eğilimleri karşılaştırarak katılıyor:

“Amerikalı sanat kuramcısı Clement Greenberg, bıyıp usanmadan meşrulaştırmanın en etkili biçimi sanattaki modernizm konusu ile uğraşmaktadır. Temel savı, on dokuzuncu yüzyılda resim sanatı öteki sanatların, özellikle de edebiyatın egemenliği altına girmişken, yirminci yüzyıl resminin yalnızca resme özel ve özgül olanı yeniden keşfetmek amacıyla kendisini yönlendirdiği şeklindedir. Greenberg'e göre, resim sanatının başlıca öz niteliği, öbür sanatların tersine, resmin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde uygulanabilir olmasında yatmaktadır. Bu anlamda resim sanatı böylesi tek bir öz niteliğe indirgenebilir bir sanattır. Sanatın kendi içindeki uğraşısı modernizmin ana ilkesidir. Modernizmde mutlak bir özgünlük

²³³ Edward Lucie-Smith, “20. Yüzyılda Görsel Sanatlar”, (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 11.

arzusunun da söz konusu olduğunu burada eklemek gerekir. Modernizmin sanatsal ürünleri başka hiçbir şeyin değil, salt kendilerinin göstergeleri olarak düşünülür.

Sanattaki postmodernizmin başlıca özneliklerinden birisi biçimsel normların ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçimsel çeşitlilik üstüne yapılan bu vurgu modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır. Greenberg ve diğerleri modernizmin kendisi için neyin ardına düşüp neyi iplemediğini temellendirmeye çalışmışlardır. Sanattaki postmodern kuramlar çoğunlukla kapsamalarına aldıkları ile dışarıda bıraktıkları arasındaki derin bağ üzerine yoğunlaşmaktadırlar.

Kimi eleştiriler, postmodern duyarlılığın bilgikuramından varlıkbilgisine doğru gerçekleşen bir kayışı içerdiğini ileri sürmektedirler. Bu noktada bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene doğru bir kayış söz konusudur. Sözelimi, bu eleştirilerden birinde postmodern duyarlılık ile et ve kemikten oluşan beden üstüne yoğunlaşan Francis Bacon arasında bariz bir yakınlık bulunduğu yazılmaktadır. Francis Bacon'ın postmodern resmi, biçimsel ussallıktan kopuşu, tuvalin yüzeyine duyulan arzuyu sergilemektedir.

Postmodernizmde çoğunluk sanat biçimleri içerisinde yatandan çok bu biçimler arasındaki ilişkilerin inceden inceye araştırılması söz konusudur. Ayrışık imgelerin ve teknolojilerin bir araya getirilmesinin saf özgünlük ya da arı yazarlık düşüncesini sorunlaştırdığı görülmektedir. Velázquez'in 'Rokeby Venus'ü ile Rubens'in 'Venus at her Toilet'inin diğer imgelerle birlikte birlikte resmedildiği reproduksiyonları kullanarak ipek tuvaler üstüne yağlıboya tablolar üretmiş olan Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg iyi bilinen bir örnektir. Kısaca söylenirse, Rauschenberg üretim tekniklerinden yeniden üretim (reproduksiyon) tekniklerine yönelmiştir. Bu yönelim Rauschenberg'in yapıtlarını postmodern kılar. Yeniden üretime dayalı teknoloji içerisinde postmodern sanat 'aura'yı (haleyi) dört bir yana dağıtır. Yaratan özne kurgusu daha önce varolan imgelerin serbestçe sahiplenilmesine, alıntılanmasına, toplanmasına ve yinelenmesine izin verir. Ayrışık imgeler ile teknolojileri biraraya getiren bu tür yapıtlar yalnızca modernist sayıtların birçoğunu yıkmakla kalmazlar, aynı zamanda özgünlük ve sahiciliğe ilişkin pek çok soruyu da gün ışığına çıkarırlar.

Sanattaki postmodern kuramlar başlıca iki eğilimi yansıtır. İlki Charles Jencks'in ve onunla ortak bir konumu paylaşanların çalışmalarında örneklenir ve muhafazakâr çoğulculuk olarak adlandırılabilir. İkinci eğilim ise Rosalind Krauss'un, Douglas Crimp'in, Craig Owens'in, Hal Foster'in ve 'October' dergisinin diğer yazarlarının yapıtlarında örneklenir ve eleştirel çoğulculuk olarak adlandırılabilir. İkinci girişim modernizmin kendi içindeki dengesizlikleri açığa vurmak yoluyla onun ötesine geçmeye çalışır. Bu eleştirel çoğulculuğun amacı, modernizmin birçok biçimini ıralamış olan kuşku ahlakına tezat birtakım araştırmaları korumaktır.

Charles Jencks, öteden beri olduğu üzere, sanatın günümüzde kendisini ancak burjuva sınıfı içinde kabul ettirebileceğini, modernizm tarafından tabulaştırılan biçimlere ve konulara geri döneceğine inanmaktadır. Modernizmin bu uzlaşmaz görünen evrensel ufkunun yerine Jencks, eğlenceli bir tutum ve bilinemezci [agnostic] bir pragmatizmi uyarlamak zorunda olduğumuzu savunur. Buna karşı, postmodernist sanat kuramındaki karşıtçı ya da eleştirel çoğulcu eğilimi benimseyen Rosalind Krauss ve diğer yazarlar postmodernizmin içerisinde geleneksel ve kurumsal iktidarın alaşağı edileceğine duydukları inancı dile getirirler.²³⁴

Görüldüğü gibi buraya aktardığımız her iki bakış açısı da sanatçıların kullandıkları sanatsal dil üzerine vurgu yapmaktadır. Bu bakımdan, çok genel bir ifadeyle söylemek gerekirse, modernizmin temelde sanatsal dilin "ayrışmasını", postmodernizmin ise sanatsal dilin çoğulluğunu öngördüğü açıktır. 1960'lardan itibaren, pop sanattan fluxus'a; minimalizmden kavramsal-sanata ve beden yönelimli sanatlara (happening, performans sanatı, beden sanatı) dek postmodern sanatçılar, yüzyılın ilk çeyreğinde üretilen neredeyse bütün avangardist dillere "sahip" çıkmışlardır.

2.5.2 Neo-Avangard

Postmodernizm –ya da avangard- üzerine yapılan tartışmalarda -özellikle avangardist dilleri sahiplenme ve kullanma anlamında- 1960 sonrası başat sanatsal hareketler neo-avangard hareketler diye adlandırılmaktadır. Neo-avangard konusu

²³⁴ Madan Sarup, "Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm", (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 244.

modernizm/postmodernizm tartışmalarının odağını teşkil eder. Bu konuda önce Bürger'e kulak verelim:

“Günümüzde estetik, tarihsel avangard hareketlerinin sanat alanında yarattığı önemli değişimleri ihmal edemez –sanatın çoktan bir postavangard evresine girmiş olduğu olgusunu da. Bu evreyi, eser kategorisinin yeniden canlandırılmış olması ve avangardların sanat-karşıtı amaçlarla icat ettikleri yöntemlerin sanatsal amaçlarla kullanılması olgusuyla tanımlayabiliriz. Bu, avangard hareketlerin (bir toplumsal kurum olarak sanatın olumsuzlanması, sanat ile hayatın birleştirilmesi gibi) hedeflerine ihanet olarak değil, tarihsel bir sürecin sonucu olarak değerlendirilmelidir. Bu süreç çok genel biçimde şöyle nitelenebilir: Tarihsel avangard hareketlerinin sanat kurumuna saldırısı başarısızlığa uğradıktan, sanat hayat pratiğine dahil edilemedikten sonra, sanat kurumu hayat pratiğinden ayrılmış bir kurum olarak varlığını sürdürür. Ama bu saldırı, sanatın bir kurum olarak kavranmasını sağlamış, burjuva toplumundaki (görece) etkisizliğinin sanatın prensibi olduğunu gözler önüne sermiştir. Tarihsel avangard hareketlerinden sonra burjuva toplumundaki her türlü sanat, bu olguyla yüzleşmek zorundadır – ya özerk statüsüyle yetinecektir ya da o statüyü değiştirmek üzere “happening”ler düzenleyecektir. Ne var ki sanat, hakikat iddiasından vazgeçmeksizin, özerklik statüsünü inkâr edip dolaysız bir etkiye sahip olduğunu öne süremez.

Sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolundaki avangardist amacın gerçekleştirilememesinden sonra, “eser” kategorisi yeniden canlandırılmakla kalmaz, genişletilirdi. Avangardistlerin hayat pratiği ile sanatı birleştirme amaçlarının somutlaştığı ‘objet trouvé’ [bulunmuş nesne], bireysel bir üretim sürecinin sonucundan tamamen farklı, rastlantısal bir buluştur ve bugün ‘sanat eseri’ olarak kabul edilmektedir. Böylelikle ‘objet trouvé’, sanat-karşıtı olma vasfını kaybeder; müzede, başka özerk eserlerin yanındaki bir sanat eseri olur.

Sanat kurumu ile eser kategorisinin yeniden canlandırılması, avangardın daha bugünden tarihsel olduğuna işaret eder. Elbette, bugün bile avangard hareketlerinin geleneğini sürdürme yönünde bazı girişimler mevcuttur. (bu iki sözcüğü aralarında çelişki olmaksızın yan yana yazabilmemiz de, avangardın tarihsel olduğunu gösterir). Ama söz konusu girişimler, sözgelimi neo-avangardist diye nitelenebilecek ‘happening’ler, dadaist gösterilerin isyan değerine artık

ulaşamıyor – onlardan daha kusursuz bir şekilde tasarlanıp gerçekleştirilseler bile . Bunun nedenlerinden biri, avangardistlerin başvurduğu etki araçlarının şok etkisini kaybetmiş olmasıdır. Ancak daha belirleyici olanı, avangardistlerin sanatı ortadan kaldırma, hayat pratiğine dahil etme amacının pratikte gerçekleşmemiş olmasıdır. Avangardist amaçların, avangardizmin araçlarıyla, değişmiş bir bağlam içerisinde yeniden benimsenmesi, tarihsel avangardistlerin yarattığı sınırlı etkiye bile ulaşamaz. Avangardistlerin sanatın olumsuzlanmasını sağlamalarını umduğu araçlar sanat eseri statüsü kazandıkları ölçüde, hayat pratiğinin yenilenmesi iddiası ile bu araçların kullanılması meşru bir şekilde birbirine bağlanamaz. Daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursak, neo-avangard, 'sanat olarak avangard'ı kurumsallaştırır ve böylelikle sahih avangardist amaçları olumsuzlar. Bu, sanatçının kendi faaliyetine ilişkin, pekâla avangardist de olabilecek bilincinden bağımsız olarak geçerlidir. Eserin toplumsal etkisini belirleyen, sanatçıların kendi faaliyetleriyle ilgili bilinçleri değil, ürünlerinin statüsüdür. Neo-avangardist sanat, kelimenin tam anlamıyla özerktir, yani sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolundaki avangardist amacı olumsuzlar. Sanatı olumsuzlama çabaları da, üreticilerinin niyetlerinden bağımsız biçimde eser niteliği kazanan sanatsal gösteriler haline gelir.

Tarihsel avangard hareketlerinin başarısızlığa uğramasından sonra eser kategorisinin yeniden canlandırılmasından söz etmek bazı sorunlar içerir. Avangard hareketlerinin, burjuva toplumunda sanatın gelişimi açısından çığır açıcı öneme sahip olmadığı izlenimi uyanabilir. Oysa tam tersi söz konusudur. Avangard hareketlerinin siyasal amaçları (hayat pratiğinin sanat aracılığıyla yeniden örgütlenmesi) gerçekleşmemiş olsa da, sanat alanındaki etkileri tahmin edilemeyecek kadar büyüktür. Bu noktada avangard gerçekten de devrimci etkiye sahiptir –özellikle geleneksel organik sanat eseri kavramını yıktığı ve onun yerine, ... başka bir kavramı koyduğu için.²³⁵

Bürger'in yukarıda alıntıladığımız görüşleri Avangard Kuramı çevresinde son derece üretken bir tartışmayı alevlendirir.²³⁶ "Bu tartışmalar çerçevesinde Bürger, avangardın ömrünü sınırlaması ve sonraki 'postmodernist' uyarlamalarını görmezden gelmesiyle eleştirilir. Bürger hâlâ süren bu eleştirilere değinirken, avangardın başarısızlığına ve yenilenemeyeceğine ilişkin inancını tartışmaz. Ama

²³⁵ Peter Bürger, "Avangrd Kuramı", (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 116-118.

²³⁶ y.a.g.e., s.27.

avangardın tam da başarısız olması sayesinde, bu başarısızlığın içinden bir yerden, etkisini sürdürdüğünü belirtir: Başarı, başarısızlıktadır. Joseph Beuys'un paradoksuyla destekler fikrini: "Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok; gelgelelim sanat için birşeyler yapabilmenin yegâne yolu da bu." Bürger 1997 Documenta kataloğuna yazdığı yazıda gene yukardaki "karşıtlık mantığı"na ümit bağlar: "Modernizm Beckett'le anlamlılık iddiasını protesto ediyordu. Ama anlamın reddinin, bütün olarak toplumun ilkesi haline geldiği bir yerde, bayağılığı aşabilen herhangi bir anlam izi, bir direniş gösterisi olabilir."

Bürger'in tarihsel avangardla birlikte, onun devrimci ruhunu da tarihe gömmesi neo-avangard taraftarlarınca "estetik teslimiyetçilik" sayılır. Örneğin, Buchloh'a göre, "neo-avangard tam da Bürger'in yapamaz dediğini yapar ve sanat kurumuna karşı eleştirisini geliştirir." Neo-avangard, sanatı toplumsal hayat yerine gösteri dünyasına kaynaştırması sayesinde, artık hiçbir hükmü kalmayan modernist stratejileri teşhir eder.

Avangardın sürekliliğine inananların düşüncesinde, pop ve ardından gelen op, fluxus, kavramsal-sanat, minimalizm gibi hareketler, sanata neo-avangard müdahalelerde bulunurlar. Pop-art'ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp'ın 'hazır-nesne'lerindeki fikrinin tekrarı gibi yorumlanır. Huyssen bu tür tekrarların, Fredric Jameson'un lanse ettiği gibi, birer pastiş olduğunu kabul etmez. Ona göre, bir devamlılık, kurumsal eleştiride bir benzerlik söz konusudur. Buna rağmen neo-avangard köklü bir darbe sayılmaz, olsa olsa avangardın son bir hamlesidir. "Eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil eder."

1960'lar ve 1970'lerde Amerika'da neo-avangard, sanat tarihinin vaftiz ettiği birtakım 'akımlar'dan ibaret değildir. Daha marjinal ama daha hakiki ve kahramanca girişimler de olur: Örneğin, Marksist bir çevrede, meta olarak sanata, galeri sistemine, 'imza' düşkünlüğüne karşı, eleştirel ve politik tavırları yeğleyen alternatif stüdyo ve sergi mekânları gündeme gelir. Bir başka çevrede, sanatın izleyici ve kurumların öngörebileceği bütün amaçlarından soyunduğu 'bölgeler' hayal edilir. Bu bölgelerde izleyicilerin gerçekliğine teslim olmaktan başka çaresinin kalmayacağı durumlar [situation] kotarılır. "Chris Burden kolunu silahla vurdurduğunda örneğin ... izleyici kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen bir olayla karşı karşıyadır."

Hal Foster Bürger'i eleştirdiği 'Gerçeğin Dönüşü' kitabını avangardın muhafazası davasına adar (1996). Avangardın eskitilmesine, unutturulmasına, "erkenden tasfiye"sine karşıdır. O nedenle neo-avangardın öncekilerin tarihine eklemeliğini savunur. "Neo-avangard, avangard tasarımı yok etmez, hatta belki de ilk kez onu kavramayı başarır." "1960'ların başında Flavin, Andre, Judd ve Morris gibi sanatçılar sonradan, 1960'ların sonunda Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke, konstrüktivizm, dada ve diğer tarihsel avangardların yerleşmiş sanat kalıplarına karşı eleştirilerini geliştirirler. Sanat kurumunu, bu kurumun yapısını ve söylemlerini, sanatın izlenmesine ve algılanmasına ilişkin öğelerini soruştururlar. Buradan üç sonuca varılabilir: (1) Kurumsal kimliğiyle sanat, tarihsel avangard tarafından değil neo-avangard tarafından kavranır. (2) Neo-avangard bu kurumu aynı anda hem dekonstrüktif, hem de tikel olan yaratıcı bir çözümlenmeyle ele alır. Tarihsel avangardın, çoğu kez hem soyut, hem de anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez. (3) Neo-avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz, ilk kez onun tasarısını yerine getirir. 'İlk kez' burada teorik olarak sonsuzluğu ifade eder. Bürger'in baş aşağı duran avangard diyalektiğini ayakları üstüne koymanın bir yolu budur.²³⁷

2.5.3 Postmodern Öznenin Edimi: Beden Sanatı

Postmodernizm, bir durum, mantık, ideoloji, bilinç, sanatsal tavır, sanatsal öznellik kavrayışı olarak nasıl anlaşılırsa anlaşılсын felsefi-ideolojik bağlamda Aydınlanma ile başlayan "rasyonelleşme" sürecine aldığı karşı tavır içinde anlam kazanır. Bu bağlamda, neo-avangard hareketler içinde daha radikal bir söylem olarak öne çıkan Beden sanatı, Avrupa ve savaş sonrası dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde egemen modernizm kavrayışına yerleşen metafiziksel idealizmi, Kartezyen özneyi ve bu doğrultuda inşa edilen modernist öznellik kavrayışını parçalayarak yıkmıştır.²³⁸

Amerikalı sanat tarihçi Karen Lang, beden ve performans sanatlarını, modernizmin temel varsayımını yani sanat eserinin biçimsel yapısı bağlamında belirlenebilir olan sabit anlamlarını yıkıma uğratmasından dolayı postmodernizmin

²³⁷ y.a.g.e., s.27.-29.

²³⁸ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s.37.

kurucusu olarak tarif etmektedir.²³⁹ Amelia Jones beden sanatı üzerine yaptığı araştırmalarında temel savını bu varsayım üzerine inşa etmektedir. Fransız yazar M. Bénamou'ya göre ise *“performans postmodernin birleştirici tarzıdır”*.²⁴⁰ Entelektüel çevrelerde, postmodern döneme ilişkin –beden yönelimli pratikler üzerinden hareketle- Bénamou'nun dile getirdiği bu görüş üzerinde bir fikir birliği olduğu görülmektedir. Nitekim, her ne kadar olumsuz anlamda kullansa da Amerikalı sanat tarihçisi ve eleştirmen Donald Kuspit de bu görüşe katılmaktadır: *“Çok sayıda performans postsanatçısı vardır –her postmodern sanatçı, bir nevi performans postsanatçısı haline gelmiştir.”*²⁴¹

Hasan Bülent Kahraman bir melezleşme sorunsalı olarak nitelediği ve geç yirminci yüzyıl sanatı üzerine eğildiği makalesinde beden sanatını bu radikal bağlam içinde ele almaktadır:

“Çağdaş sanat diye tanımlanan açılımın ve modernist zihniyetin kendi içsel dokusunu parçalamayı öngören yaklaşımların 1980'lerden sonra öne çıkardığı en önemli üretim alanlarından birisini, kökleri 1960'lara kadar geriletilebilen gövde sanatı meydana getirir.

Gövde sanatı çoğu kez biçimsel olarak siyasal bir yönelim içermeyebilir. Kendi ifade olanakları ve olanaksızlıkları bunu engelleyebilir. Oysa gövde sanatı, yukarıdan beri değinilen melezleşme sürecinin en önemli aşamalarından birisidir. Çünkü, gövde sanatı Batı'lı metafiziği en geniş anlamda eleştiren, modernist zihniyetin sterilleşmeyi ve homojenleşmeyi öngören yaklaşımlarını her düzeyde aşmayı doğrudan ve dolaylı olarak içeren bir süreçtir. Bunun asal nedeni gövdenin Batı metafiziğinde tuttuğu önemli yerdir.

Gövde, Batı'nın modernite tarihindeki en özgül olgulardan birisidir. Bütün bir modernite tarihini egemen iktidarın gövdeyi 'hapsetmesi' olarak görüp değerlendiren yaklaşımlar bellidir. Modernite, Aydınlanma'dan başlayarak gövdeyi iktidarın 'kullanabileceği'ni ve bu yetkinin sadece devletin elinde bulunduğunu kabul eder. Bütün bir sistemin, eğitim, sağlık, hapisane, cinsellik, askerlik aşamalarındaki

²³⁹ Amelia Jones, “Body Art/Performing The Subject”, University of Minnesota Press, London, 1998, s.

21.

²⁴⁰ y.a.g.e., s. 21.

²⁴¹ Donald Kuspit, “Sanatın Sonu”, (Çev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 140.

kuruluşu bu düşünceye dayandırılmıştır. Gövdeye dönük her türden yaklaşım bu nedenle siyasaldır. Gövdeye dönük müdahaleler aynı zamanda özne-nesne çekişmesini de beraberinde getirir. Modernite ve siyasal iktidar odaklı yaklaşımlar toplumsal örgütlenmeleri tekil ve kopuk özneler düzeyinde gerçekleştirdiğini fakat öznelerarası (intersubjectivity) bir süreç olmadığını varsayar. Tersine, bu öznenin nesneye dönüştürülmesi ve özneyi sahiplenenin özneye yabancılaştırılmasını öngörür bir anlayıştır. Dolayısıyla da beden ilişkileri hangi düzeyde olursa olsun ve kim tarafından sorunsallaştırılırsa sorunsallaştırılsın daima siyasaldır.

1980 sonrası gövdesel yaklaşımlar, diğer 'çağdaşlık sorunları'nın ötesinde bu noktaya odaklanmıştır. Gövdeye ve edimselliğe (performance) dönük her yaklaşım öncelikle sistemi eleştirmeyi öngörür ve içerir. Bu nedenle de gövde sanatı, öyle görünmediği ve daha esoterik açıklamalarında bile siyasaldır ve muhaliftir. Bu yaklaşım bütün bir modernite metafiziğini alt üst eden bir anlayışa yaslanır. Gövde düzeyinde ele alınan daima bilinçtir ve gövdenin sanatsal üretimin öznesi haline getirilmesi aynı zamanda yeniden öznenin bilincine varmakla eşanlamlıdır. Gövde sanatı 1980 sonrası örneklerinde bu gerçeği sürekli olarak anımsatmıştır. Sanatsal ifadenin buraya kayması bu nedenden ötürü modernitenin bir temel kısıtlamasının da aşılması çabasına denk düşer. Çünkü bu süreç, bellek, kimlik, aidiyet, mekân gibi öğelerin de sürece dahil edilmesini getirir.

Gövde bütün bunlarla sarmal bir varlıktır ve gövdeye dönük bir yorum çabası bütün bu alanlara bir gönderme içerir. Gövde düzeyindeki herhangi bir sorgulama bu olguların sorgulanmasına doğru açılır. Gene bütün bu nedenlerden ötürü çağdaş sanatın yukarıda değinilen gidimli (discursive) siyasal eleştirel tavrını odaklaştırdığı ırkçılık, yoksulluk, ayırıcılık, vs gibi siyasallaşma düzlemleri de gövde sanatında 'doğallıkla' içerilir. Bu aynı zamanda gövdenin başlıca etkileşim odaklarından birisi olan kamusal alan ve özel alan ayrışmasını da ortadan kaldıran bir gelişmedir.

Kamusal alan iktidarın denetimindedir. Eğer yukarıda serimlenen mantık sürdürülecek olursa, çok kabaca, bütün bir modernite tarihinin kamusal alana dönük iktidar düzenlemeleriyle yüklü olduğu öne sürülebilir. Bu modernitenin yukarıdan aşağıya (top-down) indirildiği sistemlerde daha geçerli bir durumdur. Fakat, işin daha ilginç olan yanı iktidar müdahalelerinin bu süreçte kamusal alanla kısıtlı kalmayıp özel alana doğru açılmak istemesidir. Bu bağlamda gövdenin iki alanın kat

yerinde konumlandığı söylenebilir. Gövde kamusalla özelin kesişmesidir ve elbette özneye indirgenmiş bir gövde bilinci kamusalda konumlanan iktidarı dışlamak, hiç değilse kendi dışında tutmak isteyecektir. Bu, bir anlamda yerleşik beden politikalarını hazırlayan hegemonyanın etki ve egemelik alanını daraltmaktır. Gene buna bağlı olarak bilincin bedeni öznenin bir parçası olarak algılamasının aslında karşı-hegemonik bir tutum geliştirmek olduğu belirtilmelidir. Gövde sanatı bu yanıyla da karşı-hegemonik bir kütle oluşturmuştur.”²⁴²

2.5.4 Beden Sanatı Pratiklerine Topluca Bir Bakış

1960'lardan günümüze beden yönelimli pratikleri, aralarında uygulamadan kaynaklanan belirli farklar bulunsa da, yine de ortak başlıklar altında toplayarak, sınıflandırmak mümkündür. Kısmi bir tarihsel perpektif içinde, sanatçının bedeninin bir eylem olarak resim yapma sürecindeki rolünden giderek uzaklaşması ile başlayan ve bedensel jestlerin edimsel (performatif) bir ifade biçimine dönüştürülmesi yoluyla sanatsal beden/kendiliğin (özneliğin) öznelarasılığa açılmasıyla ivme kazanan beden yönelimli çalışmalar genel hatlarıyla şöyle özetlenebilir:

Resim Bedenler: İkinci Dünya Savaşı sonrasında New York'ta Soyut Ekspresyonistler için tuval, sanatçının kendisini ifade ettiği, dışavurduğu psişik bir ortamdı. Zaman içinde ilgi, giderek resmi bir nesne olarak görmekten uzaklaştı ve boyama eyleminin kendisine odaklandı; kısa zamanda akım, 'eylem resmi' diye tanınan bir tarza dönüştü. Bu bağlamda, boyama süreci sonuçlanmış bir çalışma kadar önem kazandı ve tuval üzerinde sanatçının tercih ettiği yapma biçiminden kaynaklanan yöntemler, yapıtın konusu haline geldi. Sanatçının yapıt içinde varlığı, sanatçının bedeni eşliğinde, yapıt içinde doğrudan iz bırakan bir araç, boya fırçasına benzer bir hal aldı. Bazı çalışmalarda tuval adeta bedeninin kendisine dönüştü.

Bazı sanatçılar sonraları Jackson Pollock'un kahraman statüsüyle temsil ettiği bu özgün erkek-egemen sanat formuna bir tepki olarak, eleştirel yaklaşımla işler ürettiler ve maço kişilikle boyaları fırlatan erkek sanatçı tiplemesinin eril ve feminist parodilerini geliştirdiler. Performans sanatının da öncüsü olan bu sanat

²⁴² Hasan Bülent Kahraman, "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...", Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s. 206.-208.

formunun erken dönem örneklerine, daha önce Pollockçu edimsel öznenin yankıları başlığı altında yer vermiştik.

Jestüel Bedenler: Resmin bir eylem olarak değerlendirilmesi, sanat yapıtının oluşumunda, sanatçının jestlerinin keşfedilmesine öncülük etmiştir. 1960'ların ortalarından itibaren, sanatçılar gerçekleştirdikleri performans, olay ve eylemlerde, sanatsal bir araç olarak sadece bedenlerini kullanmaya başladılar.

Beden, sanat yapıtını üreten bir araç olarak sunulduğundan beri, sanatın kendisi sadece jestüel bir sürece dayandığından, eylemin fotoğrafı ya da filmi, bu geçici yapıtın belgesi olarak kullanıldı. Sanatçının, yapıtın hem öznesi hem de nesnesi olduğu bu yapı içinde oluşan ikili rol, yeni bir tema olarak özellikle Avrupa ve A.B.D.'de geliştirilmiştir. Olaylar ve Happeningler bağlamında, sanatçılar kendileri ve izleyiciler arasında –yaratım ve sanatın alımlanması- bir köprü kurmaya başladılar. İzleyiciler bu sanatsal eylemin vazgeçilmez, zorunlu elemanı haline geldiler.

1970'lerde 'beden sanatı' avangard sanatın (neo-avangard yaklaşımların) en tipik örneklerinden oluşuyordu.²⁴³

"Beden sanatı, hem bir önceki onyılda etkili olmuş Çevresel Sanatlar ve Performans Sanatı'nın bir uzantısıydı, hem de Soyut Ekspresyonistlerin ve onların çalışmalarını öven eleştirmenler ile teorisyenlerin yorumladığı biçimiyle romantik tehlike düşüncesinden duyulan hoşnutsuzluğun bir ifadesiydi. Soyut Ekspresyonizmle ilgili görüş birliğinin merkezinde, sanatçının korkutucu üst benliğini çalışmasına katma çabasından ötürü, bu sanatın manevi benlik için tehlikeli olduğu düşüncesi vardı.

Bu düşünce, temelde, ilk kez Edmund Burke'nin etkili makalesi 'Yüce ve Güzel Olana Dair Fikirlerimizin Kökenlerine Dair Bir Felsefi Soruşturma'da (1757) ileri sürdüğü Romantisizm öğretilerinin bir uzantısıydı; Jackson Pollock'un bir trafik kazasında ölümü (1956) ve Mark Rothko'nun intiharı (1970) da bu görüşü güçlendirmişti. Mantık dışıydı, ama iki sanatçının da yalnızca manevi benliklerini değil, fiziksel varlıklarını da sanatları uğruna feda ettikleri düşünülüyordu.

²⁴³ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 314.

Yeni bir sanatçılar kuşağıysa, manevi ve fiziksel tehlike düşünceleri arasındaki ayırımın yapay bir ayırım olduğu kanısındaydı.

Ayrıca, bedenlerini kullanmalarının ya da bedenlerine kötü muamelede bulunmalarının da dikkat çekmenin, özellikle de sekse ve şiddete her zaman düşkün olmuş medyanın dikkatini çekmenin kestirme yolu olduğunu anlamışlardı.²⁴⁴

Vito Acconci ve Dennis Oppenheim bu sanatın Amerikalı iki ünlü temsilciydi. “1970’lerin başında Acconci, bedenini kullandığı bir dizi performans gerçekleştirdi. ‘Trademarks’ta (1970) soyunup, çeşitli yerlerini ısırarak, bedeninde gözle görülür dış izleri bıraktı. ‘Adaptasyon Çalışması’nda (1970) nefesi kesilinceye dek elini ağzının içine soktu.

En ünlü performansını Seedbed [Tohum Yatağı] adıyla 1972’de New York’ta Ileana Sonnabend Galerisi’nde gerçekleştirdi. Bu performansta, galerinin içine yerleştirilmiş, eğimli, rampaya benzer bir platformun altına uzanmış mastürbasyon yapıyor, iki hopperlör de onun fantazilerini tepesinde yürüyenlere aktarıyordu.



Resim 33: Vito Acconci, “Trademarks”, 1970

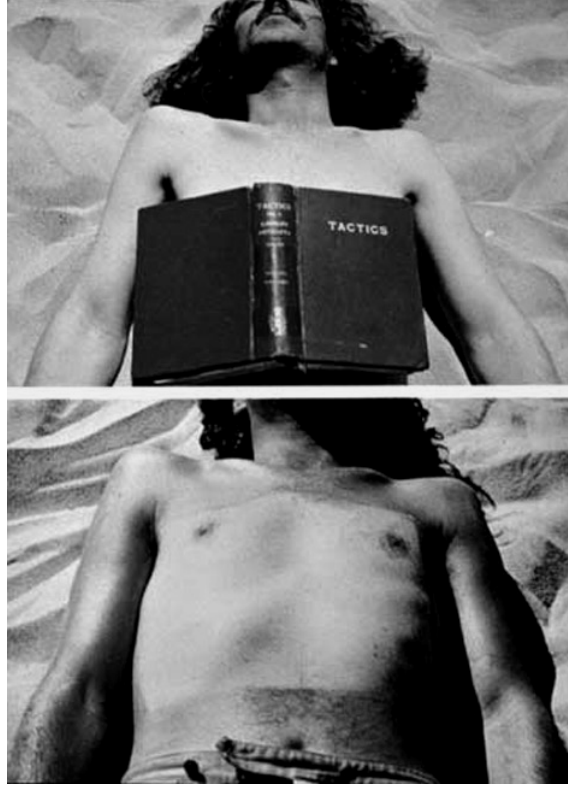
²⁴⁴ y.a.g.e., s. 314.



Resim 34: Vito Acconci, "Tohum Yatağı", 1972

*Oppenheim'in en ünlü beden sanatı etkinliği, en basit çalışmalarındandır. Sanatçı 'İkinci Dereceden Yanık İçin Okuma Pozisyonu'nda göğsüne açık bir kitap koyup güneşin altına uzanmış, vücudunun doğrudan güneşte kalan kısmı acı verecek denli yanana dek öylece kalmıştı; sanatçı ayrıca performans öncesi ve sonrası derisinin görünümünün fotoğraflarını çekmişti. Bu çalışmada sıradışı bir ironi göze çarpar, çünkü çalışmanın etkisi, güneş banyosu düşüncesinin temsil ettiği dinlence anlayışıyla, kendini tehlikeye atma, rahatsızlık, küçük de olsa acı çekme düşüncelerinin yer değiştirmesine dayalıdır.*²⁴⁵

²⁴⁵ y.a.g.e., s. 315.



Resim 35: Dennis Oppenheim, "İkinci Dereceden Yanık İçin Okuma Pozisyonu", 1970

Bir Çeşme Olarak Oto-portre'de Bruce Nauman (1966-67), dudaklarının arasından su fişkırtırken verdiği poz ile geleneksel sokak heykellerinin parodisini yapıyordu. İngiliz sanatçı ikilisi Gilbert ve George ise benzer bir yaklaşımla, *Şarkı Söyleyen Heykel* (1970) adlı edimsel çalışmada bedenlerini canlı heykellere dönüştürüyorlardı.



Resim 36: Bruce Nauman, "Bir Çeşme Olarak Oto-portre", 1966-67



Resim 37: Gilbert ve George, "Şarkı Söyleyen Heykel", 1970

*"1970'li yılların belki de bütün bir savaş sonrası dönemin en önemli sanatçısı Alman Joseph Beuys'dü. "Beuys, ilk kez Fluxus grubuyla bağlantısı sayesinde adını duyurdu, 1960'ların sonlarına gelindiğinde ise kendisinin Happening ya da Performans yerine ısrarla benimsediği deyişle, Eylemleriyle Avrupa çapında üne kavuştu."²⁴⁶ 1965 yılında gerçekleştirdiği ilk Eylem'lerinden birinde Beuys kendisini galerinin (Galeri Schmela, Dusseldorf) içine kilitledi. 'Eylem'i, sadece kapı aralığı ve sokak penceresinden izlenebiliyordu. Kafasını bal ve altın varakla kaplamıştı. Kollarının arasında ölü bir tavşan tutuyordu. Tavşanı galerinin duvarlarındaki resimlerin yanına taşıdı ve resimler hakkında onunla konuştu, tavşanın pençesini resimlerin üzerine değdirdi. Daha sonraları, Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır* adlı bu çalışması hakkında şunları söylemiştir: "Ona, insanlara gerçekte*

²⁴⁶ y.a.g.e., s. 315.

*açıklamadığım şeyleri açıkladım... Bir tavşan, akılcılık konusunda inat eden birçok insandan daha fazla anlama ve idrak etme yeteneğine sahiptir. Ona, gerçekte onun hakkında neyin önemli olduğunu anlaması için, sadece resme üstünkörü, şöylece bir bakması gerektiğini anlattım.*²⁴⁷



Resim 38: Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır", 1965

Ritüalistik ve İhlalci Bedenler: 1960'larda sanat, Avrupa'da, geleneksel sergi mekanlarının sınırlarını aşarak bir değişime girmiş; büyük oranda toplumun dönüşüm aracı gibi görülmeye başlanmıştı bile. Bu tarihten itibaren, aralarında Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler gibi sanatçıların yer aldığı Viyana Aksiyoncuları, toplumsal tabuları çiğneyen performanslar yapmaya başladılar.

²⁴⁷ Tracey Warr, Amelia Jones, "The Artist's Body", Phaidon Press Limited, London, 2002, s. 76.



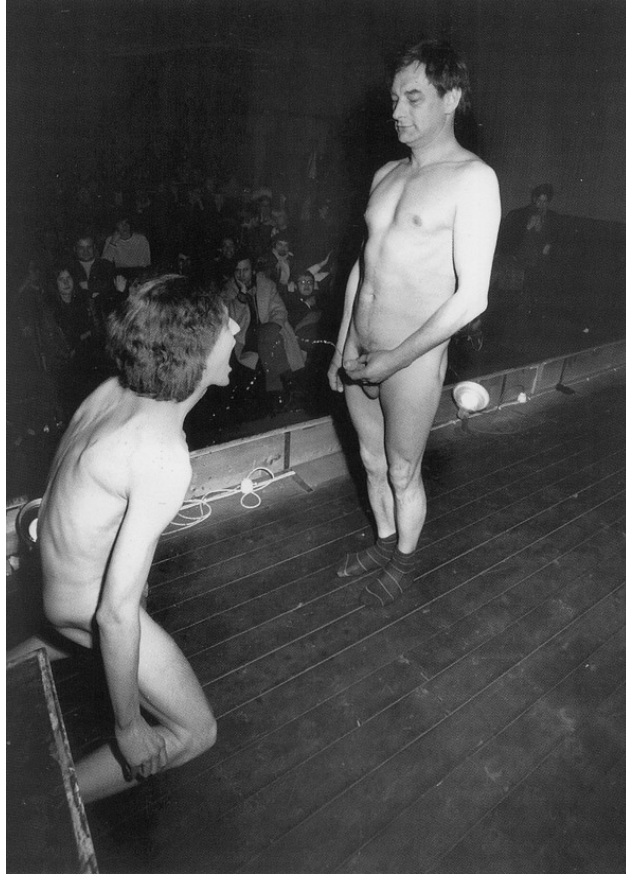
Resim 39: Hermann Nitsch, "1. Aksiyon", 1962



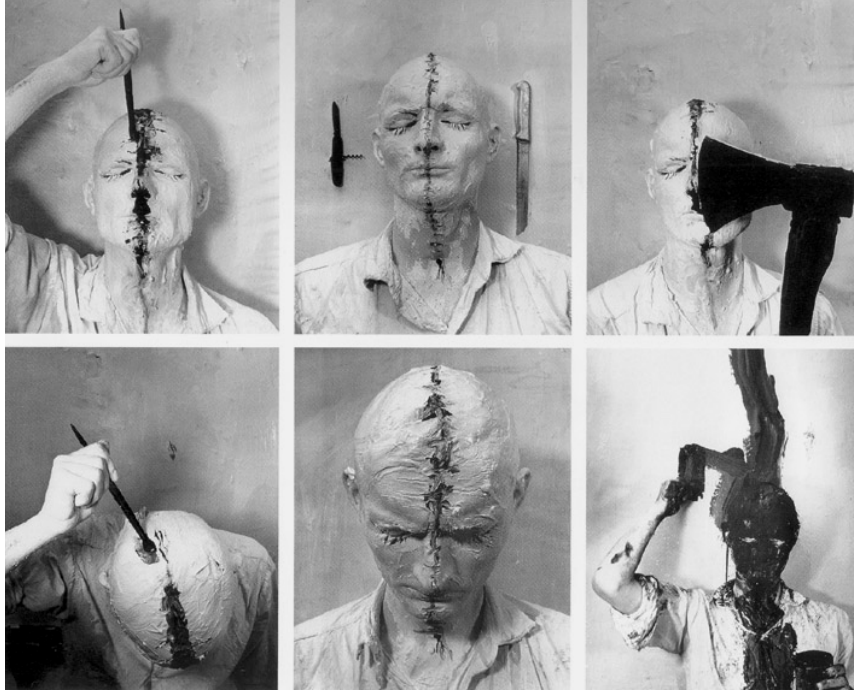
Resim 40: Hermann Nitsch, "80. Aksiyon: Orjiler-Gizler Tiyatrosu", 1984



Resim 41: Otto Mühl, "Yemekte Jimnastik Sınıfı", 1965



Resim 42: Otto Mühl-Günter Brus, "İşeme", 1969

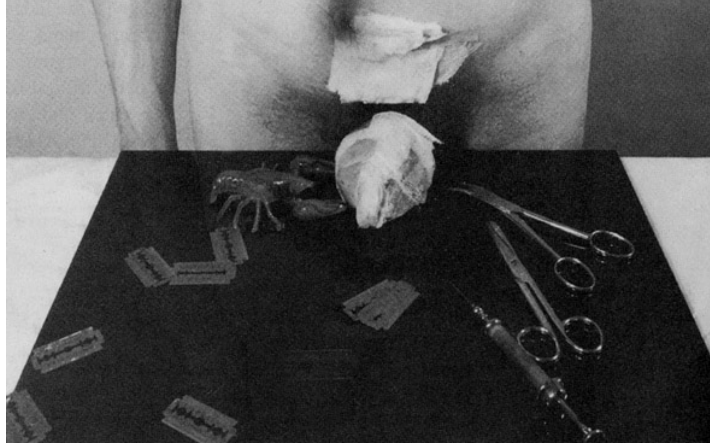


Resim 43: Günter Brus, "Kendini Boyama, Kendini Sakatlama", 1965

Bu ritüele dayalı eylemler, çoğunlukla geleneksel inanç ve kültleri taklit eden ve zaman zaman sanatçının topluma vaadini yerine getirebilen bir şaman rolüne büründüğü, oldukça teatral bir görünüm sunuyordu. Tabuların sahnelendiği performans boyunca, kişisel bir dönüşümü deneyimleyen sanatçı tarafından şok edici bir tablonun oluşmasına izin veriliyordu. Bu şok edici görüntüden izleyiciler de fazlasıyla etkileniyor; kitlesel bir duyguyla, belli bir beklentiye girerek tabulardan kurtulma adına yaşadıkları şoka katlanıyorlardı. Sanatçı ve izleyicinin arınmasını sağlayan, ritüel şeklinde gerçekleştirilen performanslarda seks, yiyecek, kişisel mahremiyet ve kan, idrar gibi bedensel sıvılara bakışın kabul edilen sınırları sürekli ihlal ediliyordu.

Ayrıca, sağlıksız ve travmatik beden, bu tarz çalışmalarla yoğun bir ilgi merkezi haline geliyordu. Bu sanatçılar için sanatsal eylem bir iyileşme saflaşma ve arınma süreci olarak kullanıldı. Örneğin Rudolf Schwarzkogler gibi sanatçılar kendilerini sakatlamak gibi etkinlikler gerçekleştirdiler; bu etkinlikler, sanatçıların toplumda gördükleri rahatsızlığı canlandırmaları ve İkinci Dünya Savaşı'ndan kalan korkulardan, çıkarılmamış günahlardan arınmanın bir biçimiydi. Dikkate değer bir diğer nokta, o tarihlerde Avrupalı örneklerin dışında, Sivil Haklar hareketinin

gerilimine, Amerika'nın Vietnam'a müdahalesine karşı muhalefete rağmen, ABD'de içe dönük, kendi kendine zarar vermeye yönelik bir sanata benzer herhangi bir çalışma üretilmemesidir.²⁴⁸



Resim 44: Rudolf Schwarzkogler, "Aksiyon 'o.T.", 1965

Bedenin Sınırları: Beden yönelimli çalışmalarda ele alınan diğer bir bağlam, Peter Weibel, Vaile Export, Gina Pane, Marina Abramović, Annie Sprinkle ve Elke Krystufek gibi sanatçıların çalışmalarında öne çıkan, sanatçının bedeni ve çevresi arasındaki sınırlardır: kişisel beden ve toplumsal ya da kolektif beden arasında, başka bir ifadeyle bedenin içselligi ve dışsallığı arasındaki sınırlar.



Resim 45: Peter Weibel-Vaile Export, "Köpekleşme", 1968

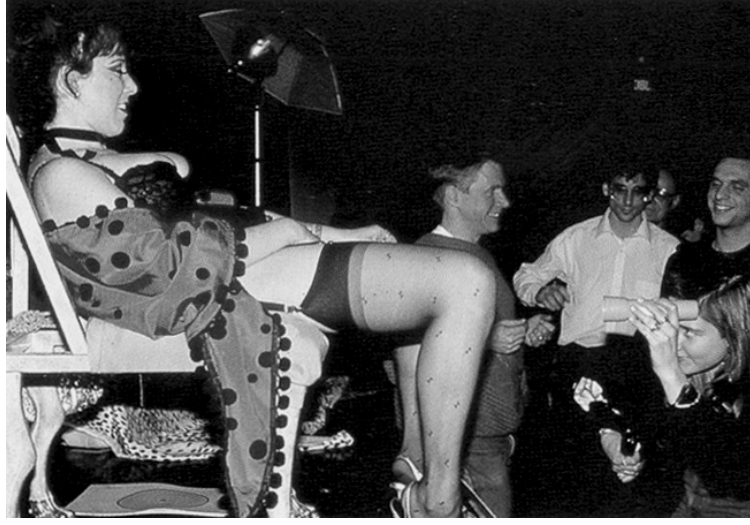
²⁴⁸ Edward Lucie-Smith, "20. Yüzyılda Görsel Sanatlar", (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 288.



Resim 46: Gina Pane, "Sıcak Süt", 1972



Resim 47: Marina Abramović, "Ritim 0", 1974



Resim 48: Annie Sprinkle, "Post-Porn Modernist Gösteri", 1992



Resim 49: Elke Krystufek, "Tatmin", 1996

Bu çalışmalarda beden, hem toplumsal alanlarda nüfuz edilebilen-etkiye maruz kalan-, hem de bu alana nüfuz eden –ve dönüştüren- bir yer olarak kullanıldı. Burada dikkate alınan şey, bedenin davranışlarını kısıtlayan toplumsal sınırlarlar içinde bedenin fiziksel sınırlarına işaret etmektir. Böylece, sanatçının bedeni üzerinden empoze edilen şey, toplumsal ya da ortak bedeni empoze eden bir metafora dönüşmekte; sanatçının bedeni bir sembol haline gelmektedir. Bu sembolik yapı içinde, çoğunlukla fiziksel kısım (beden) metafiziksel olan kısım için (duygular) bir metafor olarak kullanılır. Bu kapsamdaki çalışmalar, bizi kendi bedenimizle ilişkimize götürebilen ya da götürmeyen, özgürce ifade edilen güç,

denetim ve kişisel mahremiyet konularını gündeme getirir. Bu çalışmalar bazen sanatçının kendi bedeninin sınırlarına nüfuz etmesine fırsat tanıyan ve kendi davranış sınırlarını keşfeden izleyinin ahlaki konumuna da meydan okur. Sonuçta, sanat ve izleyicisi arasındaki –sanat ve hayat arasında- sınır azaltılır ve açık biçimde bu sınıra meydan okunur.

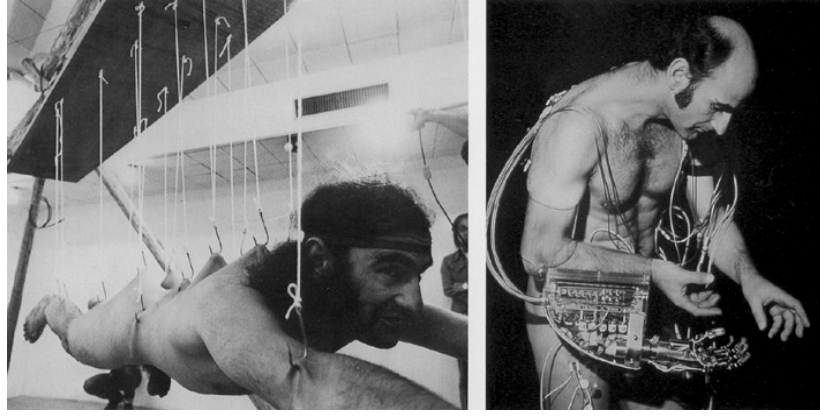
Genişlemiş ve Protezli Bedenler: Beden sanatı kapsamında, bazı sanatçılar bedenlerine bir takım protezler ekleyerek ya da yapay cisimlerle yenileyerek bedenlerini adeta genişletmişlerdir. Protez malzemeleri, James Lee Byars'ın giysileri ya da Rebecca Horn'un kumaştan üretilmiş aparatları gibi günlük hayattan; Stelarc'ın mekanik üçüncü kolu gibi karmaşık teknolojik ürünlere kadar geniş bir yelpazeden seçilmiştir. Bu eklentilerin bazıları, fiziksel sınırların ötesinde yeni, melez bir beden yaratarak, sanatçının dolayısıyla insanın dünyayla iletişim yeteneğini artırır.



Resim 50: James Lee Byars, "Bir Elbise İçinde Beş Kişi", 1969



Resim 51: Rebecca Horn, "Kolun Genişlemesi", 1970 – "Parmak Eldivenleri", 1972



Resim 52: Stelarc, "Esneyen Deri için Bir Olay", 1976 – "Üçüncü El", 1976-80

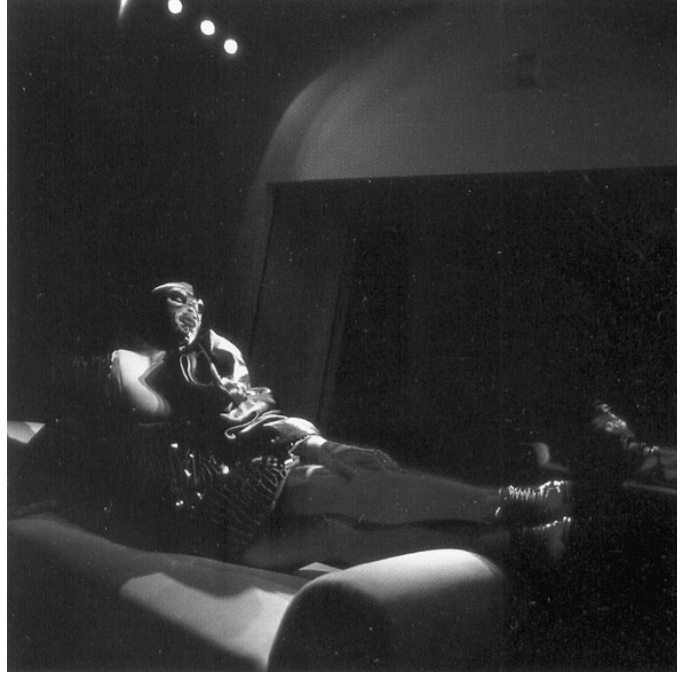
Başka çalışmalarda, Nam June Paik'in bedenini, Charlotte Moorman'ın çaldığı bir viyolonsele dönüştürmesinde görüldüğü gibi beden, bir aygıt ya da enstrümana dönüşür. Orlan ve Leigh Bowery gibi daha aşırı uçlarda çalışan bazı sanatçılar ise cerrahi müdahalelerle yeni bir kimlik yaratarak, bedenlerini, değişime sokmakta ve bir anlamda genişletmektedirler.



Resim 53: Nam June Paik-Charlotte Moorman, "Çello İnsan", 1965



Resim 54: Orlan, "Aynı Anda Her Yerde Olma", 1993-2006

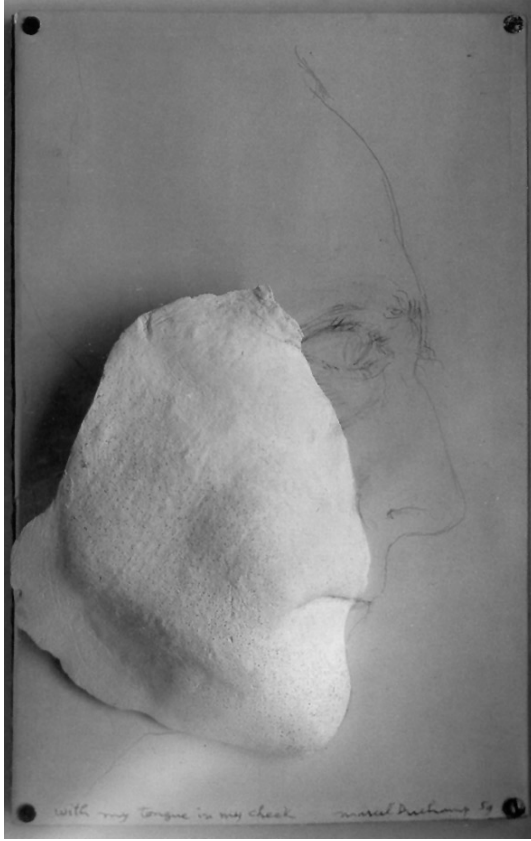


Resim 55: Leigh Bowery, "Anthony d'Offay Galeride Performans", 1988

Hazırda Bulunmayan Bedenler: Bu kapsamda değerlendirilen çalışmalarda sanatçının bedeni görünmez. Burada sanatçılar, bedenlerinin izleri ile –kalıp alma, iz bırakma yoluyla- fiziksel varlıklarını ima etmek için kullananlardır.

Gerçek bedenin yokluğu ölümlülüğü, görece sanat formlarının daha kalıcı olmasıyla zıt biçimde insan bedeninin geçiciliğini çağırıştırır. Bedenin izleri belleği, orada bulunmayışı ve sanatçının içsel yaşamını; bedenin fiziksel "gösterisi" ile tinselliği ya da bilinçaltı arasındaki karşıtlığı akla getirir.

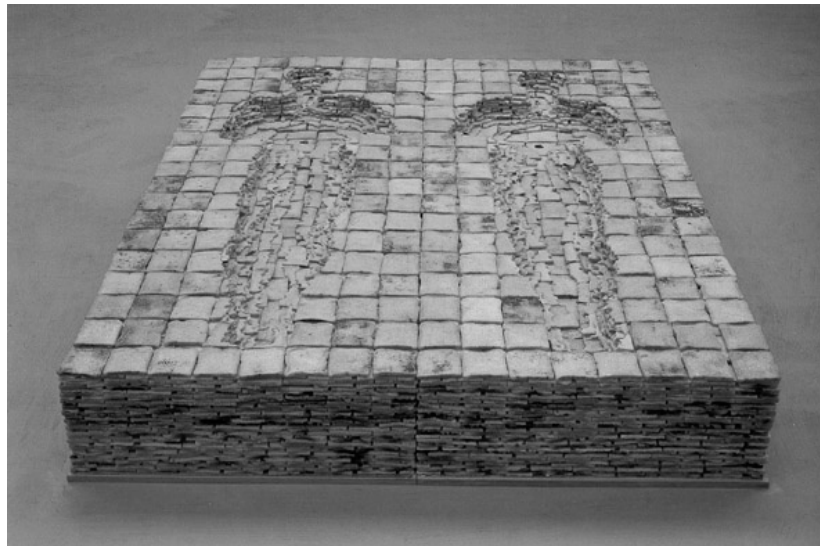
Bu bağlama, Marcel Duchamp'ın *Çenemde Dilimle* (1959), Piero Manzoni'nin *Sanatçının Dışkısı* (1961), Antony Gormley'in *Yatak* (1981), Ana Mendiata'nın *Silüet* (1976), Marc Quinn'in *Kendisi* (1991), Janine Antoni'nin *Buldum/Evreka* (1993) başlıklı çalışmaları iyi birer örnektir.



Resim 56: Marcel Duchamp, "Çenemde Dilimle", 1959



Resim 57: Piero Manzoni, "Sanatçının Dışkısı", 1961



Resim 58: Anthony Gormley, "Yatak", 1981



Resim 59: Ana Mendiata, "Silüet Serisinden", 1976

Resim 60: Marc Quinn, "Kendisi", 1991



Resim 61: Janine Antoni, "Buldum (Evreka)", 1993

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDİMSEL KİMLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA BEDEN SANATI

Beden sanatı özellikle sanatsal üretim ve kabullerin arzusunun çevrimlerine açıldığı, karşı-biçimci tavrın temsillerinden oluşur. İster dişil isterse de eril olsun, cinsel, ırksal ve diğer özellikleriyle sanatçının bedeninin eylemselliğine dayanan, seyirsel arzuyu talep ve tahrik eden beden sanatı çalışmaları, biçimci sanatsal yargı modellerinde derinlemesine gömülü yapı ve varsayımları yerinden oynatmaya ve yıkmaya yönelmiştir.

Kadın beden sanatçılarının ve özellikle de bazı erkek beden sanatçılarının çalışmalarına bakıldığında, ataerkil yapı içinde belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri ve cinselliğin; sanatta erilliğin normatif, standart bir kimlik olduğu varsayımının sorgulandığı açıkça görülecektir.

Bu bağlama giren çalışmalarda, beden, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik aracılığıyla tanımlanan kimliğin yerleştiği, edimlendiği ve meydan okunduğu bir mevkidir. Burada, sanatçının bedeni, kimliğin görsel dil içindeki kaydı için, bir dış görünüş olarak kullanılır: hem gerçek hem de toplumsal klişelerin bir tasavvuru olarak. Yine burada, kendilik nosyonları ve kimlik, kamu önünde ya da sanatçının kullandığı aparatlar, maskeler, kostümler ve kimliğin değişime uğradığı kılığa bürünmeler bağlamında, özellikle geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin çakıştığı bir görünüm içinde ortaya konur. Sanatçının beden/kendiliği, sahnelenen ve kabul edilip benimsenen bir kimlik aracılığıyla, giysiler, makyaj ve yapmacık fiziksel yorumlar, toplumsal cinsiyet ve ırksal kodlar gibi ifadeler ve göstergelerin anlam üretimi içinde incelenerek sorgulanır.

İlk bakışta Feminist beden sanatçılarının çalışmaları, erotik, tahrik edici, cüretkar, tehditkâr, kışkırtıcı, sansasyonel, duygusal hatta oldukça tuhaf bulunabilir. Eğer erkekseniz, bir kadın bedeniyle (üstelik çoğunlukla soyunuk) karşı karşıya olduğunuz için onu erotik, tahrik edici; pozunu ve jestleri fazla olağan ya da olağandışı ise tehditkâr ve saldırgan bulabilirsiniz. Eğer kadınsanız duygularınıza ve (feminist) bilinç düzeyinize göre farklı tepkiler verebilirsiniz. Bu tepkilerin tümü Batı kültüründe

biçimlenen ve yerleşen, toplumsal cinsiyet önyargılarına bağlı, sahip olduğunuz kimliğe göre vardığınız farklı, öznel yargılar olacaktır.

Keza beden sanatının eril uygulamaları için de benzer şekilde şok edici bir etki sözkonusudur. Erilliğin aşırı boyutlarda sergilendiği çalışmalarda, eril kimlik olarak erkeklik, bir yandan onu öven ve yücelten diğer yandan ona ironi içinde yaklaşan sado-mazoşistik bir duyguyla ele alınmakta; acıya katlanma, ölüm riski barındıran, intihar girişimlerine varan deneyimlerle, erilliğin bir normu olarak irdelenmektedir. Ya da erillikten ödün verilen çalışmalarda, eril kimliğin tutarlılığı, eşcinselliğe ve eril cinsin dönüşümüne (homoseksüalite) kadar deneyimlenerek eril cinsiyet ihlal edilmekte, ataerkil düzen içinde verili bir kimlik olarak eril otorite sorgulanmaktadır.

Etkisi nasıl yorumlanırsa yorumlansın, beden sanatçılarının çalışmalarında özellikle yoğun bir narsisizm göze çarpar. Erkek ve kadın beden sanatçılarını birbirlerine yaklaştıran temel yön bu yoğun narsisistik duygudur. Belki de bir sanatçıda rahatsız etmeyecek derecede bulunması anlayışla karşılanabilecek narsisistik duygu, beden sanatı çalışmalarında çarpıcı boyutlara çıkmaktadır.

3.1 DIŞIL BEDENİN DİRENİŞİ

Beden sanatının feminist pratiklerine eğilmeden önce 1970'lerde sanatta kadın sorununa ve teorik alanda öne çıkan ve tartışmaya açılan başlıca konulara kısaca göz atmakta yarar var.

"1960 sonlarında ve özellikle 1970'lerde sanat tarihinde ve görsel kültürde kadın ve "öteki"nin kimliğine yönelik cinsiyetçi yaklaşımlar, sanat tarihinin erkek sanatçıların resmî geçit töreni olduğuna yönelik tezler, teorik alanda eleştirmenlerin ve kuramcılarının, pratik alanda kadın sanatçıların çalışmaları aracılığıyla incelenmeye, sorgulanmaya başlandı. Birinci Yeni Dalga Feminizm'in, erkeklerle aynı hak, ücret ve konum elde etmeye yönelik talepleri çerçevesinde "eşitlik" teması üzerine yoğunlaşan fikirleri 1968 sonrası dönemde, İkinci Yeni Dalga Feministler tarafından eleştirildi. Simone De Beauvoir'ın 1949 yılında yayımlanan Le Deuxime Sex (İkinci Cins) kitabında öne sürdüğü "kadın doğulmadığı, sonradan kadın olduğu" fikrinin de etkisiyle, İkinci Yeni Dalga Feminist'ler kadın kimliğinin toplum

tarafından konulmuş normlarla belirlendiği görüşüne karşı çıkıp, kadınlığın aslında bir maske olduğu fikrini savundular. Aydınlanma döneminden beri geçerli olan rasyonel, baskıcı akla ve çizgisel zaman anlayışına karşı çıkan kadın sanatçılar kendi deneyimlerinden yola çıkarak döngüsel, kendilerine ait bir zaman inşa etmeye çalıştılar. Görsel alanda ise, John Berger'in 1971 yılında yayımlanan *Ways of Seeing* (Görme Biçimleri) kitabında "Rönesans'ın başlarında yerleşen, her şeyin bakan kişinin bakış açısına göre düzenlendiğini" belirttiği perspektif anlayışında, bakan kişinin erkek, bakılanın ise kadın özne olması üzerinden sanat tarihinde uzun yıllar geçerli olacak özne tanımı, bu dönemden başlanarak farklı bir temele oturtulmaya çalışıldı. Barthes'ın gücün kaydedildiği aracın dil olduğunu vurgulayan sözünü örnekleyen erkeklerin sanat "dil"inde kurdukları "şiddet"e dayanan iktidar psikanaliz, göstergebilim gibi disiplinlerle eleştirilmeye çalışıldı. Bu dönemde post-yapısalcı teorisyenler (Kristeva, Cixous, Irigaray) Freud ve Lacan'ın görüşlerini yeni okumalara tabi tuttular, psikanalizin kadını eksik, histerik bir nesne, kayıp kıta olarak tanımlamasına karşı çıktılar. Kadın kimliği üzerinden cinsel farklılıkta görselliğin önemini altını çizmeleri, sanat alanında bu konuda yapılan teorik ve pratik çalışmalarda da önemli bir etki yarattı. Laura Mulvey 1975 yılında *Screen* dergisinde yayımlanan, görsel alanda ve özellikle sinemada feminist eleştiri çalışmalarının başlamasında önemli bir yer tutan *Visual Pleasure and the Narrative Cinema* (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) başlıklı makalesinde 1930'lu, 40'lı ve 50'li yılların Hollywood filmlerinden, Von Sternberg ve Hitchcock'un çalışmalarından yola çıkarak sinemada kadının haz nesnesi olarak, erkek izleyicilerin görme zevkine (scocophilia) hizmet eden bir biçimde sunulmasını psikanalitik kuramlardan yola çıkarak eleştirdi. Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Lucy Lippard gibi sanat eleştirmenleri sanat tarihinin dilini, var olan kodları ve kadının sanat içindeki durumunu sorguladılar. Nochlin 1971 yılında yayımlanan *Why Have There Been No Great Artists?* [Neden Bizim de Büyük Sanatçılarımız Yok?] yazısında kadın sanatçıların erkek sanatçılardan farklı statüde olmalarının sebebi olarak gördüğü ekonomik, kurumsal, eğitimsel faktörleri araştırdı. Nochlin'e göre, yanlışlık "starlarımızda, hormonlarımızda, menstürel döngümüzde ya da içsel alanlarımızda değil, fakat enstitülerimizde, bu anlamlı semboller, işaretler dünyasına ilk geldiğimiz, ilk işittiğimiz andan itibaren yaşadığımız her şeyi içeren eğitimde, eğitim kurumlarımızdaydı." Nochlin'in bu çağrısından bir yıl önce Judy Chicago, Miriam Schapiro ile birlikte California Sanat Enstitü'nde ilk feminist sanat programını başlattı. Kadınlar için ve kadınlar hakkında sanat yapma fikrinden yola çıkan

sanatçılar, enstitüdeki öğrencilerle birlikte gerçekleştirdikleri Womanhouse çalışmasında Los Angeles'ta bir daireyi düzenlediler, kamusal ve özel alanın cinsiyet farklılığını inşa etmedeki rolünü sorguladılar. Grisalda Pollock ve Rozsika Parker "şahaser" kültürü etrafında yaratılan mitleri, sanat tarihi kitaplarının kadın sanatçıları dışlayan tutumunu eleştirdiler. Tüm bu teorik çalışmalardan etkilenen, beslenen ve bu ortamla da karşılıklı etkileşim halinde bulunup bu alanı etkileyen, görsel alanda üretimde bulunan sanatçılar, "öteki"nin kimliği üzerinden kadına dayatılan normları çalışmaları aracılığıyla sorguladılar."²⁴⁹

Bu bağlamda, feminist beden sanatçılarının da, narsisistik bir duyguyla beden/kendiliklerini kullanarak, ataerkil toplumsal yapı ve -daha dar anlamda- sanat tarihi ve eleştirisi içinde sabitlenen "öteki" konumlarını ve onları bu konuma hapseden normları radikal biçimde sorguladıklarını (çoğu zaman bu normların üzerine giderek ve onları kullanarak) aşmaya çalıştıklarını görmekteyiz.

Bu anlamda narsisizm, feminist beden sanatçıları için, erkek beden sanatçıları için olduğundan çok daha farklı bir şeye, farklı bir "kendilik/siyasası"na işaret eder. Onlar, beden sanatı pratikleri içinde yaşadıkları narsisistik deneyimi, modernist ideolojinin "öteki" olarak şeyleştirdiği ve bastırdığı beden/kendiliklerini keşfetmenin ve sanatsal öznellik bağlamında "öteki" konumundan çıkmamanın bir yöntemi olarak kullanmışlardır.

Buradan hareketle, feminist beden sanatçılarının, başka birine değil, kendisine aşık olan, Narkissos'un kendiliğe yüklenebilir "doluluğa" [plenitude], kendi/öteki ilişkilerinin radikal olasılığına açılmanın bir yolu içinde ve beden/kendiliklerinin "eylemi" vasıtasıyla, (sanatsal) öznelliklerine (toplumsal) bir cinsiyet kazandırmaya çalıştıkları söylenebilir.²⁵⁰ Ayrıca, genelde beden sanatı pratiklerinde, sanat üretimi ve yorumunun tüm çevrimlerinin abartılı olarak erotikleşmesi bağlamında, feminist beden sanatı, modernist eleştirinin otoritesini gerçek anlamda tarafsızlaştırmaya çalışan, bu eleştirel modelin altında yatan değerler sistemini derinden tehdit eden bir girişimdir. Benzer bir tehdit standart sanatçı kimliği olan erillikten ödün veren, bazı erkek beden sanatçılarının, özellikle de Vito Acconci'nin çalışmalarında da görülür.

²⁴⁹ Esra Yıldız, "Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger", Plato, Sayı: 1, Ekim 2005, s. 74.

²⁵⁰ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s.151.

Erkek beden sanatçıları, eril bir özne olarak, erilliği aşırı ya da ödün verilmiş boyutlarıyla ele alıp dramatize ederken, kadın sanatçılar dişilliklerini ve kadın cinsiyetini onlardan farklı bir sorunsallık içinde değerlendirirler. Örneğin, Acconci (eril) bedenini öznelarasılığa açabilmek için onu, (eril bir özne olarak) kendisine ataerkil tarafından vaad edilmiş aşkın konumuyla (ve bu konumun yarattığı güvenceyle) hatta şakacı bir tarzla oynayarak zedelenebilir hale getirir. Acconci'nin performansları, ikili narsistik bir zorunluluktan kaynaklanan: tutarlı bir sanatçı olmak amacıyla “öteki”ni reddeden, fallik, post-oedipal, eril “kendilik”, ve alternatif olarak (ve elbette tezat teşkil ederek), öteki ile birleşerek mitik bir pre-oedipal “bütünlüğe”, “anne-öteki”ye [(m)other] dönmenin, tipik içerimlerini yansıtır.²⁵¹

Feminist beden sanatçıları ise beden/kendiliklerini, sürekli sanatsal alanda toplumsal cinsiyet kazanmaları engellenmiş, halihazırda etkin bir sanatçı özneliğine sahip olmayan, bir öteki/özne ve kadınsılık olarak, (karşı konulmaz şekilde) ataerkil düzendeki tanımları içinde (bir tutarlılıktan çok bir süreç olarak) edimledikleri, çifte yabancılaşmış, potansiyel aşkınlığın çekim ve cazibesinden uzaklaştırılmış olarak keşfe çıkarlar.

Simone de Beauvoir *İkinci Cins*'te kadının, ataerkil işleyiş içinde, bedeninin kuşatılarak “kendiliği”ne yabancılaştırıldığı ve nesneleştirildiğini; idrak, şahsiyet ya da aşkınlığın herhangi bir olasılığından muaf tutularak içselliğinden ayırdığını savunur. Beauvoir'a göre eril ya da dişil herhangi bir öznenin, saf idrak ve haysiyetli olma adına beden/kendilik'in “bütünlüğü”ne ve böylesi bir aşkınlığa ulaşmaya hakkı vardır. O, ataerkil mitler bağlamında eril öznelerin tekil yabancılaşmasının gözardı edildiğini ya da ataerkil tarafından emildiğini, hatta böylesi mitik bir aşkınlıkla güçlendiklerinin açık olduğunu, buna karşın kadının böylesi bir olasılıktan çifte uzaklaştırıldığını vurgular.²⁵²

Sonuç olarak, feminist beden sanatında kadın sanatçının beden/kendiliği, modernist sanatı büyük ölçüde belirleyen estetik yargının “tarafsızlık” nosyonunu ve doğallaşmış normlarını reddeden, kendilik ve ötekinin içiçe geçmiş bir karışımı içinde, kültürel ve sanatsal üretimin “özne”si (kendisini modernist sanat yapıtının eril

²⁵¹ y.a.g.e., s. 152.

²⁵² y.a.g.e., s. 152.

öznesinin yerine koyan –kadın- sanatçı) ve “nesne”sinin (kadın olarak, modernist biçimin sanat nesnesi) postmodernist bir çakışımıdır. Bu yolla, genel anlamda sanatta erkek “bakış”ın düşsel imgesi olan dişilik, feminist beden sanatında dişil bedeninin edimsel direnişine dönüşmektedir.

3.1.1 Feminist Beden Sanatının Radikal Narsisizmi

3.1.1.1 Feminist Narsisizm

Psikolojide bir davranış bozukluğu olarak değerlendirilen narsisizm, feminist beden sanatının temel dinamiklerinden biridir. Bu yüzden, söz konusu pratiklerin tümü neredeyse kolayca “narsist” etiketi ile yaftalandırılmıştır.

Narsisizm terimi klasik Narkissos efsanesinden türetilmiştir. Bilinen öykü şöyledir: *“Tanrı-ırmak Kephisos ve peri (Nymphé) Liriope'nin oğlu olan Narkissos doğduğunda, kâhin Tiresias, "uzun bir yaşamı olacak, ancak kendini tanımazsa" demiştir. Bir orman perisi (Nymphé) olan Ekho (yankı), bir gün ava çıkan Narkissos'u görür, ona aşık olur, ancak yalnızca söylenenleri yankılayabildiğinden, arkadaşlarının Narkissos'u çağıran sesini yankılatarak ona seslenebilir. Arkadaşlarının sesini duyduğunu sanan Narkissos, sesin geldiği yere gittiğinde karşısında Ekho'yu görür. Ekho, ona sarılmak ister, ama Narkissos onu iter. Böyle kaba bir şekilde reddedilmek, Ekho'yu incitir, o da hayata küserek bir mağaraya kapanır. Narkissos, bu nedenle Afrodit'in gazabını üzerine çeker. Afrodit ondan intikam almak için, o, bir nehir kıyısında, suda kendi yüzüne bakarken, onu sudaki görüntüsüne aşık eder. Narkissos, günlerce, yemeden içmeden orada kalır ve sudaki görüntüsüne bakar. Sonunda açlıktan ölür. Narkissos'un ölümü bütün çiçekleri, ağaçları ve Nymphé'leri (orman ve nehir perilerini) üzüntüye boğar. O kadar üzülür, o kadar ağlarlar ki yakarıları Tanrılar'ı bile merhamete getirir, ve ölüsünü bir çiçeğe dönüştürürler. Bu çiçeğe onun anısına "nergis" adı verilir. Efsanenin bir anlatımına göre Narkissos, ölümler aleminde de ölümler alemini canlılar aleminden ayıran Styx ırmağının sularında kendi görüntüsüne bakmaya devam etmektedir.”²⁵³*

²⁵³ <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=narkissos>

Özgün Narkissos miti erkek özneliği (ki Narkissos erkektir) ve bilhassa heteroerotik ve homoerotik arzular hakkındadır. Ancak psikoanalitik açıdan narsisizm, Narkissos'un konumlandığı, acı çektiği, yabancılaştığı ama bir yandan da kendisiyle bütünleştiği, cinsiyet farkı hakkındaki ataerkil varsayımlar tarafından dışıl özneliğine ibret teşkil eden bir örnek olarak anlaşılır. Freud'un psikoanalitik modeline dayanan görüşler, narsisizmi hem bir gelişim alanı hem de eril homoseksüel nevrozun bir şekli olarak tanımlarken, gündelik dilde narsisizm, basit anlamda kadınların kendi görünüşlerine takıntılarını aracılığıyla temsil ettikleri, kendini beğenmenin bir türü olarak anlaşılır (ya da, karşılıklılık içinde, züppe bir homoseksüel erkeğin efemineleşmesi yoluyla kendi kendisine "hizmet etme"si).²⁵⁴

İçerdiği narsisistik yönün daha belirgin biçimde okunabilmesi nedeniyle Hannah Wilke'nin çalışmaları feminist beden sanatında dışavurulan narsisizmi incelemek için daha iyi imkanlar sunmaktadır. Wilke'nin narsisistik duygu ile kendi kendisine yönelmesine, (1) bedenini kendisi için bir haz nesnesine dönüştürmesi (2) "eril bakışın" haz nesnesi olarak sunması diye iki farklı okuma biçimiyle yaklaşabiliriz. İkinciden başlarsak, feminist beden sanatı pratiklerine ve özellikle Hannah Wilke ve Carolee Schneemann'ın çalışmalarına bakarak, feminist beden sanatı, onlara ilişkin yorumların potansiyel radikal sonuçlarıyla ilgili bir erotikleşme olarak da görülebilir ki şüphesiz bunun nedeni, onların, dışıl nesneleşmenin uzun vadeli Batılı kodlarıyla ilişkisellik ve Craig Owens'ın "pozun retoriği" diye işaret ettiği bağlamda, kendiliklerini canlandırmalarıdır.

Ancak böylesi bir görüş, bir yandan da bu pratikleri, Batı sanat tarihi (resimde çıplak -nü- teması dahilinde) ve görsel kültür (örneğin sinemada kadın bedeninin "eril bakış"ın haz nesnesine dönüşmesi) içinde, dışıl beden, temsil ve nesneleş/tiril/mesi sorunsalına dahil ederek, görece yanlış bir okumaya neden olacaktır. Oysa onlar, bizzat nesneleşmenin kendisini (erotikleşme yoluyla ve pahasına), sanat üretimi ve yorumunun geleneksel modellerinin, cinsiyetle ilgili kabullerini yerinden oynatmak ve yıkmak üzere kullanmışlardır. Bilindiği gibi bu modellerde kadın (dolayısıyla kadın sanatçı) dışıl/nesne, buna karşın erkek (ya da erkek sanatçı) eril/eyleyen özne olarak kurgulanmıştır. Feminist beden sanatçıları şüphesiz, pozun retoriği içinde, kendiliklerini takıntılı şekilde ve görece abartarak, bir

²⁵⁴ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s. 178.

“iş/yapıt” olarak ürettiklerinden dolayı, kasıtlı olarak kullandıkları dişil nesneleşmenin örtük işlevinin ötesine geçebilmeyi başarmışlardır.



Resim 62: Hannah Wilke, “Onun Maskarası Epistol (Joyce) Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden”, 1978-84

Bu bağlamda, feminist beden sanatçılarının öznelerarasılığın psişik/bedensel yapısına başvurarak, narsisistik kendilik gösterimleri içinden çifte yabancılaşmayı aşma çabaları, ancak, ataerkil içinde cinsel farkın oluşumunu tanımlayan psikoanalitik ve fenomenolojik modeller bağlamında anlaşılabilir.

Birinci argümana, Wilke'nin (ve feminist beden sanatçılarının) bedenini kendine dönük haz nesnesine dönüştürmesi konusuna dönersek, bu argümanın bizi cinselliğın radikal dışavurumlarına ve 'queer' kuramının eşcinsellikle ilgili çalışma alanına götüreceğı açıktır. Bu yüzden (konunun çok fazla dışına çıkmamak için) bu olguya, şimdilik feminist beden sanatçılarının kendiliklerini keşfi ve sanatsal öznelliklerinin geri kazanımı için bir dayanak, bir iktidar olanağı olarak bakmak daha doğru olacaktır.

3.1.1.2 Pozun Retoriği

Hannah Wilke yaşamı boyunca kendisini, sürekli poz sözcüğü içinde kavramıştır. Wilke poz ile bütünleşmesini, bir röportajında “uyuduğumda bile poz veriyordum”²⁵⁵ diyerek vurgular. Sanatçı daima “çalışma”sını “kendisi” ve “kendi”sini de “çalışma”sı olarak üretmiştir. Bu, hatırlanacağı gibi, 1960 sonrasında bir çok sanatçının yöneldiği, kendi/sini/liği (ve hayatını) sanata dönüştüren Duchampçı izlettir. Wilke de kendilik iddiasını ortaya koyabilmek için beden/kendiliğini bir delil ya da örnek olarak kullanmıştır; ki bu sanatsal yönelimi, temelde merkezleşmiş ve tümelleşmiş (Kartezyen olmayan) ancak öteki ile ilişki içinde parçalı halen gelen, sanatsal özneliliğin postmodern eklemliliğinin göstergesi (postmodern öznelilik kavrayışı) olarak, daha önce açıklamıştık.

Wilke'nin istisnasız bütün çalışmaları, değişmez biçimde kendisinin poz verirken görüldüğü “edimsel” fotoğrafik oto-portrelerden oluşur. Verdiği pozların neredeyse tümünde, sanatçı tamamen çıplaktır.

Craig Owens 1984'te bir diğer feminist sanatçı Barbara Kruger'in çalışmalarına odaklandığı bir makalesinde “Pozun retoriği” fikrini ortaya atar ki bu tartışma Wilke'nin poz vermeye dayalı oto-portre projeleriyle doğrudan ilişkilidir. Owens Lacan'ın yorumlarının üzerinden giderek poz ile ilgili kışkırtıcı bir iddiada bulunur:

“Bir pozun darbesi (yüze çarptığı şey), kendisini diğerinin bakışına bizzat sunmasıdır; sanki bir kişinin halihazırda donmuş, hareketsizleşmiş, (daha önceden tasarlanmış) bir imgesi –bir resmi- gibi” Lacan'a göre poz stratejik bir değere sahiptir: bakış durağan görüntü tarafından cezbedilir ve onun kendisi üzerine yansıyor geri döner. Poz kendisini bakışa teslim ederek hükmeder. Bir poz ile yüzyüze gelen bakışın kendisi de sabitleşir, durağan hale gelir.”²⁵⁶

Wilke'nin pozun retoriği içinden kendisini halihazırda bir resim/imge olarak (eril bakışa ve kamuya) sunması, herhangi bir kuşkuya yer bırakmaksızın ve abartılı şekilde erotik içeriktedir. O, kadınsı pozlarda hem “bakış”a teslim olmuş (kadınlığın

²⁵⁵ y.a.g.e., s. 153.

²⁵⁶ y.a.g.e., s. 154.

normatif kinayelerini *tekrarlamış*), hem de (Medusa gibi) onu durağanlaştırmış ve zorla esir almıştır.²⁵⁷

Beden/kendiliğin bu gibi kadınsı edimleri, modernist sanat tarihi ve eleştirisinin totolojik^{*} mantığını ifşa eder ve dışarıya açma amacını güder. Söz konusu mantığa göre (bedenselliği örtük, eril) sanatçı, disiplinler manevralar bağlamında, sanat yapıtının amacına dönüştürülmüş, yapıtın kökeni olarak üretilmiş bir varlıktır. Donald Preziosi'nin terimleriyle erekbilimsel^{**} sistem dahilinde “sanatçı ve yapıtı” ile “yapıt olarak sanatçı” nosyonları “teopanik^{***} bir rejim” içinde birleştirilmiştir.²⁵⁸ Ne var ki bu rejim içinde (dramatik olarak) kadın sanatçılara yer yoktur.

Pozun retoriği bağlamında, kendiliğini “yapıtın kendisine” dönüştüren Wilke, ısrarla hem genel anlamda teopanik “sanatçı”nın örtüsünü kaldırır, hem de “kadın olarak sanatçı”nın örtüsünü açarak, onu ortaya çıkarır. O artık anatomik olarak dişil, ve böylece kültürel olarak kadınsı fakat kendi sanatsal otoritesi içinde de paradoksal olarak açıkça “eril”dir.²⁵⁹ Böylece, Wilke'nin beden sanatı çalışmaları, kadınları (özellikle ondokuzuncu yüzyıl sonrası nü kadın resimlerinde) sanat yapıtının nesnesine dönüştüren; kadın sanatçıların sanat alanında toplumsal cinsiyet kazanmalarını engelleyen, sanat tarihi ve eleştirisinin, radikal, feminist eleştirisine dönüşür.

1975 yılında Ronald Feldman Sanat Galerisi'nde açtığı *Ponder-r-rosa* [Pembe Düşünüm] serisine ait lateks duvar rölyeflerinden oluşan sergisi sırasında çekilmiş, Wilke'yi duvara yaslanmış yarı çıplak pozda gösteren, *Art News Revised* [Gözdengeçirilmiş Art News] adlı fotoğrafik çalışması, onun saplantılı şekilde “kendimge”sinin üretmesinin tipik bir örneğidir. Duvarda sergilenen yanyana asılmış nesnelere, sarkık, dudaksı formlarıyla kadın genital organı vajinayı ima ederler. Vajina,

²⁵⁷ y.a.g.e., s. 154.

^{*} Klasik mantıkta tutarsız olmadıkça reddedilemeyecek kadar açık ifade.

^{**} Olguları yalnızca dış mekanik güçlerin yönlendirmediğini, olguların kişinin kendini gerçekleştirmesine yönelik bazı amaçlara hizmet ettiğini öne süren bir felsefi öğretisi.

^{***} Theophanic: İnsanda şekillenen tanrı söylemi.

²⁵⁸ y.a.g.e., s. 154.

²⁵⁹ y.a.g.e., s. 155.

bu dönemde Amerikan toplumunda yükselen feminist hareketlerin de etkisiyle kadın sanatçılar arasında sıklıkla ele alınan bir konudur.*



Resim 63: Hannah Wilke, "Gözdengeçirilmiş Art News", 1975

* "1960'ın sonlarında ortaya çıkan Vatandaşlık Hakları hareketi içerisinde başlayan ve çeşitli kollardan adım adım gelişen modern feminizm, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada derin bir etki bırakmıştır. Kaliforniya'da 1970 yılında Fresno State College'da öğrenci ve öğretmenlerinden oluşan küçük bir grubun katıldığı deneysel bir ders olan Feminist Sanat Programı'nda düşünceler tartışılmıştır. ... Los Angeles'lı heykeltıraş Judy Chicago yeni Feminist Sanat Programı'nın başına getirilmiş, ... Burada öğrencileriyle feminist sanatın gelecekteki temel yaklaşımlarının ilk örnekleri olan bir dizi aktivite gerçekleştirmiştir: kolektif çalışma; tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme; resim, performans ve enstelasyonlardaki egemen kadın klişelerini yok etme ve hayli gerilimli kişisel tartışmalarla ajitatif eylemleri birleştirmek. Chicago'nun karizmatik liderliğinde öğrenciler ataerkil düzenin fallosantrik görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinselliklerini kendilerine güvenli bir şekilde temsil etmenin yollarını aradıkları 'bilinç yükseltme' toplantılarında cinsellikleriyle yüzleşmeleri için teşvik edilmiştir. Çalışmalardaki en dikkat çekici tema, öğrencilerin 'vajina sanatı' adını verdiği yöntemle kadınlığın en tabulaşmış simgesinin ayrıntılarına inilmesi olmuştur. Faith Wilding, "Tablolar, çizimler, kanayan yarıklar, delikler, derin yaralar, kutular, mağaralar veya vulva mücevherleri için zarif kutular yaparak kadın cinsel organını değişik şekillerde resmetmeye çalışırken birbirimizle yarışıyoruz. 'Vajina sanatı' yapmak heyecan verici, yıkıcı ve eğlenceliydi çünkü 'vajina' bizim için bedenlerimiz ve cinsel kimliklerimiz konusunda bilinçlenme anlamına geliyordu," açıklamasını yapmıştır. Chicago, bu ilk çalışmaların birçoğunu 1974'te başlayıp birçok gönüllü asistanın yardımıyla 1978'de tamamlamış ve San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde rekor seviyede bir kalabalığın katılımıyla açılışı yapılan 'Yemek Ziyafeti' adlı ünlü projesinde bir araya getirmiştir." Toby Clark, "20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge".

Wilke'nin çalışmasına geri dönersek, bu, Wilke'nin sergi salonunda, üzerinde blucin ve tişört ile (tamamen giyinik) duvara yaslanmış poz verirken görüldüğü ve *Art News* dergisinde yayımlanan, Gerrit Henry'nin makalesine eşlik eden fotoğrafın yeniden üretilmiş bir parodisidir. Burada, Wilke altında yine blucin ancak bu kez üstü çıplak halde duvara yaslanmış objektife bakarak poz vermektedir. Bu çalışma ile Wilke, kendisini, duvarda sergilediği yapıtının hem “öznesi, hem de sanat tarihinde nesneleştirilen (çıplak ve erotik) kadının parodik bir taklidi ve bu pratiklerin geleneksel “nesnesi”, her iki konumun da örneği ya da delili olarak sunar. O bu yolla, “erkek/sanatçı/özne” ile “kadın/nesne” işlevleri arasındaki uyumsuzluğu gözönüne serer ve bu kabulü yıkar.

Wilke böylece bir resim/imge'ye dönüştüğü poz içinde, bedenini hem sanat tarihsel nesneleşmenin gizli odağı hem de “kendilik tasarımı”nın sanatsal öznesi olarak kullanır. Fotoğrafta sergilediği çıplaklığı ile, sanat tarihsel nesneleşme ve sanatçılığın (onun örneklerinde güzel bir sanat yıldızı) kodlarını çarpıcı şekilde görünür kılar. Bu bağlamda, o sanat tarihi boyunca kanıksanan, “eril bakış”ın nesnesi olarak işlev gören, kadın sanatçı bile olsa, kadın bedeninin böyle bir imge olarak “görülebilirliği”ni, stratejik olarak zayıflatmayı ve eril bakışın kamusal itibarını gözden düşürmeyi amaçlar.

Benzer bir sorgulama çok sonraları, 1989 yılında, feminist eylem grubu Guerilla Girls'ün bir çalışmasında “Kadınlar Metropolitan Müzesi'ne (sanatçı olarak) girmek için çıplak mı olmalı?” sloganıyla farklı bir şekilde dile getirilecektir.

3.1.1.3 Batı Kültürünün Erotik Nesnesi: Dişil Beden

Batı kültüründe kadın bedeninin nesneleştirilmesi üzerine yapılan tartışmaların tarihi çok eski değil. Bu kavram öncelikle, Batı resim geleneğinin çıplak (nü) resim kategorisi içinde (dolaylı da olsa fotoğraf sanatında), sanatta çıplaklık bağlamında sorgulanmıştır.

Kenneth Clark 1959 yılında yayımladığı *The Nude: A study in Ideal Form*'da [Çıplak: İdeal Form'a Dair Bir İnceleme] sanatta çıplaklık ve soyunukluk arasındaki farkı şöyle tanımlar: “*Soyunukluk, elbisesiz olma durumunun adıdır; çıplaklık ise, soyuklukluktan farklı olarak, bir sanatsal temsil kategorisidir. Birincisi çoğu insanın*

*elbisesizken duyduğu "bir tür mahcubiyeti ima eder"; ikincisi ise "aydın gelenekte hiçbir rahatsız-edicilik taşımaz. Çıplaklığın zihnimizde uyandırdığı imge, der-top olmuş savunmasız bir beden imgesi değil, rahat, kendinden emin ve hoşnut bir beden imgesidir: Yeniden biçimlendirilen beden."*²⁶⁰ Clark çalışmasına koyduğu başlıktan da anlaşılacağı üzere nü'yü çıplak insan bedeninin estetik tezahürü ve resim ya da heykelin biçimsel sorunları içinde incelemektedir. O, elbette (kadın) çıplağa, erkek egemen bir söylem içinden bakmakta, tarih öncesinden itibaren sanattaki nü resimlerin itici gücü olarak erotizmin rolünü kabul etmekle birlikte nü'yü iktidar söylemlerinden ve toplumsal cinsiyet politikasından ayrı düşünmektedir. *"Malumu ilam da olsa şunu belirtmek gerekiyor" der Clark: 'Ne kadar soyut olursa olsun hiçbir nü yoktur ki seyreden üzerinde zerre kadar da olsa erotik duygu uyandırmıyorsa orada kötü bir sanat ve yanlış bir tutum var demektir.'* Sanat eserlerindeki güzel çıplak bedenlere bakmanın hazzı, Clark'a göre, fiziksel değil öncelikle düşünsel bir hazdır; bu görüş, 'aydın gelenekte' zihin ile beden arasında keskin bir ayrım yapılmasına yaslanır.²⁶¹ Bu yüzden Clark'ın tutumunun şaşırtıcı olduğu söylenemez. O da aslında diğer sanat tarihçisi meslektaşları gibi bu konudaki derin sessizliğini korur.

Clark'ın görüşlerine ilk eleştiri 1972 yılından yine erkek bir yazardan ve akademi dışından bir eleştirmen olan John Berger'den geldi. *"Berger'a göre sanattaki nü, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin toplumsal ve kültürel işlevlerini kısmen tanımlayan temel iktidar farkına cevap verir ve tabii bu şekilde de bunu pekiştirir. Berger'ın uslamlamasına göre, erkeğin dünyadaki 'mevcudiyet'i 'onun başkaları üzerinde icra ettiği iktidar'ı eklemelerken, kadının mevcudiyeti 'kendisine yapılabileceklerle yapılamayacaklar'ı eklemeler."*²⁶² Berger böylelikle sanat bağlamında erkek ve kadının toplumsal cinsiyet farklılığını "bakma" ve "bakılma" ile ilişkilendirerek yerleşik önyargıların altını çizer; ancak diğer yandan da bu önyargıları ebedileştirir. Berger büyük olasılıkla kendi gözlemlerine dayanarak şu sonuca varmaktadır:

"Erkekler 'davrandıkları gibi', kadınlarsa 'göründükleri gibi'dirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız

²⁶⁰ Richard Leppert, "Sanatta Anlamın Görüntüsü", (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.273

²⁶¹ y.a.g.e., s.274

²⁶² y.a.g.e., s.274

erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.²⁶³

Richard Leppert Berger'in bu görüşünü *Sanatta Anlamın Görüntüsü* adlı kitabında şöyle yorumluyor: "Berger resimdeki nü'nün aslında resimdeki nü kadın olduğunu savlıyor. Halbuki tarihsel olarak yalnızca on dokuzuncu yüzyıldan bu yana geçerlidir bu. Ondan önce nü temsillerinde cinsiyetler arasında makul bir denge vardı. Berger, ayrıca, kadının çıplaklığının bizzat kendi duygularının ifadesi olmadığını, bunun yerine "[sanat eserinin] sahibin [in] duygu ya da taleplerine teslimiyetinin" göstergesi olduğunu söylüyor. Soyunuk olmak, diyor Berger, "tek başına olmak"tır; fakat çıplak olmak ise başkaları tarafından görülmek "ve kendini tek başına algılamamak demektir... Soyunukluk kendisini kendine açar. Çıplaklık ise sergilenir." Berger, son olarak, çıplak kadınların temsil edildiği sanat eserlerinde her zaman olmasa da genellikle giyinik erkeklerin bulunduğunu ya da hiçbir erkeğin bulunmadığını, fakat bu durumda örtük biçimde de olsa bir erkeğin, çerçevenin dışında giyinik olarak duran imgenin sahibi-seyircisi erkeğin bulunduğunu hatırlatarak iktidar farkı temasını tekrar dile getirir. Kısacası, Clark nü'yü güzellik çerçevesinde tanımlarken Berger siyaset bağlamında tanımlar.

Berger'in resimdeki nü ve seyircilik hakkındaki tezi 1973 yılında (Berger'in kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra) yazılan ve 1975 yılında yayımlanan Laura Mulvey'in ünlü bir denemesiyle sinema alanında da dile getirilmiştir. Mulvey, skopofili (bakma hazzı) teriminden yola çıkarak, filmin anlatısal teamülleriyle birlikte film izlemenin koşullarının "röntgenci ayırım yanılısaması"ni teşvik ettiğini söylüyordu. Film izlemek, karanlık bir tiyatrodaki özel bir gösteri olarak (bir röntgenci gibi özel bir dünyayı dikizlemek olarak) tezahür eder; burada dikkatler bizzat insani biçimin üzerindedir ve seyirci kendi arzularını buna yansıtabilir. Mulvey'e göre, filmin yaşadığı haz ve endişe imge ile öz-imge arasındaki farklılıktan ortaya çıkar; bu farklılık fanteziyle en azından geçici olarak kapatılabilecek bir farktır. (Reklamcılığın kullandığı şey de bu farklılıktır.) Mulvey özellikle filmdeki kadın (kadının bedeni ve bedeninin ifşa ettiği karakter) üzerinde durur; şu sözler Mulvey'in kadının görsel işlevi hakkındaki düşüncelerini özetliyor: "Sergilenen kadının iki türlü işlevi vardır

²⁶³ John Berger, "Görme Biçimleri", (Çev.: Yurdanur Salman), MetisYayıncılık, İstanbul, 2002, s. 47

geleneksel olarak: Birincisi senaryodaki karakterler için erotik nesne olarak ve ikincisi de sinema salonundaki seyirciler için erotik nesne olarak işlev görür; ve perdenin her iki tarafındaki bakışlar arasında hep bir gerilim vardır.”²⁶⁴

Leppert'e göre, “Mulvey ve Berger için, ve zımnen de Clark için, kadın ‘imge’dir; erkek ise bu imgeye ‘bakan’dır. Kadın pasiftir, dolayısıyla da eylemlilik yeteneğinden yoksundur; erkek ise aktiftir dolayısıyla da eylemlilik yeteneğine sahiptir.”²⁶⁵

Mulvey'in yaklaşımını biraz daha açmak gerekirse, yazar, bakma hazzını, psikanalitik kuramlardan yola çıkarak ve oedipal erkek çocuğun dışının bedenini iğdiş edilmiş olarak yorumlayışına kadar geri giderek irdelemektedir. Mulvey'e göre: “Sonuç olarak, kadının anlamı cinsel ayrılığıdır, Baba-nın-Adı ve simgesel düzene giriş düzenlemesi için aslında karmaşık bir iğdiş edilmede temellenen maddi kanıtın yani penis yokluğunun görsel belliliğidir. Bu yüzden erkeklerin zevkleri ve bakışlarına sunulan, teşhir edilen bir ikon olarak kadın, bakışın etkin denetleyicisi, her zaman orijinal olarak anlamlı olduğu kaygısını akla getiren bir tehdittir. Erkek bilinçaltı bu iğdiş edilme kaygısından kurtulmak için iki seçeneğe sahiptir: birincisi, görsel nesnenin değerinin düşürülmesi, kapatılması ya da kayıt altına alınması yoluyla bedeli ödenmiş olan orijinal travmayı (kadını inceleyerek, üzerindeki esrar perdesini kaldırarak) yeniden-canlandırmaya çalışmak (‘film noir’ın temsil ettiği bir yol); ikincisi de, yerine bir fetiş nesnesini geçirerek ya da temsil edilen figürü güvenli bir fetişe dönüştürerek iğdiş edilmeyi tamamen inkâr etmek (ki, dişi yıldız kültürüne bu nedenle fazla değer verilir).”

Burada Mulvey, hem filmlerdeki hem de onu kuşatan kültürdeki dişi bedenlerin ve karakterlerin tasarımının, erkek öznenin umutsuz anlam yapım usullerine tabi kılındığını savunur. Erkek zihni zaten iğdiş edilmiş olan kadın bedeniyle meşgul edilir.

Bu beden tasarımının harekete geçirdiği kaygı yukarıda söz edilen iki yolun birincisinde (filmlerde) karşımıza çıkar: kadının grafik olarak teşhir edilmesi, (hatta bunun, kadınlık organlarının temsiline yoğun ilgi gösteren pornografik yayınlarınkine

²⁶⁴ Richard Leppert, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 275.-276.

²⁶⁵ y.a.g.e., s. 276.

benzer biçimde yapılması), arzuyu coşturucu ya da cezalandırıcı bir ağ içine kapamayı ya da serbest bırakmayı kayıt altına almış olmakla, onun tamamen erilin hakikatine maruz bırakıldığını gösterir. Öte yandan, Freud'un, bazı erkek öznelerin, özellikle nesnelere yüzünden, duyduğu cinsel kaygının açıklamasını yapmaya çalıştığı gibi, erkek, aslında penise sahip olan bir kadın gibi davranmakla, iğdiş edilme gerçekliğini yadsıyabilir. Bu ya kadın bedeninin başka bir parçasıyla ya da (ayakkabıların bu konuda en komik örneği oluşturduğu) bir tür giysiyle yapılabilir. Ya da Mulvey'in ileri sürdüğü gibi, kadının bütün varlığı, fallik bir fetiş nesnesi, bir (sinema) tanrıçası ya da idolü olarak yorumlanmış olabilir. Nasıl yorumlanırsa yorumlansın, burada kadınlık, bir insan kategorisi olarak değil, işlevi erilliğin kendilik-tanımını özendirme ya da güvenli kılma olan başlı başına bir temsil olarak işlev görür.²⁶⁶

Feminist beden sanatçılarının itirazı, işte bu noktada yoğunlaşmaktadır. Onların itirazı görsel kültür ve sanatta kadın bedeninin bu temsil düzeneğinin nesnesi haline getirilmiş olmasınadır.

3.1.1.4 Dişil Beden/Kendiliğin Keşfi

Tarihsel avangard hareketlerde sanat nesnesinin avangard "gösteri"ye dönüşmesi; beden sanatında bedenin (protest) "gösterinin" sanat nesnesi olarak kullanılması bağlamında, feminist beden sanatçılarının "yoksunluk"unu çektikleri aşkın kendiliklerini, çıplak bedenleri vasıtasıyla elde etme çabaları, çoğu kez kamuoyu ve entelektüel çevreler tarafından yanlış bir yorumlamayla, kendi kendini nesneleştirme ve sapkınlık olarak algılanmıştır. "Sanatçılarla özdeşleşebilen eleştirmenler bile çoğu zaman, sanatçıların bedenlerini sanat nesnelere olarak kullanmalarının bazen kendini sömürme ve teşhir hastalığı olduğu sonucuna varmışlardır. Catherine Francblin gibi feminist yorumcular, kendi çıplak bedenlerini kullanan kadın sanatçıları, hile yaparak kadınları nesneleştirdikleri için eleştirmişlerdir."²⁶⁷

Oysa, kadın sanatçıların pozun retoriği içinde gündeme getirdikleri nesneleşmeyi, Batı kültüründe (özellikle sanat tarihi ve eleştirisinde) çifte katlanarak

²⁶⁶ Nick Mansfield, "Öznellik-Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları", (Çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, s. 121.

²⁶⁷ Tracey Warr, Amelia Jones, "The Artist's Body", Phaidon Press Limited, London, 2002, s. 13.

yabancılaştıkları bağlamdan kurtulmak için kasıtlı ve saplantılı bir strateji ile katlarından ('nü'nün kadın modeli olarak sanat nesnesi ve kadın sanatçı olarak bedenlenememe/cinsiyetsizleşme) açılma aracı olarak kullandıkları çok açıktır.

Amelia Jones, Hannah Wilke'nin pozun retoriği içinde kurduğu tuzağı şöyle yorumlamaktadır: *“Wilke çıplak pozları içinde sadece eril bakışı davet etmiyor, aynı zamanda onu yörüngesinden de çıkmaya zorlayıp, ona tuzak kuruyor, ki bu yörünge kadınları daima varoluşun sadece içkin yanıyla konumlandırıran, (Kartezyenizm tarafından egemenleştirilmiş) Batılı ataerkil düzen, onları stratejik olarak iki parçaya ayırmıştır. Sanatçı, dışsallığı (beden imgesi) ve içselliğini (bilişselliği ve duygusallığını) kendi/si/liği/ni edimselleşerek birleştiriyor. Bence, feminist beden sanatı çalışmaları, Cogito'nun Kartezyen ayırmaştırmasını ve erilci [masculinist] eril üstünlük mitini besleyen gövdeyi [corpus] yıkararak hem beden hem de zihin olarak kadın sanatçıyı ortaya çıkarıyor.”*²⁶⁸

Wilke'nin *So Help Me Hannah* [Hadi Bana Yardım Et Hannah] projesi, bu anlamda, -pozun retoriği içindeki- “beden”in ve -kültürel üretimin öznesi olarak- “zihin”in biraradalığının kanıtıdır. Wilke de, öncelikle adını dönemin bir çok feminist sanatçısı gibi sadece fiziksel değil aynı zamanda entelektüel yeteneklerini de sergilediği eylemlerle duyurur.

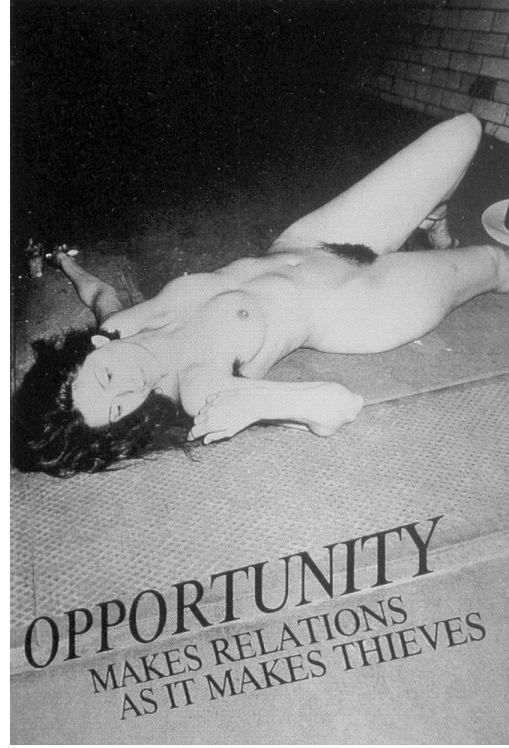
Projeye ait bir seri fotoğraf, ilk kez 1978 yılında New York'ta kar amacı gütmeyen bir galeride, P.S. 1'de sergilenir. Fotoğraflarda Wilke çıplak, farklı pozlarda, elinde bir tabanca ile görünmektedir.

Fotoğrafların bir çoğuna Edmund Burke, Marx ve Nietzsche'den Daniel Buren ve David Smith'e erkek filozof ve sanatçıların sözlerinden alıntılar eklenmiştir. Bu alıntılar, videoya da kaydedilen ve fotoğraflara kaynaklık eden performansı sırasında bizzat kendisi tarafından okunmuştur.

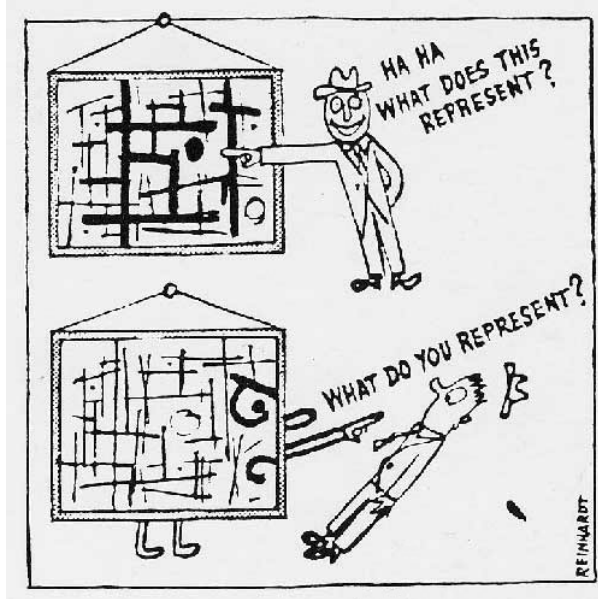
²⁶⁸ Amelia Jones, “Body Art/Performing The Subject”, University of Minnesota Press, London, 1998, s. 157.



Resim 64: Hannah Wilke,
"Değiş-Tokuş Değerleri (Marx)
Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden"
1978-84



Resim 65: Hannah Wilke,
"Elverişli Zaman Onu Çalmakla İlişkilidir (Goethe)
Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden"
1978-84



Resim 66: Ad Reinhardt, "Kübit Bir Resme Nasıl Bakılır", 1946

Bu proje ile Wilke, sanat ortamında güç dengelerinin nasıl şekillendiği, cinsiyet ayrımcılığının nedenleri, sonuçları ve kendini meşrulaştırma biçimlerine göndermede bulunarak, yukarıda adı geçen erkek sanatçı ve düşünürleri eleştiri odağı haline getirmektedir.²⁶⁹



Resim 67: Hannah Wilke, "Bu Neyi Temsil Ediyor / Sen Neyi Temsil Ediyorsun Hadi Bana Yardım Et Hannah Serisinden ", 1978-84

Projenin edimsel fotoğraflarından *What Does This Represent / What Do You Represent* [Bu Neyi Temsil Ediyor / Sen Neyi Temsil Ediyorsun] adlı, erkek modernist ressam Ad Reinhardt'ın gazetede yayımlanan bir çizgi bantına gönderme yapan çalışma, özellikle dikkat çekicidir. Reinhardt söz konusu çizgi bantta "Bu Neyi Temsil Ediyor?" diye soran ve böylelikle modern sanatla dalga geçen bir izleyiciyi,

²⁶⁹ Ahu Antmen, "Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt", *Anadolu Sanat*, Yıl: 1, Sayı: 14, Güz 2003, s. 14.

“Sen Neyi Temsil Ediyorsun? diye püskürterek, aşağılar. Sanatçı fotoğrafta, boş bir odanın köşesine bacakları ayırık, duvara yaslanarak oturmuş ve tamamen çıplak halde görünür. Bir eliyle başını tutarak, üzgün ve kaygı dolu bakışlarla boş bir noktaya bakmaktadır; diğer elinde ise bir tabanca vardır. Ayrıca, odanın zemininde bir çok oyuncak tabanca dizilidir. Aynı zamanda çalışmanın başlığı da olan –Ad Reinhart’a ait- “Bu Neyi Temsil Ediyor / Sen Neyi Temsil Ediyorsun” cümleleri fotoğrafın üzerine de eklenmiştir.

Çalışmada, Wilke bedenini bir nesne gibi edimler: O kendisini bakış tarafından gerçekten köşeye sıkıştırılmış olarak inşa eder. Fakat, genital organları ve gevşek bedenini ona yönelen bakışı tarafsızlaştıracak ve kendisine yöneltecek tarzda sunar. Wilke, eril bakışı hem davet ederek hem de eril hadım edilme korkusuyla tehdit ederek onun örtüsünü kaldırmakta ve ortaya çıkarmaktadır (Owens’ın terimleri içinde, Wilke, bakışı kendi kendisine yansıtarak teslim olmaya zorlar). Görsel kodların bu çakışımı içinde (o, çıplak fakat seksi değildir), Wilke artık bir nesne olarak görülemez (tabiki, hala bir “nesne” olmayı sürdürse de). Wilke’nin bakışı tersine çevirmesi onun erkek entellektüellerin sözcüklerini kendine maletme stratejisiyle bağlantılıdır. Bu sözleri kendisi söyleyerek “kadın/beden/nesne ve “erkek/zihin/özne”nin geleneksel olarak birbirine karşıt işlevlerini birleştirir.²⁷⁰

Wilke’nin radikal narsisizmi, 1993 yılında lemfoma kanserinden ölmeden önce tamamladığı son projesi *Intra-Venus*’de [Venüs’ün İçinde] zirveye ulaşır ve böylece, pozun retoriği içinden eril bakışa kurtuğu tuzak, yakalandığı bu talihsiz hastalık boyunca ürettiği çalışmalarda daha karmaşık bir hal alır.



Resim 68: Hannah Wilke, “Venüs’ün İçinde”, 1992-93

²⁷⁰ Amelia Jones, “Body Art/Performing The Subject”, University of Minnesota Press, London, 1998, s. 159.



Resim 69: Hannah Wilke, "10 Haziran '92 / 17 Ağustos '92 / 15 Şubat '92
Venüs'ün İçinde Serisinden ", 1992-93

Kanser tedavisi sırasında çekilen bu fotoğraf serisinde, kemoterapi seanslarının Wilke'nin bedeni üzerinde yarattığı tüm tahrifat açıkça görülmektedir. Seri, bu anlamda Wilke'nin çalışmalarını narsist ve kendi güzelliğini kullanıyor diye kınayan eleştirilere karşı giriştiği bir misilleme gibi görülebilir. Bu çalışmalarda artık ne Wilke'nin doğal güzelliğinden ve erotizminden ne de narsisizminden sözedilebilir. Wilke'nin son sözleri oldukça dramatiktir: "Öleceğim ve sonuç olarak çalışmalarım yaşayacağı için, ilk defa kendimi narsistik bir duyguyla kullanmadım. Böylelikle sadece bir kadın (sanatçı) figürü oluyorum"²⁷¹

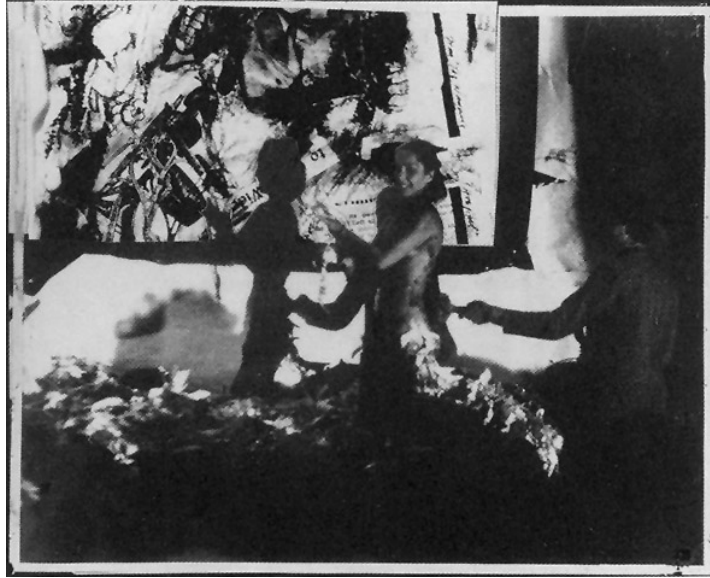
Wilke'nin çalışmaları kendi/öteki söyleminin narsistik yapısı içinde, pozun dinamik yıkıcılığı etrafında bir eksen olarak görünürken, Carolee Schneemann'ın bedeni daima eylem içindedir. İki sanatçı arasında bir karşılaştırma yapmak gerekirse, Wilke daha çok poz üzerine odaklanır, Schneemann ise daha çok dağınık bir yapı içinde kendisini bir eğitici gibi konumlandırır. Hareket halindeki, canlı, çıplak bedeni ile tabulara karşı gelir; performans içinde cinselleştirdiği bedeninin hareketleri vasıtasıyla kendiliğinin farkına varır ve onu ele geçirir. Sanatçı, çalışmalarında harekete verdiği önemi şöyle açıklıyor: "*Hareket bedenimden, gözümünden ya da dilden (language) ayrılamaz. Hissetmek istediğimi doğru bir şekilde kavrayabilmem*

²⁷¹ y.a.g.e., s. 185.

*İçin, kas sistemim cevap vermeye ve canlanmaya hazırdır. Çalışmalarım fiziksel, duygusal ve kavramsaldir.*²⁷²

Schneemann, Mulvey'in genel hatlarını çizdiği Owens tarafından genişletilen "bakış"ın karmaşık mekanizması bağlamında, beden sanatının olanaklarını, bedenin geçici yapısını ve uzamsallığını çok erken farkedene sanatçılar arasındadır.

1968'de Londra'da, Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde gerçekleştirdiği *Naked Action Lecture* [Okutmanın Çıplak Eylemi] adlı performansta, Schneemann, (kadın) çıplaklığını sadece bir nesne olarak değil; kendi sözcükleriyle "kendim olarak çıplaklığı/mı kullanmam" ve "idrak/kavrayış/eylem arasında özgür ve canlı olmak" diye tanımladığı özne ve nesnenin biraradalığı içinde edimlemektedir.²⁷³



Resim 70: Carolee Schneemann, "Okutmanın Çıplak Eylemi", 1968

Performans, Schneemann'ın izleyiciler arasında yürüyerek, bir yandan konferansın konusunu (sanat tarihi) açıklaması, bir yandan da üzerindeki büyükçe önlüğün içinden izleyicilere portakal dağıtmasıyla başlar. Ancak o "sanat tarihi" terimini kendi feminist söylemi içinde değiştirerek telaffuz etmektedir. "Art historical" yerine kelimenin başındaki "h" harfini söylemeden "art istorical" terimini kullanır. Ona göre *art [his]tory* [sanat tarihi] erkek [his] sanatçıların öykülerinden oluşuyordu. Bu

²⁷² y.a.g.e., s. 160.

²⁷³ y.a.g.e., s. 160.

nedenle *history* sözcüğündeki İngilizcede erkekler için 'onun' anlamına gelen *his* sözcüğünü redderek 'h' harfini düşürür. Konuşma ışıkların karartılmasıyla başlar. Schneemann bu sırada üzerindeki giysileri çıkarır sonra tekrar giyer. Slaytlar eşliğinde sanat tarihinin temaları içinde estetik ve algılama meselerini tartışarak aktarır. Konferansın soru-cevap bölümünde soyunmaya ve tekrar giyinmeye devam eder. Sonra izleyiciler arasından performansa katılmak isteyen iki gönüllü (erkek) yanına gelerek, şeritler halinde parçalanmış kağıtları, macunumsu bir sıvıyla sanatçının çıplak vücuduna yapıştırırlar. Gösterinin sonunda, Schneemann sahneye dönerek, kolaj sürecine bir süre daha devam eder ve konuşmasını tamamlar. Etkinlik 1967'de çekilen erotik filmi *Fuses*'ın [Kaynaşmalar] (film heteroseksüel sevişme içinde erkek ve kadın bedenlerinin görsel olarak kaynaşmasını temsil eder) gösterilmesiyle sona erer.²⁷⁴

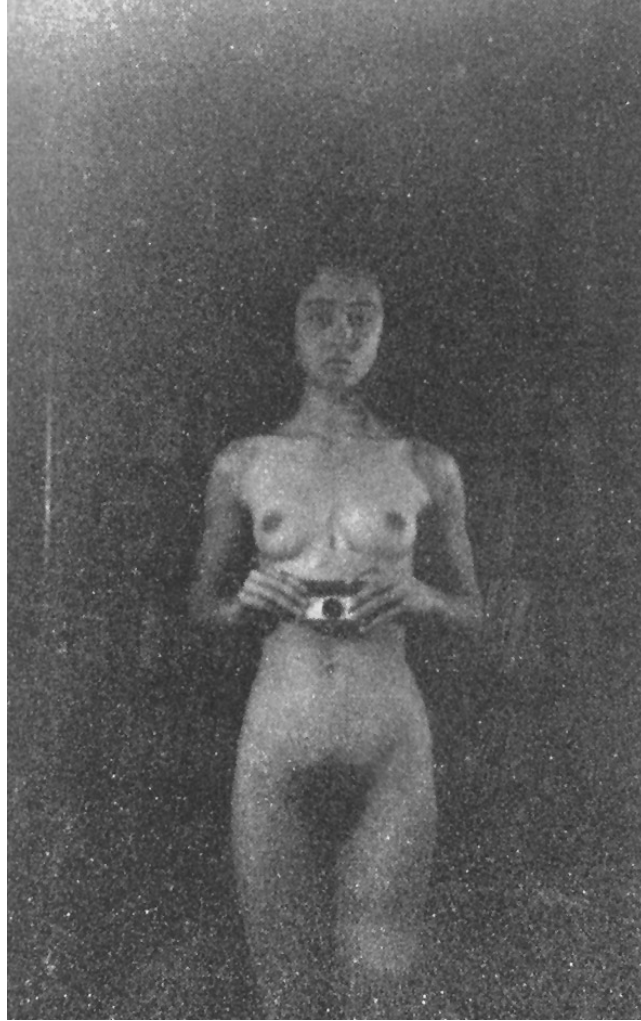
Adrian Piper'ın *Food for the Spirit* [Ruhun Gıdası] (1971) adlı edimsel fotoğraf çalışması da bir dişi sanatsal özne olarak, kendini idrak etmeye açılma olarak değerlendirilebilir. Lorraine O'Grady çalışmayı "*Piper'in, Immanuel Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi'ni okumaya bağlı ve uzun süredir devam eden fiziksel ve metafiziksel değişiminin hızlanması sürecinde ürettiği, özel bir tavanarası performansı*"²⁷⁵ diye tasvir eder. Gerçekten de bu çalışma 1987 yılında sanatçının çalışmalarının toplandığı retrospektif katalog yayımlanıncaya kadar sanatçının özel arşivinde kalır. Fotoğrafta, Piper çıplak halde göğsünün altında tuttuğu bir fotoğraf makinası ile bir aynaya bakarak kendi kendisine poz vermekte, tüm "çıplak"lığıyla, beden/kendiliğini edimlemekte, deneyimlemektedir. O'Grady sanatçının edimini "öznel, siyahi, çıplak kadının çözülme anı" diye tanımlıyor. Tahmin edileceği üzere, siyahi ve entelektüel bir kadın için, ki Piper aynı zamanda filozoftur, Kantçı teorileri de işin içine dahil ederek çıplak poz vermek, -çok katmanlı bir okumaya neden olan- radikal bir eylemdir.²⁷⁶ Wilke ve Schneemann gibi Piper da kendilik projesine çıplak poz ile olsa bile, entelektüel bir birikimle yaklaşmaktadır. O hem karmaşık felsefi problemlere eğilen bir entellektüel (kendisini Yves Klein'in aşkınlığı içinde tasarlayarak), hem de fiziki (bedenlenmiş, Kleinci "fırça" anlamında) bir kadındır; o hem fotoğraf makinasının "objektif bakış"ının nesnesi olarak bedenlenmiş bir kadın, hem de imgenin fotoğrafçı-öznesidir.²⁷⁷

²⁷⁴ y.a.g.e., s. 160.

²⁷⁵ y.a.g.e., s. 162.

²⁷⁶ y.a.g.e., s. 162.

²⁷⁷ y.a.g.e., s. 162.



Resim 71: Adrian Piper, "Ruhun Gıdası", 1971

3.1.2 Protest Bir Araç Olarak Dişil Beden

Feminist beden sanatçılarının kadın cinsiyeti ve cinselliğine ilişkin yaklaşımlarına örnek olabilecek edimsel çalışmalarına değinmeden önce teorik çalışmalar kapsamında cinsiyet ve cinsellik konusuna nasıl bakıldığını Nick Mansfield'in *Öznellik* adlı kitabından yararlanarak kısaca özetlemeye çalışalım.

Mansfield, öncelikle özneyi kuramlaştırma yönünde psikoanist kuramcılar Freud ve Lacan ile post-yapısalcı düşünür Michel Foucault'un temsil ettikleri iki büyük yaklaşımı inceliyor.

“Psikanaliz, Freud ve Lacan’ın çalışmasıyla özdeşleşen birinci yaklaşım, birey öznenin doğasıyla ve onun nasıl biçimlendiğiyle ilgili bir model ortaya koymaya çalışır. Bu kuramcılar için özne, bilinebilir bir içeriğe sahiptir ve normatif gelişme tarzına karşı ölçümlenir. Bu gelişme çeşitli faktörler tarafından etkilenmektedir: Freud’a göre, cinsiyetle ilgili kimlik ve aile politikası dolaysız bir aile ocağı bağlamını tanımlar. Bu bağlam, kendiliğin gelişimini başlangıçta bir krize sokar, ve bu kriz karmaşık ve belirsiz anlamlı özdeşleşmelerle yüklü fakat ihtiyaçları ve amaçlarıyla ilgili açık bir duyuyla güdülenen normal erkek öznenin ortaya çıkmasına yol açar. Lacan’ın yaklaşımı ise, onun için öznellik kendiliğin tartışmasız devasa baskısının ve Freud’e göre aileyi konumlayan ve cinsiyete temel olan fakat alanı, kültürel yapının dolayımı ve simgesel sistemi, yani dil olan insanüstü güçlerin bir ürünü olması anlamında daha mitseldir. Dil, özneyi, sürekli olarak sonsuz ve sabit bir arzuyla tatmin etmeye çalıştığı bir eksiklik duyusu aşılıyarak, dışarıdan tanımlar.

Foucault’nun çalışmasıyla özdeşleştirdiğim, özneye ilişkin ikinci yaklaşım ise, öznenin ne sabit ve bilinebilir bir içeriğe sahip olduğuna ve ne de özneliğin gerçekte bireysel bedenler üzerinde belirli biçimlerde edimselleşen iktidarın istekleri dışında var olduğuna inanır. İnsanları yönetme itkiyle hareket eden iktidar, özneyi, uyuşmamız gereken ideal bir varlık tarzı olarak icat eder. Kendimizi, iyi ya da hasta olmayan, akıllı ya da deli olmayan, dürüst ya da suçlu olmayan, normal ya da sapkın olmayan gibi otoriter nosyonlara göre tanımlarız. Bu düşünceler, oyun sahalarını disipline etmekten, gazeteciliğin histerik kategorilerine kadar, toplumsal değiş tokuşun en küçük biçimleri içinde dolaşım halindedir. Bunların en son vardığı nokta, modern bireysellik deneyimi haline gelen etkiye açıklık ve ayrılma hissidir.

Gerçekte, öznellik sorununu ilk kez sistematik bir biçimde ele alan Aydınlanma düşünürlerinin tersine, Foucault ‘birey’i, doğal olarak ortaya çıkan, korunmaya –hatta ‘özgürleştirilmeye’- ihtiyaç duyan bir kendilik (entity) gibi değil, bizi belli biçimlerde davranmaya yönlendiren iktidarın başlıca aracı olarak görür. Toplumsal davranış sorununun (zihinsel hastalıklar, cinsellik, suç) bireyler olarak davranışlarımız içindeki önemini yitirdiğine inandığımız sürece, hep birbirimizi, -ve aslında kendimizi-, haritası insan bilimleri tarafından çıkarılan ‘hakikat’ söylemi ve başlıca amacı toplumu edilginleştirmek olan kamunun onayladığı var olma kodlarına göre yargılayacağız demektir.

*Bu yaklaşımların hiçbiri cinsiyet sorunuyla yeterince ilgilenmez. Psikoanaliz, cinsiyet ilişkilerini öznenin oluşumu açısından mutlak bir temel olarak alır, ancak ya cinsiyeti biyoloji tarafından belirlenmiş (Freud'un dediği gibi 'Anatomi kaderdir') bir şey olarak koyar ya da kadınlığı zorunlu olarak erkek egemenliğinin bir yan ürünü gibi görür. Öte yandan, Foucault, 'cinsler arası ilişkiler'deki değişimleri, tercih ettiği politik dönüşüm türünün bir örneği olarak listelemesine karşın, cinsiyet konusunda neredeyse tamamen sessizdir.'*²⁷⁸

Mansfield daha sonra cinsiyete yaklaşımdaki bu sorunların ve ihmallerin feminist düşünürler, özellikle de Lacan'a yanıtıyla Luce Irigaray ve cinsiyet kimliğini yeniden irdelemek için kimi Foucaultcu izlekleri kullanan Judith Butler tarafından nasıl ele alındığını gösteriyor. Mansfield'a göre, bu genel ve kısa yaklaşım, çeşitli feminist öznellik tartışmalarıyla ilgili tam bir betim sunmasa da, cinsiyet politikası ve kültür kuramı ilişkisindeki bazı önemli eğilimlere işaret ettiği ölçüde, postmodern özne söylemindeki bazı anahtar konuların sorunlarını ve sınırlarını da aydınlatacaktır.²⁷⁹

*"Bu düşünürlerin her birini tartışmadan önce, son dönem cinsiyet kuramcılarının hemen hepsine hakim olan en önemli düşüncelerden birini, -cins/cinsiyet ayrımının göndermesini- kendimize hatırlatmakta büyük yarar var. Ondokuzuncu yüzyıl biliminin büyük kuramsal buluşlarından bu yana, Doğa kavramı Batı kültürü içinde eşsiz bir konum elde etti. Irk, hormonlar ve genler her yere bulaşan sözcükler haline gelmiş olsa da, Doğa'ya genellikle davranışlarımızın temelinde olduğuna inandığımız bir açıklama olarak baktık: geç ondokuzuncu yüzyıl psikolojisine göre, bireysel mizacı açıklayan şey, irksal kalıtmı; hormonal dengesizlikleri ölçümleyen ya da eşcinsel genleri araştıran son dönem düşünürlerinin çoğu için, toplumsal davranışlarımızın, köken açısından toplumdan değil fakat doğuştan geldiğine ve bu yüzden de kaçınılmaz ve tartışılmaz olduğuna dair mutlak bir inanç geçerli. Cinsiyet 'rolleri' düşüncesi, çocuk bakımı sorunundan, erkek sporlarının şiddeti, ya da kadının ön cephede savaşmaya uygun olup olmadığı sorununa dek, doğal belirlenmişlik düşüncesiyle ilişkilidir."*²⁸⁰

²⁷⁸ Nick Mansfield, "Öznellik-Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları", (Çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, s. 86.-87.

²⁷⁹ y.a.g.e., s. 87.

²⁸⁰ y.a.g.e., s. 88.

Hatırlanacağı gibi, sanatta da cinsiyet rollerinin kadın sanatçıların aleyhine işletilmesi, büyük oranda, bu doğal belirlenmişlik düşüncesinden kaynaklanıyordu. Birinci bölümde bu konuyu kapsamlı bir şekilde incelemiştik.

“Feminist düşünce, biyolojik gerçekliği kültürel kimlikten ayırmakla beraber, bu cinsiyet davranışımızın Doğa tarafından bize dikte edildiği düşüncesine durmadan meydan okumaktadır. Bu argümana göre, sergilediğiniz cinsiyet davranışı ve kimliği, toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış bir sistemin ve hiyerarşinin ürünleridir ve kadınla erkek arasındaki doğal farklılıkların kaçınılmaz bir sonucu değildir. Bu argümanın en etkili formülasyonlarından birinde, Simone de Beauvoir şunları yazar: “kadın doğulmaz, fakat kadın haline gelir. Hiçbir biyolojik, psikolojik ya da ekonomik yazgı, toplum içerisinde temsil edilen dişi insan figürünü belirleyemez: erkek ve hadım arasında ortada kalan ve dişi olarak betimlenen bu yarattığı üreten, bir bütün olarak uygarlığın kendisidir”. Burada, dişiye özgü olarak tanımladığımız toplumsal davranışlar ve kimlikler, herhangi bir doğal eğilimden ya da özden çok, yalnızca tarihsel ve kültürel güçlerin bir ürünü olarak görülür.

Irigaray dişi cinselliğinin asla kendi terimleriyle kuramlaştırılmadığını ileri sürer. ... Freud'a göre dişi cinselliğinin anlaşılması, her zaman, tam bir eril cinsellik modeli üretilene dek beklemek zorundadır. Freud dişi hastalarını kabul etmeden önce bile bu kalıbı izlediğini göstermişti. O hastaların deneyimlerini önce ana eril şablona terüme ediyordu. Eril modellerin ve paradigmaların bu tahakkümü, ya dişi cinselliğinin, sırf eril cinselliğinin bir izdüşümüymüş gibi zoraki bir okumasıyla (burada klitoris penisin yerini alır); ya da dişi cinselliğinin zımnen uygun olmayan bir şekilde tasarlanmasıyla sonuçlanır (dişinin cinsel organları penise kıyasla eksik olarak tanımlanır). Irigaray şöyle yazar: “Kadın ve onun arzusu, bu cinsel ilişki kavramlaştırmasında söz konusu edilemez. Onun yazgısı, penis tek değerli cinsel organ olarak kabul edildiği sürece, “eksiklik”, “dumura uğrama” (genital organlarının) ve “penis kıskançlığıdır.

Batı cinsellik kültüründe dişi cinselliğinin boyunduruk altına alınmasının anlamı, cinsel ilişkilerin ve pratiklerin hayli ötesine uzanır. Psikoanalitik gelenekte olduğu gibi, genelde cinsellik ve onun etrafında şekillenen ilişkiler ve imgeler, geniş bir kültürel ve toplumsal pratikler çeşitliliğinin simgeleridir ve onları etkilerler. Bu,

Irigaray'ın erillik, özgül olarak da onun fallomorfik takıntısını (penisin biçimi ve simgeselleşmesini) okumasından çıkar.

Fallomorfizm Batı'nın erkek egemen kültürünü baştan sona kat eder. Penis cinsel organın 'mükemmel örneği' (par excellence) olarak görülmektedir. Bu simgesellik, ereksiyona, birliğe, sertliğe ve hepsinden öte, görselliğe vurgu yapar. Bu fallik kültüre göre, dişilik organları görünmezdir. Irigaray'ın belirttiği gibi, onlar 'hiçbir şey görmeme yılgınlığı'nı temsil eder. Sonuç olarak, Irigaray'ın deyişiyle erkeklik, görsel olana vurgu yapan bir 'ekonomi'dir.'²⁸¹

Ne var ki, bu eril ekonominin görsel imgesi olan penis, genel olarak, görsel kültürde (pornografik mecraların dışında) gizli tutularak, neredeyse hiç betimlenmez. Ancak sanat alanında istisnai uygulamalar da yok değildir. Örneğin, kadın sanatçı Louise Bourgeois'nın ürettiği penis imgeleri ve heykelleri, kasıtlı biçimde, sanatta eril egemenlik ve erkeğin cinsel dokunulmazlığını ifşa etmeye yönelik çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

"Irigaray'ın erkek kültüründeki kimliğin sabitliğine yönelik sert eleştirisi, Lacan'ın tanımlamış olduğu gibi dile ilişkin bir saldırıyı da içerir. Lacan'a göre, dilin lokomotifini Baba'nın-Adı'nda cisimleşen, tamamlanmış ve istikrarlı simgesel anlam olanağı, simgesel düzen ideali, aşkın gösterendir. Irigaray'a göre ise, dilin özü olarak bu 'özel isim [ve] düz anlam' takıntısı, bizzat dilin zorunlu gerçekliğine ilişkin bir kavrayıştan çok, fallusla ve onun ayrıcalığıyla ilgili kendine özgü bir eril endişeye, dişinin her zaman ayrı olmasından kaynaklanan bir endişeye işaret eder.

Bu nedenle Irigaray'ın argümanının mantığı, onu kaçınılmaz olarak 'düşsel bir dişi' tanımlamaya götürür. Bu düşsel dişi, erkeklik gibi, cinsel organların anlamını tekrarlar. Bununla birlikte, takıntılı bir bütünlük, birlik ve amaçlılık simgesi olarak anlaşılan erkek cinselliğinin tersine, dişi cinsel organları dinamik ve çoğul olarak okunur. Irigaray şöyle yazar: "Böyle yapmasını engelleyecek kimse olmadan sürekli "kendine dokunan" bir kadın için seks, iki dudağın devamlı birbirini bulmasından ibarettir. Böylece, o kendi içinde birbirini uyaran iki kişi, fakat iki ayrılması imkânsız olan iki kişidir".

²⁸¹ y.a.g.e., s. 88.-91.

Çünkü dişi cinsel organları sonsuza dek birbiriyle temas halinde bir yüzeyler türüdür, onlar basit, tekil erkek mantığına indirgenemez ya da onunla kıyaslanamaz. Bu çoğulluğun sonucu, görünür ve tercih edilir birlikli bir biçim değildir, fakat elle tutulur, somut ve sürekli hissettiren bir kültürdür. Burada bitişiklik ebediyen açıktır, hem zaman (kadınlar kendilerine dokunmadan edemezler) hem de uzam (dokunmanın açtığı ilişki olanaklarına dış sınır yoktur) açısından. “Kadın hemen her yerle ilgili cinsel organa sahiptir” diye yazar, Irigaray.

Şunu belirtmeliyiz ki, erilikte, fallomorfik biçime ve görünürlüğe yapılan genel vurgu, yalnızca, dil, hakikat, anlam ve kimlik gibi belli öncelikleri içeren bir kültürün parçasıydı. Bunlar, eşit olarak kadınlık için de geçerlidir. Çünkü o daima çoğulluğu içerir, dişi kültür kendisinden dolayı/imalı bir ayırım etrafında inşa edilmektedir. Bu, Batı kültüründe kimliğin ve anlamın tutarlılığı ve birliği üzerine yapılan geleneksel vurguyu altüst eder. Irigaray’a göre dişi kültürün aradığı böyle basitlikler yoktur. Irigaray dişilik hakkında tipik olarak şöyle yazar: “ ‘She’ (dişiye işaret eden zamir, ‘O’) belirsiz bir şekilde dişinin içindeki ötekidir”. Dişi, kendilik ve onun dışında kalan şey (öteki) arasında katı bir bölünme çizgisi üzerinde ısrar etmez. Bu kale benzeri dışlama türü, eril kültürün kendilik takıntısıyla, paranoyası ve gerilimiyle aynışmıştır. Benzer olarak, ötekinin öznenin içine bu dahil edilişi, burada durmadan yenilenebilir bir ayırma açık ve belirsiz olarak temsil edilen bir sürece, bizzat kimliğe bir meydan okumadır. Dilbilimin terimleriyle, dişi dil, aynı zamanda simgesel düzenin idealize edilmiş istikrarına bir tehdidi temsil eder. Irigaray dişi dil hakkında şunu yazar: “ ‘She’ tüm yönlerde hareket eder ... ‘he’ ise herhangi bir anlamın anlaşılabilirliğini ayırt etme yetmezliğidir. Çelişik sözcükler aklın mantığına biraz delice görünür ve önceden hazırlanmış kodlarla, hazır-yapım şablonlarla dinleyenler onu duymazlar”. Dil, Lacan’ın tanımladığı gibi, düşsel olarak elde edilebilir gibi görünen geçici kimlikleri sabitlemenin bir yolu olarak, anlam olanağının düşünüyü kurar. Bu dil anlayışı Irigaray tarafından tamamen eril olarak sunulur. Dişi dil buna, dişi varlığı ima eden ayırımın bir yansıması olan belirsiz ve farklı bir içtenliğin coşkusuyla karşı çıkar.

Irigaray’ın özenle işaret ettiği gibi, yine de, bizim burada ele aldığımız şey, dişiye ait doğal olarak ortaya çıkan bir öz değildir. Aslında dişi, kimlik ve tanımlanmaya karşı çıktığı sürece, önemli olan onun, kadında olan ve her yerde olması gereken şey üzerindeki ısrarının, sabit ve öngörülen kategoriler içinde

taşılaşan sezgilere izin vermemesidir. Kısaca, kendi akışkanlığı ve açık uçlu biçimiyle dişilik, özgül bir tarihsel bağlamda yapılandırılmış cinsiyet kimliğinin ve anlamının dinamik alanına ve bir diğerine karşı iki kümenin kuramlarına yerleşir. Bu, hem başka hiçbir erillik ve dişilik tipinin olamayacağında ısrar eden argümanın temellerine yönelik bir meydan okuma, hem de, en azından Batı kültüründe iş görmesine izin verilen dişiliğin belirsizliğine ve açık uçluluğuna yönelik bir itirazdır.

Irigaray'ın, özneyi bir tür içerikle, yine de geçici ya da kültürel olarak olumsal olabilen bir içerikle donatır gibi kuramlaştırma amacını güden bir geleneğe karşı ve onun içinde yazdığını hatırlamak önemlidir. Judith Butler'ın çalışmasında da tıpkı Foucault'da olduğu gibi bu yönde, yani öznenin içeriğinin dikkatli bir şekilde değiştirilerek anlaşılması yönünde bir hareket görürüz.

Butler'in, ana hatları de Beauvoir tarafından çizilen cins/cinsiyet ayrımına verdiği yanıtla başlayalım. Bu ayrımın amacının, doğuştan getirdiğimiz biyolojik bedenın doğası ile erkek ya da dişi olarak sahip olduğumuz toplumsal ve kültürel kimlikler arasındaki doğal ilişkiyi koparmak olduğunu hatırlıyoruz. Cinsiyetimizin doğrudan doğruya ve otomatik olarak cinsel organlarımızın, hormonlarımızın ya da genlerimizin türüyle belirlendiğini dile getiren yaygın tutucu düşünce, kadın ve etkek arasındaki toplumsal ayrımların ve eşitsizliklerin kaçınılmaz olduğunu ve bunların salt Doğa'nın kendisine özgü mantığının bir sonucu olduğunu îma eder. Feminizm sürekli olarak, cinsiyeti tanımlama biçiminin kültürden kültüre ve çağdan çağa radikal olarak değiştiğine dikkat çeker ... basitçe, kültürün cinsiyet rollerini Doğa'ya dayattığını, bu rollerin ondan türemediğini ileri sürer. Önce biyoloji ('cins') gelir, ondan sonra kültür ('cinsiyet').

Yine de, Butler durumun gerçekte başka yöne dönebileceği iddiasındadır. Biz sadece, yaşadığımız büyük kültür/doğa bölünmesi yanından, kültür yanından doğa ve biyoloji üzerine kuram üretebilirdik. Zamanla biyoloji ve doğa hakkında yapmaya başladığımız spekülasyonu, yaşamımızdaki cinsiyet sisteminin değerleriyle, öncelikleriyle ve yapılarıyla besledik. Kültürün keyfi kurallarını dikte etmeye başladığı zamanın öncesinde var olduğunu düşlediğimiz biyolojik 'hakıkar'i tam da bu sistemin içinden hareketle geri dönüp aramaya koyulduk. Bu yüzden eğer kuramlaştırmamızı, cinsiyeti iki sabit kategoriye bölen kültürel bir sistem içinden

yapmaya başlamışsak, içinde en anlamlı işaretleri bulduğumuz biyolojinin de, tüm canlı hayatı aynı iki kategoriye bölenlerden biri olması hiç şaşırtıcı olmaz.

Başka deyişle, biz dünyaya sadece gördüğümüz her şeyi iki ayrı ışık demetine ayıran bir prizmanın arkasından bakabiliriz. Her zaman ve her yerde aynı iki kategoriyi üreten bir doğa gördüğümüzde, bilmeliyiz ki bu, doğanın temel yapısının belirliği değil, içinde debelendiğimiz cinsiyet mantığının bir yansımasıdır. Butler şöyle der:

“Her zaman zaten kültürel bir işaret olan beden, düşselliğe gerekli anlamında bakan, fakat asla düşsel bir inşayı özgür bırakmayan sınırlar koyar. Harikalaşan beden asla gerçekteki beden hakkında bir anlam veremez; o sadece ‘gerçek’ ve ‘tıpkı’nın yerini talep eden kültürel olarak kurumlaşmış başka bir fantezi hakkında anlam verebilir. ‘Gerçek’in sınırları fiziksel olguların, fizikselliğin acımasız etkilerini yansıtan arzular ve sebepler olarak hizmet ettiği bedenlerin, doğallaştırılmış heteroseksüelliği içinde üretilir.”

Öznelliğimize, bedenlerimize ve hatta oğanın kendi tanımına hakim olan bu katı sistemin mantığı nedir? Butler’ın buna yanıtı cinsiyetin edimsel (performative) olduğu savıdır.

Butler’a göre, cinsiyet, özneyi, açıkça tanımlanmış, sağlıklı ve normal özdeşleşme parametrelerine bağlayan, uygun biçimde düzenlenmiş bir edimler ve jestler toplamıdır. Erkek ve dişi olmak doğal olarak gelişen, içerideki bir hakikatin ifadesi değildir. O, içsel yaşamın, cinsileşmiş varlığın kabul edilebilir kutupları etrafında örgütlendiği izlenimini veren, kendimizi beklentilere uygun ve onaylanmış bir biçimle sunduğumuz ve edimselleştirdiğimiz anlamına gelir. Ancak burada hesaba katılan, yalnızca doğru edimselleşmedir. Doğal olarak güvenlik altına alınmış ve disipline edilmiş davranışlarını temsil etme ihtiyacı duyan bir cinsiyet sistemi fantezisi hariç içsel bir öz yoktur. Butler’a göre:

“Böyle eylemler, jestler, ya da genel olarak inşa edilmiş geçerlilikler, anlamlı olmak dışında ifade edilemeyen kimlik ya da özün, öteki gidimli anlamlar ve bedenî göstergeler aracılığıyla doğrulanmış ve imal edilmiş ‘mamuller/yapımlar’ olmaları anlamında edimseldirler. Cinsileşmiş bedenin edimsel olması, onun kendi

gerçekliğini kuran çeşitli eylemlerden başka, ontolojik statüsünün olmadığını gösterir. Bu aynı zamanda, gerçeklik içsel bir öz olarak imal edilmiş olsa bile, tam da içerideliğin toplumsal söylem ve kamusal kesinliğin bir etkisi ve işlevi olduğunu, yüzeysel beden politikaları aracılığıyla fantezinin kamusal denetimini sağladığını, içeriği dışarıdan farklılaştıran ve böylece öznenin 'bütünlüğü'nü kurumlaştıran cinsiyetin sınırlarını denetlediğini de gösterir.”

Emeğin, iktidarın ve anlamların dağıtımını gerçekleştiren kültürler, tüm cinsileşmiş davranışların iki yaygın fakat açıkça tanımlanmış kategoriyle (erkek ve dişi) ilişkilerine göre değerlendirilmelerini isteyen mecburi bir heteroseksüelliğin normalleştirilmesi etrafında inşa olurlar. ... Butler'ın en fazla itiraz ettiği şey, cinsileştirilmiş davranışın bu anlamdaki doğallığına ilişkindir. İçten içe doğru bir şekilde cinsileşmiş olduğumuz izlenimini vermek, cinsileştirme sisteminin hizmetinde edimselleştirdiğimiz eylemlerden bir diğeridir. Ancak salt bedenimizle ilgili bir tembellik ya da rahatlık değildir bu. Butler'ın bize hatırlattığı gibi cinsiyeti doğru biçimde edimselleştirmeyi başaramadığımızda, toplumsal dışlanmayla, alay konusu olmakla, şiddetle, tecavüzle ve hatta ölümlerle karşılaşabiliriz. ... O halde, Butler'a göre cinsiyet, edimsellik sistemini düzenleyen bir şeydir. Kısaca o, davranışların doğru biçimde yinelenmesiyle inşa olur.

Irigaray ve Butler arasındaki karşıtlıkta, öznel ve öznellik karşıtı kuramlar arasındaki başka bir karşıtlık türüyle de yüzyüze geliriz. Irigaray'a göre dişi, kendine özgü kimliğini ve onun, kendisini eril kimliğe tabi kılan salt eril belirlemeler ve betimlemelerden ayrımını açığa çıkarmalıdır. Butler'a göre ise, düşsel dişi soyutlaması, bir kültürün gözetlenen ve denetlenen cinsiyet davranışlarının, kendi özel tarihsel bağlamı ve kendi disipline edici sistemi dışında bir yerde temellendiği inancına katkı yapar. Buradaki gerilim, tekrar, bir yandan kuramsal bir modelin (bu durumda cinsiyet modelinin) –mutlak bir gerçek olduğu için değil, fakat kimlik pazarında piyasa yapan ve yozlaşma içinde bastırılmış kimliğe bir manivela sağladığı için- inşası ve öte yandan her kimliğin kaçınılmaz olarak sabitleştirici, katılaştırıcı, disipline edici ve denetleyici olduğu dünyadaki bir varlığın bütün kimliklerin kalıcı olarak çökertilmesini umabileceği argümanı arasındadır. Kısaca, ister bir öznellik modeli ya da ister kimliği üzerine mücadele, bizi her zaman özgür kılıp kılamayacağıyla ilgili bir mücadeledir.”²⁸²

²⁸² y.a.g.e., s. 92.-100.

Feminist beden sanatçılarının istisnasız tümünün bu mücadelenin bir parçası olduklarını görmekteyiz. Carolee Schneemann, bu bağlamda, 1975 yılında gerçekleştirdiği *Interior Scroll* [İç Rulo] adlı protest eylemiyle, fetişistik ve skopofilik “eril bakış”a meydan okuyarak, ve arzunun erotizm dolu bir anlatısı içinde kendisini edimleyerek; cinselliğini, modernist sanatçıyı yetkilendiren (eril) normatif öznellik tartışmasına açmaktadır. Ayrıca, sanatçının sözkonusu eylemi ile Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi arasında içeriksel anlamda bariz bir ilişki mevcuttur; kaldı ki onun bu eylem için bir film festivalini seçmesi de bu anlamda tesadüfi değildir. Schneemann eylemini New York'ta düzenlenen *Telluride Film Festivali* sırasında gerçekleştirmiştir.



Resim 72: Carolee Schneemann, “İç Rulo”, 1975

Performans, Schneemann'ın çıplak vücudu üzerinde bir örtüyle, izleyicilere elinde tuttuğu kitaptan Cézanne'la ilgili bir pasaj okumasıyla başlar. Cézanne'dan söz ederken onun için İngilizce dişil üçüncü tekil "o"yu (she) kullanır. Örneğin ondan "O [she] büyük bir ressamdı" diye söz eder. Sonra üzerindeki örtüyü çıkararak tamamen çıplak kalır. Bedeni ve yüzüne, yanında getirdiği çamur ile çizgiler çizer. Uzun bir masanın üzerine tırmanarak metni okumaya devam eder ve bir yandan farklı pozlar verirken kitabı diğer elinde dengesini sağlamak için kullanır. Kitabı elinden bırakır, önceden vajinasına yerleştirdiği (yazarkasa rulosu gibi ... dimdik bir çizgi ... göbek bağı ... dil gibi) ince bir kağıt ruloyu yavaşça çekerek çıkartır ve üzerindeki metni okumaya başlar. Bu daha önce gerçekleştirdiği bir çalışmada yazdığı feminist içerikli bir metindir: "Mutlu bir adamla karşılaştım, / yapısalcı bir film yapımcısı ... 'sizi bulduk' dedi / siz büyüleyicisiniz / fakat bize sorulmadı / filmlerinizi incelemek / ... biz inceleyemeyiz / kişisel bir konuşma / duyguların ısrarı / duyarlı bir dokunuş..."²⁸³

Amelia Jones, Schneemann'ın bu oldukça ilginç, mekana özgü eylemini şöyle yorumlamaktadır:

*"Başından sonuna kadar eylem, ki "harekette mükemmel bir duyarlılık" ve "boşlukta hareketin kırılğan ısrarcı hatlarıyla ilan edildiği" bir yayılımdı, Schneemann dişil beden'in 'içine' ('yarı-saydam bir oda' olarak vajinayla) emilerek, ve onun hareketliliği ile ve görünüş olarak son derece okunabilir (açıkça 'dişil') olan 'dışarı'nı bütünleştirdi. Sheneman'ın kendilik projesi ki tamamiyle bedenlenmiş özneyi gündeme getirir; onu, izleyiciyle (onun 'ötekiler'iyle) ilişki içinde, aynı zamanda bir nesne (fakat sadece nesne olmayan) olarak da sunar. Onun senaryosunda dişil özne basitçe bir 'resim' değil, fakat fenomenolojik bağlamda derinlemesine oluşturulmuş (ve hiçbir zaman tamamen tutarlı olmayacak) bir öznellik. Onun öznelliği devamlı surette arzular ve kimlik kazanmanın değiş-tokuşu içinde, ötekilerle bağlantı kurarak diyalektik olarak eklemlenecektir."*²⁸⁴

İç Rulo, aynı zamanda, Schneemann'ın "vulvik bölge" ve onun antik inanışlarda tanrıça sembolü olan yılankavi formları ile ilişkili araştırmasının da doruğuydu.

²⁸³ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s.

²⁸⁴ y.a.g.e., s. 3.

“Vajinayı birçok yönden düşündüm: fiziksel, kavramsal, heykelsi bir form olarak, mimari bir referans, kutsal bilgi kaynağı, esime, kuş geçiti, dönüşüm ... dışarıya doğru açılan yilankavi modelli yarı-saydam bir oda: onun görülebilenden görülemez olana geçiş yoluyla canlanmış, arzu ve üretken gizemleri ile halka şeklinde dolanan bir spiral, hem dışıl hem de eril cinsel gücün sembolü. Bu “iç bilgi”nin kaynağı, tanrıçaya tapınmada, birleştirici ruh ve beden birincil göstergesi (index) olarak sembolize edilebilir.”²⁸⁵

Heykel sanatçısı Lynda Benglis de aynı yıllarda bir seri fotoğrafik çalışmada bedenini protest bir araç olarak kullanmıştır. Benglis, onu arabası ile poz veren bir erkek gibi, ya da *pin-up* kızı gibi çeşitli cinsiyet rollerinde gösteren bu imgeleri sergi çağrılarında kullanmak üzere üretir.

Örneğin sonraları Amerikan sanatının ikonlarından bir haline gelecek gözlüklü, yapay penisli fotoğrafı *Artforum* dergisinde açmaya hazırlandığı bir serginin ilanı olarak, yayımlamak amacıyla tasarlar. Ancak derginin yayımcısı bu talebi kabul etmez ve fotoğrafı onun çalışmaları üzerine yazılacak bir makale ile basmayı önerir. Benglis, daha sonra bu eylemi gerçekleştirme amacını şöyle açıklayacaktır: *“... çalışmanın dergide galeri adına yer alması, ilan ticari yönü aracılığıyla, sanatın star sistemi içinde kendilerini kullanan sanatçıları, kişiliklerini, işlerini pazarlarken başvurdukları hileyi gözönüne sererek bildirim güçlendirecektim. İlan cinsellik, mazoşizm, ve feminizmi alaya alıyordu. Reklamın bir sanat dergisinde yayımlanması içerik bağlamında önemliydi.”* Ayrıca Benglis niyetinin, cinsellikten - erkek sanatçı ya da kadın sanatçı olarak- yararlanma fikri ve buna medya aracılığıyla aşırı dikkat çekilmesini, alaya almak olduğunu açıklamıştır.²⁸⁶

Gerçekte, Benglis bu çalışma ile kendisi gibi bir heykel sanatçısı olan ve o sırada açtığı bir serginin afişinde kendi oto-portresini kullanan Robert Morris'e protest nitelikte bir cevap vermeyi amaçlar.

²⁸⁵ Tracey Warr, Amelia Jones, “The Artist’s Body”, Phaidon Press Limited, London, 2002, s. 144

²⁸⁶ y.a.g.e., s. 142.



Resim 73: Linda Benglis, "İsimsiz", 1974

Morris, oto-portreden oluşan bu afişi, 1974 yılında New York Castelli-Sonnabend Galeri'deki sergisi için üretmiştir. Fotoğrafta, sanatçı kalın zincirlerle boyun ve bileklerinden prangalanmış, koyu renk gözlükleri ve faşizmi çağrıştıran Alman miğferiyle belden yukarısı çıplak poz vermektedir. Morris'in imgesi heteroseksüel erilliğin egemen kodlarının ve aynı anda eşcinsellikle ilgili çağrışımların, hem parodisini yapar hem de onları güçlendirerek destekler. Onun kaslı yapısı ve saldırgan duruşu, askeri kostüm ile hem güçlendirilen hem de altının oyulduğu aşırı eril bir tasviri doğrular gibi görünmektedir.²⁸⁷

²⁸⁷ y.a.g.e., s. 143.



Resim 74: Robert Morris, "İsimsiz", 1974

Morris'e cevap niteliğindeki fotoğrafik oto-portrede Benglis, güneşte bronzlaşmış ve bolca güneş kremiyle yağlanmış vücuduyla tamamen çıplak ayakta poz vermektedir. O da Morris gibi güneş gözlüklerini takmıştır. İnce yapısına rağmen oldukça kadınsı görünmekte; pozu tıpkı bir *pin-up* kızının jestlerinde olduğu gibi oldukça abartılıdır. Yüzünde alaycı ve küsumseyen bir ifade vardır. Sağ eliyle, kasıklarının arasına yerleştirdiği, uzun ve sertleşmiş halde oldukça detaylı ve inandırıcı bir şekilde yapılmış yapay bir penis (dildo) tutmaktadır.

Böylelikle, Benglis'in çalışması Morris'in çalışmasıyla eril ve dişil klişe pozlar ve egemenlik ile boyun eğme arasındaki oyun temaları üzerine diyaloga girmekte, belki de daha ötede, cinsiyet ve cinselliği, kadının penis yoksunluğu ve erkeklerde hadım edilme kuruntusu olarak formüle eden, fallus-merkezli kuramlaştırma modellerini eleştirmektedir.

3.1.3 Üzerine Giyilen Bir Klişe Olarak Dişil Beden

Buraya kadar incelediğimiz kadın sanatçılar, beden/kendiliklerinin öznelerarasılığa açılma olasılığı içinde, kendileri olarak, kendiliklerini keşfe çıkarırken, Cindy Sherman bu keşfi, farklı bir yol izleyerek, kendisini (beden/kendiliğini) hayatın içinden sinemaya yansıyan farklı kadın klişeleri (sterotip) içinde arayarak gerçekleştirir.

Sherman'ın 1970'lerin sonunda *Untitled Film Stills* [İsimsiz Film Kareleri] adıyla gerçekleştirdiği edimsel fotoğraf projesi, "kendi" fotoğraflarından oluşuyor, ancak çekilen karelerin "oto-portre" niteliğinin ötesine geçtiği ilk bakışta anlaşılıyor. Sherman kendi görüntüsünü kılık değiştirme ve makyaj ile film yıldızlarının imge kalıplarına sokarak fotoğrafa aktarıyor ve bu klişe-imgeler üzerinden kendisini imgeleştiriyor. Sherman kendi imgesini, kurguladığı bir mekan ve zaman içinde tanıdık gelen ama tam anlamı ile teşhis edilemeyen "sahte-yapay" kadın "kahramanlara" dönüştürüyor.

Çalışma üzerine yaptığı yorumlarda da Sherman bu belirsizliğin altını çiziyor: *"Böyle bir karakter seçmem, cinselliğe duyduğum kendi ikilemim ile ilişkili. Bu karaktere benzeyen ve birçoğu filmlerden alıntı kadın rol modelleri ile büyümene rağmen senden iyi kız olman beklenir."*

Fotoğraflarda Sherman'ın değindiği kadın film kahramanlarını seçmek mümkün: Amerikan B-kategorisindeki filmlerin kadın kahramanları, baştan çıkarıcı bir lolita, Yeni-gerçekçi İtalyan filmlerinin seksi köylü kadını, elinde içki kadehi ile paparazziler tarafından yakalanmış alkolik bir Hollywood yıldızı, vb. gibi.²⁸⁸

²⁸⁸ http://www.nbcfilm.com/mayis/press_yeniyonelim3bige.php



Resim 75: Cindy Sherman
"İsimsiz Film Karesi No: 13", 1978



Resim 76: Cindy Sherman
"İsimsiz Film Karesi No: 15", 1978



Resim 77: Cindy Sherman
"İsimsiz Film Karesi No: 35", 1978



Resim 78: Cindy Sherman
"İsimsiz Film Karesi No: 7", 1978

Sherman'ın bu çalışması, her iki sanatçı da -farklı biçimde de olsa- pozun retorliğini kullandıkları için, Wilke'nin çalışmalarında yarattığı 'kendilik-imge'si ile karşılaştırılabilir. Sherman'ın –kostümler, sahne donatıları ve abartılmış pozlarla saldırganca benimsediği bağlamda- yarattığı kendilik-imesi, resmin sahteliğini daha doğrudan göz önüne serer görünürken, Wilke bu sahteliği kadınlığın kinayelerinin yerleştiği 'yinelemeler' olarak etkin biçimde edimlemektedir. Onlar, kendilerini pozun retorği içinde edimleselerde, her iki proje de, eril bakışın kadınları öteki/nesne konumuna indirgeyip gözden düşürmesini sorgularlar.²⁸⁹

Buraya kadar, feminist beden sanatçılarının edimsel çalışmalarla kendiliklerini inşa-üretim sürecini, onların öznelerarasılığın "bütünlüğü" olasılığına açılmaları olarak kavramaya çalıştık. Ne var ki Lacan bu konuda, oldukça karamsar bir tablo çizmektedir. Madan Sarup, Lacan'ın benlik ve kimlik kavramlarına yaklaşımı bağlamında öznelerarasılık olgusuna getirdiği yorumu şöyle özetliyor:

"Lacan'ın aynadaki çocuk tasarımını bir eğretileme olarak kullanması üzerinde önemle durulmalıdır. Düşünüm [reflection] tasarımı Hegel kaynaklı olup kendisiyle sıkça (özellikle Alman İdealist Felsefesi'nde) karşılaştığımız bir tasarımdır. Bu felsefede şu tür sorularla ilgilenilir: Kendinin bilincinde olmak ne demektir? Kendiliği nasıl tanırız? Bilinci kendi üzerine düşündürten şey nedir? Kendilik bilincinde (öz-bilinçte), özne ile nesne birbirleriyle özdeşdir; ama kendilik üzerine düşünebilir miyim? Peki ya bunu düşünmem üzerine düşünebilir miyim? Kendilik yani bilincin benliği, bilincin kendiliğini kavrayabilir mi? Kendimizi gördüğümüzde yalnızca bir bakış görürüz. Ne olduğumuza bir türlü yaklaşmıyoruz bile; buna "düşünümün sonsuzluğu" denilmektedir.

Lacancı önemli tasarımlardan bir diğeri, "tanı(n)manın diyalektiği"dir. Bu tasarımın içerdiği temel düşünce şudur: ne olduğumuzun bilgisini başkalarının bize gösterdiği tepkilerden ediniriz. Konuyu D. W. Winnicott'un, "Lacan'ın görüşünde aynanın yeri" tartışmasıyla karşılaştırmak sanırım yararlı olur. Winnicott, ilk aynanın annenin yüzü olduğunu ileri sürmekte, öz-kimlik dengemizi sağlayanın gerçekte başka insanlar olduğuna dikkat çekmektedir. Birtakım feministlerin kendisini eleştirmesinin başlıca nedeni, Winnicott'un yeterince araştırmadan yalnızca

²⁸⁹ Amelia Jones, "Body Art/Performing The Subject", University of Minnesota Press, London, 1998, s. 174.

“anne”nin rolüne odaklanıyor olmasıdır. (Anne rahatsız ya da ruhen hastaysa, geriye de bir imge yollayamıyorsa bu durumda ne olacaktır?).

Winnicott'un tersine, Lacan hiçbir zaman durağan ve değişmez bir imge edinemeyeceğimizi söylemektedir. Başkalarıyla olan ilişkimizi yorumlamaya çalışırız, ama her zaman için yanlış yorumlama olanağı da söz konusudur. Her zaman bir boşluk, bir gedik, yanlış bir tanı(n)ma olasıdır. Hiçbir zaman başkasının bize verdiği karşılığın anlamından emin olamayız. Kimliğimiz ile ilgili bir düşüncemiz vardır ama bu gerçekliğe karşılık gelmez; ayna imgesi arkadan öne doğrudur.

Yalıtılmış bir kavram olarak düşünülüğünde, benlik kavramı burjuva bireyciliği ile yakından ilgilidir (Lacan her nedense bunun hep böyle olacağını çitlatmaktadır). Lacan bıkıp usanmadan ego üstünde duran Amerikalı Psikologlar'a (Erich Fromm ile Karen Horney'e) sürekli saldırır. Onungörüşünce, durağan bir ego anlayışı yanılısamadan öte bir şey değildir. Ego yanılısalarını sonuçmazcasına [asymptotically] dört bir yana saçabiliriz (geometride sonuçmaz [asymptote], düz bir çizgiye yaklaşan ama asla sonsuzluktan başka bir şeye ulaşamayan bir eğridir).

Lacan elimizde değişmez bir özellikler kümesi olmadığını ısrarla yineler. Bu görüş, Sartre'in 'Varlık ve Hiçlik' adlı yapıtında ortaya koyduğu görüşe oldukça benzer. Sartre'in kuramında, bilinç asla kendini kavrayamaz. Düşünüm, her zaman özneyi bir nesneye dönüştürür. Sartre belirlenmiş bir bilinç anlayışına tamamıyla karşıdır. “Ben böyleyim, bu benim” dediğimiz anda, kendimizi nesne kıldığımızı söyler. Geçmişe bakarak sık sık özellikler kümesi kurarız. Sartre değişmez bir kategoriler kümesinden çok daha fazla bir şey olduğumuzu da özellikle belirtir. Kendimizi yalnızca belli bir özellikler kümesinden ibaretmiş gibi düşünmemeli; ne de bir diğer aşırı uca yönelerek, kendimizi salt hiçlik olarak kavramamalıyız.

Lacan, hiçbir zaman özniteliklerimizden [attribute] herhangi biri olmadığını ileri sürer. Eğer doğruluk bireyin doğasından gelen bir özelliği ifade etmek anlamına geliyorsa, o zaman doğruluk diye bir şey yoktur. Her “temeldenci doğru”dan kuşku duyan Lacan şunları yazar: “Freud, insanlığın bilgisine doğru diye bir şeyden daha fazla bir şey katmamış olsaydı, Freud'un herhangi bir ahlâkçıdan öte bir değeri olmazdı...”

Lacan, tasarımı dışında hiçbir özne olmadığını, ama hiçbir tasarımın da bizi bütünüyle kuşatmadığını özellikle vurgular. Ne bütüncül bir biçimde tanımlanabilirim ne de bütün tanımlamalardan kaçabilirim. Ben, kendi kendim için bir serüvenim. Bu yüzden Lacan, kendimizi nasıl sunduğumuzun her zaman başkalarınca yorumlanmaya açık olduğunu savunur. Öte yandan, başkasını tam olarak kavramak için o kimseyi kafamızda “kurma” girişimi eksik kalmaya mahkûmdur; çünkü hiçbir betim betimlemeye çalıştığımız kişiye gerçek hakkını vermez. Üstelik, başkaları onu nasıl ‘görmek’ istiyorsa kişi de kendisini öyle görür.

Burada işin doğasından gelen bir gerilim, bir gözdağı duygusu söz konusudur; çünkü bir kimsenin kimliği o kimliğin bir başkasınca tanınmasına bağlıdır. Bu, Hegel’in “Efendi ile Köle” öyküsünün ana izleğidir. ... Efendi, Köle’den kendisini tanımmasını ister ama bu kendi kendini baltalayan bir süreçtir. Efendi kendisini, kendisine gözdağı verilmiş bir konumda hisseder; çünkü tanınması yalnız ve yalnız Köle’ye bağlıdır. Bu öyküden çıkan anafikir, başkalarını bir araca –bir aynaya- indirgemeye oldukça eğilimli olmamızdır. Başkalarına olan bağımlılığımızın üstesinden gelmek istediğimizdeyse saldırganlık söz konusu olur (İnsanların şöyle dediğini sıkça duyarız: “Ben özgürlüğümde ısrar etmeliyim”).

Karşılıklı tanıma/tanınma olanaklı mıdır? Lacan hiçbir zaman başkasının bilincine tam anlamıyla giremeyeceğimizden, öznelerarasılığın [intersubjectivity] da asla tamamen edinilemeyeceğini öne sürer. Karşılıklı tam bir anlama kısmen de olsa olanaklı değildir; çünkü gösterenlerin belirsizliği nedeniyle söylenen ile demek istenilen arasında daima bir boşluk bulunur. Bu bütünüyle, başkasını sevdiğimizde o kişinin sevgisini isteriz diyen Sartre’ı anımsatır. Böylesi bir tutum kaçınılmaz olarak sevgiyi araçsallaştırır. Kişi özne olduğu sürece başkası nesnedir. Görüldüğü üzere, Lacan özne ile nesnenin uzlaştırılmaz ayrılığına inanan geleneğin bir üyesidir. Kuşkusuz Lacan’ın bu doğrultuda bir varlıkbilgisi [ontology] bulunmaktadır: bütünlüğe hepimizin ihtiyacı var, hepimiz bir birlik durumunu özlüyoruz; ama tamlığa ya da doluluğa [plenitude] erişmek mantıksal bir olanaksızlıktır.²⁹⁰

Amelia Jones’un bu konuda, en azından feminist beden sanatçıları açısından, pek karamsar olduğu söylenemez. Jones, Sherman’ın çalışmalarını bu

²⁹⁰ Madan Sarup, “Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm”, (Çev.: Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 24.-27.

bağlamda şöyle değerlendirmektedir: “*Sherman’ın pratikleri, postmodernizmi ve onun özellikle karşı-modernist atılımını tayin eden; benim öznenin ötekine (bir öznelerarasılık dinamiği içinde kendi ve ötekiliğin birbiriyle ilişkilendiği, arzunun çevrimlerinin yalınlığı içinde) açılması diye ileri sürdüğüm duruma dahildir. Feminist ve fenomenolojik terimler içinde, onun bedeni, ki o, kendiliğinin delilidir; bir ‘yansıt/ma biçimi’ olarak, öteki ile bağlantısı ve karşılıklı ilişkisellik içinde poz vererek, bedeninin toplumsal cinsiyetlenmesi ve cinsel edimleri bağlamında kendisini üretir. Sanatçı, ‘öteki’ler içine yerleşerek, (kendi) öznesini konumlandırır. Özne olarak (kılığına girdiği imgenin) kendiliğiyle asla bütünleşmez, üstelik ötekiler zarfında daima arızidir. Öznelerarasılığın bu birlikteliği/yapışıklığı arzuyu bizimle biraraya getirir (Bu izdüşümsel bakış, öznelerarasılığın bir biçimi fakat onun kendisi olmasından çok, öteki içindeki yoksunluğun izdüşümü yoluyla, bu olasılığı özellikle örten bir şey olarak işlev kazanır). Bu Sherman’ın çalışmalarının, büyük oranda ihmal edilmiş, öznelerarası boyutudur.”²⁹¹*

3.2 KENDİNİ SAHNELEYEN ERİLLİK

1970 sonrasında beden sanatı uygulamalarında, çalışmalarının konusu olarak kendi erilliklerini kullanma yönünde erkek sanatçılar arasında doğan bir ilgiye ve isteğe de şahit oluruz. Bu konu özellikle benzer duygularla kendini sahneleyerek kullanan birçok sanatçının çalışmalarında açıkça görülür.

Bu bağlamda erillik, ya aşırı bir vurgu ile ya da ondan ödün verilerek, ele alınıp, sahnelenmiştir.

Aşırı-eril çalışmalarda, Chris Burden ve Matthew Barney, doğal ve şüphe götürmeyecek bir şey olarak verili toplumsal cinsiyet rolleri yönünde takındıkları emin tavır ile, ancak zaman zaman mazoşizme kayan, inşa edilen bir rol olarak, erillikle bağlantılı konularla uğraşmışlardır. Bu çalışmalarda erillik, sergilenen (hatta teşhir edilen), oynanan ve ispatlanan bir davranış olarak vurgulanmıştır.

Özellikle, Vito Acconci ve Paul McCarty’nin kendilikten ödün verme ve zelil (abject) taşmalar diye nitelenebilecek çalışmalarında ise erillik, zedelenebilir, geçişgen ve dönüşebilir bir toplumsal cinsiyet olarak ele alınmıştır.

²⁹¹ <http://www.wsws.org/articles/1999/aug1999/sher-a18.shtml>

John Coplans ve Peter Land gibi sanatçılar da farklı biçimlerde, kendini sahneleme ve erilliği muğlaklaştırma konularına eğilerek, bu içerikte çalışmalar yapmışlardır. Coplans kendi çıplak bedenini açığa vuran fotoğrafik çalışmalar; Land ise Klein, Burden, Acconci ve McCarty ile diyalogları ima eden, düşen figür olarak kendisini sahnelediği video çalışmalar üretmiştir. Onların çalışmaları da genel olarak Batı görsel kültüründe zamanında saygı gösterilmiş gelenekler ve özellikle de sanat ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkisellik üzerinedir.

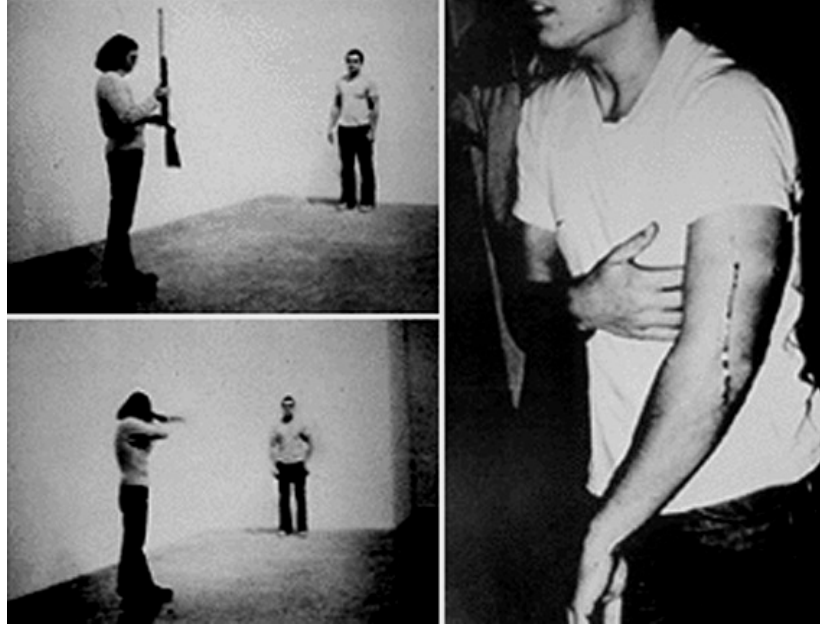
3.2.1 Aşırı-Erillik

3.2.1.1 Mazoşizme Kayan Aşırı Erillik

Chris Burden'ın 1971-1975 yılları arasında gerçekleştirdiği performanslar Yves Klein'in çalışmalarında görülen aşırı-eril vurguları paylaşır. Bu çalışmalar oldukça yalın, ancak bir o kadar da tehditkar ve tedirgin edicidir. Burden'ın gerçekleştirdiği eylemlerin hemen hemen hepsi yaşamla ölüm arasında belli bir riski barındırır. Bu açıdan bakıldığında, ortaya oldukça çapraşık bir durum çıkmaktadır. Çünkü Burden hem saldırgan hem de saldırıya maruz kalan, korunmasız kurban rolüyle, sergilediği şiddeti mazoşistik bir duyguyla, kendi bedeni üzerinde deneyimlemektedir.

Burden *Shoot* (1971) [Vuruş] adlı performansta, gösteri için boşaltılan bir galeride, yaklaşık 4.5 metre mesafeden, bir meslektaşının kendisine tüfek ile ateş etmesini ister. Performans, bir merminin koluna isabet etmesi ile sonuçlanır. Olay dehşet vericidir. Olası en küçük bir hata bile Burden'ın ölümüne yol açabilecektir. Asıl ilginç olan, kimsenin onları durdurmak için araya girmemesidir. Burden, olaya seyirci kalan bir grup izleyiciyi suçlu durumuna sokarak, adeta suça ortak etmektedir. Gerçekleşen olayda, neyin gerçek neyin kurmaca (sanatsal bir gösteri) olduğu birbirine karışmıştır. Burada, izleyici kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen bir olayla karşı karşıyadır.²⁹²

²⁹² Peter Bürger, "Avangrd Kuramı", (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 29.



Resim 79: Chris Burden, "Vuruş", 1971

*Deadman** (1972) [Ölü adam] adlı diğer bir performansta Burden, bir sanat galerisinin önündeki caddeye çıkar, yolun ortasına uzanarak yatar. Üzerinde sadece bedenini tümüyle saran bir branda kumaş vardır. Cadde trafiğin yoğun olduğu bir bölgededir ve arabalar durmaksızın yanından hızla geçip gitmektedir. Bu performans da ciddi şekilde bir yaralanma ya da ölüm riski barındırmaktadır.



Resim 80: Chris Burden, "Ölü Adam", 1972

BC. Mexico (1973) adlı performansta onu bu kez, okyanusta küçük bir Eskimo kayığı içinde buluruz. Onbir gün süren yolculuğu doğal olarak çok zor

* *Deadman*'in bir diğer anlamı sel gibi hızla akan akan bir nehre batmış, kablo ya da zincirle bağlı yüzer halde ağaç kütüğüdür.

koşullarda geçer. Kayıkta tek başınadır ve dünya ile bağı kopuktur. Bu süre zarfında Burden hayatta kalma savaşı vererek, bir erkeğin fiziksel ve zihinsel dayanıklılığını kendi üzerinde deneyimlemiş; bu deneyime ilişkin duygularını tuttuğu günlüğe aktarmıştır.



Resim 81: Chris Burden, "BC. Mexico", 1973

Hiç kuşku yok ki bu kahramanca, cesurca ve intihar eğilimi olasılığını da barındıran eylemler, mazoşistik bir yönü öne çıkarır. Bu mazoşistik yönün, Pollock kuşağında gördüğümüz eril kahramanlığın geleneksel nosyonları ile avangard sanat vurgusu içeren, tehlikeli, mevcut yapıyı bozan ve 'zor bir zanaat' olarak, sanat yapma üzerinde sarsıcı bir rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır.²⁹³

Burden'in çalışmalarındaki aktarma yöntemi, teşhircilik içinde içselleşmiş mazoşistik bir ögeyi açığa vurur. Bu zaman ve mekana özgü (site-specific) performanslar, bize, onlardan arda kalan belgeler şeklinde ulaşmaktadır: bir fotoğraf, açıklayıcı bir metin gibi örneğin *Shoot* performansından geriye kalan mermi gibi nesnelere. Bunlar sanat galerilerinde, küçük vitrinler içinde yazı, resim ve nesnelere bir araya getirildiği, neredeyse kutsal bir emanet gibi sunulur. Onlar, sanki sona ermiş, gizem dolu bir dini törenin (ritüel) kanıtlarıdır. Sergilenen malzemenin fetiş karakteri taşıyan nesnelere olduğu ve Burden'in performanslarının ise gizemli, sözde dini eylemlere olduğu varsayılır. Kendisine mazoşist duygularla yaklaşan bir kişi, mutlaka onu izleyen başka bir kişiye ya da en azından duyduğu acıya ait sahici bir kanıt gereksinim duyar. Bu bağlamda, Burden'in çalışmaları ile

²⁹³ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

Hristiyanlık inancının dini şehitlik (en ünlüsü İsa'dır) geleneğindeki eziyet ve acı çekme görüntülerinin teşhirci temsilleri arasında bir paralellik kurulabilir.²⁹⁴

Bu olgu, 1973 ve 1974 yılında gerçekleştirdiği *Icarus* [İkarus] ve *Trans-Fixed* [Sabitlenmiş Trans] projelerinde açıkça görülmektedir. Bu çalışmalar, Hristiyan ve klasik mitoloji gibi tarihsel motiflere yaptıkları göndermelerle ve aynı zamanda şoke edici tarzlarıyla oldukça ilgi çekicidir.



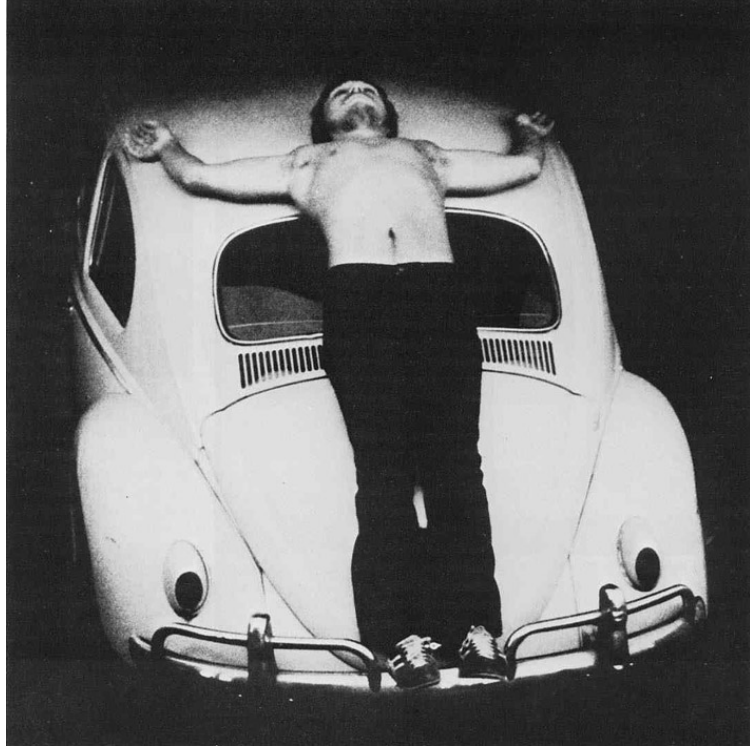
Resim 82: Chris Burden, "İkarus", 1973

İlk çalışma, mitolojik İkarus* figürünün uçuş tutkusuna dayanır. Burden, bir grup davetlinin önünde, galeriye soyunuk halde girer, yere uzanır, iki büyük cam plakayı omuzlarına yerleştirir. Camlar omuzlarında bir çift kanat gibidir. İki yardımcısı camın üzerine döktükleri gazyağını tutuştururlar. Birkaç saniye içinde cam plakalar alevle kaplanır. Burden, yavaşça ayağa kalkar ve odayı terkeder. Böylece, klasik, fallik bir figüre dayalı eril gurur ve kibir dramatize edilmiş olur. Bu durum, kendisini modern bir İsa figürü olarak sahnelediği, *Trans-Fixed* performansında daha da geliştirilir:

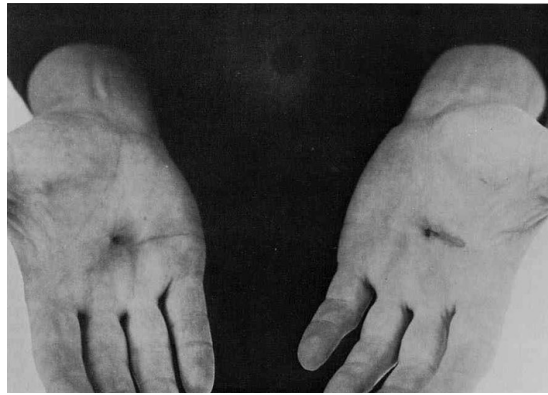
²⁹⁴ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

* Antik Yunan mitolojisinde Dedalusun oğludur. Efsaneye göre, balmumundan yaptığı kanatlarla güneşe uçmayı denemiş ancak güneşe yaklaştığında kanatları erimiş ve düşüp ölmüştür.

“Speedway Avenue’de küçük bir garajda, bir Volkswagen’in arka tamponu üzerine çıktım. Arabanın tavanına, kollarımı iki yana açarak, sırtüstü uzandım. Çivi ile avuçlarımın içinden arabanın tavanına sabitlendim. Garajın kapısı açıldı ve araba Speedway’in yan yoluna doğru itildi. Motor çalıştırılarak, araba, benim çığlıklarım ile birlikte, iki dakika boyunca son hızla sürüldü. İki dakika sonra, motor durduruldu ve araba garaja geri çekildi. Kapı kapatıldı.”²⁹⁵



Resim 83: Chris Burden, “Sabitlenmiş Trans”, 1974



Resim 84: Chris Burden, “Sabitlenmiş Trans (Detay)”, 1974

²⁹⁵ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

Yukarıdaki açıklayıcı metin, Burden'i bir Volkswagen üzerine sırtüstü uzanarak "çarmıha gerilmiş" gibi gösteren fotoğraf ve onu çatıya mıhlayan iki çivi küçük bir kutu içinde, birlikte sergilenmiştir. Çalışmanın doğası ve yapının başlığındaki kelime oyunu, olağandışı, uçlarda gezinen ruh halinin ve dini-ruhsal deneyimlerin (melo) dramatik, ritüele dayalı yönlerini vurguluyor.

Burden'ı acı çeken bir kurban gibi gösteren çivilenme sahnesi ve bu sahnenin oldukça gürültülü-patırtılı biçimde gerçekleştirilmesi, sergilediği maço kültürünün etkileri, onu mecazi olarak, sanat tarihindeki azizlik mertebesine yükseltilmiş, kutsanmış, kanonlaşmış diğer "eril şehitler" ve "azizlerle" bağlantılı hale getirmektedir.

Sanatçının İsa ile özdeşleşmesi, kültürel tarihte; Albert Dürer'in ünlü otoportresi ve Rembrandt'ın geç *Passion of Christ* [İsa'nın Tutkusu] betimlemelerinden; Van Gogh'un intiharı ve Paul Gauguin'in sanatsal anlamda şehitliğine ve Pollock kuşağı sanatçılarında rastlanan intiharlara kadar giden bir olgudur.²⁹⁶

Böylesi bir kutsama ve ironinin karışımı içinde, Burden birçok kişileşme yolu içinde Jackson Pollock olgusundaki eril sanatçı figürünü; ve onun "kutsal"lığı nosyonunu dramatize eder. Varsayılan çeşitli şehit rolleri aracılığıyla, Burden, eril normların mazoşistik yönünü ve eril bir sanatçı olarak kendi kimlik problemini de ortaya koyar.

O da Klein gibi sembolik, fallik güce (iktidar) olanak veren bir sanatsal kimliği sahneler ve hayata geçirir. Çarpıcı övgü ve ironik eleştirelliğin karışımı ile modernist estetikteki eril egemenlik dramatize edilir. Böylece dikkatler doğrudan doğruya sanat dünyasında bir sanatçı olarak erkeğin onaylandığı geleneksel kavramlar içindeki ikileme yönelir.

3.2.1.2 Aşırı Erilliğin İronik Betimi

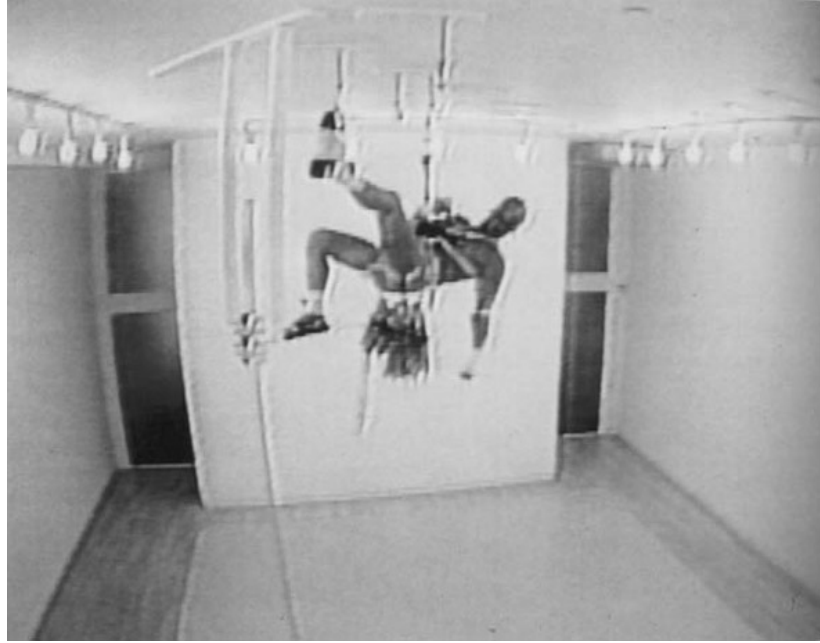
Matthew Barney de aşırı-eril betimlemelerle, ancak geçerli toplumsal cinsiyet varsayımlarının farklı bir karakteristik yönüyle çalışır. Barney için (Joseph Beuys için

²⁹⁶ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

yağın önemli olması gibi) kasların önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Vücut geliştirme ve atletizm konularına ilgisi, 1990'ların başında ürettiği *Field Dressing* [Giyilen Alan], *Transsexualis-Dedline* [Eşcinsel-Sarkış] *Blind Perineum* [Kör Apışarası] gibi erken dönem çalışmalarında görülür. Bu çalışmalarda Barney tavana asılmış tırmanma ekipmanları kullanır. Büyük bir efor sarfederek tavandan sarkan iplere tırmanır, çıplak bedeni ile yerçekimine adeta meydan okur.

Bu çalışmalarda, kendine yönelik bir ironik yaklaşım sezilmektedir. Bu bağlamda yaratıcı süreç; direnme gücü, dayanıklılık ve kendini disipline etme üzerine gelişir. Sanatçı, fazla efor harcamaya, basınca, sınırları ihlale, kendini tutma sınavına dayanmalı ve tahammüllü olmalı; öncelikle o, bu konuda bir ustalığa erişmeli ve bedeni üzerinde bir denetim sağlamalıdır.

Usta sihirbaz Harry Houdini ve Amerikan futbolcusu Jimi Otto gibi gerçek; Tarzan, Batman ve Spiderman gibi hayali kahraman figürleri ile Barney'in edimsel eylemleri arasında bir paralellik kurulabilir.²⁹⁷ Sözkonusu tüm figürler erkek dünyasının eril temsilcileridir.



Resim 85: Mathew Barney, "Kör Apışarası", 1991

²⁹⁷ http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=30&artist_id=96

Barney'in çalışmalarının çoğu güçlü fiziksel ve cinsel göndermelerle yüklüdür: vazelinle kaplanmış makineler, aygıtlar; beyaz, sperme benzeyen kremden üretilmiş soyut formlar. Bu göndermelerin tümü beş filmlik bir seri olan "Cremaster"ta görülebilir. Filmler çoğunlukla satire* benzer yaratıklar, eril kahraman figürleri ve kadınsılaştırılmış karakterlerle doludur. Yaratılan karakterlerin toplumsal cinsiyetleri, çoğunlukla jenital öncesi** (pre-genital), farklılaşmamış, ya da en azından muğlaktır.

Film serisi adını, sadece erkeklerde bulunan, erkek üreme organları, testislerdeki ısının düzenlenmesini sağlayan 'kremaster' kasından alır. Kremaster kası, soğuğa ve denetlenemeyen dış etkenlere karşı tepki veren bir kastır. Barney'in aslında bir tıp öğrencisi olması, bu adın neden tercih edildiğine ilişkin bir ipucu vermektedir. Barney, kendini sahneleme görüntüleri ve çeşitli kahraman figürleri aracılığıyla mitoloji ve destanlarla, gündelik hayattan konuların birbirine karıştığı beş filmde, esrarengiz bir evrene doğru yolculuğa çıkar. Örneğin *Cremaster IV* filminde *Isle of Man**** adıyla bilinen motosiklet yarışlarını kullanarak, iki takımın sürücüleri arasındaki kulakları sağır eden amansız yarış gözler önüne serer. Her iki takımın sürücüleri de erkektir ve mecazi anlamda "Erkekliğin Küçük Adası"nı (aynı zamanda bu isimdeki yarış kazanmak) istila etmek için birbirlerine saldırırlar.



Resim 86: Matthew Barney, "Cremaster 4", 1994

* Antik Yunan ve Roma mitolojisinde yarısı insan yarısı keçi şeklinde temsil edilen tanrı.

** Canlıların üreme organlarının henüz dişi-eril olarak ayrışmamış hali.

*** Isle of Man aynı zamanda İngiltere yakınlarındaki bir adanın ismidir.



Resim 87: Matthew Barney, "Cremaster 4", 1994

Barney filmde aynalarla çevrelenmiş cine benzer bir yaratık ve bir *dandy* gibi giyinmiş, zıplayarak hareket eden bir satiri canlandırmaktadır. Filmin sonuna doğru, Barney, *Loughton* adıyla bir keçi karakteri olarak tekrar görünür. Bu figür öykünün üçüncü elemanıdır. Kafa derisindeki henüz tam olarak oluşmamış dört boynuz yuvasının çevresindeki saçlar dikkatle taranmıştır. O, "Loughton adayı"dır. Kafasındaki (boynuza dönüşmesi beklenen) yara ve tomurcuklanmış yumru karışımı çıkıntılar, canlıların jenital öncesi dönüşüm olasılığını akla getirir.²⁹⁸

Film, eril üreme organına benzeyen özel olarak tasarlanmış motosikletler ve bir seri etkili motif ve olaya dayanan bir aksiyon üzerine kuruludur. Filmin maço vurguları içermesi *dandy* kimliğiyle bir karşıtlık oluşturmaktadır, ancak bu, geleneksel eril rol imgesinin kaybı üzerine bir çeşit melankoli gibi de görülebilir.

²⁹⁸ <http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>

Filmde açık bir anlatım görülmesi de, seriyi oluşturan tüm filmler, cinsiyetle ilgili kinayeli bağlantılar içinde düzenlenmiştir. Herşeyi hesaba katarsak, izleyenler üzerinde bir cinsel geçiş ayini (Rite of Passage^{*}) ya da mistik bir erkeklik sınavı töreni^{**} izlenimi yaratır.²⁹⁹

Loughton adayı (Barney'nin canlandırdığı satirik karakter) cinsel hiyerarşi ve zıtlıklar aracılığıyla farklılaşan cinsel kimliğini reddeder. O kademeli olarak başlayan morfolojik bir dönüşüm içinden mevcut cinsel kimliğin ötesine, adeta başka bir cinsel konuma geçmek için savaşı.

Barney'nin çalışmalarında sıkça görülen satir figürleri, melezleşmiş görünüşleriyle beden in doğasında olan, cinsiyetler arasındaki geçişgenlik olasılığını temsil eder. Cinsel kimlik inşa edilen, şekillenen ve bir araya getirilen bir melezlik olarak vurgulanır. Bedenin böylesi bir melezlik içermesi, bireysel kimliğin biçimlenmesinde ayırım ve farkın anlamınının altını kazmakta ve zayıflatmaktadır.³⁰⁰

Cremaster IV, serinin en tuhaf ve insanı rahatsız edenlerinden biridir. Filmin sonunda, Loughton adayını ameliyat masasının üzerinde yavaşça bağlı olduğu iplerden kurtulurken görürüz. Kasıklarının arasında vazelinle kaplanmış bir şişkinlik vardır. Sonraki planda aday, kısırlaştırılmış, cinsiyetsiz bir figür olarak, kasıklarından iki motosiklete kablolarla bağlanmış halde görünür. Fonda çalan gaydanın acı ve ince çığlığıyla birlikte filmin sona erer.

Cremaster IV'te canlandırılan sahne aynı zamanda, cinsiyeti henüz farklılaşmamış bir ceninde görülen, yumurtalıkların gelişimi öncesine karşılık gelen, jenital öncesi bir evreni ima eder. Barney klasik anlamda, erilliğin eleştirisi ve geleneksel toplumsal cinsiyet sınıflamaları ile ilgilenen bir kişi değildir ve konunun bu yönüyle ilgilenmemektedir; ne eril ne de dişil sınıflamalar içine giren bir toplumsal cinsiyet kavramı ile ilgilenir. O, cinselliğin oluşumunda etkili olan biyolojik yöne

* *Rite of passage* bir kişinin toplumsal ya da cinsel konumunun değişimine işaret eden, daha çok dini nitelikte bir törendir. Geçiş ayinleri çoğunlukla, doğum, kadınların âdet görmesi ya da ergenlik, evlilik, menapoz, andrapoz, ölüm gibi insan yaşamının diğer önemli dönemsel olaylarla ilgili düzenlenen etkinlikleri içerir.

** Erkekliğe geçiş töreni, daha çok Batı dışı toplumlarda görülen, ergenliğe geçiş döneminde erkek çocukların bedensel fiziksel ve ruhsal dayanıklılıklarının sınındığı zaman zaman beden in şiddete maruz kaldığı bir dizi etkinliği içerir. Bizim kültürümüzde de uygulanan erkek çocukların sünnet edilmesi bu geleneğin bir parçasıdır.

²⁹⁹ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

³⁰⁰ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

dikkat çekerek daha akışkan, yorumlanmış ve ayrışmamış bir kimlikle uğraşmaktadır.³⁰¹

Bu kimlik sorunsalı, birinci bölümde yer verdiğimiz, de Beauvoir'ın eril cinsiyetin hem pozitif hemde nötrü temsil ettiği söyleminden hareket ederek, onun kastettiği nötr kavramı ile Barney'in kullandığı eril cinsiyetin jenital öncesi konumu arasında bir bağlantı kurulabilir mi? sorusunu akla getirmektedir. Gelişen tıp teknolojisi ile eril cinsiyetin (ve beden) dişil cinsiyete dönüştürüldüğü güncel örnekler göz önüne getirilirse bu sanki mümkünmüş gibi gözükmektedir.

3.2.2 Erillikten Ödün Verme

3.2.1 Özeleştirici Aracı Olarak Erillik

Vito Acconci ve Paul McCarthy'nin ürettikleri edimsel filmlerde, kendi erilliklerini daha özeleştirici, eril kimlikten ödün veren ve dokunaklı bir tarzda sundukları görülür. Onlar, erilliklerinin baskın karakterini bir yana bırakarak ve geleneksel erillik sınırlarını zorlayarak, dişil cinsiyetle yani 'ötekilik'le uğraşırlar.

Bu çaba, Acconci'nin *Openings* (1970) [Açılışlar] ve *Conversations I-III* (1970-71) [Dönüşümler I-III] gibi erken dönem filmlerinde açıkça görülebilir. İlk film, sanatçının göbeği ve kasık arasındaki tüyleri cımbızla alarak, temizlemesini gösteren, onbeş dakikalık yakın plan çekimlerden oluşur. Bu işlem sonrasında Acconci, göbek bölgesi, temizlenmiş, pürüzsüz ve kadınsılaşmış olarak görünür. Bedenin açıklığı, bir kadının erotik bedenini çağrıştıran tarzda, kamera ve izleyicinin nüfuz edici bakışına sunulur. Fakat sanatçının bedenini açıkça bir kadın bedenine benzetmesi onu diğer yandan kolayca incinebilir bir duruma sokar.

Geleneksel yapıda, erkek bedeni kadınsılığa kapalı, sabit ve içine nüfuz edilemez bir şey olarak dikkate alınırken; burada, tersi bir durumla karşı karşıyayızdır. Acconci eril bedeni, daha çok kadın bedeni için geçerli olduğu düşünülen, maruz kalan, değişken ve kararsız bir şey olarak betimlemektedir.

³⁰¹ y.a.g.e., <http://www.forart.no>



Resim 88: Vito Acconci, "Açılışlar", 1970

Resim 89: Vito Acconci,
"Dönüşümler Serisinden",
1970-71

İkinci seride Acconci, cinsel organını bacakları arasına sıkıştırarak gizler. Görüntüsünü dişil bir beden yanılımasına dönüştürür. Bu sahte-vajinal "açılma" sonucu oluşan beden görüntüsü, Freud'un Oedipus modelinde öne sürdüğü, geleneksel eril korkular ya da çocukça, kadınsılaşmış, bağımlı ve savunmasız olanla ilgili nitelermeleri hatırlatmaktadır.

Paul McCarthy de "kendi saygınlığına tecavüz", hadım edilme korkusu ve çocukça davranışlarla bağlantılı, geniş kapsamda tabu yüklü eylemler ile çalışır. Kifayetsizlik, çocuksuluk ve acizlik gibi olgular yönünde, sıçratma estetiği (Soyut Ekspresyonist resim tarzı) ve onu boğan sabit mekana karşı nefreti ile, McCarthy, belki de en çok, çalışmalarında bir sorunsal olarak dışavurulan ve Soyut Ekspresyonizm'in kahramanca resim yapma tarzı ve eril estetiği ile girdiği çelişkili (zıt duygulu) ilişkisellik içinde kavranabilir.³⁰²

Erken dönemde gerçekleştirdiği bir video performansta (Bir Duvarı ve Pencereyi Boyayla Kamçılama, 1974) bu durum açıkça görünmektedir.

³⁰² y.a.g.e., <http://www.forart.no>



Resim 90: Paul McCarthy, "Bir Duvarı ve Pencereyi Boyayla Kamçılama", 1974

Edimsel çalışmalarından biri olan *Bossy Burger*'de (1991) [Buyurgan Hamburger] maskeli, otistik bir 'aşçı' karakterini, küfreden ve mastürbasyon (jestleri) yapan bir kişi olarak canlandırır. Onu, *Painter*'da (1995) [Ressam], komik bir soytarı maskesiyle, "Onu yapamam; sanırım, yapacağım... Onu yapamam; sanırım, yapacağım..." cümlesini sürekli tekrarlar, çocukça jestlerle, dışavurumcu tarzda resim yaparken görürüz. McCarthy, bu şekilde, hem erilliğin geleneksel karakteristik özellikleri ve yapılarından ödün veren ve hem de soyut ekspresyonist resim tarzını alaya alan dışavurum bir ressamın alegorisini oluşturur.



Resim 91: Paul McCarthy, "Buyurgan Hamburger", 1991



Resim 92: Paul McCarthy, "Ressam", 1995

Bu bağlama, Peter Land'in 1990'larda ürettiği video çalışmaları da dahil edilebilir. Onun erken dönem çalışmaları, basit düzenekler ve amatör kayıt gereçleri kullanılarak üretilmiştir.

Peter Land May 5'ta (Peter Land 5 Mayıs) onu dansederken, önce yarı giyinik ve sonra çıplak, kamera önünde görürüz. Video kayıtların apaçık amatörlüğü, sanki, izleyicinin şahsi bir şeyi, özel ve mahrem olanı gizlice gözetlediği duygusuyla, sapkın bir perspektifi akla getirmektedir.

Diğer çalışmalar, zayıf çeşitlemelerin kullanıldığı ve bitmeyen bir döngü içinde birleştirilmiş, tekrarlanan, kişisel video görüntülerinden oluşmaktadır.

Örneğin *Pink Space* (1995) [Pembe Mekan] ve *The Staircase'de* (1998) [Merdiven] Land, sakar, beceriksiz, aciz ve savunmasız konumda, sürekli olarak yüksek bir tabureden ya da merdivenden yuvarlanarak, düşerken görünür. Land kendisini geleneksel şakacı bir tarz içinde, kendi kendini zor duruma sokan fallik bir figür olarak sahneler.



Resim 93: Peter Land, "Peter Land 5 Mayıs", 1994



Resim 94: Peter Land, "Pembe Mekan", 1995



Resim 95: Peter Land, "Merdiven", 1998

Bu, Pollock'a ve onun temsil ettiği eril emekçi-sanatçı tipine gönderme yapan *Step Ladder Blues* (1996) [Seyyar Merdiven Şarkısı] adlı videoda daha net biçimde görülür.³⁰³



Resim 96: Peter Land, "Seyyar Merdiven Şarkısı", 1996

Bir atölye ressamı gibi beyaz bir iş tulumu giymiş olan Land, sürekli olarak üzerinden düştüğü seyyar resim merdiveni üzerinde, resim yapmaya çalışır. Bu sahne, bir galeri ya da sanatçı stüdyosu düzeneği içinde kaydedilmiş ve Pollock'u çalışırken gösteren Namuth fotoğraflarını çağrıştırmaktadır. Videoda, sahneler ağır çekimde ve Wagner'in *Tannhäuser* opera müziği eşliğinde kurgulanmıştır. Hareketlerin müziğin ritmine uyumlu hale getirilerek yavaşlatılması filmi melodramatik ve metaforik bir havaya sokar. Filmde böylece, Pollock'a, Land'in eril sanatçı konumunun antitezi, ancak Land tarafından kendine maledilen, ya da edimlenen bir kimlik inşaî olarak gönderme yapılır.

3.2.2 Eril Otorite ve Ataerkil İlişkiler

Acconci, Paul McCarthy ve Land çalışmalarında aynı zamanda açıkça, ataerkil güç/iktidar ve eril egemenlik konularıyla da ilgilenmişlerdir. *Broadjump* (1971) [Uzun Atlama] performansında Acconci, düzenlediği bir uzun atlama

³⁰³ y.a.g.e., <http://www.forart.no>

yarışmasında izleyicilere meydan okuyarak, kendisini geçecek kişinin ödül olarak kız arkadaşlarından biri ile birlikte olabileceğini duyurdu. *Remote Control*'de (1971) [Uzaktan Kumanda] kendisini ve ortağı Kathy Dillon'u iki ayrı odaya yerleştirdi. Her ikisi de dar bir kutu içinde oturuyor ve birbirleriyle bir monitör aracılığıyla iletişim kuruyorlardı. Israrcı bir tarzda, Acconci, Dillon'u elde etmeye, kendisine bağlanmasına onay vermesi için onu ikna etmeye, onun üzerinde psikolojik güç kazanmaya ve denetim sağlamaya çalışıyordu.



Resim 97: Vito Acconci, "Uzun Atlama", 1971



Resim 98: Vito Acconci, "Uzaktan Kumanda", 1971

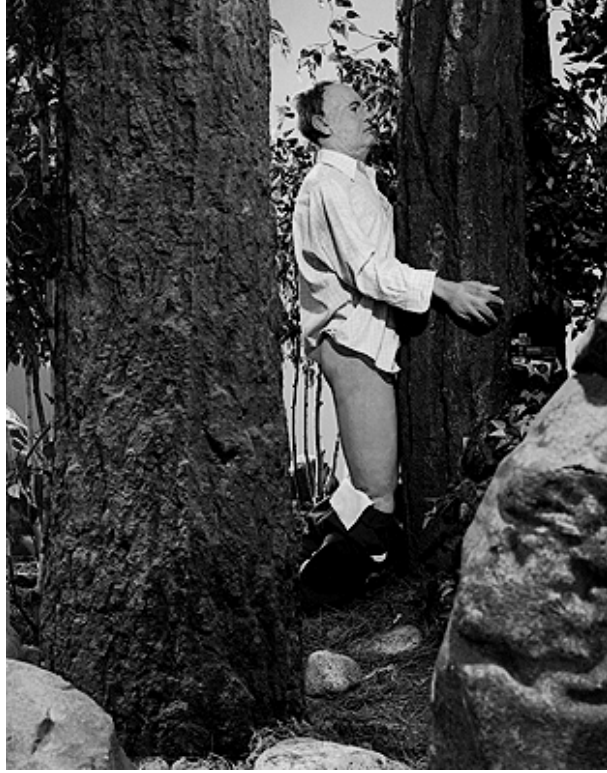
Bu çalışmalarda öne çıkan eril davranışlar, Klein ve Burden'ın aşırı-eril performanslarının tersine, dokunaklı, traji-komik görünmektedir. Bu tema, özellikle McCarthy'nin daha sonraları, eğlence parkları ve Disneyland'ın düşsel, yapay-gerçekliğinden esinlenerek yaptığı heykellerde de görülebilir.



Resim 99: Paul McCarthy, "Blok Kafa, Büyük Kafalı Babacık", 2003

Ne var ki, McCarthy diğer yandan performanslarında canlandırdığı çocuksu sahneler ve sapkın hareketler, bu masum görünüşü yine de delip geçmektedir. *The Garden* (1991-92) [Bahçe] performansı, ayakta, pantolonunu aşağıya indirmiş bir ağacı 'beceren' yaşlı bir erkek figürü ile aynı anda daha genç bir figürün biraz uzakta toprak zemin üzerinde benzer bir aktivite yaparken görüldüğü, gerçekçi bir orman sahnesinden oluşur. Figürlerin her birinin ayrı ayrı dikey ve yatay konumları, erkeğin çevreyle ilişkilerinde tam ve mükemmel bir denetime sahip olduğu ve kendisini özgürce ifade ettiği bir toplumsal sistem hiyerarşisine vurgu yapar. Bir orta sınıf baba figürü olarak görünen aile reisi rolüyle, erkeğin doğaya hükmetme arzusu ve onu kuşatarak ele geçirmesi benzer biçimde, 1992 yılında ürettiği *Cultural Gothic* [Kültürel Gotik/Barbar] adlı heykelde çarpıcı biçimde karikatürize edilir. Heykel baba, oğul ve bir keçi figüründen oluşur. Üç figürde ayakta durmakta, oğul önündeki keçiye "becerirken" baba oğlunu omuzlarından tutmaktadır. Babanın oğlunun omuzlarına otoriterce ellerini koyması, ona güç ve güven vermesi, oğulun önünde duran keçiye 'becermesi' hakkında onun nasıl hareket ettiğini açıklar.³⁰⁴

³⁰⁴ y.a.g.e., <http://www.forart.no>



Resim 100: Paul McCarthy, "Bahçe", 1991-92



Resim 101: Paul McCarthy, "Kültürel Gotik/Barbar", 1992

Bu çalışma ile McCarthy toplumsal gerçekliklere “dokunarak”, tesis edilmiş güç/iktidar yapılarının ve tabularının ironisini yapmaktadır. Babadan oğula aktarılan ve aynı zamanda efendi ile köle arasındaki ilişkiselliğin mizahi bir imgesi olarak, sahne, “efendinin” egemen olduğu ve denetimi elinde tuttuğu ataerkil sistem içinde, oğula rehberlik ettiği bir cinsel üyeliğe kabul (erkekliğe adım atma) töreni gibi görünmektedir. Ortalama bir aile içinde uygulanan Batı kültürünün en katı tabularından biri ile, McCarthy toplumsal bir varlık olarak, kişisel gelişim içinde, güç ve iktidar ilişkilerinin nasıl biçimlendiğini gösterir. McCarthy'nin çekirdek ailenin saygınlığı ve çocukluğun masumiyeti kavramlarına yönelttiği bu stratejik tahribat, sanatçının doldurulmuş hayvanlar, çizgi roman figürleri ve cinsel organ motiflerini kullandığı başka çalışmalarında da kolaylıkla görülebilir.

3.2.3 Poz Verme ve Eril Cinsiyetin İhlâli

Hem Acconci hem de McCarthy ve sonraları bir dereceye kadar John Coplans, izleyici ya da kamera önünde poz vererek, kendilerini sahneye ve çıplak bedenlerini sergileyerek çalıştılar. Onların narsisizmi, bedenlerini, izleyicinin nesneleştirici bakışına sunan, daha çok kadınlar ya da 'öteki' ile ilişkilendirilen geleneksel bir konuma taşımıştır.

Daha önce de kısmen üzerinde durduğumuz ve üç filmde oluşan *Dönüşümler* performansında, Acconci, eşcinsellik (transsexualism) ve kadın olma (dişilleşme) arzusu ile ilgilenir.

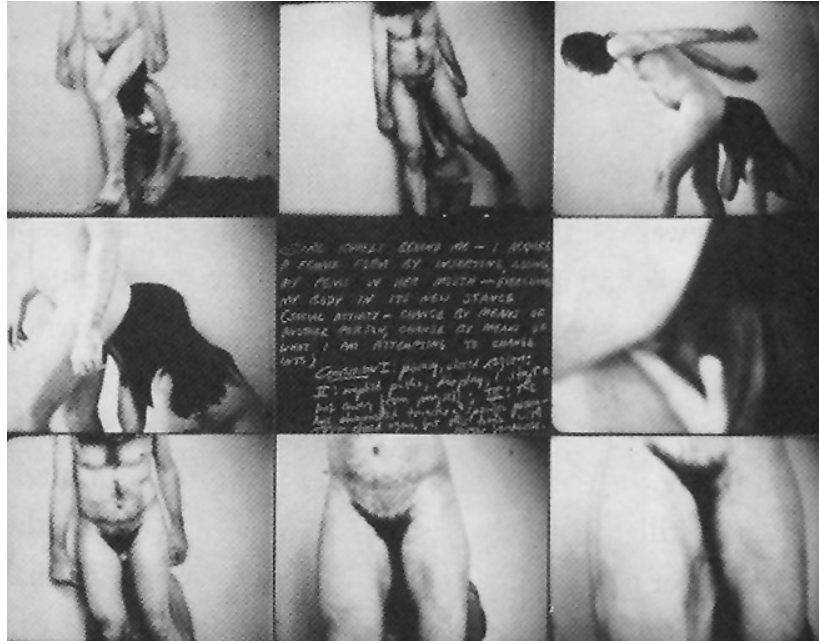
Birinci filmde, dinsel ayinlerde kullanılan adak mumlarıyla göğüs kollarını yakar ve memelerini sanki onlar kadın memesi imiş gibi okşayarak büyötmeye çalışır. Diğer filmde, onu tamamen çıplak, tam boy, penisini bacakları arasında gizlemiş, adeta cinsel kimliğini dönüştürmüş halde, yürürken, koşarken ve sıçrarken görürüz. Son filmde ise, dizlerinin arkasında yere çömelmiş çıplak bir kadın durmakta ve bu sırada Acconci bacaklarının arasına sıkışmış haldeki penisini sürekli onun ağzına doğru itmeye çabalamaktadır.



Resim 102: Vito Acconci, "Dönüşümler I", 1970-71



Resim 103: Vito Acconci, "Dönüşümler II", 1970-71



Resim 104: Vito Acconci, "Dönüşümler III", 1970-71

Paul McCarthy çoğunlukla kendi çıplak bedenini, yiyecek, beden ve sahte-dini ritüeller arasında kurduğu ilişkilerin kinayeleri ile açığa vurur. Toplumsal koşullarla, allegorik ve psiko-seksüel bastırma mekanizmalarıyla bağlantılı eylemlerde, mutfak masası bir sunak (altar) gibi, ketçap kan, mayonez sperm olarak ve sosis, et gibi yiyecekler cinsel organlar olarak mecazi anlamlar yüklenirler.

Rocky (1976) adlı videosunda kamera önünde kafasında bir maske, ellerinde boks eldivenleri ile çıplak olarak ayakta durmaktadır. Kendi kendisine zaman zaman duraksayarak defalarca vurur ve aralarda masanın üzerinde duran çeşitli yiyecekleri tüketir. Bu çalışmada da, erkeklik, eril bir saldırganlık içinde açıkça karikatürize edilerek, traji-komik bir öge olarak gözler önüne serilir.

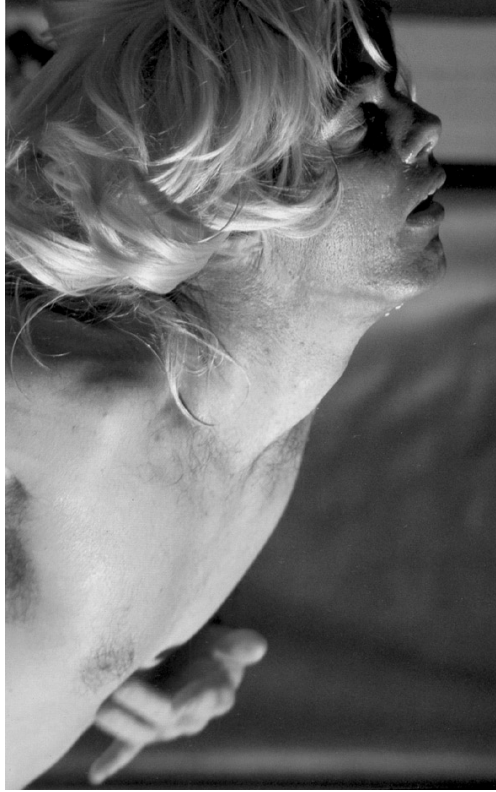
Kendi bedenlerini izleyicinin öznel bakışına bir obje gibi sunan Acconci ve McCarthy eril kimliklerini, bir kadının geleneksel olarak nesneleştiği, sahnelendiği ve (edilgen) poz içinde kadın kimliğinin biçimlendiği alanla bağlantı içinde, incelerler.



Resim 105: Paul McCarthy, "Rocky", 1976

Sailor's Meat (1975) [Denizcinin Eti] adlı diğer bir performansta, McCarty, kendisini, hem sarı peruk, siyah kadın kiltu ve kadınsı makyajla dişi bir seks nesnesi, hem de hamburger ekmeği ve mayonez kavanozuyla cinsel ilişkiye giren sapık bir erkek 'denizci' olarak sunar. Bu, özellikle yarı-porno B tipi film imgelerine gönderme yapan popüler kültürün sembolik dilinin tipik bir gösterimidir. Sanatçı, bu

çalışmasını daha sonra şöyle yorumlamıştır: “Giyimim ve göz makyajımla bir kadın gibiydim ama sizinde farkında olduğunuz gibi aynı zamanda da bir erkek. O, çift cinsiyetli bir figürün imgesidir. Görüntünün yarattığı yanılsama seyredilen bir erkek ile seyredilen bir kadın arasındaki geçişgenliği ortaya koyar ve sanırım bunun gücü sizin kaybettiğiniz şeyden gelir. O, çift cinsiyetli bir figür bağlamında kendimin o yönlerini keşfettiğim, bu baştan çıkarma fikridir.”³⁰⁵



Resim 106: Paul McCarthy, “Denizcinin Eti”, 1975

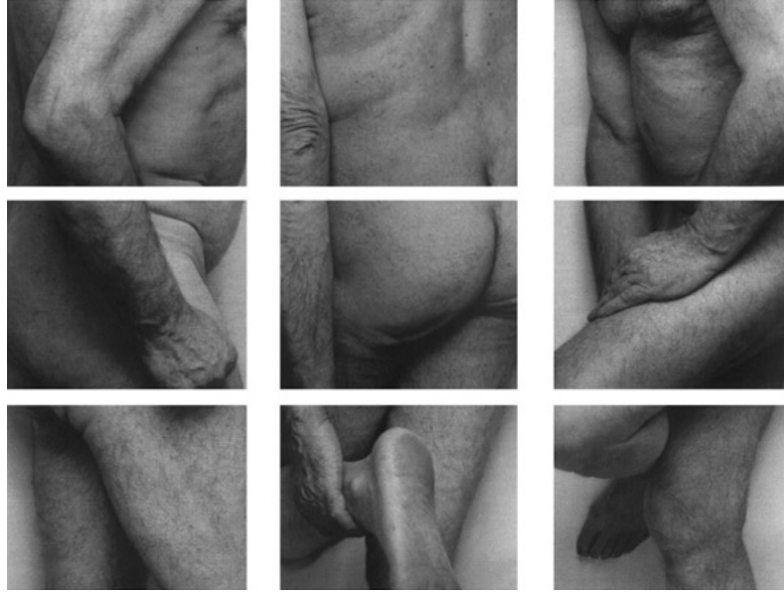
Bu çalışmalar, onların kendilerini bakılmaya ve görülmeye adadıklarını, bu nedenle, cinsel kimliklerinde olası bir zaafiyeti göze aldıklarını gösterir. Böyle birisi kendi erilliğini tehlikeli bir şekilde konumlandırmış olur, başka bir deyişle, erilliğin sınırları ve normatif işlevi her an bozulmaya açık halde sunulur. Fotoğrafla çalışmasına rağmen, Coplans'ın çalışmaları da kendini nesneleştirme kavramı içinde ele alınıp, tartışılabilir. Seriler halinde düzenlenen büyük boyutlu fotoğraflarda, Coplans çıplak bedenini izleyicinin bakışına sunar. Bir bedeninin reproduksiyonları olmalarına rağmen, bunlar erkek bedeninin bir kahraman gibi idealize edilmediği

³⁰⁵ Tracey Warr, Amelia Jones, “The Artist's Body”, Phaidon Press Limited, London, 2002, s. 146.

heykelsi formlardır. Coplans bir sanatçı olarak yaşamının geç bir döneminde çalışmaya başlamıştır ve tipik olarak yaşlı bir eril bedeninin ortak özelliklerini, onun bütün komplekslerini sergiler.

Coplans, Acconci ve McCarthy'den daha açık biçimde, modern zamanlarda genellikle kadın bedenini betimlerken saklı tutulan, kendine özgü bir tarz içinde çalışır. Bilindiği gibi, Batı kültüründe erkek çıplak 1800'lü yıllardan itibaren bir kategori olarak önemini yitirmiştir.

Coplans'ın imgelerinde, erkek izleyici ("bakış") ile dişil nesne arasındaki geleneksel bölünme yer değiştirir ve böylece Coplans modern ideolojinin dışlamaya çabaladığı eril kimliğin böylesi yönlerini kendi bedeni üzerinden ele geçirmiş olur.



Resim 107: John Coplans, "Otoportre", 1985

Acconci, McCarthy ve Coplans'ın çalışmaları eril bedeni örten ve baskı altında tutan anlayışları yıkmaya yönelik girişimlerdir. Poz verme ve kendi bedenlerini kamuya açma yoluyla onlar izleyicinin nesneleştirici bakışının nesnelere olarak beden ve cinsiyeti açığa vururlar.

Ancak bu ilgi öte yandan da bir tema olarak, kendi fallik erilliğini konu edinen çalışmalarda bir penis düşkünlüğünü de kaçınılmaz olarak gündeme getirir. Daha önce Freud'un erkeğin libidonal dürtüsü üzerine odaklanmasından bahsetmiştik.

Jaques Lacan'ın fallik güç/iktidar ve erkek cinsel organı arasındaki ilişkiye yönelik analizi bile farklı bir sonucu, zımnen de olsa, onların arasında örtük bir ilişki olduğunu desteklemektedir.

1985 yılında ürettiği *Otoportre* serilerinden birinde Coplans, gevşek penisini izlenmesi için öne doğru tutar. Ancak, bunu herhangi bir cinsel şaşırtmaya ya da başka bir anlama gelmeyecek biçimde yapar. Görüntü, sadece bir cinsiyete sahip bir kişi olarak bir arzuyu dışa vurmakta ve fallik bir figür olarak “zararsız” bir hâli içermektedir.



Resim 108: John Coplans, “Otoportre”, 1985

SONUÇ

Çalışma sonunda varılan nokta, postmodern dönemde Batı kültüründe imajların, akıl almaz bir hızla meydana gelen sosyo-politik değişimlerin, “büyük anlatı”ların yıkılması sonucu ‘kişisel olan politiktir’ söylemiyle gündeme getirilen mikro-anlatıların sanatçının bireysel kimliğinin kurulmasına yardım eden bir özne konumları bolluğu sunduğunu göstermektedir. Ortaya çıkan bu tablo, çağdaş sanatçıların diğerinden (modernist sanatçı kimliği konumu) kaçarken belirli özne konumlarını taklit etmek ve onlarla özdeşleşmek yoluyla toplumsal rol ve cinsiyet modellerini, uygun ya da uygun olmayan davranış, üslup ve moda biçimlerini benimsediklerini öne çıkartarak izdüşümler. Modern dönemden postmodern dünyaya kayış, öznenin yabancılaşması düşüncesinin yerini öznenin parçalanması düşüncesine bıraktığı bir dönem olarak nitelik kazanır. Buna rağmen, sanatçı kimliği postmodern toplumda büsbütün gözden kaybolmamıştır; yeni olanaklar, tarzlar, modeller ve biçimlerin yanısıra sunulan yeni belirlenimlere ve yeni güçlere halen açıktır. Bu parçalanmışlık içinde, sanatsal özne konumlarının ve kimlik olanaklarının bunaltıcı çeşitliliği, kuşkusuz sanatçının kimliğini yeniden yapabilmesi için sürekli yeni açılımlar sağlamakla beraber, diğer yandan fazlasıyla istikrarsız kimlikler yaratır.

Bütün olarak bunun üzerine ‘iyi’ ya da ‘kötü’ bir şey söylemek oldukça zor; ve postmoderniteyle ilişkilendirilen olguların fazlasıyla muğlak ve hem ilerici hem de geriye yönelik özellikler sergilediği bir gerçek. Çoklu ve istikrarsız kimlikler çağdaş kültürel çevrelerde evvelce olduğundan daha fazla kabul görmüş gibi görünmektedir. Modern kimlikler –çoklu ve değişime açık olmakla birlikte- çok istikrarlı göründüler, oysaki bu günlerde değişim, bölünme ve gösteriş niyetiyle kimlikle oynama modernitenin daha erken, daha güçlü ve daha ciddi zamanında olduğundan daha fazla kabul ediliyor gibi görünmekte.

Bu yaklaşımın doğurduğu olumlu sonuçlar da vardır kuşkusuz. Örneğin modern sanat tarihi açısından bakıldığında, çağdaş kadın sanatçıların sanatsal alanda varlık gösterebilmeleri bu anlamda bir kazanım olarak görülmelidir. Bu kazanımlar sonucunda artık eril cinsiyetin sanatta normatif, standart bir kimlik olduğu varsayımının büyük oranda geçerliliğini yitirdiği söylenebilir.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

BAUDELAİRE Charles., **Modern Hayatın Ressamı**, (Çev.: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

BERGER John., **Görme Biçimleri**, (Çev.: Yurdanur Salman), MetisYayınları, İstanbul, 2002

BERSWORDT-WALLRABE Kornelia von., **Marcel Duchamp Respirateur**, Staatlichen Museum Schwerin, Bonn, 1999

BÜRGER Peter., **Avangrd Kuramı**, (Çev.: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

CLARK Toby., **20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, (Çev.: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

FOSTER Hal., **Tasarım ve Suç**, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

FREUD Sigmund., **Cinsiyet ve Psikanaliz**, (Çev.: Selahattin Hilav), Varlık Yayınları, İstanbul, 1972

FOLSCHÉID Dominique., **Felsefe Akımları**, (Çev.: Muna Cedden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005

JONES Amelia., **Body Art/Performing The Subject**, University of Minnesota Press, London, 1998

KAHRAMAN Hasan Bülent., **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002

KUSPİT Donald., **Sanatın Sonu**, (Çev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul, 2006

LEPPERT Richard., **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

LUCIE-SMITH Edward., **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, (Çev.: E. Kılıç, B. Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2004

MANSFIELD Nick., **Öznellik-Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**, (Çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz), Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006

SARUP Madan., **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev.: Abdölbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004

SAYIN Zeynep., **İmgenin Pornografisi**, MetisYayınları, İstanbul, 2003

SHİNER Larry., **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

SIMMEL Georg., **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev.: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

TUNALI İsmail., **Estetik**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984

WARR Tracey., JONES Amelia., **The Artist's Body**, Phaidon Press Limited, London, 2002

YILMAZ Mehmet., **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005

MAKALELER

ANTMEN Ahu., "Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt", **Anadolu Sanat**, Yıl: 1, Sayı: 14, Güz 2003

BEYKAL Canan., "Sanat Ölüyor mu?", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, Yaz 2000

BEYKAL Canan., "1945 Sonrası Sanat", **Sanat Sanat Dergisi**, Yıl: 1, Sayı: 2, Ocak 2004

BEYKAL Canan., "Çevre ve Olay Sanatı", **Artist Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 18, Nisan 2004

KELLNER Douglas., "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası", **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 15, Temmuz 2001

KILIÇBAY Mehmet Ali., "Kimlikler Okyanusu", **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 23, Temmuz 2003

SAYIN Zeynep., "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet", **Defter Dergisi**, Yıl: 14, Sayı: 40, Yaz 2000

TAKIŞ Taşkın., "Kimliklerle Buluşma", **Doğu Batı Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 23, Temmuz 2003

WITCOMBE Christopher L.C.E., "Havva ve Kadınların Kimliği", (Çev.: Taylan Bilgiç), **Evensel Kültür Dergisi**, Sayı: 95, Kasım 1999

YILDIZ Esra., "Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger", **Plato**, Sayı: 1, Ekim 2005

İNTERNET ADRESLERİ

Akdeniz, Bige., *Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan*, Erişim: 17.7.2006,

http://www.nbcfilm.com/mayis/press_yeniyonelim3bige.php

Atakan, Nancy., *Arayışlar - Resim'e ve Heykel'e Alternatifler*, Erişim: 14.12.2005,

http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=61&pageID=23&lang=TR

Beyer, Michael., *Duchamp is Dandy!*, Erişim: 20.01.2006,

http://www.mmbeyer.com/Papers/Art_History/Mike's/Duchamp.htm

Er, Engin., *Narkissos*, Erişim: 08.5.2006,
<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=narkissos>

Maurice, Maeterlinck., *The Life Of The Bee*, Erişim: 28.10.2006,
http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=30&artist_id=96

Phillips, Richard., *Cindy Sherman Retrospective: An artist to be taken seriously*,
Erişim: 05.08.2006, <http://www.wsws.org/articles/1999/aug1999/sher-a18.shtml>

Ustvedt, Øystein., *Male Self-Staging*, Erişim: 20.04.2005,
<http://www.forart.no/ustvedt/ustvedt.html>