

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

70'LERİN BEDEN SANATINDA ÖZNE OLARAK KADIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sibel ALEMDAR

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Füsun Çağlayan

HAZİRAN – 2020

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

70'LERİN BEDEN SANATINDA ÖZNE OLARAK KADIN

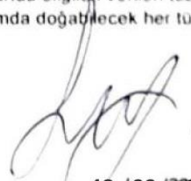
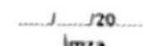
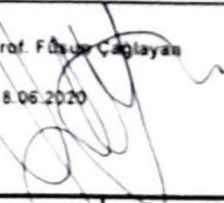
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sibel ALEMDAR

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

“Bu tez sınavı 18/06/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Füsun ÇAĞLAYAN	BAŞARILI
Prof. Neslihan Erdoğan	BAŞARILI
Doç. Safiye BAŞAR	BAŞARILI

	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
Öğrencinin		
Adı Soyadı :	SİBEL ALEMDAR	
Öğrenci Numarası :	Y136017004	
Enstitü Anabilim Dalı :	RESİM	
Enstitü Bilim Dalı :	RESİM	
Programı :	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA	
Tezin Başlığı :	70'LERİN BEDEN SANATINDA ÖZNE OLARAK KADIN	
Benzerlik Oranı :	%12	
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE		
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğatılacak her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
 18./06/2020. İmza		
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
 18./06/2020. İmza		
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. F. Ç. Çelikkaya Tarih: 18.06.2020 İmza: 		
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı:	

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET	v
SUMMARY	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: FEMİNİST HAREKET VE FEMİNİST SANAT	5
1.1. Feminist Hareket	5
1.2. Sanat Tarihinde Kadın Sanatçılar	10
1.3. 1960’lar Feminist Sanat ve Sanatçıları	16
1.3.1. Kadın Evi Projesi ve Sergisi.....	18
BÖLÜM 2: FLUXUS VE PERFORMANS SANATI	25
2.1. Fluxus	25
2.2. Performans Sanatı	28
2.3. Beden Sanatı ve Feminist Sanat İle İlişkisi	39
BÖLÜM3: KENDİ BEDENLERİNİ EYLEME DÖNÜŞTÜREN KADIN SANATÇILAR	42
3.1. Özne-Kimlik	42
3.2. Feminist Özne -Beden	44
3.3. Kendi Bedenlerini Eyleme Dönüştüren Kadın Sanatçılar	45
3.3.1. Ana Mendieta	45
3.3.2. Marina Abromoviç	48
3.3.3.Carolee Schneemann	52
3.3.4. Hannah Wilke	54
BÖLÜM 4: PROJE ANALİZİ	56

SONUÇ	65
KAYNAKLAR.....	67
ÖZGEÇMİŞ	69



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken”, 1611-1612.....	11
Resim 2: Artemisia Gentileschi, “Susanna ve Elders”,1610	11
Resim 3: Rosa Bonheur, “Portre, Eduard DuBufe” 1857	12
Resim 4: Berthe Morisot“Balkonda Kadın ve Çocuk”, 1872	13
Resim 5: Mary Cassatt, “Çocuğun Banyosu”, 1892	14
Resim 6: Kathe Kollwitz, “Berlin’de Dokumacılar Yürüyüşü”, 1897	15
Resim 7: Kathe Kollwitz, “Ölü Çocuğu Olan Kadın”, 1903	15
Resim 8: Juddy Chicago, Kadın Evi” , Katalog Kapağı, 1972	19
Resim 9: Robin Weltsch’s, “Kitchen ve Vicki Hodgetts'ın Göğüslere Yumurtalar”, 1972	20
Resim 10: Juddy Chicago, ““Mensturasyon Odası” , Kadın Evi, 1972.....	21
Resim 11: Robin Schiff, “Kabus Banyo”, Kadın Evi, 1972	21
Resim 12: Beth Bachenheimer, “Ayakkabı Dolabı”, 1972.....	22
Resim 13: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”, 1974-1979	23
Resim 14: Judy Chicago, Judith ve Sappho’yu içeren Wing One’ın Kurulum görüntüsü, The Dinner Party, 1979.....	24
Resim 15: Miriam Schapiro, “Harikalar Diyarı” , 1983, Tuval Üzerine Akrilik, Kumaş ve Plastik Boncuklar	24
Resim 16: Nam June Paik, TV Viyolonsel ve TV Gözlükleri ile Charlotte Moorman, 1971	27
Resim 17: Wof Vostell, “Karanlık Oda”, 1959, 1959, Ahşap montaj, dikenli tel, televizyon, kemik, saç, gazete.	27
Resim 18: Jackson Pollock, Eylem Resmi.....	30
Resim 19: Yves Klein, “Mavi Dönemin Antropometreleri” 1960	31
Resim 20: Yoko Ono, “Barış Yatağı”, Fotoğraf, 1969	32
Resim 21: Chris Burden, “Vuruş”, Performans, 1971	33
Resim 22: Chris Burden , “Mihlanmış”, 1974.....	34
Resim 23: Dennis Oppenheim, “İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu” Paris, 970	35
Resim 24: Dennis Oppenheim: “Malzeme Değişimi”, 1970	35
Resim 25: Hermann Nitsch, “Birinci Eylem”, 1962.....	36

Resim 26: Hermann Nitsch: Festspielhaus St. Poelten/Austria,1998	37
Resim 27: Joseph Beuys, “ Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır” , 1965	38
Resim 28: Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerikada da Beni” , 1974, New York	38
Resim 29: Valie Export, “Tap ve Dokunmatik Sinema” 1968/1989	41
Resim 30: Ana Mendieta, “Doğum” , 1981	46
Resim 31: Ana Mendieta, “Silueta” Serisi, 1976.....	48
Resim 32: Marina Abramovic, “ Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” , 1975 ...	49
Resim 33: Marina Abramovic, “Ruh Evi” , 1999	50
Resim 34: Marina Abramovic, “Ritim 0” , 1974	51
Resim 35: Carolee Schneemann, “İçerdeki Kağıt Tomarı” , 1975	53
Resim 36: Carolee Scheemann, “Sınırlar Dahilinde Yukarıda Kalmak” , 1973-1977 ..	53
Resim 37: Hannah Wilke, “S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi” , 1974-82	54
Resim 38: Hannah Wilke, “ S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi” , 1975.....	55
Resim 39: Sibel Alemdar, Eser No: 1, Vinil Dijital Baskı Üzerine Akrilik, 2014	58
Resim 40: Sibel Alemdar, Eser No:2, Vinil Baskı Üzerine Akrilik, 2014	59
Resim 41: Sibel Alemdar, Eser No:3, Tuval Üzerine Akrilik - Saç Baskı, 2014	60
Resim 42: Sibel Alemdar, Eser No:4, Tuval Üzerine Akrilik - Saç Baskı, 2014	61
Resim 43: Sibel Alemdar, Eser No:5, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	61
Resim 44: Sibel Alemdar, Eser No:6, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	62
Resim 45: Sibel Alemdar, Eser No:7, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	62
Resim 46: Sibel Alemdar, Eser No:8, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	63
Resim 47: Sibel Alemdar, Eser No:9, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	63
Resim 48: Sibel Alemdar, Eser No:10, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	64
Resim 49: Sibel Alemdar, Eser No:11, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014.....	64
Resim 50: Sibel Alemdar, Eser No:12, Video Performans “Arınma”, (Birinci Bölüm), 2019	65
Resim 51: Sibel Alemdar, Eser No:13, Video Performans “Arınma”(İkinci Bölüm), 2019	65

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	X	Doktora	
Tezin Başlığı: 70'lerin Beden Sanatında Özne Olarak Kadın			
Tezin Yazarı: Sibel Alemdar		Danışman: Prof. Füsun Çağlayan	
Kabul Tarihi: 18 Haziran 2020		Sayfa Sayısı: vi (ön kısım)+ 79(metin)	
Anasanat Dalı: Resim			
Tarih öncesinden günümüze ataerkil düzen ile birlikte kadın kimliği birçok toplumda ikinci bir cins olarak kabul edilmiştir. Kadın kimliğinin 'özne' olarak kendisini arayışı ve tanımlanışı bu ataerkil düzenin izin vermiş olduğu sınırlar dâhilinde, erkeğin gölgesinde yaşamını sürdürmeye çalışmış ve oluşmuştur. 18. Yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başında gelişen kentler, Sanayi devrimi ile birlikte yaşanan sosyal hareketlerle kadın kimliğinin sorgulanması ve savunusunu destekleyen eylemler dönemin farklı sosyal kesimlerinden kadın öncüler tarafından geliştirilmiş ve feminist hareket oluşmuştur. Kadınların özgürleşebilmeleri adına, eğitim ve cinsiyet eşitliği adı altında boy göstermeye başlayan sosyal, siyasi eylemlerle feminist hareket gelişmiştir. Çağdaş sanatta '<i>feminizm kavramı ve feminist hareket</i>' modern dönemden günümüze kadın sanatçıların çalışmalarına ve üretimlerine yansımıştır. <i>Feminist</i> hareketin içerisinde yer alan birçok kadın sanatçı, kendi kimliklerini oluşturabilmek ve bedenlerini özgürleştirebilmek adına, çalışmaları aracılığı ile kendi varlıklarını ortaya koymaya çalışmışlardır. 70'li yıllarda gerçekleşmeye başlayan performans sanatı ile birlikte birçok kadın sanatçı, kendi bedenlerini <i>sanatın nesnesi</i> olarak kullanmışlardır. Gerçekleşen performanslarda kendi bedenlerini kullanmaları ve aynı zamanda bedenleri aracılığı ile kadın kimliğinin yeniden sorgulanması ve eyleme dönüşen beden üzerinden gerçekleşen özneleşme süreci, performans örnekleri eşliğinde incelenmeye çalışılacaktır.			
Anahtar Kelimeler: Feminist Sanat, Feminist Hareket, Performans Sanatı, Özne, Kimlik			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☒	Ph.D.	☐	
Title of Thesis: Woman as a subject in body art of the 70s.				
Author of Thesis: Sibel Alemdar		Supervisor: Prof. Füsün Çağlayan		
Accepted Date: 18 June 2020		Number of Pages: vi (pre text) +79 (main body).		
Department: Picture				
From prehistoric times to the present with the patriarchal order, women's identity has been accepted as a second type in many societies. The search for identification of female identity as a 'subject' tried to survive in the shadow of the man, within the limits allowed by this patriarchal order. Cities that developed in the late 18th and early 19th centuries, the actions that sported the questioning and defence of women's identity with the social movements experienced with the industrial revolutions were developed by female pioneers from different social segments of the period and a feminist movement was formed. In order to liberate women, the feminist movement has developed through social and political actions that have started to appear under the name of education and gender equality. The concept of feminism and feminist movement in contemporary art has been reflected in their works and productions of women artists from the modern era to the present day. Many female artists involved in the feminist movement have tried to reveal their own existence through their work in order to create their own identities and liberate their bodies with the performance art that began to take place in the 70s, many female artists used their bodies as objects of art. In the performances that take place, they will use their own bodies, as well as re-question the female identity through their bodies and the subjective process through the body that turns into action will be examined with performance samples.				
Keywords: Feminist Art, Feminist Movement, Performance Art, Subject, Identity				

GİRİŞ

Tez başlığı olan “ 70’lerin Beden Sanatında Özne Olarak Kadın” teması ile, kadın kimliğinin arayışları, 70’li yıllardaki beden sanatı örnekleri ile sınırlandırılarak iki ayrı bölüm olarak araştırılmaya çalışılmıştır. Birinci bölümde, kadın kimliğinin toplumsal özne olarak yönlendirilişi ve oluşturulma süreci ve ikinci bölümde ise kadın sanatçıların kendi bedenlerini sanatın nesnesi haline getirme sürecine açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Toplumun geleneksel kodlarında kadın kimliği üzerine kurulmuş olan anne-eş-ev üçlemesi, kadının kendi kimliğini sınırlayan bir araçtır. Bilindiği üzere toplum içinde kadın bir anne, eş ve evine bağlı bir kadın modeli çizmektedir. Önceden sınırları belirlenen bu kadın kimliği, çoğunlukla kendi öznel deneyimini yaşayamamıştır ve aynı zamanda kendi öznesini yaratamamıştır. Tez kapsamında, *Kadın* kimliğinin özellikle 70’li yıllardan sonraki feminist sanat hareketleri aracılığıyla kendi bedenini özgürleştirme süreci araştırılmıştır. Bu anlamda tez içeriğinin birinci bölümünde feminizm başlığı altında, feminizm kavramı ve feminist hareketler özetle belirtilmiştir.

Kadın kimliği üzerinde toplumsal baskı her dönemde kendi varlığını devam ettirmekte iken, bu problemler ve kadının özne olarak ikinci cins olarak tanımlanışı ve oluşturulan algı, kadın sanatçıların kendi dönemlerindeki varoluşlarını da belirlemiş ve engellemiştir. Feminist sanat başlığı altında örnekler ile açıklamaya çalıştığım 1850-1960 yılları arasındaki kadın sanatçıların, yaşamış olduğu dönemde karşılaştıkları zorluklar incelenmiştir. Toplumun sınırlar dâhilinde kurmuş olduğu kadın modeli, yaşanan tüm zamanlarda karşımıza çıkmaktadır. Sanat ortamında Kadın sanatçı, kendi yapmış olduğu sanat eseri ile eleştirilmiş ve hatta *kadın* sanatçıların neler çizmesi ya da çizmemesi gerektiği önceden sınırlandırılmıştır. Kadının akademide hangi dersleri alabileceği, yapmış oldukları sanat eserlerinin konularını erkeklerin belirlemesi, hangi kıyafetleri giymesi gerektiği ve ne zaman nerede bulunması gerektiği gibi birçok sınırlandırmalar dâhilinde kadın kendi içinde varlığına devam etmeye çalışmıştır.

Tarih boyunca yaşanan bu sınırlamalar eşliğinde kadın ev içinde varlığını devam ettirmiştir. 1960’lı yıllarda Feminist sanatın ilk örnek çalışmalarını incelediğimizde karşımıza çıkan kumaş, iplik, kasnak, dokuma, dantel, ev içinde kullanılan aletler gibi birçok ürünün, kadın sanatçıların kendi sanatlarının nesnesi olduğu karşımıza

çıkılmaktadır. Yaşanan tüm zamanda bu nesneler kadın kimliği ile özdeşleştirilmiş, erkekler tarafından *kadın*'a atfedilmiştir ve *Kadın*'sı şeyler olarak sınırlandırılmıştır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan *fluxus* sanatı, performans sanatının ilk örneklerini taşımaktadır. 60'lı yıllar sonrasında 70'li yılların başlarında ortaya çıkan performans sanatı birçok kadın sanatçının kendilerini ifade etmeleri için büyük bir önem taşımaktadır.

Fluxus, Latince 'akmak' anlamına gelmektedir. *Fluxus*, sanatı yaşama dâhil etmiş ve bununla birlikte gerçekleştirilen eylemlerde izleyici gösteriye dâhil edilmiştir. Performans sanatı ile benzerlikler taşısa da en büyük özellikleri, *fluxus*'da gösteriler zaman içinde akıp gitmelidir. Eylemin gerçekleştiği zamanda izleyici ile etkileşim içinde olabilir. Performans sanatı ise, eylemin gerçekleştiği zamanda izleyici ile şekil almış olsa dahi aynı zamanda video, fotoğraf gibi medyumlardan yararlanarak performansı belgeleyebilir ve tekrarını oluşturabilir.

Kadın sanatçıların kendi bedenlerini *sanatın nesnesi* olarak sunması ve kendi bedenleri üzerinden eylemde bulunmaları '70'lerin Beden Sanatı ve Feminist Sanat ile İlişkisi' başlığı altında araştırılmıştır. Kadın sanatçıların, feminist mücadele ile birlikte yaptıkları eylemler performans sanatına başka bir anlam kazandırmıştır. 1970'ler döneminde gerçekleşen bu eylemler, birçok kadın sanatçının bedenlerini özgürleştirmek için gerçekleştirdiği performanslardır. 1970'ler sonrasında feminizmin can alıcı konuları arasında yer alan cinsellik, kimlik problemleri ve bedenin özgürleştirilmesi, kadın sanatçılar tarafından sorgulanmış, ifade edilmiştir. Kadın'ın kendi kimliği ve bedeni en büyük araştırma konusu olmuştur.

Tez çalışmamın üçüncü bölümünde ise, feminizmin en büyük problemleri arasında yer alan *özne* kavramı yer almaktadır. *Michel Foucault*'ın *özne* tanımı, *öznellik* deneyiminden geçer ve bu deneyim iktidarın, biz daha dünyaya gelmeden önce kurmuş olduğu bir öznedir. Bu anlamda feminizm için büyük bir problem olan iktidarın öznesi, patriarkal bir düzendir. Bu anlamda kadınların kendi *özne*'lerini yaratabilmeleri, kendi bedenlerini özgürleştirebilmeleri, toplumda kadın kimliğinin tekrar sorgulanması ile mümkün olacaktır.

Judith Butler, Foucault'nun özne iktidar fikirlerini takip eder ve öznelere hukuki iktidar sistemleri tarafından üretildiğini ifade etmektedir (2017:112). "Judith Butler'a göre iktidar, insan öznelere üretir, kadın ve erkek şeklindeki kimlikleri tanımlar ve cinsiyet, cinsellik gibi kategorileri oluşturur (Saliya, 2017, s. 113)".

1970'ler sonrasında gerçekleştirilen performanslarda kadın sanatçıların kendi bedenlerini, sanatın malzemesi olarak kullanmaları ve feminizmin öznesi olan kadın bedeni, tezin üçünde bölümünde birçok kadın performans sanatçıları eşliğinde örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Yaşanan tüm zamanlarda, ataerkilliğin kurmuş olduğu baskı karşısında kadın kimliğinin sınırları önceden çizilmiş ve kadın hiçbir zaman kendi öz kimliğini oluşturamamıştır. Kadın, kendi içinde, kendi doğası ile yabancılaşmaya başlamıştır. Tüm bu sınırlamalar/kısıtlamalar karşısında kalan kadın, kendi olabildiği, kendi öznesini yaratabildiği ve kendi bedenini özgür kılabilirdiği anlar olarak performans sanatını bir aracı olarak kullanmış ve kendi özgürlüğünü yaratmaya, mümkün kılmaya çalışmıştır.

Çalışmanın Amacı

Tez çalışmamın amacı, sanatsal projem ve sanat üretimimde odak noktası olarak kendi bedenimle deneyimlediğim performans, video işlerimden yola çıkarak, 70'lerde gerçekleşen performans sanatı ve beden sanatı örnekleri ile çağdaş sanat içerisindeki kadın sanatçıları ve yapıtlarıyla çalışmalarımın bağlantısını kurmaya katkı sağlamasıdır.

Yüksek lisans tez çalışmamın lisans eğitiminde de bir deneyim ve araştırma toplamı olarak beden sanatı, feminizm, çağdaş sanatta kadın hareketleri konusunda lisansüstü öğrenci deneyimi ve kazanımı açısından katkı sağlayacağına inanıyorum.

Performans sanatı altında, *kadın* kimliğinin ve *beden*'in bir sorgulama aracı olması, aynı zamanda gerçekleşen performanslarda *kadın* bedeninin sanatın nesnesi olarak ortaya çıkması ve kadın sanatçıların kendi bedenlerine uygulamış oldukları fiziksel şiddetin anlamlarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Önemi

Lisans ve yüksek lisans çalışmalarımda yer alan kadın bedeni ve kadın bedenine ait saç ögesi kendi sanatımın bir nesnesi durumundadır. Bedene ait parçaların ve kadın *beden*'ini *kimlik* üzerinden derinlemesine araştırmak ve sorgulamak, bu tez çalışmasında büyük bir öneme sahiptir. Feminizm içinde yer alan kadın sanatçıların, kendi bedenleri üzerinde gerçekleştirmiş oldukları eylemler eşliğinde aynı zamanda kendi bedenlerine ait izleri sanatın nesnesi durumuna dönüştürmeleri, kendi çalışmalarım doğrultusunda araştırılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışmamda, 1850'ler sonrasında ve 1970'lere kadar uzanan kadın sanatçıların, toplumun kadın kimliğine karşı toplumsal baskının karşısında sanat üretimlerini hangi koşullarda gerçekleştirmiş oldukları araştırılmıştır. Bu anlamda 1970'ler döneminde ortaya çıkan kadın performans sanatçıların kendi bedenlerini sorgulama aracı olarak sunmaları incelemeye alınmıştır.

Bu araştırma süreci içinde toplanan kaynaklar eşliğinde, yapılan analizler sonucu oluşturulan, kadın sanatçıların eserlerine dair notlar, çeşitli internet taramaları ve video görüntülerinden yararlanarak toparlanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte feminizm kavramı içinde ve çeşitli sanatçıların kendi bedenlerini eyleme dönüştürme süreçlerini anlatan teorik kısım oluşturulmuştur. Konuya ilişkin olarak kullanılan kaynaklar; çeşitli bilimsel makale ve kitaplar incelenmiş, süreli yayınlar, dergiler, internet üzerinden elde edilen pdf kitap ve dergiler eşliğinde tez çalışmasının teorik kısmı oluşturulmaya çalışılmıştır. Tezin dördüncü bölümünde yer alan kişisel çalışmalar, tez başlığı altında araştırılan konulara ilişkin bir yol izlemiştir.

BÖLÜM 1. FEMİNİST HAREKET VE FEMİNİST SANAT

1.1.Feminist Hareket

Feminizm, kökeninde Latince’de kadın manasına gelen ‘femine’ kelimesinden türemiştir. Feminizmin temelinde, erkek (eril) hegemonyanın hâkim olduğu toplumlarda kadının hukuki haklarının erkek karşısında eşit olması gerekliliği ve toplumun kadın cinsiyetine bağlı kimliğe uyguladığı baskıya karşı kadınların birlikte mücadelesini savunma düşüncesi yer almaktadır.

Nejla Arat, ‘Feminizmin ABC’si’ adlı kitabında feminizmi, kadın ve erkeğin temelde eşit haklara sahip olmasını savunan, cinsler arasındaki iktidar ilişkilerini değiştirmeyi hedefleyen temel düşünceye dayandırmaktadır.

Judith Butler, “Feminizm, kadınların ezilmesinin tarihsel kökenlerini soruştururken ataerkil yasanın aslında bir inşa olduğunu, cinsiyet hiyerarşisinin esasında doğal ve zorunlu bir dayanağı olmadığını, dolayısıyla kadınların ezilmesinin, dışlanmasının ve sömürülmesinin kader olmadığını” (Saliya, 2017, s. 117) düşüncesini ifade etmektedir.

Feminizm, tarihsel süreç içerisinde kadınların cinsiyetine bağlı olarak yaşadığı, toplumsal baskı ve ırk, ulus, dil gibi ayrımcılığı ve sınıfsal mücadelelerle yaşanarak kazanılmış toplumsal hakların ve günümüze kadar yaşanan sürecin bütünüdür.

İnsanlığın ilk toplumsal aşaması olan ilkel komünal toplumlarda kadınlar, aynı toplumda var olan bir erkekle beraber üretim ve tüketim aşamasında (avcılık, toplayıcılık) eşit şartlara sahipken, yerleşik hayata geçilmesi sonucunda tarımsal devrim yaşanmış ve buna paralel olarak özel mülkiyetin ortaya çıkması ile kadının toplumdaki yeri değişmiştir. Yerleşik yaşama geçen toplumlarda kadınlar, hayvanları evcilleştirmek ve barınma ihtiyaçlarını karşılamakla görevlendirilirken, özel mülkiyet araçlarına ve iş gücüne sahip olan erkekler zamanla mülkiyet ilişkisini kadın üzerinde kurmuşlardır. Erkeğin üretim ilişkilerinin tamamına egemen olmasıyla, patriarkal sistem egemen olmuştur. 1700’lü yıllara kadar kadınlar metalaştırmış, birçok ülkede köle pazarlarında satılmış, ekonomik ve bilimsel alanlar başta olmak üzere yaptıkları çalışmalar geçersiz sayılmış ve kadınlar cadı oldukları gerekçesiyle yakılmışlardır. Bu yıllarda ortaya çıkan kadın mücadeleleri mitlerle sınırlı kalmakta ancak 1789 Fransız Devrimiyle birlikte kadınlar kitlesel olarak tarih sahnesine çıkmışlardır.

Kadınların kendi hakları için bir araya gelmeleri ilk kez 1789 Fransız Devrimi ile gerçekleşmiştir. 1789 yılında Fransa’da yaşanan devrimin etkisi ile kadınlar eşitlik ve sosyal yaşantılarında kendi yetenekleri doğrultusunda çalışma hakkı kazanmışlardır. 18. yüzyılın sonlarına denk gelen ve 19. Yüzyılın ortalarında hareketlenen tarihsel olaylar ve sanayi devrimiyle gelen ekonomik gelişmeler, kırdan kente göçü artırmış ve buna paralel olarak da kadınların iş gücüne katılımını artırmıştır. İş yaşamına katılan kadınlar ülke ekonomisine büyük katkı sağlarken, ev içi rolleri ve toplumsal alanda kadına yönelik algı radikal değişimlere uğramamış ancak kadınlar eşitlik ve özgürlük mücadelesi için bir araya gelmeye başlamışlardır.

“17. ve 18. Yüzyıllarda, kadın erkeğin yanında bir eş ve aynı zamanda anne olarak evin içinde varlığını sürdüren bir birey olarak düşünülmüştür. 19. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan Sanayi Devrimi, kadını özel alandan ayırarak sosyal yaşamı ve iş hayatını birbirinden ayırmış olmaktadır” (Donovan, 2016, s. 25).

Feminist hareketin tarihsel gelişim süreci ele alındığında üç kronolojik aşamaya ayrıldığı görülmektedir. 20. Yüzyılın ilk yıllarında yaşanan tarihsel olaylar eşliğinde, 1.F.D¹; “Kadın ve erkekler arasındaki farklılık teması öne çıkmaya başladı. Toplumsal cinsiyet ve insan kavramları yerine cinsiyet farklılığı üzerinde duruldu” (Saliya, 2017, s. 42). Seçme seçilme hakkı, eşit şartlarda eğitim ve özel mülk edinme hakkı gibi temel hakların karşılanması için mücadeleler edilmiştir. 2.F.D. ise; 1960’lı yıllarda, ideoloji, bilim, kültür ve siyasi alan başta olmak üzere birçok alanda mücadelelerine devam etmişler ve toplumun her kesimindeki kadına ulaşmak için farklı yayın organ geliştirmiş ve örgütlenme faaliyetleri yürütmüşlerdir. Günümüzde ortaya çıkan 3.F.D.; kadınlar, kadına yönelik şiddet, taciz, tecavüz ve cinayet gibi olgularla ilgilenmiş ve herhangi bir siyasal kimliği yok sayan, sosyalist düşüncelere sahip olan gruplar içerisinde yer almışlardır.

“1970’li yıllardan günümüze kadar gelinen süreçte pek çok kitlesel kadın eylemleri düzenlenmiş, kadın siyasetçi, akademisyen, okuryazar ve sanatçılar başta olmak üzere pek çok kadın, kadının toplumsal ve kamusal alanda yaşadığı zorluklara dikkat çeken çalışmalar yapmıştır. *Kreşler, doğum kontrolü, evde*

¹ F.D. Feminist Dalga

cinsellik, iş bölümü, konut sorunu, aile yardımı, kadın –erkek eşitsizliğinin en ince ayrıntılarını ele almaktadır” (Arat, 2017, s. 73).

Birçok toplumda kadın ev içi, erkek ise kamusal alan ile ilişkilendirilmektedir. Bu düşünce eril hâkimiyetin olduğu toplumların ortak noktası olmaktadır ve erkeğe güç kazandırmaya devam etmektedir. Sosyal ve kültürel yaşam alanlarında kadının cinsiyetine bağlı gelişen bu süreç kadını ev içine mecbur kıldığı gibi yasalar karşısında da onu eril gücün karşısında ikincil duruma mahkûm etmiştir. Bu bağlamda Feminist kadın hareketinin çıkış noktası da ise eğitim, eşitlik ve özellikle oy verme hakkı talebi üzerine oluşmuştur.

1793 döneminin İngiliz Feminist yazarı *Mary Wollstonecraft* “Kadın Haklarının Doğrulanması” kitabını yayınladı. *Wollstonecraft*’in iddiası, “Kadının köle kalmasının nedeninin, yetişmesine engel teşkil eden ve hayattaki gerçek amacının erkeğe hizmet etmek olduğunu öğreten toplumsallaşma sürecinde yattığıdır” (Donovan, 2016, s. 34).

Frances Wright ise düşüncelerini, 1829 yılında Cincinnati’de vermiş olduğu konferanslarda dile getirmektedir.

“Wright, kadınların sadece durumları hakkında düşünmekle, onlar hakkındaki geleneksel ön yargıların neden var olduğunu sorgulamaktadır.. *Grimke* ve *Maria Stewart* gibi, *Wright* da kadınların kamu önünde konuşmalarına karşı ön yargılarla ilgilenmek zorunda kalmıştır (Donovan, 2016, s. 40 41). *Sarah Grimke*’nin *Letters on Equality* (Eşitlik Üzerine Mektuplar, 1838), kadının bağımlı konuma itilmesine karşı geliştirilen en inandırıcı iddiaları ortaya koyar. Bu iddialar, köleliğin kaldırılması davası üzerine olmuştur” (Donovan, 2016, s. 42).

Yapılan tüm bu çalışmalar feminizmin ilk başkaldırı niteliğini taşımaktadır. Feminizm ilk ortaya çıkışından itibaren kadınların özgürleşmesini, toplumda kadının yerinin tekrardan sorgulanmasını ve kadınların kamusal alanda eşitlik mücadelesi içerisine girmesini savunan bir görüş olmuştur.

Rose Lacombe’ın bildirisinde önemle vurgulamış olduğu “ Tüm cinsler özgür olarak dünyaya gelir ve eşit haklara sahiptirler. Kanun karşısında eşit haklara sahip olan tüm bireyler, hiçbir ayırım söz konusu olmadan kamu önünde ve sosyal yaşantısında eşit haklara sahip olmaları gerekmektedir” (Arat, 2017, s. 40).

Kadınların tarih sahnesine çıkışının zeminini oluşturan Fransız Devrimi'nden sonra ortaya çıkan bu bildiri, günümüze kadar gelen feminist hareketin başlangıç noktalarından biri olmakla beraber, dönemin kadınlarının yaşadıkları toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlara dikkat çekmiştir. *Lacombe* gibi feminist mücadelede öne çıkan kadınlar, toplumun her kesiminde var olan kadınların başta seçme – seçilme hakkı ve eşit şartlarda eğitim hakkı olmak üzere pek çok alanda mücadele etmesini sağlamışlardır.

“Eşitlik fikriyle harekete geçen ilk dönem feminist hareket, insan kavramına vurgu yapmakta idi. İnsan olmak bakımından kadının da erkeğin de birbirine eşit olduğunu savunmuşlardır” (Saliya, 2017, s. 41).

17. ve 18. yüzyıl tarihleri arasında kadın, sadece bir eş olarak görülmüş ve kadının yeri ev içi yaşantısı olarak algılanmıştır. Evrensel bir bakış açısına sahip olan bu görüş, ataerkil bir sistemden günümüze kadar devam etmektedir. Tüm bunların yanı sıra 18. Yüzyılın ortalarında Sanayi Devriminin getirdiği yenilikler ile kadın ev içi özel alana mahkûm edilmiştir. Erkek ise güç ve iktidar sahibi olmuş ve kamusal alana yönelmiştir.

19. yüzyılda ve 20. Yüzyılın başlarında kadınlar, kadınların oy kullanma hakkı, mülkiyet hakkı, işyeri hakkı, çoğalma hakkı, kadın ve çocukların aile içi şiddetten korunması, kadın düşmanlığı ve cinsiyet ayrımcılığına karşı kampanya düzenlemişlerdir. Aynı zamanda bu dönemde, Amerika'da siyah kadınlar ile beyaz kadınlar başta seçmen olma hakkı olmak üzere kanun önünde eşitlik ve eğitim hakkı için birlikte mücadele etmişlerdir. 20 yüzyılın ortalarında ise, feminist hareket kadınların yasalarla güvence altına alınan haklarının toplumsal alana yansıtılmamasından dolayı kitlesel eylemlerde bulunmuşlardır.

“1970’ler kadın hareketini mümkün kılan kolektif kimliğin bir yankısı oldu ve bu kimliğe katkıda bulundu. Bu söylem toplumsal farklılıkları hesaba katarken, ortak bir kadın deneyimini de üretti, bir ortak payda olarak cinselliği ve onunla bağlantılı ihtiyaçları ve merakları vurguladı. Bilinç yükseltme, kadınların gerçek kimliklerinin keşfini, at gözlüklerinden kurtuluşu, bireyselliği ve bu nedenle, özgürleşmeyi içerdi” (Scott, 2013, s. 123)

Bu dönemde; kadınların, kadın kimliği üzerine ortak bir payda da buluşmaları toplumsal cinsiyet kimlikleri üzerine birçok kuramın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

ABD ve Avrupa’da, 1960’lı yıllarda gerçekleşmiş olana Kadın Hareketi’ni en çok etkisi altına alan, Fransız yazar *Simone de Beauvoir*’in 1949 yılında kaleme aldığı “ İkinci Cins” adlı kitabıdır. Bu kitapta yer alan “ Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü, kadınlık durumunu tarihsel bir açıdan düşünmemize olanak sağlar. *De Beauvoir*, İkinci Cins kadın olma halini, biyolojik, mitolojik ve insanı ontolojik bir biçimde ele alır. Kadın’ın ikinci, öteki olma durumunu anlatırken ikinci cins ve öteki cins ifadelerini kullanır. Bu ifadeler, anaerkil dönemden ataerkil döneme kadar olan süreçte kadınların, iktidar ilişkileri sebebiyle dönüşen kimliklerinin gelinen aşamada bir cins / öteki olarak varlığını sürdürmesidir.

Simone De Beauvoir’ın İkinci Cins kitabında kadının varlığına dair tanım:

“Birçok toplumda kadın’ın yaşamak zorunda kalmış olduğu hayat, erkeklerin yaşamı ile karşılaştırılmıştır. Oysa kadın hiçbir zaman kendi öz yaşamını oluşturamamıştır. Erkeklerin kurmuş olduğu yasalar tarafından çevrelenmiş kurallar doğrultusunda yaşamını sürdürmeye çalışmıştır. Yaşanan bu sınırlamalar karşısında kadın daima ikinci olarak adlandırılmıştır” (Beauvoir, 1993, s. 7).

Feminist düşüncenin gelişmesinde büyük bir öneme sahip olan *De Beauvoir*’e göre toplumsal cinsiyetin kaynağı erkek egemenliğidir. İnsanların yerleşik hayata ilk geçtikleri yıllardan bu yana var olan erkek egemen sitem günümüze kadar gelinen süreçte etkisini artırarak devam etmektedir. Bugüne kadar kadınların yaşadıkları sorunlar, kadın olarak doğmalarından kaynaklı değil bilâkis erkek egemen toplumlarda var olan kadın kimliğinin aşağılanması dolayısı kadınların kendi kimliklerine yabancılaştırılmasıdır. Toplumsal dayatmaların karşısında duran kadınların tek ortak yanı ise cinsiyetler üstü bir anlayış istemeleridir.

İkinci cinsiyetin en büyük sorunsalı aşkınlıktır. Bu aşkınlık çeşitli tarzlarda kadın olma halidir. Kadın/erkek rollerinde; iş paylaşımı ve toplumsal rolleri içeren bir cinsiyet ayrımı söz konusudur. Tarihsel süreç içerisinde, cinsiyete atfedilmiş olan bir görev dağılımı vardır. *De Beauvoir*’ın *İkinci Cins* kitabında çokça yer vermiş olduğu, kadının çocuk bakması, ev işleri, erkeğine hizmet etmesi, erkeğin ise görevleri arasında yer almayan bu ev içi durumu, çocuk ile ilgili iş dağılımında yer almaması ve toplumda yer edinmiş olmasına rağmen, kadının akşam olduğunda erkeğinin eve gelmesini

beklemesidir. *De Beauvoir*'a göre “kadınlık durumu, bir bekleyiştir çünkü o içkinliğin, olumsuzluğun belirsizliğine hapsedilmiştir” (Beauvoir, 1993, s. 10).

Simone De Beauvoir'in toplumsal cinsiyet kuramı, bir üstünlük meselesidir. Bu üstünlük, erkeklerin kurmuş olduğu bir düzendir; bu düzen içinde *De Beauvoir*, tarihte kadının köleleştirildiğinin aksine, kadını erkeğinin bir hizmetkârı olarak tanımlar. Beauvoir, söz konusu bu durumu ebedi diş miti olarak ele alır.

Zeynep Direk'e göre: “Toril Moi der ki, *De Beauvoir*'in içkinlik mefhumuna, karanlık, gece, edilgenlik, atalet, terk edilme, esaret, kapatılma, hapsedilme, yozlaşma, değersizleşme, yok edilme gibi şaşırtıcı bir biçimde saplantılı bir dizi imge eşlik eder” (Direk, 2018, s. 48).

Simone de Beauvoir ise aşkınlığı, bir tür özgürlük ifadesi olarak tanımlamaktadır. *De Beauvoir*'e göre; aşkınlık ancak kadının kendi tasarıları ile var olduğunda edinebileceği bir aşkınlıktır.

1.2. Sanat Tarihinde Kadın Sanatçılar

Sanat tarihi sürecinde kadın sanatçıların izlerine, Rönesans döneminde rastlanmaktadır. (16.yüzyıl) Floransalı sanatçı *Giorgio Vassari*'nin 1568 yılında basılmış olan “*Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları*” adlı eserinde *Properzia de Rossi* gibi birçok kadın sanatçıya yer verilmiştir.

Sanat tarihinde ismi bilinen ilk kadın sanatçılardan 1593 yılında İtalya'da dünyaya gelen *Artemisia Gentileschi*, ilk resim eğitimini ressam olan babası *Orazio*'dan almış ve sonrasında perspektif eğitimi aldığı Floransalı sanatçı *Agostino Tassi*'nin tecavüzüne uğramıştır. Olay sonrasında dönemin mahkemesi *Artemisia* 'yı iffetsizlikle suçlamış, haklı olarak başvurduğu mahkemeden dönemin kadına bakış açısı gereği suçlu olarak ayrılan sanatçı yaşamış olduğu tramvayı eserlerinde sıkça işlemiştir. (Resim 1)



Resim 1: Artemisia Gentileschi, “Yudit Holofernes’i Katlederken”, 1611-1612

Kaynak:<http://www.dailyartmagazine.com/artemisia-gentileschi-rape-survivor-revenge/>

“Feminist sanat tarihinin keşfettiği unutulmuş kadın sanatçılar arasında dikkat çekici bir örnek, İtalyan ressam Artemisia Gentileschi’dir. Feminist sanat tarihi, Gentileschi’nin yapıtlarında uğradığı söylenen tecavüzün izlerini ararken, bir yandan da Tintoretto ya da Rubens gibi erkek ressamların da işlediği *Susanna ile İki İhtiyar* hikâyesine bir kadın ressam olarak getirdiği farklı bir bakış açısına dikkat çeker” (Antmen, Sanat Cinsiyet. Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, 2012, s. 175) (Resim 2)



Resim 2: Artemisia Gentileschi, “Susanna ve Elders”, 1610

Kaynak:<http://www.dailyartmagazine.com/artemisia-gentileschi-rape-survivor-revenge/>

Ahu Antmen'in Sanat Cinsiyet kitabında (2012:174) yer alan ifadesine göre; Gentileschi'nin baskılanmış korkusunun, öfkesinin ve/veya intikam arzusunun sağaltıcı ifadelerini dile getirmektedir aynı zamanda Gentileschi'nin yaratıcı çabaları böylece geleneksel bağlamda kişisel ve görelî olarak nitelenip değersizleştğini ifade etmektedir.

17. ve 18. Yüzyıl sonrası Aristokrasinin gücünün azalması ile birlikte burjuvazinin topluma hâkim olduğu dönemde kadın sanatçılar üzerindeki yasaklar devam etmiş, nü eser çalışmalarına izin verilmemiş ancak Rönesans döneminden farklı olarak kadın sanatçıların çalışmalarında ev içi ve günlük hayattan kesitler yer almıştır.

Rosa Bonheur “19. yüzyılın ortasında, geleneksel tarih resmi ile genre resmi, manzara ve natürmort arasındaki çatışmanın, daha özgür, daha mütevazı olan ikinci sıradaki türler lehine sonuçlandığı bir dönemde boy göstermişti. Sanatın toplumsal ve kurumsal destek sistemlerinde temel bir değişimin yaşanmakta olduğu bir dönemdi bu: Kültürlü aristokrasinin gücünü kaybetmesi ve burjuvazinin yükselişiyle birlikte, görkemli mitolojik veya dinsel sahnelerin yerine genellikle gündelik yaşamı konu alan daha küçük ölçekli resimler yaygınlık kazanmaya başlamıştı” (Antmen, 2012, s. 150).

19. Yüzyıl döneminin önde gelen sanatçıları arasında yer alan *Bonheur*'ün çalışmalarında hayvan resimleri ve manzara yer almaktadır. (Resim 3)



Resim 3: Rosa Bonheur, “Portre, Eduard DuBufe” 1857

Kaynak: <https://sites.evergreen.edu/dfl/the-enlightenment-and-after-neo-classicism-and-romanticism/>

“*Rosa Bonheur*’ün natüralizmi ve her hayvanın kendine özgü karakterini-hatta “ruhu”nu-yakalayabilmesi, dönemin burjuva beğenisine hitap ediyordu. İnsanlara has duyguların hayvanlara yakıştırıldığı bu tür resimleri kuşkusuz daha belirgin bir duygusallık ve patetik aldatmaca taşıyan hayvan ressamı *Landseer de, Bonheur*’ün çağdaşı olarak İngiltere’de büyük başarı kazanmıştı” (Antmen, 2012, s. 151).



Resim 4: Berthe Morisot“Balkonda Kadın ve Çocuk”, 1872

Kaynak: <https://www.gzt.com/gztmzt/balkonda-kadin-ve-cocuk-berthe-morisot-1872-3486290>

Ahu Antmen’e göre *Berthe Morisot*’nun korkuluklar ile çizdiği sınır, “kamusal ile özel alan arasındaki değil, erkeklerin ve kadınların dünyaları arasındaki sınırı ifade etmektedir. Kadınlara ve erkeklere hangi tür mekânların açık olduğuna hem de bir kadının ya da erkeğin bu mekânlarla ve oralara gelenlerle girdiği ilişkinin türüne bağlı olarak oluşan bir sınır” olduğunu dile getirmektedir. (Antmen, 2012, s. 204). (Resim 4).

19. yüzyıl burjuva toplum yapısında ataerkil düşünce devam etmekte, kadın bu dönemde, entelektüel yaşamdan ayrı düşünülmektedir. Cinsiyet ayrımcılığının en üst

seviyede yaşandığı bu yüzyılda, kadının görevi iyi bir eş ve bir anne olarak kamusal alandan dışlanması ve sadece doğurganlığının yüceltilmesi ile ön plâna çıkmaktadır.

“Erkek sanatçılara açık olan bir dizi yer ve etkinlik kadın sanatçılara kapalıydı; erkekler sokakların hareketli sosyal dünyasında kadın ve erkeklerle özgürce gezinebiliyor, popüler eğlencelere katılabiliyordu” (Antmen, 2012, s. 202).



Resim 5: Mary Cassatt, “Çocuğun Banyosu”, 1892

Kaynak: <http://markoantoniouamazc.blogspot.com/2017/07/las-bellas-artes-antes-y-despues-de-la.html>

Mary Cassatt ve Berthe Morisot, erkek sanatçıların özgürlüğü karşısında, özel alanlarda çalışmak zorunda kalan kadın sanatçılar arasında yer almaktadır. Dönemin kadın sanatçılarının eserlerinde yemek odası, yatak odası, balkon, bahçe gibi özel kapalı alanlar dikkat çekmektedir. (Resim 5)

“*Mary Cassatt* eserlerinde; güçlü tasarımlara, cesur renklere yer verirken, hali vakti yerinde olanların anlamlı ve kişisel anlarını yakalayan, kırılmış açılı görüş noktasına sahip, çekici işler yapmış ve *Degas*’dan, Japon baskılarından ve *Ingres*’den etkilenmiştir” (Cumming, 2008, s. 316).

Ahu Antmen sınırları, dış mekân ortamına karşın tabloda bir iç mekân sıcaklığının yaratıldığını ve empresyonist sanatçıların gözde konusu olan bahçenin bir özel mülk ögesi olarak değil dışlanma ve kapatılma yeri olarak gösterildiğini savunmaktadır.

Kathe Kollwitz, eserlerinde acı, korku, kaybetme, direniş ve ölüm temaları yer almaktadır. Aynı zamanda eserleri tek renk (siyah) üzerine oluşmaktadır. Çalışmalarında işçi sınıfı ve vermiş oldukları mücadeleler yer almaktadır. Bunun yanı sıra oğlunu kaybetmesi üzerine yaşamış olduğu dramı, ölüm, kaybetme, acı temaları ile eserlerine yansıtmıştır. (Resim 6-7)



Resim 6: Kathe Kollwitz, “Berlin’de Dokumacılar Yürüyüşü”, 1897

Kaynak: <https://artmuseum.arizona.edu/artwrite/kathe-kollwitz>



Resim 7: Kathe Kollwitz, “Ölü Çocuğu Olan Kadın”, 1903

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/kathe-kollwitz-woman-with-dead-child>

“Alman dışavurumcu ressam, heykeltıraş ve gravür sanatçısı *Kathe Kollwitz*, çalışmaları arasında eksizler ve baskı resimleri yer almaktadır. Eserlerinin konusu daima yoksulluk çeken halk olmuştur ve sanatçı yaşanan bu drama ortak olmak istemiş ve halkın yanında onlara bu şu şekilde destek olmaya çalışmıştır” (Gombrich, 2007, s. 566).

Feminist sanat; kadın sanatçıların tarihsel ve güncel olarak toplumsal ve kamusal alanda karşılaştıkları güçlüklerden beslenerek sanat ortamı içerisinde kendilerini göstermek için başlattıkları bir sanat hareketidir. Feminist düşüncenin ilk ortaya atıldığı zamanlarda sanatın içerisinde vücut bulamayan feminizm, 1960’lı yıllarda sanatın pek çok alanında kendisini var etmiş, içerisinden feminist sanatçılar çıkartmış ve günümüze değin geline süreçte feminist sanat toplumsal olaylara değinerek farkındalık yaratmada büyük bir öneme sahip olmuştur.

1960’lı yıllarda ABD’li kadın sanatçılar, kadının sanatın içerisinde, tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde hak ettikleri değeri göremediklerinden ve bu alanlarda dışlanmalarından dolayı feminist sanat adı altında bir araya gelerek buluşmuşlardır. Bu mücadeleyi içselleştiren ve destekleyen kadın sanatçılar arasında yer alan *Juddy Chicago* gibi birçok feminist sanatçı, çalışmaları aracılığı ile tarihte görmezden geline kadın sanatçıların isimlerini tekrardan gündeme getirmeye çalışmışlardır. *Linda Nochlin*’in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* Adlı makalesi ile unutulmuş kadın sanatçıları hatırlamamıza olanak sağlamışlardır.

Linda Nochlin’in sorusunda yatan *Büyüklik kavramı* ile bizlere neden bir *Van Gogh* gibi ya da bir *Picasso* gibi büyük kadın sanatçının olmamasını dile getirmektedir.

“Linda Nochlin’ın ortaya koyduğu gibi, sanat akademisinin koşulları, özellikle canlı çıplak modelden çalışmaya verdiği öncelik, saygın kadınları *büyük sanat eseri* yaratma olanağından mahrum bırakıyordu” (Antmen, Sanat Cinsiyet. Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, 2012, s. 165).

1.3. 1960’lar Feminist Sanat ve Sanatçıları

Ataerkil dönemin kadın kimliği üzerinde uygulamış olduğu baskı karşısında birçok kadın sanatçı çalışmalarını sürdürebilmek adına, büyük sıkıntılar yaşamışlardır. Feminist hareket adı altında kadın kimliğinin tekrardan sorgulanması ile 1960’lı yıllar

sonrasında birçok kadın sanatçının bir araya gelerek oluşturmuş oldukları çalışmalar eşliğinde *kadın* sorunsalını tekrardan gündeme taşımışlardır. Bu yeni girişimler sonucunda feminist sanat, sanat tarihinde yerini almaya başlamıştır.

“İlk kuşak kadın sanatçılar ve kadın eleştirmenler, kadınların sergilerde ve galerilerde çok az temsil edildiğini fark ederler, daha da önemlisi, kadın deneyimini ana-akım sanat yapılarında ne konu olur ne de muhatap alınır” (Antmen, 2012, s. 28).

Dönemin erkek ve kadın sanatçıları yoğun olarak seramik, dokuma ve el sanatları alanlarında çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu alanlarda yapılan çalışmalar sonucunda erkek sanatçıların çalışmaları sanat eseri olarak değerlendirilirken, kadın sanatçıların yapıtları ise zanaat olarak adlandırılmıştır.

“Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksiz olarak *yüksek* ve *düşük* sanat ayrımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu ürünler *zanaat* kategorisine havale edilmiştir. Broude’un *Miriam Schapiro* hakkındaki makalesinde açıklığa kavuşturduğu gibi, yakın zamana kadar, *dekoratif sanat* ve *dekoratif saikler* erkek sanatçıları için *özgürleştirici birer katalizör işlevi* görürken, kadınların yarattığı geleneksel dekoratif sanat *kadın işi* olarak görülür” (Antmen, 2012, s. 28).

Birçok kadın sanatçının geleneksel ve el dokuma alanlarında gerçekleştirmiş oldukları eserler, yüzyıllar boyunca kadınsı şeyler olarak adlandırılan, aynı zamanda kadın’a atfedilen bir alan olmuştur. 1960’lı yıllar sonrasında feminist sanat adı altında gerçekleşen çalışmalar eşliğinde, birçok kadın sanatçı dekoratif el sanatı, zanaat, dekorasyon gibi alanları, çağdaş sanatın içerisine dâhil etmeye çalışmışlardır.

“*Miriam Schapiro, Judy Chicago* ve *Nancy Spero* gibi feminist sanatçılar geçmişte görmezden gelinen kadın sanatçıları yeniden gündeme getirmiş ve feminist tarihçiler, görmezden gelinen kadın sanatçıları da dahil edecek şekilde revizyonist sanat tarihleri yazmaya başlamışlardır. Pek çok feminist, zanaat ve yüksek sanat arasındaki farkı özellikle kadınlar geleneksel olarak zanaatla ilgilendiği için- bir erkek ayrımcılığı olarak gördüğünden reddetmiştir” (Barrett, 2012, s. 69).

Yıldız Öztürk'e göre; "ilk kuşak feminist kadın sanatçılar, tarihin sahnesinde kadın sanatçıları bulmaya çalışmış. Kadın sanatçıların sanat alanlarında çok az temsil edildiğini fark etmişlerdir. Kadın eserlerinin sanat dallarında konu edilmediğini ve kadın eserlerini içeren geleneksel kadın ve kadın yaratıcılığı eserlerin büyük bir bölümünü nitelikli saymadıklarını ve yüksek sanat kategorisine ulaştırılmadığını gündeme taşımış olduklarını dile getirmektedir.

Ahu Antmen'e göre ilk kuşak feminist sanatçılar; kadın olma halini ve deneyimini vurgularken, 1970'li yılların sonlarındaki ikinci kuşak ise diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilenmiş; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak, hem sanata hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağladığını ifade etmektedir.

1970'lerde yoğun bir üretim içinde olan feminist sanat, kadın sanatçılar için yeni oluşumlar sağlamış ve özellikle Amerika'da kadın çalışmaları gerçekleştirilerek, kadın sanatçıların birlikte özgürleşmesi hedeflenmiştir.

1975 yılında *Cindy Nemser*'ın "kadınlar da başarır" iddiası, kadınları erkeklerle karşı karşıya getirmiş ve 1970'li yılların sonlarında ise ikinci kuşak feministler; sanat eleştirisi, kadın sanatçıların önemini vurgulamak aynı zamanda cinsler arası sanatçı kavramlarını tekrardan sorgulamaya çalışmışlardır.

1.3.1. Kadın Evi Projesi ve Sergisi

1970'de Fresco State Colege'da ilk feminist çalışmasını gerçekleştiren *Judy Chicago*, 1972 yılında ünlü "*Kadın Evi*" sergisi gerçekleştirmişlerdir. Serginin adında özellikle ev sözcüğünün seçilmesinin sebebi, kadının o dönemde özdeşleştirildiği tek yerin ev olmasıdır. Toplamında yirmi bir öğrencinin içerisinde yer alarak Los Angeles'da hayata geçirilen sergide yer alan isimler ise; *Sandy Orgel* (Çamaşır Dolabı), *Beth Bachenheimer* - *Sherr Brody* - *Karen LeCoq* - *Robin Mitchell* - *Miriam Schapiro* (Yemek Odası), *Robin Weltsch* (Mutfak), *Vicki Hodgetts* (Göğüslere Yumurta), *Wanda Westcoast* (Perdeler), *Susan Frazier* (Mutfaktaki Önlükler), *Judy Chicago* (Adet Banyo), *Kathy Huberland* (Gelin Merdiveni), *Shawnee Wollenman* (Fidanlık), *İnanç Wilding* (Tıg İş Çevre), *Mira Schor* (Kırmızı Ay), *Ann Mills* (Yaprak Odası), *Robin*

Schiff (Kâbus Odası), *Paula Longendyke* (Bahçe Ormanı), *Robin Mitchell* (Boyalı Oda), *Camille Gray* (Ruj Odası), Karen *LeCoq* (Lea'nın Odası), *Janice Lester* (Kişisel Alan), *Christine Rush* (Necco Gofretleri) dur. (Resim 8)

Kadın Evi projesinin en dikkat çekici yeri mutfak olmuştur. Bu alanda üç kadın çalışmasını sürdürmüştür. Kadınlar için mutfak büyük bir öneme sahiptir. Kadın evi projesinde yer alan mutfağın duvarları ve mekândaki tüm eşyalar (buzdolabı, fırın, konserveler...) yapay bir pembe renge boyanmıştır. Çekmecelerin iç yüzeyleri uzak diyarları gösteren, kolaj çalışmaları ile yer almaktadır. Tavan ve duvarlarda ise meme görüntüsü içeren pişmiş yumurtalar bulunmaktadır.



Resim 8: Juddy Chicago, Kadın Evi” , Katalog Kapağı, 1972

Kaynak:<http://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/#0>



Resim 9: Robin Weltsch's, "*Kitchen ve Vicki Hodgetts'in Gögüslere Yumurtalar*", 1972

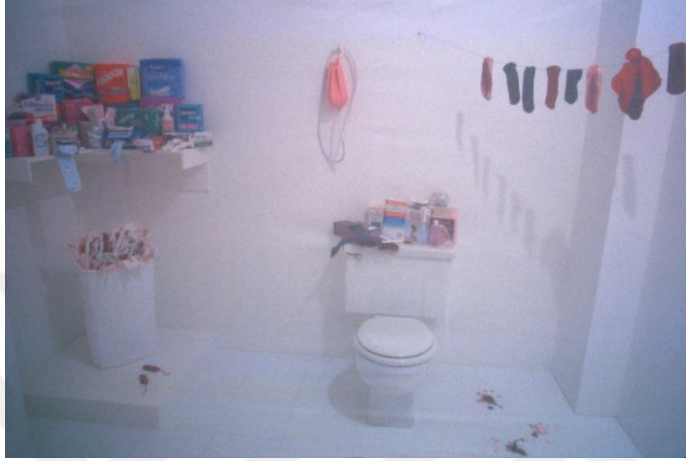
Kaynak: <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i103/>

Miriam Schapiro'nun Kadın Evi projesine dair açıklaması ise;

"En bilindik çağrışımlarımızın olduğu yerden-evden-başlayarak çalışmak nasıl olur diye düşünmüştük. Evlerimiz, yüzyıllar boyunca biz kadınlarla özdeşleştirilen bir mekân olarak her zaman beslediğimiz ve beslendiğimiz bir yer olmuştu. Başkalarını memnun etmek için çaba harcadığımız, kendi kendimizle mücadele ettiğimiz yerd. Peki kendimizden başka kimseyi memnun etmeyecek bir ev yaratacak olsaydık o ev nasıl bir ev olurdu? Her birimiz, tümüyle kendi düşleri ve fantezilerinden yola çıkarak o evin bir odasını döşeyecek olsaydı, nasıl bir ev çıkardı ortaya? Bu soruların peşine düşmek, iyi bir fikir gibi gelmişti bize" (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s. 247).

Kadın evi projesi için üç farklı tuvalet ve banyo tasarlanmıştır. Resim: *Judy Chicago*'nın tasarladığı "*Mensturasyon Odası*"nda kullanılmış petlerle dolu bir çöp kovası ve aynı zamanda temizlik malzemeleri ve kullanılmamış petlerle dolu bir raf bulunmaktadır. (Resim 10)

Miriam Schapiro'nun tasarladığı ikinci tuvalette ise, kadınların hayatında büyük bir öneme sahip olan kozmetik eşyaları yer almaktadır. Mekân kırmızı renge boyanmış ve tüm kozmetik eşyalarının kutuları kırmızı renk olarak seçilmiştir. Son olarak ise *Robbin Schiiff*'in tasarladığı banyoda, kum ile doldurulmuş bir küvette, kumdan tasarlanmış bir kadın figürü yer almaktadır. (Resim 11)



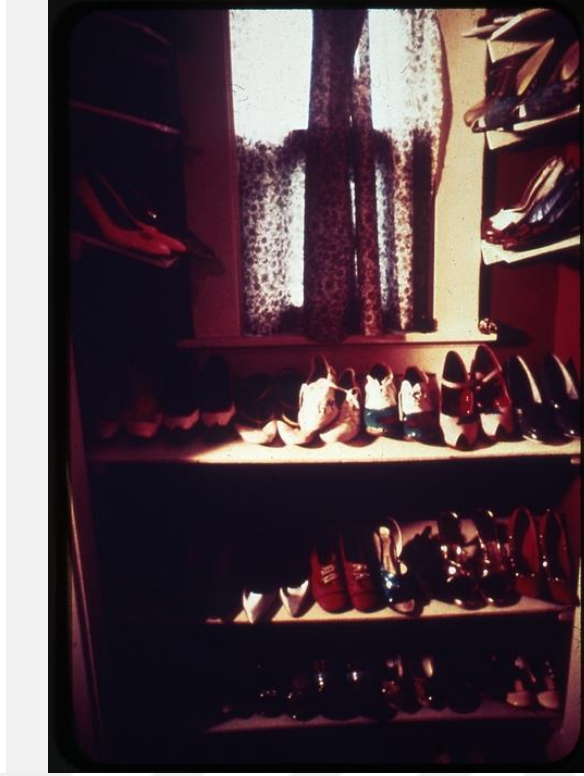
Resim 10: Juddy Chicago, “Menstrasyon Odası”, Kadın Evi, 1972

Kaynak:<http://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/#0>



Resim 11: Robin Schiff, “Kabus Banyo”, Kadın Evi, 1972

Kaynak:<http://www.womanhouse.net/works/zuoczotgvfe73rwdtdtfubd8ukz0x4>



Resim 12: Beth Bachenheimer, “Ayakkabı Dolabı”, 1972

Kaynak: <http://www.womanhouse.net/works/15szpna8d7qupd1q6h7i9dumujlcvv>

Kadın Evi projesinde iki adet dolap çalışması bulunmaktadır. Birinci dolap, *Sandy Orgel* tarafından düzenlenen “Havlu Dolabı” içinde cansız bir manken yerleştirilmiştir. Sandy bu çalışmasında “Kadınlar için artık dolaptan çıkma zamanı geldi” diye tanımlar. İkinci dolap ise sanatçı, *Beth Bachenheimer* tarafından tasarlanmış, kadınların en büyük takıntısı olan “Ayakkabı Dolabı”dır. (Resim 12)

Judy Chicago, 1972 yılında gerçekleştirdiği “Kadın Evi” projesinin ardından, 1974-79 yılları arasında, “Yemek Daveti” olarak adlandırdığı çalışmayı gerçekleştirir. Toplamında yirmi kadın’ın birlikte çalışarak ortaya koymuş olduğu yemek daveti çalışması, Ahu Antmen’in tanımıyla üçgen formundaki masa, kadınların varlığını ortaya koymayı amaçlayan, örnek bir yapıttır. (Resim 13)



Resim 13: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”, 1974-1979

Kaynak: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#7>

“Birçok kadın sanatçının bir araya gelerek oluşturmuş oldukları çalışmanın temelinde, tarihsel süreç içinde unutulmuş kadın sanatçıların tekrardan gündeme getirilmesini amaçlamak için bu üçgen formundaki sofra, kadın hareketine gönderme yapmış bir eserdir” (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s. 240).

San Francisco Modern Sanatlar müzesinde sergilenen “*The Dinner Party*” anıtı; Masa, üçgen şeklini alacak şekilde, yan yana getirilen otuz dokuz masadan oluşmaktadır. Burada kullanılan otuz dokuz masa sanatta ve tarihte büyük öneme sahip olan otuz dokuz kadının varlıklarına dair işaretler vermektedir. Masanın üzerinde bulunan çalışmalarda, nakış ve çini ile işlenmiştir. Masaların üzerinde yer alan, kadının cinsel kimliğine gönderme yapan, vajina şeklinde seramik çalışmaları yer almaktadır. Tarihteki kadınların başarılarını, hikâyelerini anlatmak amacıyla, yerlerdeki fayanslar üzerine dokuz yüz kadının isimlerine yer verilmiştir. (Resim 14)



Resim 14: Judy Chicago, Judith ve Sappho'yu içeren Wing One'ın Kurulum görüntüsü, The Dinner Party, 1979

Kaynak: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#7>



Resim 15: Miriam Schapiro, “Harikalar Diyarı” , 1983, Tuval Üzerine Akrilik, Kumaş ve Plastik Boncuklar

Kaynak: <https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394>

Judy Chicago ile birlikte Miriam Schapiro, 1971 yılında, Valencia’da Kaliforniya Sanat Enstitüsü’nün de “*Feminist Sanat Bölümü*”nü kurmuşlardır. Miriam Schapiro, kadınların yaptıkları çalışmaların el işi, zanaattan öteye gidemediği düşüncesi üzerine çalışmalar yapmıştır. Schapiro, dikiş, nakış, düğme, kumaş ve benzeri malzemeler ile kolaj tekniği ile çalışmalarını gerçekleştirmiştir. (Resim 15)

BÖLÜM 2: FLUXUS VE PERFORMANS SANATI

2.1. Fluxus

New York'ta ortaya çıkan Fluxus, müzikle başlayarak birçok farklı sanat dalları üzerinde etki bırakan, bir sanat hareketi olarak adlandırılmaktadır. Kelime kökeni Latince olan ve Akmak anlamına gelen Fluxus'un ilk temellerini ise George Maciunas atmıştır.

“Almanya’da kurulan Fluxus’a adını, 1961 yılında sanatçı ve şair George Maciunas koymuş; grup, müzik ve dil, resim ve eylemler ile ilgilenen, pek çok sanatçıyı içeren, entelektüel ve sosyo-politik sınırlarda gezinen gezinen bir grup olmuştur. Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Maciunas, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young ve Alison Knowles Fluxus adıyla performanslar gerçekleştirmişlerdir (Gürcan, 2015, s. 41).

Nancy Atakan *Sanatta Alternatif Arayışlar kitabında* (2008:66) Maciunas aynı yıl tanıştığı sanatçılarla müzik ve gösteriler düzenlediğini, bir yandan da ABD’deki Dick Higgins’le haberleştiğini öne sürer ve bütün dünyaya yayabileceklerini düşündükleri Fluxus’un temel ilkelerini biçimlendirmeye çalıştıklarını ifade etmiştir.

Fluxus kendi içerisinde müzik, edebiyat gibi birçok farklı sanat dalını barındıran bir sanat hareketi olarak adlandırılmaktadır. Fluxusta, gündelik olan her şey gösterilere dâhil edilebilir. Müzik, şiir, edebiyat, dans eşliğinde eylemler izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Fluxus ile izleyici gösteriye dâhil edilebilir ve izleyicinin katılımı ile şekil alabilmektedir.

Fluxus sanatçısı John Cage, Darmstadt Festivali’nde ve Köln Radyosu’nda Alman Elektronik Müzik Okulunda çalışmalarına yön veren sanatçı doğu dinleri ve Zen Budizm den etkilenmiştir. Çalışmalarında Doğu felsefesinin ve aynı zamanda kültürel özelliklerinin izlerine rastlanmaktadır. Fluxus sanatçılarından Allan Kaprow, Jim Dine, George Segal, gündelik çok basit nesneleri kendilerine sanat nesnesi olarak kabul etmişlerdir. Aynı zamanda da gündelik sesleri müzik olarak deneyimlemişlerdir.

“Fluxus hareketinin en önemli isimleri arasında yer alan Joseph Beuys’un çalışmalarında kullanmış olduğu nesneler, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi

sertifikalar ya da eskizler, müzik aletleri ve o günün *Performans, Happening* gibi sanatsal sunumlarını bünyesinde birleştiren Fluxus, 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Fluxus sanatı; sadece bir sanat hareketi dışında aynı zamanda düşünsel bir devrim sürecidir” (Şahiner, 2008, s. 52).

Fluxus Sanatı içerisinde yer alan eylemlerde birçok disiplinlerarası sanatı bir arada görmek mümkündür. Fluxus eylemlerinde yer alan her şey, müzikle, eylemle, dansla veya videoyla aktarılmaya çalışılmıştır. Fluxusta konular tiyatro ve sinemanın aksine önceden belirlenmez, süreç içinde rastlantısal olarak gelişip ilerler. Seyirciler de zaman zaman gösterilere dâhil olabilirler.

“Fluxus sanatçılarından biri olan Nam June Paik, aldığı müzik eğitimi ile paralel olarak eseler ve müzik aletleriyle video-performans yapmıştır. Paik, teknolojiyi de etkili bir şekilde kullanmıştır. Video çalışmalarında televizyonun kendisini de kullanan Paik’in, nesne, imge ve izleyiciyle olan ilişkisinin üretimi, yenedünyanın karmaşık yaşamının belki de bire bir yansımasıdır” (Gürcan, 2015, s. 43)

John Cage ile birlikte çalışmalarını yürüten Koreli Sanatçı Nam Juna Paik, televizyonlardan heykeller üretmiş, aynı zamanda da bu televizyonlardan videolar izletmiştir. ‘*Tv Cello*’ ve ‘*Yaşayan Bir Heykel için Televizyon Sutyeni*’ gibi yapıtları vardır. (Resim 16)

Fluxus sanatçıları happening ve performans karışımı eylemler sergilemişlerdir. Fluxus eylemlerinde, sanatçının sanatı ve izleyicilerin katılımı ile fluxus performansı hayatı sanatın içine dâhil eder. fluxus’da üretilen işler kalıcı olmamakla birlikte metalaşan sanata karşıdır. Sanatçılar yapıtları, zaman içinde kaybolup gitmeyi içermektedir. Fluxus’un temelinde sanat üretimini hayata geçirirken en basit malzemeler kullanmakta ve akıp giden zaman içinde şekil almaktadır.

Fluxus sanatçıları happening ve performans karışımı eylemler sergilemişlerdir. Fluxus eylemlerinde, sanatçının sanatı ve izleyicilerin katılımı ile fluxus performansı hayatı sanatın içine dâhil eder. Fluxus’da üretilen işler kalıcı olmamakla birlikte metalaşan sanata karşıdır. Sanatçılar yapıtları, zaman içinde kaybolup gitmeyi içermektedir. Fluxus’un temelinde sanat üretimini hayata geçirirken en basit malzemeler kullanmakta ve akıp giden zaman içinde şekil almaktadır. (Resim 17)



Resim 16: Nam June Paik, TV Viyolonsel ve TV Gözlükleri ile Charlotte Moorman, 1971

Kaynak: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/nam-june-paik/>



Resim 17: Wof Vostell, “Karanlık Oda”, 1959, 1959, Ahşap montaj, dikenli tel, televizyon, kemik, saç, gazete.

Kaynak: https://deuxiemetemps.com/a5ca481a43_20150609233111_20160511185011/

Fluxus sanatçıları happening ve performans karışımı eylemler sergilemişlerdir. Fluxus eylemlerinde, sanatçının sanatı ve izleyicilerin katılımı ile fluxus performansı hayatı sanatın içine dâhil eder. Fluxus’da üretilen işler kalıcı olmamakla birlikte metalaşan

sanata karşıdır. Sanatçılar yapıtları, zaman içinde kaybolup gitmeyi içermektedir. Fluxus'un temelinde sanat üretimini hayata geçirirken en basit malzemeler kullanmakta ve akıp giden zaman içinde şekil almaktadır.

2.2. Performans Sanatı

1960'lardan itibaren dönemin özgürlükçü hareketleri, cinselliğin sorgulanması, Batı' da meydana gelen barış hareketleri sanatta büyük yankılar uyandırmıştır. Bu dönemde Fluxus, Happening, performans gibi yeni sanat oluşumları ortaya çıkmıştır. Bu oluşumlar aracılığıyla 'beden' bir sanat objesi ya da nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Performans sanatı, post sanatın özüdür; temel başlangıç noktası ise nesne yapımından ayrılıp Dadaizm ve Fütürizmdeki yarı teatral gösteri olarak adlandırılır. Böylelikle daha eğlenceli aynı zamanda da daha ilgi çekici bir hal almış olur. Performans izleyici karşısında sessizce durmak yerine, yaşamın içinde varlığını devam ettirmektedir" (Kuspit, 2010, s. 139).

Performans sanatı, bir eylemi gerçekleştirmek için belirli bir yer ve zamanda sanatçının uygulamış olduğu çalışmayı tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Performans sanatında sanatçı, daha önceden plânlanmış olduğu kavramı, topluluk önünde gösteriye dönüştürür. Gösterinin öznesi, sanatçının kendi bedeni ya da önceden belirlemiş olduğu biri olabilir. Performansın gerçekleşeceği mekân, herhangi bir yer ve zaman dâhilinde olabilir. Performans sanatı zaman, yer, beden ve izleyici arasında gerçekleşen bir kurgu olarak tanımlanmaktadır.

"Performans sanatı içinde yer alan birçok farklı sanat dalından yararlanmaktadır (müzik, dans). Seyirci karşısında eyleme dönüşen gösteri sanat galerilerinin dışında bir çok farklı mekândan yararlanmaktadır" (Atakan, 2008, s. 72).

Performans sanatının malzemesi bedendir. Beden izleyici karşısına cinsel bir obje ya da bir sanat nesnesi olarak çıkmaz. Beden sadece özgürleşmek amacı ile var olur. Bazı performanslarda ise sanatçı ve izleyici arasında oluşan, anlık gelişmekte olan eylemler olarak adlandırılabilir. 1960'lı yılların Happening, Vücut Sanatı, Fluxus hareketi, Feminist sanat içinde izlenen eylemler performans sanatının ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, eleştirisini yaparken kendi bedeni aracılığıyla eylemini

gerçekleştirir. Bu eylem, daha önceden prova edilmiş, hazırlanılmış ya da ezberlenen bir metin değildir. Bu özellikleri ile tiyatro arasında büyük bir ayrım oluşmaktadır. Performansın gerçekleşeceği yer ise büyük bir yelpazeye sahiptir (bir tiyatro sahnesi, galeri, müze, sokak ...).

“Performans, sadece rastlantısallığı ile değil, izleyicinin yönlendirmesiyle de farklı bir hal alabilen, varoluşsal olarak etkiye açık bir sanat dilidir. Happening sanatçıları ve özellikle de Allan Kaprow, izleyiciyle girilen etkileşime önem vermişti. İzleyici, performanslar içinde çok etkin dahi olmasa, varlığı önemliydi. Bu da 1960’lı yıllarda üretilen happeninglerin, performansın doğasına ciddi katkılar sunduğunu gösteriyordu. Böylelikle performans, sanatçının sanatçıya sunduğu eylemler dizisi olmaktan uzaklaşıp daha geniş bir alana yayılmaya başlamıştı” (Gürcan, 2015, s. 30)

20. yüzyılda ortaya çıkan Dada ve Sürrealist sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu eylemler, performans sanatının ilk izlerini taşımaktadır. 1940’lı yıllarda ise Amerika’da, ise Soyut Dışavurumculuk hareketinin ilk örnekleri arasında yer alan *Jackson Pollock*, Action Painting çalışmalarını üretmiştir. *Pollock*’un bu çalışmaları tamamen rastlantısaldır ve soyut sanatın örnekleri arasında yer almaktadır. *Pollock*’un, tuvalin etrafında kendi bedenini harekete geçirerek yapmış olduğu çalışmalar, eylem sanatı içinde değerlendirilmektedir. (Resim 18)

Performans sanatı dans, müzik, tiyatro gibi çok yönlü bir etkileşim içerisinde var olmaktadır. Sanatçı eylemini gerçekleştirirken, sanat eserini, sanatçıyı, izleyici ortak bir alanda birleştirir. Performans sanatı, bir olayı, düşünceyi, psikolojiyi, sosyal ya da siyasal bir başkaldırı düşüncesi ile var olur. Sanatçı performansını gerçekleştirirken belirli bir zamana ya da yere ihtiyacı yoktur. Performans, belli bir zamanda ya da anlık oluşabilen zaman dilimlerinde var olabilmektedir. Performans sanatını, Happeningler’den ayıran en büyük özelliği ise birden çok tekrarlanabilir olmasıdır.



Resim 18: Jackson Pollock, Eylem Resmi

Kaynak: <http://www.chicagonow.com/quark-in-the-road/2014/01/jackson-pollock-action-jackson/>

Performans-Müzik ilişkisine bakıldığında ise Fluxus sanatçısı *John Cage* akla gelen ilk isimler arasında yer almaktadır.

“Kurgusal olanın, bilinçle kontrol edilmiş olan estetik yönelimlerden ısrarla kaçınan ve avant-garde bir tavırla eylemseli ön plana çıkarmayı hedefleyen Cage; Marcel Duchamp’ın sanatsal anlayışını farklı bir çizgide sürdürmüş; sanatçılar, dansçılar ve müzisyenlerle çalışarak, farklı sanat disiplinleri arasındaki sınırları yok eden performanslar gerçekleştirmişlerdir” (Şahiner, 2008, s. 53).

John Cage, Balck Mountain College’de 4’33 isimli performansında seyircilerle dolu bir salonun içinde, piyanonun başına geçer ve hiçbir hamle yapmaz 4 dakika 33 saniye öylece durur ve hayatın içerisindeki, kendiliğinden oluşan sesleri seyircilere dinletir.

“Cage, rastlantılar üzerinde gerçekleştirmiş olduğu performansı ile müzisyenlerin bir düzeneği takip eden bir grup işçi olmalarını engel olmuş ve onların bu kurallı eylemin dışına çıkmalarını sağlamıştır” (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s. 203).

Yeni gerçekçilik hareketinin önemli isimleri arasında yer alan *Yves Klein*, 1960 yılında gerçekleştirmiş olduğu “Mavi Dönemin Antropometreleri” adlı çalışmasında kadın bedenini müzik ve seyirci karşısında bir fırça olarak kullanmaktadır. (Resim 19)



Resim 19: Yves Klein, “Mavi Dönemin Antropometreleri” 1960

Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1039/untitled-anthropometry/>

Carolee Schneemann, 1963 yılında gerçekleştirmiş olduğu performans ise;

“Kendini çıplak bir biçimde tavana asarak, bedeniyle bir yapıt, asılı halde yapmaya çalıştığı eylemle de bir kadın sanatçı olmuştu. Bağlı olduğu halde resim yapmaya çalışan sanatçı, kadınlığı hem yaratıcı, hem de sanat nesnesi olma eksenlerinde tartışmıştı... Yapıtın Klein’in fırça kadınlarıyla (Anthropometries) benzer tarafları vardı. Klein işlerinde kadının batı sanatındaki edilgen ve kışkırtıcı bir sanat nesnesi oluşunu işaret ediyordu ve onları malzeme olarak kullanıyordu” (Gürcan, 2015, s. 39)

Carolee Schneemann’ın gibi birçok kadın sanatçı, feminist hareket adı altında performans sanatı ile yakından ilgilidir. 1960’lar sonrasında kadın sanatçılar ise, kendi bedenleri aracılığı ile eylemlerini icra etmeye çalışmışlardır ve bedenlerini bir sanat nesnesi ya da bir obje olarak kullanmaya başlamışlardır. Performans sanatında özne daima *beden*’dir. Birçok kadın sanatçı bedenlerini sahiplenerek kendilerine ait olduğu düşüncesini eylemleri aracılığı ile ifade etmeye çalışmışlardır.

Vietnam savaşı’na bir tepki olarak gerçekleştirmiş olduğu *Barış Yatağı* (1969) adlı performansında *Yoko Ono*, *Savaşma Seviş* sloganına dikkat çekmeye çalışmıştır. Partneri *John Lennon* ile birlikte yatakta bir hafta zaman geçirmişlerdir. 60’lı yılların

aşk, huzur, mutluluk sloganlarının hayat bulduğu dönemin hippie hareketlerinin içerisinde var olan sanatçılar arasında yer almaktadır. (Resim 20)



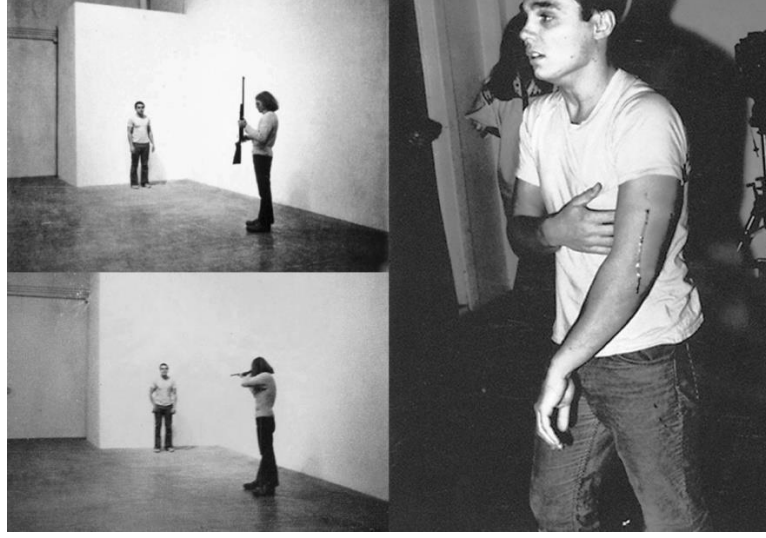
Resim 20: Yoko Ono, “Barış Yatağı”, Fotoğraf, 1969

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/382>

Amerikalı sanatçı *Chris Burden* eylemlerinde,

“Hayatın gerçeğinin ne olduğunu anlamak adına sanatı bir araç olarak kullanmaktadır. *Burden*’in sanatı sorgulamalar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Eylemlerinde birçok tehlikeli işler gerçekleştirmedir. Bu şekilde yaşamın en uç noktasına inebilmekte ve hayatı sorgulamaya, *an*’ı yaşamaya daha elverişli bir ortam hazırlamaktadır. Sanatçı, eylemlerini toplum içinde gerçekleştirebileceği özgür bir alan yaratmaktadır. Performansları belli bir sonuç yaratmasa da kendi içinde tutarlı sorular sormakta ve sorgulamaktadır” (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s. 234 235).

Birçok performans sanatçısı gibi *Chris Burden*’da eylemlerinde çok tehlikeli işler gerçekleştirmiş, bedenini acı karşısında zorlamıştır. Performanslarında kendini vurma, bedenini elektrik akımına maruz bırakmak gibi birçok şiddet içeren eylemler gerçekleştirmiştir.



Resim 21: Chris Burden, “Vuruş”, Performans, 1971

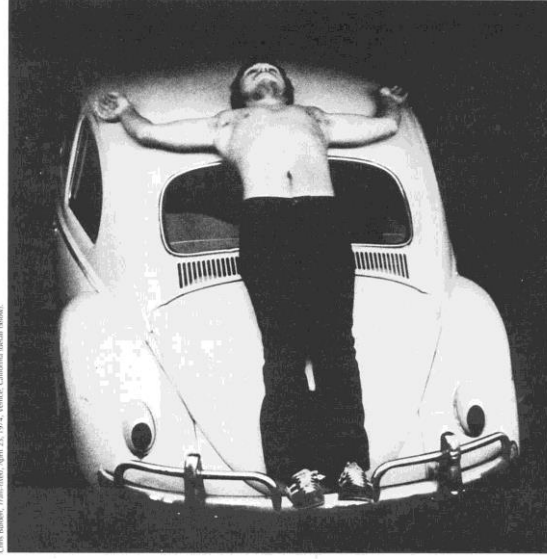
Kaynak: <http://thethriftreport.blogspot.com/2010/04/im-trans-fixed.html>

1971 yılında gerçekleştirmiş olduğu ‘Five Day-Locker-Piece’ (Beş gün - Kilitli İş) adlı performansında, kendini bir dolabın içine kilitleyerek 5 gün geçirmiştir. Aynı yıl asistanı ile gerçekleştirmiş olduğu performansında ‘Shoot’ (vur) ise 22 kalibrelik bir silahla kendini asistanına vurdurtmuştur. (Resim 21)”

Burden, 1974 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansına dair yapmış olduğu açıklamada;

“Bir garajın içinde yer alan aracın üstüne çarpmıha gerilmiş biçimde uzandım ve ellerimin içine çakılan çivilerle araca sabitlendim. Sonrasında araba yaklaşık iki dakika çalıştırıldı. Gaza basıldı ve yoğun bir ses sonrasında araba tekrardan garaja itildi ve performans bu şekilde son buldu” (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s. 236). (Resim 22)

Kendi bedenini sanat nesnesine dönüştüren diğer bir sanatçı ise; ABD’li *Dennis Oppenheim* California kumsalında *İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu* adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Sanatçının kendi bedeninin üstüne kitap, dergi gibi çeşitli nesneler yerleştirerek uzun saatler güneş altında kalması sonucu, vücudunda oluşan yanıkları sergilemektedir. (Resim 23)



Resim 22: Chris Burden , “Mıhlınmış”, 1974

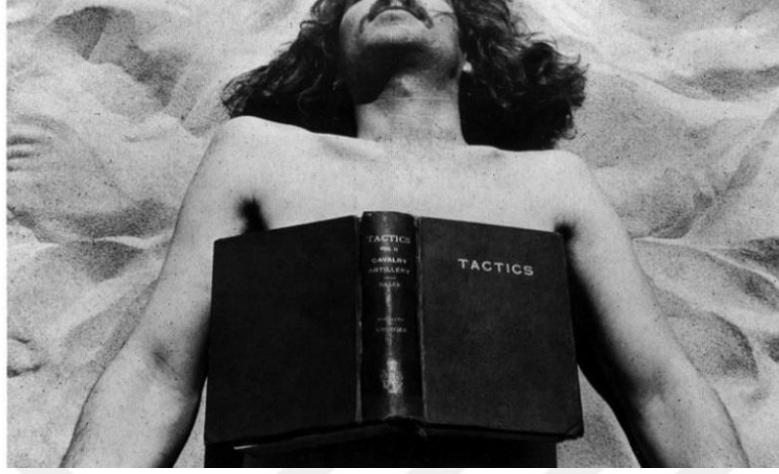
Kaynak: <http://thethriftreport.blogspot.com/2010/04/im-trans-fixed.html>

Oppenheim, Material Interchange isimli video performansında ise, tırnaklarını ard arda zemine sürterek kopartır. Performanslarında bedenin acıya karşı dayanma gücünü sorgulamıştır. (Resim 24)

Oppenheim'in 1970 yılında, *Parallel Stress* (Paralel Gerilme) isimli performansında vücudunu Brooklyn ve Manhattan köprüleri arasında ve iki beton arasında vücudunu uzatarak iki dakika süresince sabit bir şekilde kalmıştır. 71 yılında ise oğlu Erik ile birlikte eylemlerine devam eden sanatçı, *Two Stage Transfer Drawing* (İki Aşamalı Aktarım Çizimi), 1975 yılında ise kendi ve oğlunun parmak izlerinden oluşan baskılar yapmışlardır.

Oppenheim, performansları aracılığıyla insan bedeninin acı karşısında dayanma gücünü sorgulayan çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarına sadece kendi bedenine yer vermesi ve

bedenini zorlayan baskı ise, toplumsal ve duygusal/ruhsal bir bakış açısından değerlendirilebilir.



Resim 23: Dennis Oppenheim, “İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu” Paris, 1970

Kaynak: https://slought.org/resources/dennis_oppenheim_tactics



Resim 24: Dennis Oppenheim: “Malzeme Değişimi”, 1970

Kaynak: <https://antorabzas.com/2013/04/08/dennis-oppenheim-material-interchange/>
“Avusturyalı sanatçı *Hermann Nitsch*, soyut sanata göndermeler yapmak adına gerçekleştirmiş olduğu bir seri kanlı gösteriler düzenlemiştir. 1962 yılında, *Katharsis* eyleminde, Asistanlarının yardımı ile bağırsakları dışarı çıkartılmış bir

koyunun kanlarını sanatçının üstüne akıtmışlardır. Sanatçı bu gösterisinde, toplum tarafından önceden edinilmiş olan baskı düşüncesinden arınmayı amaçlamıştır” (Atakan, 2008, s. 43). (Resim 25-26)

Nitsch’in performanslarında şiddet görüntülerine maruz kalan izleyici, tüm bunlar karşısında şok yaşayabilir. Bedenin kendisine ait olan kan, Nitsch’in performanslarında büyük bir öneme sahiptir. Bu kan ile izleyici arasında bir bağ oluşturmaktadır. Kan, beden ile iletişim kurar.

“Hermann Nitsch’in sahnede hayvanları kesip, kimi zaman kanı kendine/performansçıya sürmesi veya kendini/performansçıyı çarmıha germesi gibi eylemler, tarih içinde farklı dönemlerde, farklı yaşayış ve inanış biçimlerinde, madde dünyası dışındaki herhangi bir hükmedici veya yaratıcı ile iletişimi temel alan ritüellere uzanır. Sanatçı, sahnedeki akışkanlığında pek çok bağ kurabilir. Bir peygamber olabilir, bir paleolitik insan olabilir, kan akıtmayı adak olarak yaşayan bir toplumun üyesi olabilir” (Gürçan, 2015, s. 51).



Resim 25: Hermann Nitsch, “Birinci Eylem”, 1962

Kaynak:<http://0black0acrylic.blogspot.com/2008/07/art-week-day-one-hermann-nitsch.html>



Resim 26: Hermann Nitsch: Festspielhaus St. Poelten/Austria,1998

Kaynak:<http://maldoror-is-dead.blogspot.com/2010/12/hermann-nitsch-des-orgien-mysterien.html>

Fluxus ve performans sanatının önemli isimleri arasında yer alan *Joseph Beuys*'un (1921-1986) eylemlerinde savaşın izleri yer almaktadır. *Beuys*, yapmış olduğu çalışmalar ile toplumsal ideallerini dile getirebileceği bir sanat alanı oluşturmuştur.

“Beuys’un ‘Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır’ (1965) ve ‘Amerika Beni Seviyor Bende Amerika’yı’ (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve ifade ettiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder” (Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2014, s. 206). (Resim 27)

Beuys, 1965 yılında gerçekleştirmiş olduğu Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? Sanatçının vücudu bal ve altın varak ile kaplanmıştı. Performansında, kucağına almış olduğu ölü bir tavşana, galeride bulunan resimleri anlatmaktadır.

“Beuys’un kucağında şaman güç hayvanlarından biri olan tavşanı tutarken, insanları kendileri ile yüzleştirmiş; tavşanın ölü olması ile modern hayatın belki de geç kalmışlığını vurgulamıştır. Ölü tavşanın kulağına fısıldadığı şeyleri izleyici anlamıyordu çünkü hazır olarak sunulmamıştı. Beuys’un bütün işlerinde doğaya dönüş vurgu vardır. Ancak anlatmak istedikleri hem çok açık hem de kadim bir bilgi yumağı kadar gizliydi” (Gürcan, 2015, s. 42)

Joseph Beuys'un 1974 yılında gerçekleştirmiş olduğu Kır Kurdu performansı ile Amerika'nın vahşi kapitalizmine dikkat çekmek istemiştir. Beuys, sanat galerisine getirilen kır kurdu ile 5 gün süren bir performans gerçekleştirmiştir. (Resim 28)

“Beuys'un Amerikan kurdu ile baş başa kaldığı işinde, keşfedilen Amerika ile temas etmemek için tüm önlemleri almasına karşın, Amerika'yı sevdiğini özellikle belirtiyordu. Onun sevdiği Amerika'yı ise kurdu temsil ediyordu. Bir Amerikalı şaman gibi, hayvanına doğru gitmişti. Onun için ağaç dikmek, konuşma yapmak, çok sevdiği kara tahtasına etrafında öğrencileri olduğu halde bir şeyler yazmak birer yapıta dönüşebiliyordu. Sanat ve yaşamın ayrılmaz birlikteliği Beuys'ta oldukça netti” (Gürcan, 2015, s. 43).



Resim 27: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır” , 1965

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>



Resim 28: Joseph Beuys, “Amerika'yı Seviyorum, Amerikada da Beni” , 1974, New York

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>

2.3. Beden Sanatı ve Feminist Sanat İle İlişkisi

70’li yıllar da başlayan feminist performans sanatçılarının vermiş oldukları mücadeleyi, kamu ve özel alanda kadın hakları, toplum karşısında kadının yeri ve kadın bedeni olarak tanımlayabiliriz.

“1960’lı yıllardan bu yana gelişen sivil toplum hareketleri bağlamında bir yandan sokaklara taşınan, öte yandan performans gibi sanatsal ifade biçimlerine kavuşan kimlik politikaları *kimlikli beden*’i sanatçıların başlıca konusu ve aracı haline getirmekte gecikmedi” (Antmen, Kimlikli Bedenler, 2014, s. 11).

Kadın sanatçıların, feminist mücadele ile yaptıkları eylemler performans sanatına başka bir anlam kazandırmıştır. 1970’ler döneminde gerçekleşen bu eylemler, birçok kadın sanatçının bedenlerini özgürleştirmek için yapılan performanslardır. Bu performanslar ile kadın sanatçılar, kendi bedenlerini kontrol altına almayı ve kendi bedenlerine sahip çıkmayı amaçlamışlardır. Kadınların performanslarda kendi bedenlerini nesne olarak sunması, *kadın*’ın kaybedilen kimliğinin ortaya çıkarılması, bedenin özgürleşmesi ve kadın kimliğinin tekrardan sorgulanmasını amaçlamaktadır. Kadın sanatçıların yaptıkları eylemler ile cinselliği tekrardan sorgulamayı amaçlamışlardır.

Ataerkil ya da patriarkal düzen içinde kadının ikinci cins olarak varlığına devam etmesi ve aynı zamanda patriarkal sistemin özünde olan baba/eş olarak adlandırdığımız aile reisinin yasalarından kopmanın araçlarından biri de bedenin özgür kalmasıdır. Kadının bedenine uygulamış olduğu kesme, kanatma, yaralama ve cezalandırma eylemlerinde beden acı duymadan yaralanmıştır. Kadın bedenini bu yaralama ile kendi öz bilincinin, bedeninin varlığını ve burada lığı hissetmektedir. Öz-yaralanma kadının kendi bedeni üzerinde gerçekleşmektedir ve bu beden kadının kendi evidir.

“Bedeni mutlak bir şekilde biçimlendirilip kontrol altında alınabilen bir madde olarak düşünmemişlerdir. Onlar daha çok Vücudun Kendisi Olma ile bedenin-sahibi-olmanın bir çiftelik yarattığı düşüncesinden, yani istikrarlı bir şekilde görüngüsel vücut ve göstergesel bedenden hareket etmişlerdir. Oyuncunun/sanatçının bedenini kullanması her zaman onun bedensel olarak dünyada var olmasına bağlıdır” (Linchte, 2016, s. 140).

Beden, performans sırasında karşımıza nesne olarak değil, sanatın kendisi olarak sunulmaktadır. Kadın sanatçıların, performansın aracılığı ile kendi bedenleri üzerinde uygulamış oldukları duygusal/fiziksel şiddet, kendi bedenlerini keşfetmeye ve özgürleştirmeye yöneliktir.

Kadın sanatçıların kendi bedenlerine uygulamış oldukları şiddet karşısında, izleyiciler her zaman bir kışkırtılma ile karşı karşıya kalmışlardır. Şiddetin gerçekleştiği eylemlerde izleyici, sanatçı ile kendisi arasında bir bağ oluşturmaktadır. Kadın sanatçıların kendi bedenlerine o kadar şiddetli acılar verdiler ki, seyirci bu acıya ortak olmak zorunda kaldılar ya da zaman zaman sanatçının eylemine son vermek için mücadelelerde bulundular.

1960'lar sonrası gelişmeye başlayan ve 1970'li yıllarda devam eden performans sanatı, feminizm için büyük bir öneme sahiptir. Tarih boyunca kadın bedeninin yok sayılması, kadın bedeninin bastırılmış gizemini ortaya çıkartmak, seyirlik bir nesne olmaya karşı çıkan bir çıplaklık ile kadın bedeni performanslarda izleyici karşısında sorgulanmıştır. Performans sanatı, kadın kimliğinin toplumsal cinsiyete dayalı baskı karşısında, kadın sanatçıların kendi bedenlerini özgürleştirmek adına gerçekleştirebilecekleri bir alan olmuştur. Marina Abramović, Hannah Wilke, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Valie Export, Gina Pane, Yoko Ono, Rebecca Horn gibi kadın sanatçılar, kendi bedenlerini sanatının malzemesi olarak kullanmışlardır. (Resim 29)

Feminizmin en büyük problemleri arasında yer alan *özne* kavramının özünde, İnsanın kendi varlığıyla bir bilinç ilişkisi kurması. Kendi varlığını zihinde temsil etmesi yatar. Bu anlamda *Michel Foucault*'ın *özne* tanımı, *öznellik* deneyiminden geçer ve bu deneyim iktidarın, biz daha dünyaya gelmeden önce kurmuş olduğu bir öznedir. Bu anlamda feminizm için büyük bir problem olan iktidarın öznesi, patriarkal bir düzendir. Yasalar yoluyla, toplumun kadın kimliğini dayatmış olduğu bir öznedir. Bu anlamda kadınların kendi *özne*'lerini yaratabilmeleri, kendi bedenlerini özgürleştirebilmeleri, toplumda kadın kimliğinin tekrardan sorgulanması ile mümkün olacaktır.

Yaşanan tüm zamanlarda, ataerkil sistemin kurmuş olduğu baskı karşısında kadın kimliğinin sınırları önceden çizilmiş ve kadın hiçbir zaman kendi öz kimliğini oluşturamamıştır. Kadın, kendi içinde, kendi ile yabancılaşmaya başlamıştır. Tüm bu sınırlamalar/kısıtlamalar karşısında kalan kadın, kendi olabildiği, kendi öznesini

yaratabildiği ve kendi bedenini özgür kılabilirdiği anlar olarak performans sanatını bir aracı olarak kullanmış ve kendi özgürlüğünü mümkün kılmaya çalışmıştır. Performansın gerçekleşmiş olduğu o anlarda, kadın kendi içinde, toplum karşısında, bedeninin tüm gizemlerini ortaya çıkarmış, tüm sınırları ihlal etmiştir. Performansın gerçekleştiği an, kendi kimliğini, kendi öznesini tüm gerçekliğiyle ortaya koyduğu andır. Performansın gerçekleştiği anlarda yaşanan acılar, sanatçının bedeninin, kendi varlığının bir ispatıdır.



Resim 29: Valie Export, “Tap ve Dokunmatik Sinema” 1968/1989

Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt10226810/mediaviewer/rm614819584>

BÖLÜM 3: KENDİ BEDENLERİNİ EYLEME DÖNÜŞTÜREN KADIN SANATÇILAR

3.1. Özne-Kimlik

Özne, insanın kendi varlığıyla bir bilinç ilişkisi kurması, kendi varlığını zihinde temsil etmesidir. *Judith Butler*'ın tanımlamasına göre özne, temsil edilmek üzere üretilen bir şeydir.

İnsan dünyaya gelirken, kurulu olan bir iktidar sisteminin içinde var olur. Bu var oluş ile kendi varlığımızı önceden kabul etmiş bulunuruz. Özne kendisinin oluşturmadığı bir sistemin içinde var olmaktadır. Bu durumda *Michel Foucault*'ın özne yerine öznellik üzerinde durması, öznel deneyimlerdir. Bu öznel deneyimler, kişinin kendi istekleri dışında gerçekleşen bir öznel deneyimdir. Bu öznel deneyim, bizden önce var olan, bir tarihsel deneyimdir. Bu tarihsel deneyim siyasi iktidarın oluşturmuş olduğu, bizlerin yaşamak için henüz dünyaya gelmeden kabul etmek zorunda olduğumuz bir öznel deneyimdir. *Foucault*'ın amacı özgürlüktür. Bu özgürlük ise kimliklerin dayatmış olduğu kısıtlamalardır. Bu kısıtlamaları çözümlmek için, siyasi iktidarı çözümlmek gerekmektedir.

“İktidar sadece, önceden var olan bir özne üzerinde eylemde bulunan bir şey değildir. O, ayrıca özneyi düzenleyen ve biçimlendiren bir şeydir. Bu bağlamda özne dediğimiz şeyin bizzat kendisi düzenleyici iktidarın kendisi tarafından üretilen bir şeydir. Çünkü *Butler* şöyle der: *İktidarın her yasal formu üretici bir etkiye sahiptir*. Ona göre bir düzenlemeye tabi olmak, ayrıca o düzenleme tarafından özneleştirilmek, yani özne olarak başka bir deyişle tam olarak düzenlenmiş varlık olarak varlığa getirilmektir” (Aybakan, 2017, s. 99).

Butler, özne olma sürecini “*Subjection*” kavramı ile ele almaktadır. “*Subjection*” kavramı, iktidar tarafından tabi olma koşuludur. Tabi olma, özne olmanın temel koşuludur. *Butler*' a göre özneleşme olmadan özne olunamaz. Özneleşme ise, bireyin özne olma yolundaki yaşadığı süreçtir. “*Bireyler sadece iktidar yoluyla özne olabilirler*”. Bu ise iktidara boyun eğmek ile gerçekleşmektedir.

Özne olmak, tanımlanmış olmak demektir. Yani kişinin kendisine bahşedilen isim sayesinde tanımlanır. Özne'nin edinmiş olduğu bilinç, kendi temsilini oluşturur. Bu temsililer doğrultusunda kişi önceden verili olan kimlikleri oluşturur.

Siyasi iktidarın ve kültürün bir takım anlaşılabilirlik formları vardır. Bu formlar aracılığıyla kişi bir kimlik doğrultusunda tanınır ve tanımlanır. Kimlik denen şey, insanı tanımlayan ve sınırlandıran bir şeydir. Siyasi iktidarın önceden kurmuş olduğu bir düzen içinde bizlere önceden verili olan olgular ekseninde bu sınırlandırmalar ve formlar ile öznenin temsile dönüşmesi sonucu bir kimlik inşa edilir. Kadın ve erkek kimlikleri cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik aracılığıyla bir yapıya dönüşür.

Cinsiyet biyolojik ve anatomik farklılıklara işaret eder aynı zamanda kadın ile erkek arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Toplum tarafından sonradan verilen toplumsal cinsiyet ise, erkek ve kadın kimliğini oluşturan farklılıkları ve kültürel varsayımlara işaret eder.

”Toplumsal cinsiyet, düzenleyici, disipline edici ve normalleştirici bir işlev gördüğü için normatiftir. Butler ‘ a göre sosyal pratikler içerisinde kimi zaman örtük kimi zamansa açık bir biçimde işleyen normlar öznelere düzenlemeye ve normalleştirmeye hizmet ederler” (Saliya, 2017, s. 239).

İçinde var olduğumuz beden, kimliklerin olduğu bir alandır. Cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet kimlikleri belirlemez. Toplumsal cinsiyet, kişinin, kendisinin dışında oluşan bir şeyi üretmektedir. Toplumsal cinsiyet, kültürel bir olgudur. Kendimize bir “iç” özellik olarak sonradan eklediğimiz, performatif eylemler üzerinden gerçekleşir. Performatif; belli standart yapılaraya dayanan ve bazı norm/normların tekrarı yoluyla cinsiyetliliğin doğallaştırılması ve yinelenmesidir. Beden bu normlar üzerinden oluşur ve bu beden normların bir sonucudur. Bu normların sınırları, iktidarın oluşturmuş olduğu bir düzendir. Kimlik ise, bedenin önceden çizilen sınırları dâhilinde gerçekleşir.

İktidarın zorunlu düzenine karşın bu baskıcı sistem, ataerkinin zorunlu olmayan bir sistemine işaret etmektedir. Ataerki sistemi içinde toplumsal cinsiyet rollerine ve cinsiyetlerin ışığında öznelere kurmaktadır. Bu sistem ile kadın ve erkek cinsleri ataerki hiyerarşisi içinde öznelere eşitsizliklerinden bahsedilebilir.

Ataerkil düzen içinde cinsler arası eşitsizlik söz konusudur. Ataerkil sistem ile yönetilen toplum, kadını ikinci bir cins olarak görmektedir. Kadın erkeğinin baş hizmetkârıdır. İktidarın kurmuş olduğu bu düzen özneler arası eşitsizlik yaratmaktadır ve toplumsal cinsiyet üzerinden, kimlik bölünmelerine yol açmaktadır. “Butler, bir *özne* fikrinin feminist politika açısından hayati bir önem taşıdığını öne sürer” (Saliya, 2017, s. 87).

3.2. Feminist Özne-Beden

Ataerkil düzen içinde, erkek iş gücü piyasasına, dışa dönük yani kamusal alanda var olmaktadır. Kadın ise daha çok içe dönük, ev içinde, çocukların annesi rolünden ziyade bakıcısı olarak adlandırılmakta ve erkeğin en büyük hizmetkârı olarak tanımlanabilir. Bu sistem dolayısıyla kadınları dışlıyor aynı zamanda içe dönük bir şekilde erkeğin yanında temsil ediyor. Ama bu temsil, erkeğinkinden farklı olarak adlandırılabilir. Kadının erkeğin yanında temsil olması, erkeğin öznel deneyimleri ekseninde var olmaktadır.

Erkeğin öznel deneyimleri patriarkal düzenin cinsiyetler üzerinden kurmuş olduğu bir deneyimdir. Bu düzen içinde ezme/ezilme, cins ve ikinci cins olma koşulları yer almaktadır. Judith Butler “Cinsiyet Belası” adlı kitabında (2016:45) “Feminizmin öznesi olarak kadınlar sorunsalını, yasa önünde/öncesinde durup yasalar içinde ya da yasalar tarafından temsil edilmesi gereken bir öznenin aslında var olmadığı varsayımına” dikkat çekmektedir.

“Simone de Beauvoir ‘ya göre, *beden bir durumdur*, tarihsel koşulların sonuçlarının bir sıralamasıdır, özgürlük buradan çekip çıkarılır. *Kadın oluş* cinsellik ve toplumsal cinsiyetin karşıtlığı anlamına gelmez; *kadın oluş* kadının özgürlüğünü kullanma biçimidir” (Wright, 2002, s. 60).

Toplumsal sistemin içinde cinsiyete/toplumsal cinsiyete bağlı olarak kadın kimliği, bir anne, eş, kız çocuğu olarak ilişkiler bağlamında gösterilmektedir. Erkek ise daha çok kamusal alanda var olmaktadır.

“Toplumsal cinsiyet/cinsiyet ayrımına dair Ortodoks bakış açısı, bireysel kimliğin toplumsal olarak belirleniminin fikirler ve *zihin* düzeyinde gerçekleştirdiğini iddia eder. Bu bakış açısının hesaba katmadığı şey, kadın öznenin dışıl davranışı ya da yaşanmış deneyimi ile eril öznenin dışıl davranışı ya da yaşanmış deneyimi

arasındaki aleni ayrışmadır.. Toplumsal pratiklerin ve davranışların, tıpkı algıda yaptığımız gibi, *bilinç* ya da *bedende* değil de özne de gömülü olduğunu söylediğimizde, bunun önemli sonuçlarından biri, öznenin her zaman cinsiyetlendirilmiş bir özne olduğunun kabul edilmesidir” (Gatens, 2017, s. 35).

Feminizmin en büyük problemleri arasında yer alan kadın’ın ikinci cins olması, kadının anne/eş/ev işçisi olarak erkeğin yanında olması veya toplumun kadın kimliğine, bedenine vurgulamış olduğu bir tutumdur. Kadın bedeninin bu rollerle sınırlandırılmış olması tüm kadınlar için geçerli bir tutum değildir. Bazı feminist düşünürlerin savunmuş olduğu: Kadın’ın kendi bedeninin özgürleşmesi, *kadının çalışmasına bağlıdır*. Bu bağlamda kendilerini yeniden yaratmaları, özgürleşmeleri kendi iradeleri doğrultusunda gerçekleşecektir.

“Kadınlar çoğunlukla Simone de Beauvoir’ın *ebedi kadın miti* dediği şeyin içinde yaşar, kendilerini ifade eder ve ölürlür. Bu mit tüm erkeklerin kalbinde yatan kadını betimler. Simone de Beauvoir diyor ki birgün, kadınlar kendilerini insan olarak olumladıklarında ve onları varlığa rapteden şahane mutlak Başkalık özelliğinden parçalarını kurtardıklarında da bu mit de yok olacaktır. .. Kadının önce tanrıça sonra da hizmetkâr olmasının zemini olan mutlak dışı başkalık, hem anaerkil hem de ataerkil uygarlıkları, bildiğimiz tüm tarihi katetmektedir. .. Kadınlar özne olamadıkları için kendi korkularını, ümitlerini, tasarılarını yansıtan bir erkek miti yaratamamışlardır (Direk, Feminizm, 2009, s. 58).

3.3. Kendi Bedenlerini Eyleme Dönüştüren Kadın Sanatçılar

3.3.1. Ana Mendieta

Küba’da doğan ve on üç yaşında ABD’ye getirilen *Ana Mendieta* ‘nın kendi bedeninin izini, sanatının malzemesi olarak kullanmıştır. 1970’lerdeki Arazi Sanatı, performans, body art gibi çeşitli sanat dallarından yararlanır. *Mendieta*’nın işleri, çocukken tanıştığı, *Santeria* ayinleriyle ve Kızılderililerinin tanrıça kültürü sanatını tesir etmiş ve farklı bir durum almasına katkı sağlamıştır.

“Sanatçının bedenine uyguladığı şiddet, kadınların yüzyıllar boyunca yaşadığı fiziksel veya duygusal şiddete işaret ederek, kendi veya başkasının *kadın* olma durumundan özgürleşmesi ve tarihsel bir arınmayı da içeriyor gibi görünüyor. Ateş ile fiziksel sınırlarını zorladığı, toprak ile köke duyduğu özlem ve duygusal şiddeti

açığa çıkardığı performanslarındaki emanet dili, bana yapılanı kendime ben yapabilirime dönüşerek izleyicinin de sınırlarını zorlamış görünüyor” (Gürcan, 2015, s. 53).

Mendieta, çalışmalarında kendi bedeni aracılığı ile kadın olma durumunu denetlemeye ve dışlanan, şiddet gören bedenleri, cinsiyet gibi konuları tekrardan parodi olarak canlandırmaya çalışmıştır. Arazi sanatının anıtsal formlarının karşısında tecavüz, doğa ve ölüm konularının irdelemiştir. *Mendieta*, kadın bedenini doğa karşısında, metaforlar aracılığıyla ortaya koyar.

Ahu Antmen’in *Kimlikli Bedenler*’de işaret ettiği gibi “19. yüzyıl sonundan günümüze uzanan süreçte tarihsel avangardın hakim prensibi olarak ortaya çıkan ‘şok strajeleri’ bağlamında da okunabilir” (Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s. 181).

Mendieta’nın Tecavüz Sahneleri performansları ‘şok strajeleri’ bağlamında izleyici ile doğrudan ilişki kurmaktadır. Valarie Export ya da bir Marina Abramović gibi sanatçıların aksine performanslarında, sanat nesnesi olarak sunduğu beden, şiddete, tecavüze uğramış bir kurban olarak adlandırılmaktadır. *Mendieta* performanslarında kendi bedenini kullanması ile sanatçı yapının öznesi ve sanat nesnesi olarak karşımıza çıkar.



Resim 30: Ana Mendieta, “Doğum” , 1981

Kaynak: <https://www.timeout.com/london/art/ana-mendieta-metamorphosis>

Mendieta, 1977 yılında gerçekleştirmiş olduğu “Silueta” isimli performansında kendi bedeninin yokluğunu simgelemiştir. Doğada kendi bedenini kullanarak gerçekleştirmiş olduğu performanslar aracılığıyla, doğayla bütünleşmeye çalışır ve kendisini toprağa dönüştürür. (Resim 30)

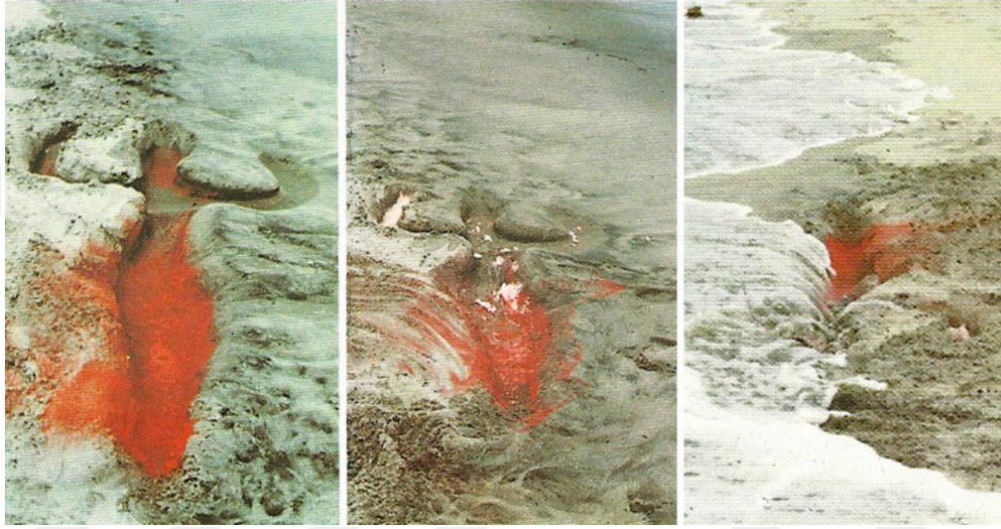
Ana Mendieta’nın performanslarına dair yapmış olduğu açıklaması:

“Kendi siluetim ile ilgili olarak, toprak, doğa ve kadın bedeni üzerinden bir diyalog oluşturmaya çalışıyorum. Rahimden çıkmış olma duygusu arasında aynı zamanda doğa ile bir benzerlik yaşıyorum. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden kurgulamamın bir yolu. Ana kucağına tekrardan bir dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla/doğayla bir bütün olma sürecini yaşıyorum.. ben doğanın bir parçasına dönüşüyorum. Doğa da benim bedenimin uzantısı oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden oluşturma açısından kurmuş olduğum bu eylem, ilkel inançların tekrardan canlandırılmasıdır.” (Antmen, Sanat Cinsiyet. Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, 2012, s. 307).

Mendieta’nın kendi bedeni üzerinde canlandırdığı şiddet ve tecavüz performansları, feminizm bağlamında, kadın bedeninin toplum tarafından şiddete maruz kaldığının en önemli göstergeleri arasında yer almaktadır. Sanatçının performatif işlerinde kendi bedenini kullanması ile benliğinin yaralanmasından söz eder. Küba kökenli olan *Mendieta* 1973 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu performanslarını fotoğraflar aracılığı ile belgelemiştir. Performanslarında doğaya yönelen kadın bedeni ve ana tanrıça arasındaki ilişkiyi tekrardan gözler önüne sermektedir. *Mendieta*, çalışmalarında kullanmış olduğu bedeni, doğa ile bir bütünlük sağlayarak bir ize, maddeye, siluet haline dönüştürür. Sanatçı kendi yurdundan sürgün edilmiş olarak kendini tanımlaması, kimlik anlatısının en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır. *Mendieta*’nın doğayla iç içe olması kendi topraklarına, ailesine olan özlemi çağrıştırmaktadır.

Philip Goodchild, ‘Arzu Politikalarına Giriş’ kitabında bahsetmiş olduğu, Yer-yurt temsiliyetinin amacı, üremedir. Bir insanlık belleği oluşturmak ve sözler verebilen insanları üretmek için bedenleri üzerine işaretler konulur (1984:144) Bu bellek, kaydedilmenin ilkel *socius*’u olan yer-yurdun kendisidir. Deleuze ve Guattari, toplumun değiş tokuşçu değil, kaydedici olduğunu ve toplumun ilk kayıtlarının, bedene açılan ağırlı yaralar şeklini aldığını ileri sürerler” (Goodchild, 2005, s. 207).

Ana Mendieta'nın doğa ile ilişkilendirdiği ana tanrıça figürü kaya ve toprak, çiçekler aracılığıyla var olmaktadır. Sanatçının bedeni ile doğada bırakmış olduğu iz, ölümü, yitirilme duygusunu, boşluğu ve doğumu temsil etmektedir. *Mendieta*'nın performatif çalışmalarını toprakla ilişkilendirmesine rağmen, doğanın karşısında tekrardan bir yok oluş, silinme karşısında bir yersizyurtlaşma olarak tanımlanmaktadır. Kendi yurdundan sürülmesi sonrasında kültürel kimlik sorunsalı ile köken kavramlarını bedeni aracılığı ile temsil etmektedir. (Resim 31)



Resim 31: Ana Mendieta, “Silueta” Serisi, 1976

Kaynak: <https://mendietaalive.tumblr.com/>

3.3.2. Marina Abromoviç

“Yugoslav asıllı performans sanatçısı *Marina Abromovic*,” fiziksel sınırları ve olanakları kendi bedenini kullanarak Batılı olmayan kültürlerle yapmış olduğu geziler aracılığıyla irdelemiştir. Sanatçı öteki kültürlerin, ölüm korkusunu, acıyı ve fiziksel sınırlamaları aşabilmek için bedenlerini nasıl en uç noktalara kadar zorladıklarını göstermiştir” (Atakan, 2008, s. 94).

Marina Abromovic, performans sanatının en önemli isimleri arasında yer almaktadır. *Abromoviç* kendi bedenini, performanslarında ‘uygulama alanı’ olarak göstermektedir.

Kadın bedeni-kimliği modeline tepki gösteren *Abromoviç*. Performanslarda kendini yaralayarak vücuduna vermiş olduğu acıyı bizzat deneyimlemiştir. Batı dışı kültürler aracılığı ile yapmış olduğu

Abromovic, yapmış olduğu geziler aracılığı ile edinmiş olduğu kültürlerden deneyimlediği kadarıyla, “Ölüm ve acı korkusunu yenmek ve bedenin insana yaşattığı kısıtlamalardan kurtulmak için fiziksel zorlanma gereklidir. Kendine yaptığı bunca eziyet, Batı kültüründeki en temel korkulardan biri olan acı, ölüm düşüncesini atma ve bu anlamda kendi bedenindeki varoluşu yakalama düşüncesinin de yansımasıdır” (Öğüt, Kadının Bütünlük Arzusu, 2009).

Abromovic performanslarında fiziksel sınırları zorlayan ve araştıran bir sanatçıdır. Bir performans sanatçısı olarak kendini parçalara ayırmış, kırbaçlamış, sanat nesnesi olarak ortaya koymuş, kendi kimliğini, varoluşunu bir kenara bırakarak, eylemlerinde kendi bedenini yok saymıştır. Gerçekleştirmiş olduğu performanslarında katılımcıların şiddetine, hakaretlerine, tecavüz girişimlerine karşı sanatçının yapmış olduğu tüm bu eylemleri toplumsal bir deney olarak tanımlayabiliriz.

“*Abromovic*, şiddete sıklıkla başvurmuştu. 1970’li yıllarda, bedenine verdiği/verdiği fiziksel zarar, sınırların gerçekte var olmadığını ispatlar hale gelen performanslara doğru evrilmişti. Onun performanslarına baktığımızda; acının mirasla gelmiş ve/veya öğrenilmiş algılardan ibaret olabileceğini, bundan kurtulabildiğimiz vakit, sınırlarını aşabileceğimizi düşünebiliriz” (Gürcan, 2015, s. 55).



Resim 32: Marina Abromovic, “ Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” , 1975

Kaynak: <https://zkm.de/en/artwork/art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful>

1975 yılında gerçekleştirdiği “ Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” isimli performansında, güzel bir şekilde seyirci karşısına çıkan sanatçı, tarak ile saçlarını taramaya başlar ve bir taraftan da “ *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*” sözlerini tekrar eder. Kısa bir süre sonra, makyajlı yüzünü, özenle taramış olduğu saçlarını ve çıplak bedenini son derece hırpalamaya/ zarar vermeye başlar. *Abromoviç*’in bu performansı ile acı ve korku duygularının üstesinden gelebilme eylemi olarak adlandırabiliriz. Sanatçının yaklaşık bir saat süren performansında sürekli dile getirmiş olduğu sözler, tekrara düşmüş olduğu için anlamını yitirmeye başlamıştı. (Resim 32)

“Kendini kırbaçlama ayini rahibeleri manastıra özgü günlük yaşamın dışına çıkarır ve onları dönüştürme potansiyeli olan bir durumun içine sokardı. Etlerine uyguladıkları işkence ve vücutlarına yaptıkları şiddet, yani bedenlerindeki fiziksel değişimler, aynı zamanda ruhlarındaki değişim sürecini gerçekleştirmiştir: Tanrı’ya bütün bu farklı şekillerde ulaşan kişilerin kalpleri aydınlandı, düşünceleri saflaştı, duyguları alevlendi, vicdanları, vicdanları temizlendi ve ruhları Tanrı’ya ulaştı... ruhsal bir dönüşüm geçirmek için vücuda şiddet uygulayarak yapılan gönüllü kendini kırbaçlama ayinleri, Katolik kilisesi tarafından bugüne kadar, günah işlemiş olanların kefareti ödeme pratiklerinin bir parçası olarak kabul görmektedir” (Linchte, 2016, s. 18). (Resim 33)



Resim 33: Marina Abramovic, “Ruh Evi” , 1999

Kaynak:<http://kolajart.com/wp/2016/05/12/idil-mirata-tokdemir-sanatta-aci-yi-deneyimleme-ve-eylemsel-mutilasyon-2/>

Marina Abramović, *Rythm 0* adlı Nepal'deki gerçekleştirmiş olduğu performansına başlamadan önce “Ben bir nesneyim, yan masada gördüğünüz yetmiş iki adet objeyi kullanarak bedenime istediğinizi yapabilirsiniz” (Masada ruj, parfüm, boya, tüy, çatal, tarak, kırbaç, gül, çiviler vb..) sözlerini dile getirmiştir. (Resim 34)



Resim 34: Marina Abramovic, “Ritim 0” , 1974

Kaynak: <https://culturizando.com/rhythm-0-una-performance-peligrosa-de-la-artista-marina-abramovic/>

“İzleyici, Abramović’in işleriyle, daha önce hiç gezinmediği sınırlara gidebiliyordu. Kendisine her şeyin yapılmasını izin vermiş olan sanatçının alnına silâh dayayabiliyor ve sadece bedeni bir tepki versin diye ona şiddet uygulayabiliyordu. Sanatçı izleyicinin aynasıdır. Örneğin, bana istediğinizi yapın önermesiyle, izleyici aslında kendini ortaya çıkarmıştı. Belki de farkında bile olmadığı bir aynanın içindeydi, kendin de ne varsa sanatçıya onu yapıyordu. Sanatçının performansları genellikle bir araştırma konusu gibiydi ve izleyiciyi aktif konuma getiriyordu” (Gürcan, 2015, s. 56).

3.3.3. Carolee Schneemann

Amerikalı feminist sanatçı Carolee Schneemann 1973-1976 yılları arasında gerçekleştirdiği “Sınırlar Dâhilinde Yukarıda Kalmak” , 1971 “Aybaşı Günlüğü” desenleri, 1964 “Et Şenliği”, 1975 “İçerideki Kâğıt Tomarı” performansları ile kadın bedenini sadece cinsel bir obje / seks aracı olarak düşünülmesine karşı bir tepki olarak performanslarını gerçekleştirmiştir.

Carolee Schneemann 1975 yılında, gerçekleştirdiği “İçerdeki Kâğıt Tomarı” (Interior Scroll) isimli performansında, bir masanın üzerinde, çıplak bir şekilde ayağa kalkmaktadır. Elini vajinasına götürerek, adet döneminde gizlediği ince, dar ve uzun bir şerit halindeki kâğıt ruloyu yavaşça çekerek, kâğıtta yazılı olan “Strüktural Film Yapımcısı” adlı metni okumuştur. Vajinasından çıkarmış olduğu bu kâğıt parçası, bedeninin bir uzantısı halini almıştır. Schneemann, kadın bedenini sadece bir seks objesi olmadığına vurgu yapmaktadır. (Resim 35)

A.Göknur Gürcan “ Performans Sanatı” adlı kitabında (2015:60), Kâğıdın vajinadan çıkmasının akla şüphesiz doğumu getirdiğini ifade etmektedir. Dişilik ve dışı olanın yaşamı sürdürme yetisini, doğurganlığını sertçe vurguladığını ve sanatçının, sanat tarihinde kadınların kendi kendilerini doğurmalarını işaret ederken sanatın yazılı tarihine de göndermelerde bulunduğunu dile getirmiştir.

“1970 ortaları kadınların adet dönemini kutsadığı, adet kanamasının bir kötü kader olarak görülmekten çıkıp fiziksel bir güç kaynağı olarak değerlendirildiği bir dönem oldu. Adet kanaması bedensizleşmeye yönelen, steril, soyut eril egemenlik biçimleri karşısında kadın bedenini doğayla ilişkisi içinde güçlendiren bir olgu olarak ele alındı. Kanamayı kutsayan şiirler yazıldı, filmler, resimler yapıldı, atölye çalışmaları düzenlendi” (Çubuklu, 2006, s. 52).

1973-76 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu “*Sınırlar Dâhilinde Yukarıda Kalmak*” isimli performansında duvarları kâğıtla kaplı ve etrafa pastel boyalar saçılmış olan bir odanın içerisinde eylemini gerçekleştirmiştir. Sanatçı ayaklarından tavana çırılçıplak bir şekilde asılmış ve asıldığı halatın sınırları dâhilinde, etrafa çarparak çizimler yapmaya çalışmıştır. (Resim 36)

Carolee Schneemann , “Benim de, kendimi keserek hissettiğim zevk, özgürlük, gerçeklik ve kendine yeterlilik duygusu, bir performanstı adeta. O an sadece kendimle, kendim ve kendim içindim. Karşı kadın sanatı da işte bu nedenle performans türünü sıklıkla kullanır. Sanatçının gerçek yaşamda hazır bulunuşudur performans... Sanatçı kendisi olmak dışında başka hiçbir rol üstlenmez” (Öğüt, 2009, s. 63).



Resim 35: Carolee Schneemann, “İçerdeki Kağıt Tomarı” , 1975

Kaynak: <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/carolee-schneemann-pionera-del-arte-de-la-performance-sexual-11843/8/>



Resim 36: Carolee Scheemann, “Sınırlar Dahilinde Yukarıda Kalmak” , 1973-1977

Kaynak: <https://newrepublic.com/article/145824/carolee-schneemann-finally-gets-due>

3.3.4. Hannah Wilke

“*Hannah Wilke*, beden sanatına dayanan benzer bir stratejiyi benimser; işlerinde kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını amaçlar” (Antmen, Sanat Cinsiyet. Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, 2012, s. 257).

Carolee Schneemann gibi Hannah Wilke’de kendi bedeni aracılığı ile sanat tarihindeki kadın imgelerini tekrardan sorgulamaya çalışmıştır. Wilke’nin performanslarında,

kendi bedenini kullanması, kadını yeniden fetişleme, bedeni nesneden özne konumuna getirme konularını içerir. Wilke'nin çıplaklığı, Sanat tarihinde kadın çıplaklığının erkek sanatçılar aracılığıyla konu edilmesini tekrara dönüştürür. Wilke, geçmiş tarihteki nü kadınların tekrarını bedeni aracılığı ile sorgulamaktadır. Wilke, kapitalist sistemde kadınların nesneleştirilmesine dikkat çekmiştir. Kendi bedenini izleyici karşısında çıplak olarak sunması ile bakışın nesnesi olmaktadır.

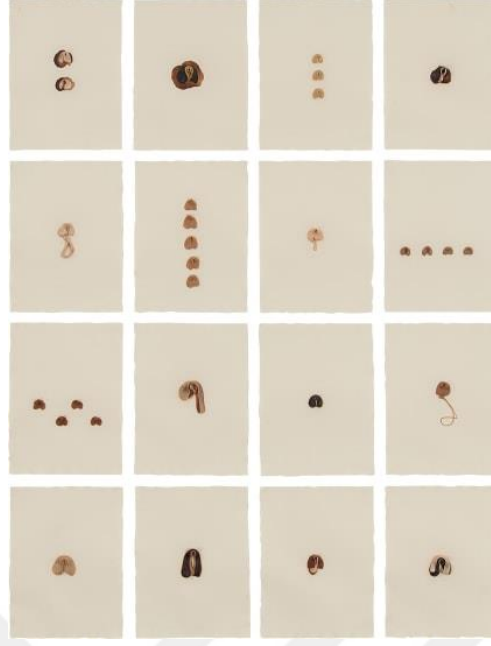
“Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek.. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye- özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürür” (Berger, 2009, s. 47)

Ahu Antmen'in, Sanat Cinsiyet kitabında yer vermiş olduğu (2012:258) Hannah Wilke'nin *Yıldızlaşmış Nesne Serisi* : “ Bir yandan kadın bedeninin nesneleştirilmesine, öte yandan insanların Yahudi, Müslüman, Hristiyan, beyaz, zenci gibi ayrımlar üzerinden ötekileştirilmesine yönelik ironik bir performansın fotografik kayıtlarından oluştuğunu dile getirmektedir. Wilke'nin burada izleyicinin çiğnediği sakızlarla kendi bedenini damgaladığını” vurgulamaktadır. (Resim 37 - 38)



Resim 37: Hannah Wilke, “S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi” , 1974-82

Kaynak: <https://timeline.com/hannah-wilke-labial-art-97c5bc488a67>



Resim 38: Hannah Wilke, “ S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi” , 1975

Kaynak: <https://www.phillips.com/detail/hannah-wilke/EX010719/28>

“Performans yapmaya 1970’lerin başında başlayan *Wilke*, *Vajina Heykelleri* ile bilinen feminist bir sanatçı. Fotoğraf ve performansı buluşturan işlerinde de vajina biçimsel olarak varlığını sürdürüyordu. S.O.S. serisinde vücuduna yapıştırdığı sakızlar vajina biçimini tekrarlamıştı. *Wilke*, işlerinde kadın cinselliğini ön planda tutuyordu. Ancak onun hem sanatçı hem de sanat nesnesi olarak varlığı, hem etken hem edilgen konumu, kendi bedenini sanat tarihsel bir titizlikle tekrar ortaya koyuşu dikkat çeker” (Gürcan, 2015, s. 62).

BÖLÜM 4: PROJE ANALİZİ ‘ ARINMA’

Proje konum olan ‘ Arınma’ kavramı, tez kapsamında oluşturduğum çalışmalarla ilişki kurar; kadının kimliğini benliğini ve bedenini bulması ile ilgili bir mücadeleyi temsil eder. Kimlik problemi öncelikli olarak mevcut hayatın içinde bir sorgulayışla birlikte var olan kabul edilmiş kadına biçilmiş rollerin reddedilişi ve beraberinde içinde bulunduğu ortama geleneklere ve verili düzene ‘ yabancılaşma’ olarak ortaya çıkar.

Ataerkil bir düzen içinde kadın, erkeğin gölgesinde yaşamaktadır. Bu anlamda kadın’ın kendi olabilmesi, kendi öz kimliğini oluşturabilmesi, kadının özgürleşmesi ile olanaklıdır. Kişi kendi öz bilincinin farkındalığı ile birlikte kendi öznesini yaratmaktadır. *Bu varoluş esnasında, kadının kendi içinde yaşamış olduğu savaş, toplumsal baskının kadın bedeni üzerinde kurmuş olduğu iktidar arasında kalan beden, kendi içinde parçalanmaya başlar.*

Kadın’ın bedeni aynı zamanda kendi içinde yaşamış olduğu evidir. Bu anlamda çalışmalarında yer vermiş olduğum kadın, kendi bedeni eşliğinde kendi kimliğini bulma arayışındadır. Temel malzemem olan ‘saç’, bedenin bir parçası olarak kadın benliğini simgelerken; kadın bedenini sarmalayan saçlar, toplumun kadın kimliğine dayatmış olduğu baskıyı temsil etmektedir. Bedeni kaplayan kuşatan ve sarmalayan bedene dolanan bedeni engelleyen saç, aynı zamanda kadının kaosunu, açmazını ve iç dünyasının savaşını gösterir.

Kadın kimliğine uygulanan baskı ile kişi kendi öz bilincine yabancılaşmaktadır.

Tüm bu yaşam döngüsünde, ruhun tek başına kalması ve bedenine yabancılaşmasıdır. Duvarlar arasına sıkışması; toplumda yer edinememe ya da toplumun baskıcı sisteminde sıkışıp kalmasıdır. Çalışmalarında kendi bedenim üzerinde kullanmış olduğum saç, toplumun kadın kimliğine dayatmış olduğu baskıyı simgelemektedir. Toplumsal düzenin kadın kimliği üzerinde uygulamış olduğu kurallar doğrultusunda, kadın kendi öz kimliğine yabancılaşmaktadır.

Arınma projemle bir seri kendi bedenim ve gerçek kadın saçını kullanarak kurguladığım saça dolanmış kadın fotoğrafları gerçekleştirdim. Ayrıca saç medyumunu fırça gibi kullanarak ve boyayarak tuval bezi üzerine izlerini çıkartma, saç ve boya etkileşimini tuval bezi üzerindeki etkilerini dışavurumcu bir yaklaşımla çalıştım. Bu eylemler aynı

zamanda Pollock ‘taki ve Uzakdoğu kaligrafi sanatını da hatırlatan bir eylem sanatı yaklaşımını da içermektedir.

Ana Mendieta’nın ‘Yakarış’ adlı çalışmasında iki elini kana bulayarak gerçekleştirmiş olduğu performansında kendi ellerinin izlerini sunmuştur. Çalışmalarında yer alan kendi saçımı, içi boya dolu olan bir kova eşliğinde boyayarak tuvale çıkartmış olduğum izler Mendieta’nın işleri ile benzerlik taşımaktadır. 70’lerde gerçekleştirilmiş olan kadın performans sanatçılarının kendi bedenlerini sorgulama aracı olarak sunmaları bu anlamda tez çalışmama ve projeme esin kaynağı olmuştur.

Resim 39 ve 40’de yer alan kadın figürü, beyaz bir zemin üzerinde kendi içine kapanmış olarak gösterilmektedir. Kadının kendi olma arzusunu, yine kadının kendi bedenine ait saç ile anlatırken, cenin pozisyonunda oluş bir çeşit içine kapanma ve saklanma duygusunu yansıtır. Resim 41 ve 42’de yer alan, beyaz zemin üzerindeki siyah lekeler, kendi bedenime ait olan saçlar aracılığıyla tuval üzerine baskı çalışması yapılmıştır Resim: 43,44,45,46,47,48, ve 49’da yer alan foto blok çalışmalarında kadın bedeni tekrardan saçlar ile sarmalamıştır. Toplumun kadın bedeni üzerindeki baskısı sonucu, *Beden*’in kendi içinde yaşamış olduğu yabancılaşmaya dair vermiş olduğu bir iç savaş vurgulanmaya çalışılmıştır. Fotobloklar üzerinde boya ve fırça ile müdahaleler yapılmıştır.

Tez kapsamında birçok feminist kadın sanatçıların oluşturmuş olduğu performanslar, kadın bedenini özgürleştirmek, açığa çıkartmak düşüncesini içinde barındırır. Resim 50 de yer alan, kendi bedenim üzerinden uygulamış olduğum video performansından kesitler yer almaktadır. Uygulamış olduğum performansın özünde, iki ayrı eylem bir bütün olarak oluşmaktadır. Performans boş bir odada gerçekleşmekte ve karşılıklı olarak duvarlarda yer alan şeritler önceden koyu gri renk ile boyanmıştır. Performansın birinci bölümünde kendi bedenim eşliğinde duvarlarda yer alan bloklara karşı vermiş olduğum savaş, mekân ve beden arasındaki gerilimle anlatılmıştır. Aynı zamanda, bedenin bloklar karşısında lekelenmesi, yaşam karşısında verdiğimiz mücadele eşliğinde bedenin fiziksel/ruhsal yıpranmasını/lekelenmesini temsil etmektedir.

Performansın ortalarında, önceden hazırlanmış, içi su dolu bir kova yer almaktadır. Performans esnasında bedenin vermiş olduğu savaş ile yıpranan/kirlenen beden üzerinden bir arınma/kırklanma gerçekleşmektedir. Doğu kültüründe yer alan kırklanma

eylemi, bir annenin ya da bir bebeğin kırkı çıktığında, ölünün arkasından kırk günü tamamlaması ya da bir pişmanlığın vermiş olduğu duyguyu beden üzerinden temizleme, arındırmak gibi birçok düşünceyi içinde barındıran bir eylem olarak tanımlayabiliriz.

Resim 51 de yer alan, ikinci bölüm olarak tanımladığım *kırklanma/arınma eylemi*, *bedenin kırk kap su ile arındırılmaya temizlenmeye çalışılması ile bedenin tekrardan var olması, ruhun temizlenmesi düşüncesi yer almaktadır. Ama kendi öz bilincimizde var olan, yaşanmışlık deneyimiz, öznel deneyimlerimiz doğrultusunda beden hiçbir zaman tam olarak arındırılamaz.*



Resim 39: Sibel Alemdar, Eser No: 1, Vinil Dijital Baskı Üzerine Akrilik, 2014



Resim 40: Sibel Alemdar, Eser No:2, Vinil Baskı Üzerine Akrilik, 2014



Resim 41: Sibel Alemdar, Eser No:3, Tuval Üzerine Akrilik - Saç Baskı, 2014



Resim 42: Sibel Alemdar, Eser No:4, Tuval Üzerine Akrilik - Saç Baskı, 2014



Resim 43: Sibel Alemdar, Eser No:5, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 44: Sibel Alemdar, Eser No:6, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 45: Sibel Alemdar, Eser No:7, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 46: Sibel Alemdar, Eser No:8, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 47: Sibel Alemdar, Eser No:9, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 48: Sibel Alemdar, Eser No:10, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 49: Sibel Alemdar, Eser No:11, Fotoblok Üzerine Karışık Teknik, 2014



Resim 50: Sibel Alemdar, Eser No:12, Video Performans “Arınma”, (Birinci Bölüm), 2019



Resim 51: Sibel Alemdar, Eser No:13, Video Performans “Arınma”(İkinci Bölüm), 2019

SONUÇ

Tez çalışmamın sonucu olarak, 70'lerin beden sanatı inceleyerek kişisel sanat üretimime katkı sağlayacak bir araştırma gerçekleştirdim. Temel problemim olan özne olarak kadının tüm zamanlar içerisinde kendi kimliğini ve benliğini arayışı olduğu için, yaptığım araştırma dönemin sanatçılarının kendi kadın kimliklerini tanımlayışları ve sanatları aracılığıyla gerçekleştirdikleri toplumsal mücadeleyi keşfetmemi sağlamıştır. Sanat üretimleri ile kimlik problemleri aralarında kurdukları ilişkileri ve sanatın toplumsal hayata etkisini görmemi sağlamıştır. 70'lerden günümüze kadın kimliğine dair problemlerin hala gündemde olduğu ve içinde yaşadığımız bir gerçeğin parçası olduğunu tespit ettim.

Yüzyıllar boyunca ataerkil sistemin içinde hayat bulan, kadın üzerinden eril iktidarın oluşturmuş olduğu cinsiyet ve beden politikaları üzerinden bir baskı söz konusudur. İktidar varlığının en çok hissedilen konular arasında yer alan beden, erkek bedeninden ziyade, kadın kimliği üzerinden bilincin ve bedenin denetimini sağlamaya çalışmışlardır.

Kadınların, erkekler ile birlikte var olmasına rağmen, sosyal ve kamusal alan içinde bir eşitlik söz konusu değildir. Erkeğin dışı dönük olması ve kadın'ın ev içi özel alana tabi tutulması, cinsiyetli kimlikleri oluşturmuş ve bunun sonucunda kadınların kendi bedenlerini ve kimliklerini oluşturabilmek adına çeşitli mücadeleler verilmiştir.

60'lı yıllardan sonra, sokaklara taşınan sivil toplum hareketleri kapsamında cinsiyet, kimlik, beden kavramları performans sanatçıların araştırma konuları haline gelmiştir. Performans sanatının özünde, beden üzerinden duygusal/fiziksel olarak eylemler aracılığıyla hayatın kendisini gözler önüne sermeyi hedefler. Aynı zamanda seyircinin de bu gösteri karşısında hissetmiş olduğu, öfke, şaşkınlık, sevinç gibi duygular aracılığıyla seyircinin de bu gösteriye dâhil olmasını sağlar.

70'ler sonrasında kimlik, şiddet, tecavüz, toplumsal eşitsizlik konuları üzerine performanslar düzenleyen Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Ana Mendieta gibi sanatçılar, toplumsal baskı karşısında oluşan kadın kimliği üzerine ve bununla birlikte oluşan problemleri içeren performanslar üretmişlerdir. Bunun yanı sıra kendi bedenini uygulama aracı olarak kullanan diğer bir sanatçı ise Marina Abramović'tir.

Abromoviç'in performansları daha çok siyasi izler taşımaktadır. Abromoviç Sırp kökenlidir ve bununla birlikte dönemin savaş izlerini, performanslar aracılığıyla gözler önüne sermektedir.

Ortaya çıkan bu çalışmanın sonucunda, 70'lerin beden sanatının izleri, kadın performans sanatçıları eşliğinde örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır. Kendi bedenlerini, sanatlarının öznesi haline getirmeleri kapsamında kendi bedenlerini özgürleştirmeyi, kontrol altına almayı ve kendi bedenlerine sahip çıkmayı amaçlamışlardır. Kadınların performanslarda kendi bedenlerini nesne olarak sunması, kaybedilen kimliğin ortaya çıkarılması, bedenin özgürleşmesi ve kadın kimliğinin tekrardan sorgulanmasını amaçlamaktadır.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). *Sanat Cinsiyet. Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Aybakan, S. D. (2017). *Judith Butler ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Kitap.
- Beavoir, S. d. (1993). *Kadın "İkinci Cins" Bağımsızlığa Doğru*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Çubuklu, Y. (2006). *Bedenin Farklı Halleri*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Direk, Z. (2009). *Feminizm. Cogito*, İstanbul.
- Direk, Z. (2018). *Cinsel Farkın İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Donovan, J. (2016). *Feminist Teori*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gatens, M. (2017). *İmgesel Bedenler Etik, Güçve Bedensellik*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Gombrich, E. (2007). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze-Guattari, Arzu Politikasına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Gürcan, A. (2015). *Performans Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Linchte, E. F. (2016). *Performatif Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Öğüt, H. (2009). Kadının Bütünlük Arzusu. *Psikeart*. Sayı 5, Eylül-Ekim
- Saliya, D. A. (2017). *Judith Butler ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Scott, J. W. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. İstanbul: Everest Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında Tokat'ta doğdu. 2013 yılında Sakarya Üniversitesi Resim bölümünü bitirdi. Aynı yıl içerisinde Sakarya Üniversitesi Resim bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı.

