

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARI
BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN
KADIN ve BEDEN İMGESİ**

Hazırlayan
Gülcan ŞENYUVALI

Danışman
Doç. Gülay SAĞLAM

İZMİR-2010

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

14/01/2010

Gülcan ŞENYUVALI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Anasanat Dalı öğrencisi 'in.....

konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ŞENYUVALI

Adı: Gülcan

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Changing Women And Body Image In The Contemporary Art In The Context Of Gender Discourse

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:** 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans : ☐

Doktora : ☐

Tıpta Uzmanlık : ☐

Sanatta Yeterlilik : ☒

Dili : Türkçe

Sayfa Sayısı : 162

Referans Sayısı : 169

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç.

Adı: Gülay

Soyadı: SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Günümüz Sanatı

2- Beden

3- Toplumsal Cinsiyet

4- Feminist Görsel Kültür

5- Yapı-bozum

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Contemporary Art

2- Body

3- Gender

4- Feminist Visual Culture

5- Deconstruction

Tarih: 14.01.2010

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

☐ Evet

☒ Hayır

ÖZET

Kadınlar, feminist yaklaşımlar bağlamında, daha yoğun bir şekilde erkekler tarafından belirlenmiş bir düzende, nasıl sömürüldüklerinin çözümlemesini yapmaya, eleştirel görüşlerini ifade etmeye çalışmışlardır. Bu çabaları onlara bir kadın stratejisi ya da politikası yaratma yolunu açmıştır denilebilir. Ayrıca feministler, görüntünün bir iktidar sorunu olduğunu belirtmiş ve bu meseleyi daha da derinleştirmişlerdir.

Buradan bakıldığında feminizmin en büyük katkısı süreç içindeki, temsil ve cinsiyetleştirilmiş öznellik arasındaki ilişkilerin ve bunlar arasında üretken bir aracılığın yapılmasına duyulan ihtiyacın fark edilmesidir. Ele alınan sanatçıların ortak amacı, dışının sabitliğinin bozulması, merkezi ve güvenli bir şey olarak erkeğin kategorisini garanti eden “işaretli terim” olarak konumunu değiştirmek olduğu söylenebilir.

Bu tür çalışmalar, kadının sanat platformunda görünürlük durumunun ve kadın sanatçı olarak durduğu yerin takibinin getirdiği bir süreç olup, anlatımcı rolünü üstlenmesinin tezahürü olarak ifade edilebilir. Araştırma konusu, daha çok kadın sanatçıların “kadın bedeni”ne ve bunun paralelinde yer alan, kendi bedenine dair sanatsal tavır ve tutumları çerçevesinde gelişmiştir. Ayrıca, günümüz sanatında “beden” sürekli gündemde tutulan bir olgu olup pek çok sanatçı tarafından farklı şekillerde ele alınarak, çalışmalara malzeme olmaktadır. Sadece kadın sanatçılarla sınırlandırdığımız konu alanı, kadın sanatçıların bedeni ele alış şekilleri ve nedenleri üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Sonuçta denilebilir ki, bazı kadın sanatçılar, normların parametrelerini ortadan kaldırmak ve kimliğin geleneksel kabullerini kırmak adına kendi bedenlerini ve deneyimlerini marjinal bir şekilde kullanmışlardır. Ayrıca, “kadınsı” olarak nitelendirilen bazı malzemelerin sanat olarak değerlendirilmesini de sağlamışlardır.

ABSTRACT

Women, within the scope of feminist thought, try to express their own critical views and to analyze how they are exploited in an order more dominantly structured by men. It can be said that these attempts allowed them to come up with an emerging women strategy or politics. In addition, feminists indicate that this situation is a problem of power, which deepens the issue more and more.

From this perspective, the greatest contribution of feminism is the awareness of the relations between the gendered subjectivity and representation in the process and the need felt to create a productive mediator between these. The common objective of the artists in question can be said to change the central and secure position of men guaranteeing their category as “marked term”, thus spoiling the stability of femaleness.

These studies can be seen as women’s exposition of the undertaking the narrative role, which is also a process caused by where women stand as artists and by how they look in the platform of art. The subject matter has developed in the scope of the artistic behaviour and attitudes of women artists toward “women body” and in turn toward their own bodies. On the other hand, “body”, which is a concept generally kept update in contemporary art and dealt with differently by various artists, has been subject matter of many works. The scope of the study limited to women artists is how they depict body and why they do so. Therefore, it can be said that some women artists have sued their own bodies marginally to put an end to how their identity is conventionally accepted and to eliminate the parameters of norms. In addition, they have made it possible for some subjects considered womanish to be evaluated as art.

ÖNSÖZ

Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? (Why Have There Been No Great Women Artists?)" başlıklı makalesi, bu sürecin kilit noktası gibi... Sanat ortamının içinde ya da sanatla ilgili olan pek çok kadın için bu soru, yaşamının bir döneminde sorulmuş olsa gerek. Söz konusu sorunun kılavuzluğunda, kadın sanatçıların takibine başlayarak, neler yaptıklarının ya da yapabildiklerinin merakını gidermeye çalışıyorsunuz. Bunları yaparken, dayatılan kalıplardan ve klişelerden de sıyrılmanız gerek. Yaşam alanının tanınmadığı bir ortamda, varlık gösterme çabalarının zorluğu herkesçe kabul görür sanırım. Yine de, kadın sanatçılar bu platformda, kendilerinin de var olduklarını, büyük özveriler göstererek kanıtlamışlardır. Söz konusu kadın sanatçılar sayesinde, günümüz kadın sanatçıları ve adayları daha şanslılar, çünkü artık varlar, yok sayılamayacak kadar varlar.

Ayrıca, Virginia Woolf'un kadınlara seslendiği şu sözünü; "Para kazanın, kendinize ait ayrı bir oda ve boş zaman yaratın. Ve yazın, erkekler ne der diye düşünmeden yazın!..." kendimize göre uyarlayacak olursak; "Para kazanın, kendinize ait ayrı bir oda ve boş zaman yaratın. Ve üretin, kim ne der diye düşünmeden yalnızca kendiniz için üretin!..."

"Kendine ait bir oda" yaratma sürecinde yardımlarını, desteklerini ve içtenliklerini hiçbir zaman esirgemeyen öncelikle dostlarım ve hocalarım Doç. Gülay YAŞAYANLAR'a, Prof. Mümtaz SAĞLAM'a ve Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU'na minnettarlığımı ifade etmek isterim. Ayrıca, kişiliğimin oluşumunda derin etkiler bırakan, bizi asla şiddetle tanıştırmayan dünya tatlısı ve çok özlediğim babam Ayhan ŞENYUVALI'ya ve canım annem Latife ŞENYUVALI'ya, bana gerekli sabrı ve anlayışı gösteren, belki de çok az insanın karşılaşılabileceği güzellikte olan Uğurlu DEMİRTAŞ'a teşekkür ediyorum. Her şey sevdiğiniz ve inandığınız insanlar takdir etsin diye...

03.01.2010

Gülcan ŞENYUVALI

İÇİNDEKİLER

TOPLUMSAL CİNSİYET TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN KADIN ve BEDEN İMGESİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ	xi
 GİRİŞ.....	 1

1.BÖLÜM

TOPLUMSALIN DOLAYIMINDA BEDEN, CİNSİYET ve CİNSELLİK SÖYLEMLERİ

1.1. Merkeze Yerleşen Beden İmgesi.....	6
1.2. Cinsiyet (Sex)/Toplumsal Cinsiyet (Gender)	10
1.3. Karanlık Kıta: Kadın-Cinselliğinin Tanımına Dair.....	13

2.BÖLÜM

1970 SONRASI GÖRSEL SANATLARDA KADIN SANATÇILARIN TEMSİL ve GÖRÜNTÜ SORUNSAI

2.1. Feminist Görsel Kültür.....	18
2.2. Savunmasız Beden.....	22
2.3. Rahatsız Mekan/Dışibeden-Ev.....	24
2.4. Özel Olan Politiktir: Kadın Evi.....	26
2.5. Vajinal ikonografi.....	30
2.6. İdeal Kadın/Beden İmgesinin “Yapı-bozum”a Uğratılması.....	34
2.7. Mükemmellik ve “Abjection”	36

3.BÖLÜM

MİMESİS İLE OYNAMAK

3.1. Cinsiyet Mefhumunun Muğlâklığı ve Kadınlık Muamması Üzerine Varolan Söylemler.....	41
3.2. Objelerin Norm Dışı Kullanımı: Fetişizm.....	49
3.2.1. “Kadın Fetişizmi” Olgusu Üzerine Bir Deneme: “Post- partum Document”	55
3.3. Başboş Dolaşan Uterus	59
3.3.1. Geçici Olanın “Histeri Krizi”	61
3.3.2. Giydirilmiş Benlik: Cindy Sherman.....	65
3.4. Yıldızlaştırılmış Bedenin İçyüzü – Politik/Cismani Beden: Hannah Wilke.....	71
3.4.1. Mükemmelliğin Parodik İmgeleri.....	73

4. BÖLÜM:

ÖRTÜK PORNOGRAFI: GHADA AMER

4.1. Aynı Anda Birçok Yerde “ Hep Evinde”.....	85
4.2. Oto-Erotik Hazzın Özneleri.....	88
4.3. Katmanlar Arasında.....	102
4.3.1. Masallar Ardalanındaki Kodların Estetik Bir Fenomen Olarak İfadesi.....	105

SONUÇ.....	113
------------	-----

EKLER.....	116
EK 1 Söyleşi-Ghada Amer-Kenan Eratalay.....	116
EK 2 Söyleşi-Ghada Amer- Xavier Franceschi.....	124
EK 3 Seçilmiş Feminist Yazarların Özgeçmişi.....	129

KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ.....	134
------------------------	-----

KAYNAKÇA.....	148
---------------	-----

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 Germaine Richier, atölyesinde çalışırken.
- Resim 2 Magdalena Abakanowicz, “**Abakan Red**” (Abakan Kırmızısı), 1969, sergiden bir görüntü.
- Resim 3 Eva Hesse, “**Accession II**” (Çoğalma II), 1968–1969, galvanizli çelik, plastik.
- Resim 4 Eva Hesse, “**Right After**” (Hemen Ardından), 1969, cam elyaf, polyester, tel kablo.
- Resim 5 Luise Bourgeois, “**Femme-Maison**” (Kadın-Ev) serisinden mermerden yapılmış bir örnek.
- Resim 6 Luise Bourgeois, “**Spider**” (Örümcek), 1997, çelik, goblen, ağaç, kumaş, cam, lastik, gümüş, altın, kemik gibi değişik malzemelerden oluşturulmuştur.
- Resim 7 Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun “**Kadın-Evi**” projesinde yer alan işlerden örnekler.
- Resim 8 Judy Chicago, “**Menstruation Bathroom**” (Aybaşı Odası), 1971
- Resim 9 Judy Chicago, “**The Dinner Party**” (Akşam Yemeği Partisi 1974–1979) adlı çalışmasında, üçgen formundaki masanın üzerinde tarih ve mitolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 adet temsili yer hazırlanmıştır. Bu oturma yerlerinde, kadının sembolünü veya ismini gösteren işlenmiş bir masa örtüsü, tabak ve peçete yerleştirilmiştir. Çiçek ya da kelebek görünümlü tabaklar vulva formunda tasarlanmıştır. Üçgen şeklindeki masa hem biçimsel olarak vajinaya, hem de Hristiyanlıktaki teslis inancına gönderme de bulunmaktadır. “The Dinner Party”de kullanılan işlemeli örtüler ve dantellerle, kadınla özdeşleştirilen el sanatları, erkek egemenliğinde üretilen güzel sanatlara karşılık övücü bir tutumla sergilenmektedir.
- Resim 10 Carolee Schneeman, “**Interior Scroll**” (İçerideki Tomar), 1974.
- Resim 11 Helen Chadwick, “**Ego Geometria Sum**” (Ben Geometriyim), yerleştirmesinden, 1982–84.
- Resim 12 Della Grace, “**The Three Graces**” (Üç Güzeller), 1992.

- Resim 13 Jo Spence, “**Monster**” Canavar, 1986.
- Resim 14 Rineke Dijkstra, “**Julie**”, 1994.
- Resim 15 Mary Kelly, “**Post-partum Document**” sergisinden görüntü, 1998.
- Resim 16 Mary Kelly, “**Post-partum Document**” Belge I, işinden birkaç örnek.
- Resim 17 Mary Kelly, Belge VI, “**Post-partum Document**” (Doğum-Sonrası Belgesi) çalışmasından kesit, 1977–1978.
- Resim 18 Mary Kelly, “**Post-partum Document**”, Belge V, sınıflandırılmış simgeler, nispi diyagramlar, istatistiksel tablolar, araştırma ve dizin’den oluşmuş bir grup çalışma, 1977.
- Resim 19 Cindy Sherman, “**Untitled 250**”, 127x177cm, 1992.
- Resim 20 Mary Kelly, “**Interim**” (Geçici), düzenlemesinden bir çalışma, “**Supplication**” (Yalvarış), 1983–85.
- Resim 21 Mary Kelly, “**Interim**” (Geçici), “**Menacé**” (Tehdit), 1983–85.
- Resim 22 Mary Kelly, “**Interim**” (Geçici), 1983–85
- Resim 23 Cindy Sherman, “**Untitled Film Still #53**” (İsimsiz Film Karesi 53), 1980.
- Resim 24 Cindy Sherman, “**Untitled #122**” (İsimsiz 122), 189.2 x 116.2 cm, 1983.
- Resim 25 Cindy Sherman, “**Untitled #264**” (İsimsiz 264), 50 x 75 inch, 1992.
- Resim 26 Hannah Wilke, “**So Help Me Hannah**” (Hadi Hannah Bana Yardım Et), 1978.
- Resim 27 Hannah Wilke, “**So Help Me Hannah**”, sanatçının kendisi ve annesi, 1978–1981.
- Resim 28 Hannah Wilke, “**S.O.S. Starification Object Series**” Yıldızlaşmış Nesne Serisi’nden, siyah beyaz fotoğraflar ve sakız 1974–1975.
- Resim 29 Hannah Wilke, “**What Does This Represent -What Do You Represent**” (Bu Neyi Temsil Ediyor – Sen Neyi Temsil Ediyorsun), 1979–1985. Sağ tarftaki resim ise Ad Reinhardt’a ait “Bu Neyi Temsil Ediyor?” adlı çizgi bant, 1948.
- Resim 30 Hannah Wilke, Vajina formlarından bir seçki.
- Resim 31 Ghada Amer çalışmasından bir detay görüntü.

- Resim 32 “**A Kiss from Alison**” (Alison’dan Bir Öpücük), tuval üzerine akrilik ve dikiş, 127x132,1cm
- Resim 33 “**Encyclopedia of Pleasure**” (Haz Ansiklopedisi), 2001 deitch projects, New York.
- Resim 34 “**Encyclopedia of Pleasure**”, (Ayrıntı), 2001
- Resim 35 “**Encyclopedia of Pleasure**” (Ayrıntı), 2001.
- Resim 36 “**Cinq femmes au travail/Five Women at Work**” (Çalışan Beş Kadın), tuval üzerine dikiş, her bir tuval, 60x24 cm, 1991.
- Resim 37 “**Au Super-marche**” (Süpermarkette), tuval üzerine akrilik ve dikiş, 100x135 cm, 1992.
- Resim 38 “**Majnun**” (Mecnun), 1996–97.
- Resim 39 “**Sleeping Beauty**” (Uyuyan Güzel), enstalasyon, 1995.
- Resim 40 “**Barbie aime Ken, Ken aime Barbie**” (Barbie Ken’i Seviyor, Ken Barbie’yi Seviyor), (Ayrıntı), kumaş üzerine dikiş, 1995.
- Resim 41 “**Barbie aime Ken, Ken aime Barbie**” (Barbie Ken’i Seviyor, Ken Barbie’yi Seviyor), kumaş üzerine dikiş, 1995.
- Resim 42 “**Conseils de Beauté**” (Güzellik Tavsiyeleri), kumaş üzerine dikiş, 1993.
- Resim 43 “**Private Rooms**” (Özel Odalar), kumaş üzerine dikiş, 1997.
- Resim 44 Janine Antoni, “**loving care**”, performans, 1993.
- Resim 45 Ghada Amer, ev işi yapan kadın klişelerine bir örnek.

GİRİŞ

Tanrı kadınlara dedi ki: "Acını ve doğurganlığını arttıracam; Çocuklarını acı içinde doğuracaksın ve arzun kocana ait olacak ve seni o yönetecek."

İNCİL*

Erkeğin tek organıyla birleştireceği tek bir cinselliği vardır. Fakat kadınlar için durum bu değil. Ayrı ayrı tanımlanamayacak en azından iki cinsel organı vardır onun. Onun cinselliği her zaman çift ve aslında çoğuldur. Kültürümüz bunu nasıl görmek ister? Bu konuda nasıl yazılır? Bu, nasıl yanlış tanıtılır?

Örneğin, kadınların zevki, klitorisnin etkinliği ve vajinanın edilgenliği arasında bir seçim değildir. Vajinal okşamanın zevki klitoral okşamanınkiyle aynı değildir. Bu iki zevk türü kadın orgazmında yeri doldurulmaz bir şekilde birbirlerine yaklaşırlar. Göğüslerin okşanması, vulvaya dokunmak, dudakların yarı açılışı, vajinanın arka duvarına önden ve arkadan basınç yapılması, rahmin boğazına hafifçe dokunuş vb. Bunlar özgül kadın zevklerinin sadece bir ikisini uyandırır. Bütün bunlar cinsel farkı düşünmenin -ya da düşünmemenin- normal biçimlerinde gözden kaçır. Çünkü "öteki cins" genellikle sadece erkek organının zorunlu bir tamamlayıcısı olarak görülür.

LUCE IRIGARAY**

Kadın çağlar boyunca ya görülmemiş ya da ikincil olarak hep kenarda kalmış; tüm kötücül anlamlar neredeyse hep ona atfedilmiştir. Yukarıda örneğini verdiğimiz kadına dair söylemlerden de anlıyoruz ki çoğunluğun yarısını oluşturan bir nüfusu yok saymak ya da görmezden gelmek pek mümkün olmamıştır. Kadına dair olumlu ya da olumsuz anlamlar geçmişte sürekli ifade edilmiştir, ama hep ötekinin perspektifinden.

Kadına, yalnızca "anne"lik sıfatıyla ulvi bir anlam bahsedilmiş, onun dışında anlamlandıramadıkları kendine özgü niteliklerinden dolayı ya cadı olarak görülüp yakılmışlar tarih boyunca ya da sorunun nedenine bakılmaksızın histerik sayılıp

* Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247-249 s.

** Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247-249 s.

psikanalistlerin malzemesi olmuşlardır. Ayrıca kapitalist sistemin sömürdüğü bir arzu nesnesidir o. Bu durumda, kendi bedeni dahi kendisine ait görünmemektedir.

Evin içindeki cadı, histerik, arzu nesnesi yabancı, tarihsel süreç içinde sahip olduğu konumu sorgulamaya ve hoşnutsuzluğunu dile getirmeye başlar. Aynı zamanda, 1970’lerde birçok alanda kadınların temsili, yer alış biçimi ve cinsiyetler arası rol dağılımı eleştirilir. Kadınlar, oluşturdukları dirençle ve farkındalıkla bir takım kazanımlar elde etmeyi başarırlar. Söz konusu kazanımlar, kadınların çoğuna henüz ulaşamamış olsa bile.

Sanat tarihi incelendiğinde, kadına dair bütün bu geleneksel tutum ve tavırların yansımaları, sanat alanında da mevcut olduğu görülmektedir, orada da kadın yoktur. Bu tez, kadının sanat platformunda görünürlük durumunun ve kadın sanatçı olarak durduğu yerin takibinin getirdiği bir süreçtir. Ayrıca, anlatımcı rolünü üstlenmesinin tezahürüdür de denilebilir.

Bu araştırmada tartışılan şey, genel anlamda bir “beden sorunsalı” değildir. Asıl ilgilenilen konu, daha çok kadın sanatçıların “kadın bedenine” ve bunun paralelinde yer alan kendi bedenlerine dair sanatsal tavır ve tutumları olmuştur. Bu yüzden “beden sorunsalı” konusuna yalnızca bir giriş yapılarak, genel değerlendirmelere yer verilmiştir. Günümüz sanatında “beden” sürekli gündemde tutulan bir olgu olarak karşımıza çıkmakta, pek çok sanatçı tarafından da farklı şekillerde ele alınarak çalışmalarına malzeme olmaktadır. Burada, kadın sanatçılarla sınırlandırdığımız konu, sanatçıların bedeni ele alış şekilleri ve nedenleri üzerinde incelenmeye çalışılmıştır. Beden, “kadınlık” mefhumunun merkezinde yer almasından ve kadın tabiatının (biyolojik-olan) zayıflığından kaynaklı en çok istismar edilen, bir yapıya sahiptir. Diğer yandan kadın için de bedeni bir sorunsal olmuştur. Bundan dolayı beden, tezin içinde kadınlık (femininity) kavramı ile beraber ilerlemektedir. Ayrıca bu kapsamda öncelikli hedef, feminizmi* tartışmak

* **Feminizm:** "Kadın hakları" 60'lı yıllardan sonra sıkça duymaya başladığımız bir kavram olmaya başlamıştır. Bu kavramın içeriğinin doldurulmasında ise feminist hareket etkili olmuştur. Feminist hareket çerçevesinde kadın sorununu sadece kadın-erkek eşitsizliği açısından ele almak tek boyutlu bir çözümleme olacaktır. Zira kadın sorunu ekonomik, politik, ideolojik psikolojik yönlerin iç içe geçtiği

değildir, bu yüzden feminizmin gelişim sürecine yer verilmemiştir. Ağırlıklı olarak “kadın” ve “beden” imgesi çerçevesinde öngörülen konuya, kimi zaman feminizm tartışmaları da dahil edilmiştir. Günümüz sanat ortamında kadın kategorisi ve “kadın bedeni” kavramları üzerinden -kadın sanatçı olma pratikleri çerçevesinde-, kadın sanatçının kadın bedenine (bir kadın olarak kendi bedenine) yaklaşımı ve bunu nasıl sorunsallaştırdığı noktasında araştırma ilerlemiş, bu kapsam dahilinde yer alan bazı kavramlar açığlanmaya çalışılmıştır: “kadınlık” olgusu ve bu bağlamda yer alan, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, gibi.

Feminist yazarlar, kadın bedeni ve cinsiyet tartışmalarıyla bedenin (cinsiyetli bedenin) öncelikle, toplumsal yaşamda var olduğunu, dahası toplumsal, politik cinsiyetli ve ideolojik bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymuşlardır. Büyük bir kırılmanın yaşandığı 1960 sonrası dönemde, feminist sanatçılar, tüketim kültürünün kadını kullanma biçimini, cinsel şiddet gibi konularda ve toplum içinde kadının rolünü irdeleyerek, radikal eylemlerle ve yaptıkları tarihi incelemelerle kadın sanatçı kimliğini deşifre etmişlerdir. Feministler, görüntünün bir iktidar sorunu olduğunu fark etmişler ve bu meseleyi daha da derinleştirmişlerdir. Görsel kültürde kadına yönelik cinsiyetçi yaklaşımlar, teorik alanda eleştirmenlerin ve kuramcılarının, sanat alanında da kadın sanatçıların çalışmaları aracılığıyla incelenerek sorgulanmaya başlamıştır. 1968 sonrası dönemde, Birinci kuşak feministlerin “eşitlik” teması üzerine yoğunlaşan fikirleri, ikinci kuşak feministler tarafından eleştirilmiştir. İkinci kuşak feministler kadın kimliğinin toplum tarafından konulmuş normlarla

karışık bir olgudur. Feminizmi genel olarak kadın=erkek ayrımcılığına karşı çıkararak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan görüş olarak tanımlamak mümkündür. Batıda Fransız devrimi ile birlikte kadınların seçme ve seçilme hakkı, mülkiyet hakkı kadın özgürlüğü kavramı çerçevesinde savunulmuştur. Çeşitli eylem ve reformlar sonucunda kadınlar açısından bazı haklar elde edilmiştir. Feministler bu hakları elde ettikten sonra özgürlüklerinin yalnız bu haklarla sınırlı olmadığını, asıl sorunun erkeğin kültürel egemenliği olduğunu savunarak mücadelelerine devam etmektedirler. Feminist hareket tarihsel açıdan I. Dünya Savaşı öncesi ve 1968 sonrasında olmak üzere iki döneme ayrılmaktadır. Bu hareket ile birçok kadın bir araya gelmiş kadın-erkek eşitsizliğine karşı bir şeyler yapılması gerektiğini, bu konuda ilgisiz birçok kadına fark ettirmişlerdir. Feminizm 1968 sonrasında daha geniş bir tabana yayılma eğilimi göstermiştir. Günümüzde feminizm bazı vurgu farklılıklarıyla değişik ülkelerdeki çeşitli kadın gruplarınca benimsenmektedir. Temelde ataerkil toplumsal düzenini eleştiren feminist görüşü bir bütün olarak çözümlemeye imkân tanıyan bir teoriyi geliştirelemediğinden, feminist düşünürler, liberalizm, Marksizm, psikanaliz, varoluşçuluk, radikalizm gibi düşünce akımlarının etkisinde kalarak oluşturdukları teoriler ile kadın haklarına alternatif çözüm arayışlarını sürdürmektedir. Bu feminist teoriler, kadınların ataerkil toplumsal düzen yapısı içinde değersizleştirildiklerini varsaymakta ve bunun nedenini sorgulamaktadır. (Bkz. Dr. Dilek İmançer, <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1110-Erişim12 Ekim 2009>)

belirlendiği görüşüne karşı çıkararak, kadınlığın bir “maske”¹ olduğu fikrini savunmuşlardır. John Berger ‘Görme Biçimleri’ kitabında “Rönesans’ın başlarında yerleşen, her şeyin bakan kişinin bakış açısına göre düzenlendiğini”* belirttiği perspektif anlayışında, sanat tarihinde uzun yıllar geçerliliğini koruyacak olan bakan kişinin erkek, bakılanın ise kadın yani, arzu nesnesi olması üzerinden tanımlanan özne ifadesi, bu dönemden başlanarak farklı bir temele oturtulmaya çalışılmıştır. Laura Mulvey** 1975’te yayınladığı “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Görsel Zevk ve Anlatı Sineması) adlı makalesinde, izlemenin erkek egemenliğinde bir eylem olduğunu belirtmiş ve sinemanın cinsel bir edim olduğunu açıklayarak bu duruma dikkat çeken kişi olmuştur. Mulvey’e göre sinema, ataerkil toplumun bilinçdışıyla erotik-röntgenci haz üzerine kuruludur.² Ayrıca, Mulvey fallus merkeziliğin, dünyasını düzene sokmak ve anlamlandırmak için, iğdiş edilmiş kadın imgesine bağımlı olması paradoksundan bahseder. Öyleki, kadın ideası, sistemin can damarı gibidir der ve şöyle devam eder; “*fallusu simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksiklikler; kadın, fallusun simgelediği eksikliği gidermeyi arzular.*”³ Böylelikle, sinemada kadının haz nesnesi olarak sunulmasını psikanalitik kuramlardan yola çıkarak eleştirmiştir, Mulvey. Bu dönemde post-yapısalcı teorisyenler*** Julia Kristeva, Helen Cixous ve Luce Irigaray, Sigmund Freud ve Jacques Lacan’ın görüşlerine yeni okumalar getirmişlerdir. Psikanalizin kadını eksik, histerik bir nesne, kayıp kıta olarak tanımlamasına karşı çıkmışlardır. Kadın kimliği

* **John Berger** (5 Kasım 1926, Londra); İngiliz yazar, sanat eleştirmeni. Bkz. John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, 16 s.

** **Laura Mulvey**; İngiliz, eğitmen, eleştirmen ve yazardır. Uzmanlık alanı film ve medya çalışmaları üzerinedir. “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Görsel Zevk ve Anlatı Sineması) adlı makalesi 1973’te yazılmıştır, 1975’te İngiliz film teori dergisi “*Screen*”de yayınlanmıştır. (Başvuru kaynak olarak bkz., Editör: Ahu Antmen, *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, çev. Ahu Antmen, Esin Soğancılar, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 277 s.)

*** **Jacques Lacan** (13 Nisan 1901, 9 Eylül 1981, Paris); Fransız psikiyatr, yeni bir Freud okumasıyla psikanalizi yeniden temellendirmeye çalışmıştır. Kuramsal psikanaliz alanındaki çalışmaları Sigmund Freud’un yeniden yorumlanmasıyla yapısalcılık’tan yapısökümcülüğe uzanan bir yol izlemektedir. Dolayısıyla Lacan, yalnızca önemli bir psikoanaliz kuramcısı olarak değil, daha başlangıçta psikanaliz, dilbilim, antropoloji ve felsefe alanındaki geçişkenliği sağlamasıyla ve ardından geliştirdiği formülasyonların ve kavramların felsefi düzlemde yol açtığı sarsıcı sonuçlarıyla 20. yüzyıl felsefesinin önemli isimleri arasında yerini almaktadır.

Sigmund Freud (6 Mayıs 1856, 23 Eylül 1939); psikanaliz öğretisini geliştirmiş olan Yahudi kökenli Avusturyalı nörolog.

¹ Esra Yıldız, “Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato Dergisi**, Ekim 2005, 74 s.

² Laura Mulvey, “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, çev. Esin Soğancılar, **Sanat/Cinsiyet**, ed. Ahu Antmen, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 277–297 s.

³ Laura Mulvey, “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, çev. Esin Soğancılar, **Sanat/Cinsiyet**, ed. Ahu Antmen, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 277–297 s.

üzerinden cinsel farklılıkta görselliğin önemini vurgulamış olmaları, sanat alanında, bu konuda yapılan teorik ve pratik çalışmalarda da önemli bir etki sağlamıştır.⁴

Pek çok kadın sanatçı, söz konusu ortam ve düşüncelerin etkisinde kalmış ve bunları çalışmalarına yansıtmışlardır. Kimi kadın sanatçılar ise, psikanalizin söylemini kullanarak eserlerini bu kategori üzerinden üretip eleştirel bir dil oluşturma gayretine girmişlerdir. Ayrıca kadın sanatçılar, bilinçaltına yönelerek, sanatçının kendi geçmişini, rüyaların ya da düşsel imgelerin yer aldığı üretim biçimlerini, cinsel şiddet ve kadın olma hali gibi olguları da işlerinde ele almışlardır. Bunun dışında, güçlü kadın modeller bulmak için geçmişe sığınan bazı kadın sanatçılar, benliği yeniden yaratmak adına, mitolojik figürleri (cadı) ve mistik arketipleri (Tabiat Ana, Ay, Deniz) referans aldıkları olmuştur.⁵ Bu imgelere başvurmak, kadını daha da irrasyonel bir varlık gibi gösterse de kimi kadın sanatçılar söz konusu stratejileri deneme riskini göze almışlardır. Bu pratiklerle, kadın sanatçılar kendi değerlendirmelerini üstlenerek, önyargılı yaklaşımları kırmaya çalışmışlardır.

Bugün artık kadın sanatçı kendini histerik, eksik ya da kayıp kıta olarak tanımlayan normları bir kenara bırakıp kendi bedeniyle barışma yolunda yol kat etmekte - tüm toplumsal ve kültürel engellemelere karşın- kendi bedenini hazzının hizmetine sunar görünmektedir. Belki hala sahnedeki beden için değişen bir şey yoktur...

⁴ Esra Yıldız, “Kayıp Özenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato Dergisi**, Ekim 2005, s. 74–76.

⁵ S. Reynolds ve J. Press; **Seks İsyanları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock’ın Roll**, çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 290 s.

1.BÖLÜM

TOPLUMSALIN DOLAYIMINDA BEDEN, CİNSİYET ve CİNSELLİK SÖYLEMLERİ

Toplumsal oyundan uzaklaştığımızı inanabiliriz; yatakta insan doğasının temeline dokunduğumuzu bile hissedebiliriz. Fakat aldatılıyoruz, beden indirgenemez bir insani evrensel değildir. Erotik ilişki, kendi terimleriyle özgürce var gibi görünse de, burjuva toplumunun çarpıtılmış toplumsal ilişkileri arasında bütün İnsan ilişkilerinin en utangacıdır, yataktaki eylemleri tamamen yatak dışındaki hareketleriyle belirlenen iki varlığın doğrudan karşılaşmasıdır... Beden bize tarihten gelir; bedensel deneyimlerimizi yöneten baskı ve tabu da öyle.

ANGELA CARTER*

1.1. Merkeze Yerleşen Beden İmgesi

17.yüzyılda yaşamış olan ünlü Fransız filozof Rene Descartes, modern felsefenin ve Kartezyen düşüncenin kurucusu olarak bilinmektedir. Descartes'in temel felsefesinde ("düşünüyorum öyleyse varım: Cogito ergo sum" önermesi) zihin ya da bilinç bedenden farklı kabul edilmekte ve bu algılayış bedeni yalnızca bir makine olarak görmektedir. Böylece söz konusu yaklaşım bedeni kutsal sayan ortaçağ Hristiyan düşüncesinden kopuşu da ifade etmektedir. Artık beden ilahi bir varlık değil kasları, kemikleri olan bir makinedir sadece. Descartes ile birlikte insan özerk bir konuma geçmekle kalmaz, ayrıca varlık dünyası ile yaratılmış olma anlamında paylaştığı ontolojik bütünlük ve birlikteliği de parçalanarak, hem kendisine hem de kainata yabancılaşır. Böylece insan kendi içinde bölünmüş, zihin ve beden olmak üzere ikil** bir özellik kazanmıştır.⁶ Bedeni 'öteki' olarak kurmuş olan Batı düşüncesi böylelikle, bedeni aklın karşıtı olarak konumlandırmıştır. Batı

* Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247–249 s.

** **İkicilik-İkilik** (Dualism-Dualite): Herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürme. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü: İkicilik maddesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, 177 s.)

⁶ Nick Mansfield, **Öznellik: Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**, çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz, 1. Basım, Ara-lık Yayınları, 2006, 26 s. (Ayrıca bkz. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü: Dekartçılık maddesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, 58 s.)

düşüncesinin Kartezyen yapısının, yoğun bir biçimde eleştiriye açılmış olması bedenın bir araştırma konusu olarak ortaya çıkışında temel etken olmuştur. Bu eleştirilerden önemli bir tanesi yapısalcılık sonrası düşünörlere* aittir. Bu düşünörlör, Aydınlanma düşünöcesinin özelde aynılık-ötekilik ayrımını, genelde ise karşıtlıklarla düşünöen tüm Kartezyen yapısını ve düz doğrusal tarih anlayışını eleştirirler. Söz konusu düşünörlörlöden Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean François Lyotard ve Jean Baudrillard bedenın öne çıkmasına yol açan çözümlemeler yapmışlardır.⁷

19.yüzyıl költürü, bedenın ve onun dünyadaki güvenli yapısına dair yoğunlaşan bir endişeye tanıklık etmektedir. Dönemin yazarlarınca, potansiyel olarak parçalanmış, toplumsal düzen içinde her zamanki rolünü tehdit eden akıldışı dürtülerin kurbanı olan bir bedenın, doğurganlıktan çok psikolojik anlamdaki bir cinselliğın içsel yaşamına ilişkin imgeler üretilmiştir.⁸ 18.yüzyıl akılcılarının, bilinçli zihni gördüğünü söyleyen tanımlamasının aksine 19.yüzyıl akıllı, egemen olmayı düşünödüğü net olmayan ve bulanık güdülere doğru sürüklenmiş olarak temsil etmektedir.⁹ Böylece 19. yüzyıl ruhun tamamen reddedilip, bedenın materyalist bakış açısıyla inşa edildiğı bir dönemdir. Bu yapılandırma sürecinin mimarları olarak Marx, Darwin, Nietzsche ve Freud görölmektedir. Aynı zamanda 19.yüzyıl biyolojinin hakimiyetindedir ve Darwin ile birlikte Eflatun’dan Descartes’e kadar süregelen ikilik (dualite), reddedilmiş olmakla birlikte, bedene hakim olan ruh-akıl-zihnin inanışının yerini, bunları içinde barındıran fani ve sınırlı beden almıştır.¹⁰

Frued, araştırmalarına psikolojiye biyolojik açıklamalar bulmak üzere başlar, getirdiğı yenilik ise toplumsala yönelmesi ve insanın gelişimi hakkında ‘yaşam

* **Jean Baudrillard** (29 Temmuz 1929, 6 Mart 2007); postyapısalcı felsefe ve postmodernizm üzerine olan çalışmalarıyla ünlenmiş, Fransız düşünörlö.

Jean François Lyotard (10 Ağustos 1924, 21 Nisan 1998); postmodernizmin ve postmodern felsefenin öncülerinden olan çağdaş Fransız düşünörlö.

Gilles Deleuze (18 Ocak 1925, 4 Ekim 1995); Fransız düşünörlö, postyapısalcı felsefenin öncü isimlerindendir.

Michel Foucault (15 Ekim 1926, 25 Haziran 1984); Fransız filozof, post-yapısalcı düşünörlörlörlöden biridir.

⁷ Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul 1998, 13 s.

⁸ Mansfield, a.g.e. 40 s.

⁹ a.g.e. 40 s.

¹⁰ Nazife Şişman, **Emanetten Mülke: Kadın Bedeninin Yeniden İnşası**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006, 28 s.

öyküsü' üzerine odaklanan psikanaliz yöntemini geliştirmiş olmasıdır. Freud popülerleştirdiği bilinçaltı kavramı ile insanın yaşam öyküsünü inceleyerek bilincin derinlerine iz bıraktığını savunmuştur. Freud'a göre her insan "haz ilkesi"nin "gerçeklik ilkesi" tarafından bastırılması sürecini yaşar ve bu durumun aşırı hale gelmesi bazılarımızı, hatta toplumu bile hasta edebileceğini söyler. Buna göre bedenin isteklerine uygulanan kısıtlamalar insanı patolojik duruma düşürür, yani nevroz denilen hastalık biçimi ortaya çıkar.¹¹ Böylece Freud insanı, beden, arzular ve yaşam öyküsü arasına sıkışmış bir varlık olarak görmüştür.

Modern bilim Bacon'dan beri, doğa üzerinde hakimiyet kurmaya çalışmış ve bunun yansımaları kendisini tıp alanında da göstermiştir. Bu durum bilginin bir güç olarak kabulünü sağlamıştır. Doğanın hakimiyet altına alınması çabaları, insan organizması üzerinde de uygulanmış, bu anlamda tıp, insan bedenine, bilgi aracılığıyla tahakküm eden bir güce dönüşmüştür. Beden, sağlık için kontrol altına alınarak, devletin malı haline gelmiştir. Foucault bu süreci "bio-politika" olarak nitelendirmiştir¹². Ayrıca, bio-politika olarak nitelendirdiği, çözümlemesinde ve topluma bakışında, temel rolü olan konumlardan biri olarak bedeni gösterir ve bu, insanların nüfus olarak tanımlanması, aynı zamanda kontrol edilmesi ve düzenlenmesi demektir, değerlendirmesinde bulunur.¹³ Artık beden ve cinsellik, modern devletin iktidar kurgusunun odağına yerleşmiştir.

20. yüzyıl başları, bedenle ilgili olan ahlak, cinsellik, ırk vs. gibi konularda eski görüşlerin geçerliliğini yitirdiği bir dönemdir. İngiltere'de cinsellik üzerine baskıları ile ünlenen bir iktidarın sembolü olan Kraliçe Viktorya çağının sona ermesiyle (1901), yeni bir dönem başlamaktadır. Bu yeni dönemde ahlak, toplumsal cinsiyet ve ırk kavramları çerçevesinde bedenin yeniden yapılandırılması söz konusudur. Bahsi geçen olgular konusunda pek çok tartışma mevcuttur ve artık kimse bu konular üzerine kesin bir yargıya sahip değildir.¹⁴ Ayrıca beden, 1921'de

¹¹ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı Giriş**, çev. Tuncay Birkan, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 189 s.

¹² Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 103 s.

¹³ Foucault, a.g.e., 103 s.

¹⁴ Şişman, a.g.e., 30 s.

Amerika’da düzenlenen “Miss America” yarışması ile eski Yunan’daki “güzel beden” kavramına geri dönerek, kutsandığı ve kurumsallaştırıldığı görülmektedir.¹⁵ Bu durum, modernleşen ulusların, batı medeniyetine uyum sağlamasının sembolik bir göstergesine dönüşmesinden kaynaklı, benzer yarışmalar düzenlemesini sağlamıştır. Kurumsal olarak “güzel beden” imgesi modern toplumun bir işareti olarak algılanmaktadır artık. Bu yıllarda güzel kadın bedeni kadar güzel ve güçlü erkek bedeni de kutsanmakta, böylece modern beden, eski Yunan’ın ideal güzel beden imgesine geri dönmüştür. Aynı zamanda kitlelerin görsel tüketimi için Hollywood, piyasaya güzel kadınlar ve güzel erkekler sunarak bedenin hem anlamını hem de gerçekliğini manipüle eder.

Ayrıca tıpta hâkim olmaya başlayan mekanik beden anlayışı, insanın, ruh-akıl-beden bütünlüğü içinde konumlamak yerine bünyeden organa doğru bir parçalanmayı göstermektedir. Böylece, 20.yüzyılın ilk yıllarında biyoloji, tıp, psikoloji ve felsefe “beden her şeydir” diyerek materyalizmde karar kılmaktadır.¹⁶ Bedenin, felsefi ve siyasal yapılandırılmasının yanı sıra bilimsel inşası da bu gelişim süreci içinde yer almakta ve ciddi bir takım hastalıkların tedavi edilebilmesi ile birlikte plastik cerrahinin yeni yöntemleri de beden algısının dönüşümüne katkı sağlamaktadır. “*Beden artık ‘verili’ değildir; istek ve arzuya göre seçilip şekillendirilebilecek plastik bir özelliğe sahiptir.*”¹⁷ Artık, beden pek çok protezin yerleştirilebildiği, piller, yapay kalp kapakçıklarının takılabildiği biyonik bir yapı kazanmıştır ve ondan, bir mühendislik ürünü olarak bahsedilmektedir. 20.yüzyılın son çeyreğinde biyoteknolojide ve gen mühendisliğindeki gelişmeler makine-insan ayrımındaki sınırı belirsizleştirir ve bedenin, hiçbir ‘aşkın’ bağlantısı olmaksızın kendi kendini aşması, ölümsüzlük iddiası ile kendisini yeni baştan kurması söz konusudur.¹⁸ Bilimin ve teknolojinin ilerlemesi cinsellik ile üreme arasındaki zorunlu bağda sarsmıştır. Üreme kontrol altına alınabildiğinden doğurmak kader olarak görülmemektedir artık. Bu durum bedenin fiziksel inşasını ve cinselliğin ortaya çıkış şeklini de etkilemiştir.

¹⁵ a.g.e., 30 s.

¹⁶ Şişman, a.g.e., 32 s.

¹⁷ a.g.e., 33 s.

¹⁸ a.g.e., 34 s.

Söz konusu düşünürlerin dışında feministler de beden konusunu ele almış ve insanın cinsiyeti olduğunu belirtmişlerdir. Böylece cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımlarına işaret ederek, bir modern toplum eleştirisi getirmenin yanı sıra, bedenin toplumsallığına da işaret etmişlerdir.¹⁹ Marcel Mauss, toplumsal ve biyolojik olan arasında fark olmadığını belirtmiş, fakat S. de Beauvoir ise bunun tam karşısında bir düşünceyle, bedenin anatomik kader olmadığını ifade ederek, ataerkil yoluyla toplumsal olarak bozulmuş olduğuna dikkat çekmiştir.²⁰

Post-modernizm de ise beden, temel bir çalışma alanı olarak ortaya konulmaktadır. “...Arthur Kroker ve Marilouise Kroker’in çözümlemelerinde doğal beden, üst gerçek (hyper-real) düzlemde çoktan kaybolmuştur: Beden, post-modern durumda tekrar tekrar kendi üzerine katlanarak, ideolojik medya labirentlerinde bir imaj haline gelmiştir.”²¹ Emre Işık*, bu yazarlara göre post-modern durumda, söz konusu olanın, görüntü (simülakr) olarak beden ve bedenin parçalanmasıdır değerlendirmesinde bulunur ve bedenin merkezi bir konum almasının nedenlerinden biri olarak da tüketim toplumunun hazcı yapısındaki temel nesnenin beden olmasını gösterir.²² Son yıllarda beden daha da önemini artırmış ve tüketim toplumunun temel hedefi haline gelmiştir. Sonuç olarak daha güzel görünmesi için sağlığı ve kontrolü yönünde çalışmalarında artırılmasıyla beden toplumsalın merkezine yerleşmiştir denilebilir.

1.2. Cinsiyet (Sex) / Toplumsal Cinsiyet (Gender)

İngilizcede “cinsiyet” sözü için iki ayrı kelime bulunmaktadır. Bunlar “gender” ve “sex” kelimeleridir. Feminist kuramda, “gender” kelimesinin, toplumsal ve tarihsel olarak belirlendiği, toplumdan topluma tarihsel olarak değiştiği; “sex” kelimesinin ise daha çok biyolojik olarak addedildiği yönündedir.²³ Bu iki

* **Emre Işık**; Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde öğretim üyesidir.

¹⁹ Işık, a.g.e. 14 s.

²⁰ a.g.e. 14 s.

²¹ Işık, a.g.e. 14 s. (Bkz. A. Kroker, M. Kroker, “Panic Sex in America”, *Body Invaders; Panic Sex in America*, New World Perspectives, Montreal, 1987, 15. s.)

²² a.g.e. 15 s.

²³ Judith Butler, **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, 1. Basım, Metis Yayınları, 2008, “Çeviriye Dair” bölümünden.

kelime gündelik ve resmi dilde yaygın olarak birbirinin yerine kullanılsa da feminist kuramcılar ikisi arasındaki ayrımı bu şekilde ortaya koymaktadırlar. Cinsiyetler arası ayrımların vurgulanması sonucu iki terimin arası giderek açıldığından kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılık “*cinsiyet*”, kadınlık ve erkeklik rolleri arasındaki ayrım ise “toplumsal cinsiyet” olarak ifade edilmektedir.²⁴

1960’lar ve 1970’ler biyolojik ve toplumsal cinsiyet tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı dönemlerdir. Yeni feminist ve eşcinsel politika bu konuları adlandırarak “cinsel politika”, “baskı”, “ataerkillik” gibi olgular başlığı altında teorik sorular ve teorik bir dil oluşturmuşlardır. 1970’lerin ortalarına gelindiğinde bu terimler yaygınlaşarak, dinlemeye istekli herkes için kesinlik kazanmıştır.²⁵ Bu durumda kadınların ve eşcinsellerin kurtuluşu, bu anlayış biçimlerinin köklü bir değişimi ile mümkün görünmektedir. Ayrıca, cinsel politika; iktidar, çıkar ve çatışma yapılarına açıklık da getirmiştir. Bu durum ağır ilerleyen bir süreç olmasına karşın Akademik ortamda “cinsiyet rolü” araştırması yaygınlık ve etki kazanmıştır.²⁶ Bunun sonucunda toplumsal cinsiyet tartışmaları “kadınlık olgusu” üzerine daha fazla düşünülmesini ve bu konu çerçevesinde çalışmalar üretilmesini sağlamıştır.

Feminizmin içinde, ataerkilliğin evrenselliği, psikanaliz, kapitalizmin etkisi ve şiddet gibi konuların tartışıldığı düşünce okulları ortaya çıkmıştır. Feminist hareketi teorisyenleri, psikanalizden, Marksizm’den, sömürgecilik karşıtı yaklaşımlardan ve yeni yeni ortaya çıkmakta olan söylem teorilerinden esinlenmeye çalışmışlardır.²⁷

Amerikalı Feminist yazar Judith Butler*, Simon de Beauvoir’ın “İkinci Cins” adlı kitabında “Kişi kadın doğmaz, kadın olur,” söylemini aktarmakta, buna göre Beauvoir için toplumsal cinsiyetin “inşa edilmiş” olduğunu ifade etmektedir.²⁸

* **Judith Butler**; Amerikalı, post-yapısalcı düşünür. Kaliforniya Üniversitesi, Berkley’de, Retorik ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünde profesör.

²⁴ Butler, a.g.e. 9 s.

²⁵ R.W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, çev. Cem Soydemir, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 9 s.

²⁶ y.a.g.e., 10 s.

²⁷ a.g.e. 10 s.

²⁸ Butler, a.g.e., 54 s.

*“Beauvoir’a göre kişinin kadın ‘olduğu’ açıktır fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır. Yine açıktır ki bu mecburiyeti dayatan ‘cinsiyet’ değildir.”*²⁹

Buna göre, Beauvoir için, toplumsal cinsiyet insan kişiliğinin temel bir unsuru olarak görülmemekte, kısaca kültürel olarak tasarlanmaktadır denilebilir. Ayrıca Demet Ulusoy* “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet” başlıklı makalesinde bu konuyla ilgili şunları ifade etmektedir:

“Pek çok toplum kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından ‘doğal’mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde bu hâkim ve başat olan değerler, kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir (Bilton 1981: 148).

Özetle, toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ve erkeklerin oynamasını öğrendikleri veya çeşitli kuramsal yapılar içinde oynamak durumunda kaldıkları farklı rollerden kaynaklanmaktadır. Farklılığın temel determinantı olarak görülen cinsel iş bölümü, erkekleri kamusal alanlara bağlarken kadınları da eş, anne, ev içi işçi ve ailenin özel alanına bağlamış ve böylelikle onların yaşam boyu süren tecrübeleri, karşılaştıkları olaylar serisi oldukça farklılaşmış ve ayrı bir sosyal kategori oluşturmaları sağlanmıştır (Çelebi 1990: 4). Sosyolojik perspektifte kurumsal yapıların toplumsal cinsiyet için önemli bir potansiyel kaynak olduğu kabul edilmektedir (Ritzer 1996: 448) ve toplumsal cinsiyetin inşasında özellikle aile ve eğitim kurumunun etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir.”³⁰

Böylelikle ataerkil sistem, toplumsal ilişkilerin hiyerarşisini, yani erkeklerin kadınları baskı altına alabildikleri kurumları ifade ettiği söylenebilir. Söz konusu sistemde sorun sadece farklılıklardan kaynaklanmamakta, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ağı içinde eşit olmayan koşulları da içermektedir. Bu anlamda feministler toplumsal cinsiyet düzeninin biyolojiden kaynaklanmadığı argümanını geliştirmiş ve daha çok insanın üreme biyolojisine verilen belirli bir tarihsel karşılığı yansıttığını ileri sürmüşlerdir. Aynı zamanda cinsiyetler arasındaki farklılık, kozmik bir bölünme veya toplumsal bir yazgı değil, yalnızca üremedeki işlevsel bir bütünleyicilik olarak ifade edilmiştir. Feministler için kurtuluş, kişisel davranışlar üzerindeki kısıtlamaların ortadan kalkması anlamında özgürleşmeyle değil, eşitlikle ilişkili bir kavram olarak algılanmıştır.

* **Demet Ulusoy**; Hacettepe Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü öğretim üyesidir.

²⁹ Butler, a.g.e., 54 s.

³⁰ Demet Ulusoy, “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:16, Sayı: 2, 51–52 s.

1.3. Karanlık Kıta: Kadın-Cinselliğinin Tanımına Dair

Anlamları sıradan insanlara belirsizlikten çok uzak gibi gelen, fakat bilimde karşılaşılan en karmaşık şeylerden biri olan "eril" ve "dişil" kavramlarını açık bir şekilde anlamak çok önemli... İnsanlarda saf erilliğin ve dişiliğin psikolojik ya da biyolojik anlamda bulunmadığını gözlemler ortaya koyuyor. Tersine her birey kendisinininkine ve karşı cinsinkine benzer karakter özelliklerinin bir karışımını sergiliyor ve bu sonuncu karakter özellikleri kendi biyolojik özelliklerine uysun uymasın her birey bir etkinlik ve edilgenlik bileşimi gösteriyor.

SIGMUND FREUD*

Küçük kızın gelişiminde pre-oedipal evreye ait anlayışımız, bir başka alanda yapılan keşfin; Yunan uygarlığı öncesinde Minos-Miken uygarlığının varolduğunun anlaşılmasının yaptığı etkiyle karşılaştırılabilir düzeyde bir sürpriz olarak karşımıza çıkar.

SIGMUND FREUD**

“Kadın Cinselliğinin Tanımı” adı altında bir başlık konulmasına karşın gerçekte tanımlanamayan bir olgudur kadın cinselliği. Çünkü üzerinde öylesine bir tahakküm vardır ki bu yüzden bağımsız bir tanımlama yapılamamaktadır. Freud dahi, ataerkil bir toplumun parçası olmasından kaynaklanan, “karanlık kıta” olarak tanımladığı kadın cinselliği karşısında şaşkınlığını gizleyememiştir.³¹ Bu tanımsız durum sadece kadın cinselliği ile sınırlı değil, “diğerleri”yle de –marjinal cinsiyetler gibi- genişletilebilir.

Psikanaliz, pek çok feminist düşünürün ve kadın sanatçının tepkisini çeken ve bundan dolayı çalışmalarının merkezinde yer alan ya da ona değinilmeden geçilmeyen bir kuram olmuştur. Söz konusu özelliğinden dolayı bu bölümde, Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı içinde yer alan kadın cinselliği tanımına yer verilirken ayrıca bu düşüncelere karşı feminist eleştiriler irdelenmeye çalışılmıştır.

* Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247-249 s.

** Sigmund Freud, 1931’de söylemiştir, kaynak için bkz. Josephine Donovan, **Feminist Teori**, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 175 s.

³¹ Eagleton, a.g.e., 193 s.

Freud “Cinsellik Teorisine Üç Katkı” (Three Contributions to the Theory of Sex, 1905)* adlı eserinde Freud kadın cinselliğini tanımlamaya çalışır. Bu bölümdeki düşünceler, söz konusu eserin başlıkları kapsamında yer almaktadır.

Feminist söylem (sosyal bilimler ve marksizm bağlantılı), psikanalizin kadına, cinsiyetine ve cinselliğine bakışına radikal eleştiriler getirmiştir. Bu eleştirilerin hedefinde Freud’un öncüsü olduğu psikanaliz vardır. Freud’un geliştirdiği psikoseksüel gelişim kuramı, cinsiyet oluşumlarını tanımlamaya çalışırken erkeği merkeze koyarak bunu yapar. Kadın psikolojisine erkek bakış açısıyla ve erkeksi bir cinsellikten hareketle yaklaşmış olması, onun feministlerce eleştirilmesine sebep olmuştur. Çünkü böylesi bir yaklaşım yani penise göre ve penisin yokluğu üzerinden kadının kendi cinsiyetine özgü dürtüsel hareketlerinin anlamlandırılmaya çalışılması kadını yok saymaktadır. Aynı zamanda psikanaliz, kız çocuğun gelişimi ile ilgili olarak biyolojik olduğunu iddia ettiği bazı normlar belirlemiş ve bu normlar üzerinden ruhsal sağlığı tanımlamıştır. Kadın eksiktir ve yaşam boyu bu eksikliğin acısını yaşayacaktır. Kadın, ya bu eksikliği kabullenip, sağlıklı olacaktır, ya da söz konusu eksikliği reddederek, karşı cinsi iğdiş etmeye çalışarak mücadele edecek ve sağlıklı olacaktır.³² Amerikalı feminist yazar Kate Millett, “Cinsel Politika” (1970)** adlı eserinde Freud’un “anatomi kaderdir”³³ biçimindeki söyleminin içerdiği biyolojik determinizmi*** ve kültürel belirleyicilerin göz ardı edilmesini eleştirerek aşağıdaki şu ifadelerini belirtmiştir:

“Freud hastalarındaki belirtileri, toplumun bu kişilere zorladığı kısıtlayıcı koşulların getirdiği bir doyumsuzluğun kanıtı olarak değil, toplumsal koşullardan ayrı ve evrensel bir kadın eğiliminin belirtisi olarak yorumlamıştır. Freud bu eğilimi ‘penis özentisi’ olarak adlandırmış, kökenini çocukluk deneylerine indirmiş ve kadın

* Donovan, a.g.e., 175-221 sayfalarını içermektedir.

** Kate Millett’in, kadınlara yönelik baskıların, ataerkil düzenin kadına yakıştırdığı ikincil konumun edebiyat ve felsefedeki örneklerini irdelediği doktora tezi, 1970’te *Cinsel Politika* (Payel, 1973) adıyla yayımlandı. (Bkz. Kate Millett, **Cinsel Politika**, Çev: Seçkin Selvi, 2. Basım, Payel Yayınları İstanbul, 1987.)

*** **Determinizm: Gerekircilik**, evrendeki tüm olay ve süreçlerin nesnel gerçeklik olduğunu kabul eden bir yaklaşım olarak, nedensellik ilkesi üzerine kurulu bir felsefi yaklaşım biçimidir. **Nedensellik**, genel olarak nedensellik ilkesi olarak bilinen olay ve olguların birbirine belirli bir şekilde bağlı olması, her şeyin bir nedeni olması ya da her şeyin bir nedene bağlanarak açıklanabilir olması ya da belli nedenlerin belirli sonuçları yaratacağı, aynı nedenlerin aynı koşullarda aynı sonuçları vereceği iddiasını içeren felsefe terimi. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü: Gerekircilik Maddesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, 136–138 s.)

³² Donovan, a.g.e., 183 s.

³³ Donovan, a.g.e., 192 s

ruhbilimi kuramını bunun üzerine kurmuştur. Ve kadın ruhbilimini meydana getiren üç öge diye tanımladığı pasiflik, mazoşizm ve narsisizm penis özentisine bağlı ya da ilişkin olarak nitelemiştir.

...Penis özentisi kuramı ile başlayan kadın tanımı olumsuzdur-yani kadın, erkek olmadığı ve 'penis'ten yoksun olduğu için bugünkü oluşumuna varmıştır denilir. Freud'un varsayımına göre, kadının kendi cinsini kavraması, bulması öylesine büyük ölçüde ters etkiler yapan bir olaydır ki, kadını bütün ömrünce huzursuz kılar ve davranışlarının çoğuna temel olur.”³⁴

Böylelikle psikanaliz kadını ve kadınlığı tanımlamaya çalışırken toplumsal belirleyicilerin dışına çıkamamış, kendini toplumsalın hizmetine sunmuştur. Ayrıca Shulamith Firestone* “Cinselliğin Diyalektiği” (The Dialectic of Sex, 1970) adlı çalışmasında psişik bozuklukların, sosyal oluşumunun göz ardı edilmesini psikanalizin hatası olarak görmüştür ve şunu belirterek: Bir feminist “baskının geliştiği toplumsal çerçevenin... değişmez olduğunu kabul edemez.”³⁵ yorumunda bulunmuştur.

Freud'un kadın cinselliği hakkındaki düşüncesine karşı, feministlerin getirdiği bir diğer eleştiri, söz konusu fikirlerin yanlı olması yönündedir. Aynı zamanda Millet, Freud'u Aristoteles tarafından başlatılan ve kadınları eksik erkekler olarak nitelendiren kadın düşmanı Batı felsefesinin takipçisi olmakla suçlamıştır.³⁶

Feminist eleştirinin bir diğer itirazı ise psikanalizin kadın ve erkek libidoları arasında niceliksel bir fark görmesi ve bundan erkeğin saldırgan özelliklerinin onanması anlamının çıkması yönündedir. Psikanaliz erkek cinselliğini sadist, kadın cinselliğini ise mazoşist olarak nitelendirmektedir.³⁷ Kate Millett, Freudcu kuramın kavramlarını kadınların boyun eğmesini sürdürmeye yarayan baskı unsurları olarak görmek ve bu tür tutumların şovenist ve erkeğin tecavüzkarlığını onaylayan bir yapı olduğunu belirtmektedir. Feministler, penis kıskançlığının yanlı bir tutum olduğunu düşünmüşler ve bu anlamda kadın cinselliğinde, psikanalizin erkek

* **Shulamit Firestone** (1945 -); Amerikalı feminist yazar. Bkz. Shulamith Firestone, Cinselliğin Diyalektiği, çev: Yurdanur Salman, 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1993.

³⁴ Kate Millett, **Cinsel Politika**, Çev: S. Selvi, 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1987, 290-291s.

³⁵ Aktaran: Donovan, a.g.e., 194 s. Bkz. Firestone, *The Dialectic of Sex*, 61 s.

³⁶ a.g.e., 194 s.

³⁷ Yavuz Erten, “Psikanalizin İkinci Yüzyılında Kadın Konusu”, www.icgoru.com. (Erişim:06 Eylül 2009)

bedenini norm olarak göstermesini eleştirmişlerdir.³⁸ Feminist eleştiriye göre penis kıskançlığı ve kastrasyon karmaşası kadınların biyolojik olarak erkeklerden daha aşağı olduklarının öne sürüldüğü teorilerdir. Birçok feminist için ortada kabul edilecek bir şey varsa eğer bunun da penis kıskançlığı değil, daha çok erkeğin toplumsal statüsü, gücü özgürlüğü ve baskın konumunun yarattığı kıskançlık olabileceği yönündedir.³⁹ Buna benzer bir açıklamayı De Beauvoir şu şekilde söylemiştir: “eğer küçük kız penis kıskançlığı hissederse, bu ancak erkek çocukların sahip olduğu ayrıcalıkların simgesi olur.”⁴⁰ Çoğu feminist, Freud’un öne sürdüğü biyolojik determinizmi, düşüncelerinin sosyo-kültürel koşullanması nedeniyle ve belirsizlik içermesinden dolayı, eleştirmişlerdir. Ayrıca Millet, kadınların mutsuzluğunun kaynağını toplumsal baskıda görmeyen ve erkek anatomisi üstünlüğünü varsayan psikanalizin cinsiyetçi ideolojisinin, Freud’u tıkadığını düşünmektedir.⁴¹ Feminist eleştiri, psikanalizi “aile tarafından yaratılan güç psikolojisinin belirtileri”nin gözlemlendiği bir olgu olarak ve bunun içinde yer alan “Oidipus karmaşası”nı da, Viktoryen çekirdek ailenin güç ilişkilerini betimlediğini ifade etmişlerdir. Böylece ataerkil kültür güç olgusunu bu şekilde dayatmaktadır.⁴² Feminist eleştirinin bir başka itirazı da kadınların yüceltme güçlerinin işlevsizliği konusundadır. Freud’a göre kadınların süperegosu zayıftır, bunun gerekçesi ise kadının iğdiş edilmiş fizyonomisidir. Uygarlıkları kurma becerisi olan süperegosu gelişmiş olan erkeklerdir, kadınlarsa uygarlıkların bir tehdit unsurudurlar.⁴³ Feministler, kadında yüceltme güçlerinin işlevsizliğini tarihsel ve toplumsal baskıların bir sonucu olduğu değerlendirmesini yaparlar.⁴⁴

Feminist eleştiriye göre, psikanaliz kadının temel cinsiyet özelliklerini erkek cinsiyeti üzerinden anlamaya çalışmaktadır. Kız çocuk penissiz bir erkek çocuk gibidir. Kendi cinselliği ve cinsiyetini erkekliğin olumsuzlanması üzerinden kurmaktadır. Feminist söylem ise, yaşamın başlangıcında anneyle kurulan kuvvetli bağ ve özdeşleşmeye gönderme yaparak, her iki cinsteki çocukta da dişi

³⁸ a.g.e., 195 s.

³⁹ a.g.e., 195 s.

⁴⁰ a.g.e., 195 s.

⁴¹ Donovan, a.g.e., 196 s.

⁴² a.g.e., 197 s.

⁴³ a.g.e., 184 s. ayrıca bkz. Sigmund Freud, **Uygarlığın Huzursuzluğu**, çev. Haluk Barışcan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 1999.

⁴⁴ a.g.e., 197 s.

özdeşleşmeyi vurgular. Feministler, psikanalizin söylemini altüst ederek, erkek çocuğun ve ilerdeki yetişkin erkeğin ruhsallığının temelinde kadınlık olduğunu ileri sürerler. Erkek söylemi ve onun kadınlık üstündeki baskı araçları, bünyenin kendi dişiliği ile çatışmasının ve onu kontrol etme çabasının yansımalarıdır. Feministlere göre aynı zamanda bu söylem, kadının bedeni ile ilişkisini kontrol altına almaya çalışır.⁴⁵

Ayrıca, Luce Irigaray* gibi kuramcılar, erkekler ile kadınlar arasındaki cinsel farklılığın doğasını araştırmış ve Irigaray'ın belirttiği ilk farklılıkta, erkek cinselliğinin tek bir organda yani peniste merkezleşmesine karşın, dişi cinselliğinin tek bir karşılığının olmaması yönündedir. Irigaray'ın bu ifadesiyle ilgili Philip Goodchild aşağıdaki yorumu alıntılanmıştır:

“...psikanalizin kuramsallaştırdığı gibi, bir yokluk ya da bir delik olması yerine, birbirine dokunan iki dudak vardır. Bakireye özgü, dişi cinselliğin dışavurulması için güdülemeye ya da dolayına gerek yoktur. Kadınların cinselliği, “tek” değil, en azından ikidir; ayrıca bir kadının zevk alabileceği ilave örojen bölgeler, dişi cinselliğinin çoklu olduğunu gösterir.”⁴⁶

Böylelikle, Irigaray'ın Feudyen okumaların aksine, kadın cinselliğinin yokluktan öte çokluğuna vurgu yaptığını söylemek mümkündür.

* **Luce Irigaray**; 1930 Belçika doğumlu Fransız, feminist teorisyen, psikanalizci ve edebiyat kuramcısı. Yapısalcılık sonrası gelişen ve etkili olan Fransız feminist felsefenin ve onun feminist yorumunun Hélène Cixous ve Julia Kristeva ile birlikte en önemli kuramcılarındandır. Fransız feminizminin ve Kıta felsefesinin önemli isimlerinden biri olan Irigaray, ayrıca felsefe, psikanaliz ve dilbilim alanlarında disiplinlerarası çalışmalar yapmaktadır. (Bkz. Luce Irigaray, “Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru” isimli kitabının tanıtım yazısından alınmıştır.)

** Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247–249 s.

⁴⁵ Yavuz Erten, “Psikanalizin İkinci Yüzyılında Kadın Konusu”, www.icgoru.com. (Erişim:06.10.2009)

⁴⁶ Aktaran: Philip Goodchild, bkz. Philip Goodchild, **Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 219.

2.BÖLÜM

1970 SONRASI GÖRSEL SANATLARDA KADIN SANATÇILARIN TEMSİL ve GÖRÜNTÜ SORUNSAI

...Kadınlar *var olamazlar*; kadın kategorisi tanım gereği *var oluşa* uymayan bir kategoridir. O halde kadınların etkinliği, ancak olumsuz, güncel olarak var olana karşıtlık içinde, "bu doğru değil" ve "dahası var" diyerek var olabilir. "Kadın"la kastettiğim; temsil edilmeyen, sessiz kalan, adlandırmaların ve ideolojilerin dışında kalandır.

JULIA KRISTEVA*

2.1. Feminist Görsel Kültür

Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews, "The Art Bulletin" dergisinde yer alan "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi" başlıklı makalelerine göre feminist perspektife dayalı sanat eleştirisi ve sanat tarihi, geçen on beş yıllık dönemde ortaya çıkan bir olgudur.⁴⁷ İlk feminist kuşak, "kadın olma hali ve deneyimi"ne vurgu yaparken 1970'lerin sonlarındaki ikinci kuşak, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilenip, sanat üretimini, sanata değer biçme kriterlerini ve sanatçının rolünü sorgulamışlar, böylelikle hem sanata hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin gerçekleşmesini sağlamışlardır.⁴⁸

Öncelikle, sanat tarihi feminist bakış açısıyla ele alınmış, sanat tarihinde kadın sanatçılar ve buna bağlı olarak büyüklük kavramı sorgulanmıştır. Bu sorgulama 1971'de Linda Nochlin'in** "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı

* Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247-249 s.

** **Linda Nochlin**; (1931 New York -) Amerikalı, sanat tarihi profesörü.

⁴⁷ Thalia Gouma -Peterson ve Patricia Mathews; **Sanat /Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed: Ahu Antmen, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 13 s.

⁴⁸ a.g.e. 13 s.

makalesinin yayınlanması ile başlamaktadır.⁴⁹ Nochlin ele aldığı metinde şu tespitlerde bulunur:

“Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de ‘toplumsal koşullar’dan ‘etkilenecek’ ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. ...sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.”⁵⁰

Bu tespitlerden yola çıkarak bazı araştırmacılar sanat tarihinde görünmeyen kadın sanatçıları gün yüzüne çıkarmak için bir takım incelemelerde bulunarak biyografiler hazırlarlar. Nochlin ve Ann Sutherland Harris, 1976’da Los Angeles’ta düzenledikleri serginin kataloğunu yayınlarlar. “Women Artists 1550–1950” başlıklı sergi kataloğu çığır açıcı niteliktedir ve bu sergi daha sonrasında Austin, Pitsburg ve Brooklyn’de tekrarlanır. Düzenlenen sergilerle kadın sanatçıların başarılarına dikkat çekilmektedir.⁵¹ Buradaki amaç sergilerin etkisiyle yazılmasını umdukları makale, monografi ve eleştiri metinlerinin yayılmasıydı fakat bu umulan şey gerçekleşmez.

Yine de kadın sanatçıların eserlerinin ve hayatlarının belgelenmesine, 1970 ve 1980’ler de esas olarak araştırmalara devam edilmiş, bu araştırmalara bağlı olarak “Amerikan Women Artists” (1982) ve “Dictionary of Women Artists” (1985) eserleri yayınlanmıştır.

Bu kitapların yayınlanmasındaki amaç kadın sanatçıları geleneksel olarak benimsenmiş tarihsel çerçeveye yerleştirmektir. Fakat Peterson ve Mathews bu yaklaşımı “kadınların, geçerliliğini sorgulamaksızın daha önceden oluşturulmuş yapılara hapsediyor” olması noktasında eleştirirler ve bu açıdan başarısızlığa uğrayacağını belirtirler.⁵² “...aynı kadın sanatçılar defalarca tartışıldığından, feminist sanat tarihi, beyaz kadın sanatçıları (ve esas olarak ressamaları) kapsayan kendi kanonunu yaratma yönünde tehlikeli biçimde ilerliyor; sonunda erkek

⁴⁹ a.g.e. 14 s.

⁵⁰ a.g.e. 14 s.

⁵¹ a.g.e. 14 s.

⁵² a.g.e. 14 s.

*muadillerinin ki kadar sınırlayıcı ve dışlayıcı bir kanon doğabilir.”*⁵³ Ayrıca Peterson ve Mathews bu tespitleriyle, feminist yazarların, kadın sanatçıları ele alış tavırlarının, erkek sanatçılara dair oluşturulmuş olan tarihsel çerçeveden pek de farklı olmayacağı görüşünü paylaşmış olurlar.

Birinci kuşak feminist yazarların gündeme getirdikleri konular çoğunlukla “büyüklük” kavramı tartışması üzerinden yapılır. “*Nochlin, sanatsal başarının belirlenmesinde kurumsal etkenlerin birincil rol oynadığını vurgulayarak, ...tarifi imkansız nitelikte donanmış büyük sanatçı mitine meydan okur.*”⁵⁴ Nochlin, Norma Broude’un da işaret ettiği gibi erkekler tarafından belirlenmiş olan büyüklük ve sanatsal başarı kavramlarının geçerliliğini sorgulamaz. Bu açıdan Peterson ve Mathews ile birlikte diğer feministler Nochlin’i eleştirirler. Pek çok feminist, deha kavramının atfedildiği destansı anlamdan ve “kadınlar da başarı”⁵⁵ iddiasından uzak durmaya çalışmaktadır. Çünkü böyle bir yaklaşım feministleri erkeklerle ve birbirleriyle karşı karşıya getirecektir.

Ayrıca Cindy Nemser de, sanatın ve “büyüklük” olgusunun evrensel olduğunu ifade ederek kadınların sanatının “tipik olarak kadınlara özgü bir bilincin ve deneyimin ürünü” olduğu fikrini kabul etmemiştir.⁵⁶ Böylelikle Nemser, ataerkil modelin kadınların sanatına değer biçmek için uygun olduğunu benimser görmektedir.

Germain Greer, “The Obstacle Race” adlı çalışmasında “büyüklük” olgusunu yeniden onaylayarak şunları belirtmektedir; “*yaralanmış egolardan, sakatlanmış iradelerden, ulaşılmaz hale getirilmiş libidolardan ve nevrotik kanallara akıtılmış enerjilerden büyük sanatçı çıkaramazsınız.*”⁵⁷ Greer’in çalışması bu tez üzerine kurulmuştur. Kadınları, egolarını tahrip eden engellemelerin niteliğine göre

⁵³ a.g.e. 15 s.

⁵⁴ a.g.e. 15 s.

⁵⁵ a.g.e. 16 s.

⁵⁶ a.g.e. 16 s. (Bkz. Carol Duncon, “When Greatness is a Box of Wheaties”, Artforum, Ekim 1975, s. 63.)

⁵⁷ a.g.e. 16 s. (Bkz. Germain Greer, “The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work”, New York, 1979.)

gruplandırmaktadır.⁵⁸ Bu anlamda Greer, kadınları hizmet etmeye ve boyun eğmeye programlayan bir toplum tarafından iğdiş edildikleri tezi ötesine geçememiştir.

Lisa Tickner ve Norma Broude, Nemser'i ve Greer'i "...sanatsal 'büyüklik' için benimsenmiş ataerkil tanımlamayı sorgulamadan kabullendikleri"⁵⁹ noktasında eleştirmişlerdir. Peterson ve Mathews, Broude ve günümüzdeki feminist sanat tarihçileri için sorunun, "değiştirilemez, biçimsiz 'büyüklik standartları'nın olmadığı, 'bu standartların dayanağını oluşturan değerler' yönünde olduğunu söylerler.⁶⁰ Bu durumda çoğu feminist sanat tarihçinin üzerinde durduğu mesele erkek kültürünün kısmi değerleri ve standartları, ayrıca bu standartların dayanağını oluşturan etkenler gibi gözükmektedir.

Peterson ve Mathews, Broude'un sanat eserlerinin 'iyi' ya da 'kötü' olarak neye göre değerlendirildiği ve bu değerlendirmelerin yeniden gözden geçirilmesi gerekliliği konusuna, dikkat çektiğini belirtirler. Ayrıca Peterson ve Mathews şu soruları sorarlar: "[Eleştirmenler] hangi değerleri esas alıyorlar? Bu değerlerin kökenleri nerede? Kimlerin hayat deneyimlerini temsil ediyorlar? Son olarak, bu hayat deneyimleri ve değerler, sanatı üreten yegâne kaynaklar mıdır?"⁶¹

Razsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* adlı eserlerinde sanat yapıtlarına değer biçmeyi amaçlayan eleştiri üzerinden konumlandırmazlar kendilerini. Parker ve Pollock, sanat üretimi sanatsal ideoloji bağlamlarında kadının tarihsel ve ideolojik konumunun analizini yaparlar. Ayrıca Pollock ve Parker, "sanat tarihinin araştırılma ve değerlendirilme tarzının, tarafsız, 'nesnel' ve bilimsel olmadığını, ideolojik bir pratik" olduğunu savunurlar. Kadının sanatsal ve sosyal yapılarla ilişkisinin erkek sanatçılara göre farklı olduğuna vurgu yapan Parker ve Pollock amaçlarının "kadın pratiğini analiz ederek bu özel konumun koşullarına nasıl meydan okuduklarını keşfetmek olduğunu belirtmişlerdir.

⁵⁸ a.g.e. 93 s.

⁵⁹ a.g.e. 17 s.

⁶⁰ a.g.e. 17 s.

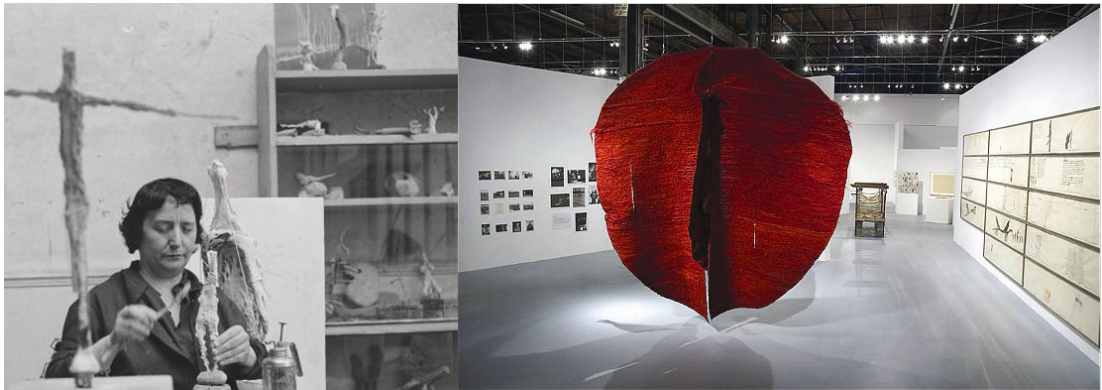
⁶¹ a.g.e. 17 s.

Aynı zamanda Parker ve Pollock şu soruları sorarlar:

“Neden sanat tarihinin bu kadar büyük bir bölümünü yok saymak, pek çok sanatçıyı dışlamak, sırf sanatçıları kadın olduğu için bu kadar çok sayıda sanat eserini karalamak gerekti? Bu durum, sanat tarihinin ideolojileri ve yapıları hakkında ne gibi gerçeklere işaret eder? Sanat tarihinin neyin sanat olup neyin olmadığını nasıl belirlediği, sanatçı statüsüne kimi layık gördüğü ve bu statünün ne ifade ettiği hakkında ne gibi ipuçları sağlar?”⁶²

Bu sorularla, Parker ve Pollock kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkilerin analizini yapmak istediklerini ifade ederek toplumsal cinsiyetin inşası ve psikanaliz kuramı gibi yaklaşımları kullanarak, “kadın sanatçı” imgesini ve kadın bedeni karşısında erkeğin kapıldığı büyülenmenin doğasını ‘yapısöküme’ uğratmaya çalışmışlardır.

2.2. Savunmasız Beden



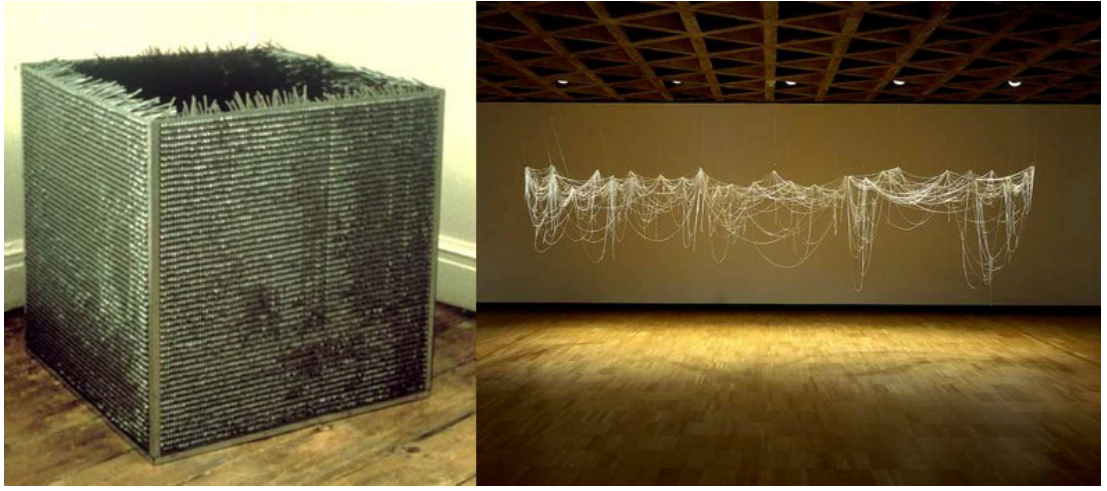
Resim 1: Germaine Richier, atölyesinde çalışırken. **Resim 2:** Magdalena Abakanowicz, “**Abakan Red**” (Abakan Kırmızısı), 1969, sergiden bir görüntü.

Modern heykelin bir diğer önemli özelliği de felaket olarak nitelendirilen olayların kalıntılarının totemik bir anıtsallıkla heykele yansıtılması fikridir.⁶³ Alman heykeltıraş Kathe Kollwitz, dış tehditler karşısındaki “anne”nin koruyucu gücünü harekete geçirmiş ve Birinci Dünya Savaşı’nda kaybettiği oğlunun yasını, işlerinde

⁶² a.g.e. 18 s.

⁶³ Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge; 1 Basım, Şubat 5, 2001, 59 s.

anıtsallaştırmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle başlayan savaş sonrası yeniden yapılanma süreci ve halk fonu ile desteklenen sanat sektörünün genişlemeye başlaması Barbara Hepworth, Elizabeth Frink ve Germaine Richier gibi kadın sanatçılara kamusal alanda hayal bile edilemeyecek olanaklar sağlamıştır. 1958 yılında İngiltere Kraliyet Nişanı(CBE) ile mükâfatlandırılan Hepworth, erkek egemenliğindeki bu meslekte kadın olarak statüsünün fark edilmesini sağlamıştır.⁶⁴



Resim 3: Eva Hesse, “**Accession II**” (Çoğalma II), 1968–1969, galvanizli çelik, plastik. **Resim 4:** Eva Hesse “**Right After**” (Hemen Ardından), 1969, cam elyaf, polyester, tel kablo.

1950’lerin “kötü sonuçlarından” kaynaklanan bir estetik anlayışı yer edinmiş ve bu anlayış yontulan bedeni, yeni bir bakış açısıyla yansıtmıştır; savunmasız, noksan ve geçici.⁶⁵ Söz konusu estetik algılayış Germaine Richier’nin bilinçsiz olandan gelen hayaletlerinde yaralı, bereli vücutlarla simgelenirken, Polonyalı tekstil heykeltıraşı Magdalena Abakanowicz’in dökme liflerle yaptığı üç boyutlu dokumalarında kırılğan beden parçalarını işlenmiştir. 1960’larda minimalist olan Eva Hesse’nin işlerindeyse hala Yahudi Soykırımı’nın yankıları gözlenmektedir. Onun ellerinde heykel, yumuşak, dokunmayla ilişkili ve kırılğan bir hal alırken aynı

⁶⁴ a.g.e., 59 s.

⁶⁵ a.g.e., 59 s.

zamanda kadın ruhu ile bedensel deneyimlerden doğan, öznel tecrübeleri ifade edebilecek, şekilsel bir “dil” olma yolunda gelişim göstermektedir. Kullanılan malzeme artık ne kalıcı ne de gösterişlidir; kadın vücudu mekâna yeni öznel yollarla yansıtılmaktadır.



Resim 5: Luise Bourgeois, “Femme- Maison” (Kadın-ev) serisinden, mermerden yapılmış bir örnek.

2.3. Rahatsız Mekân/Dışibeden-Ev

'Eccentric Abstraction' (Aykırı Soyutlama) olarak anılan Lucy R. Lippard'ın* 1966'da düzenlemiş olduğu “sensuous geometric work” (duyumsal geometrik iş) sergisi, Louise Bourgeois ile Eva Hesse'nin işlerini bir araya getirmiştir. Bourgeois, kendi duygusal hayatı ile beden üzerine kurulu heykelsi bir ikonografi arasında bağıntılar kurarak bunları içsel maneviyatı ile eritmiştir. İşlerinde, içsel maneviyat ile

* **Lucy R. Lippard;** (1937 New York-), Amerikalı feminist yazar, aktivist ve küratör.

kadın bedeninin tinselliği sık sık birbiri arasında değişim içinde kullanılmış, çekirdek ailenin psikolojik dramlarının yeniden aktifleştigi ortamlar olarak ele alınmıştır.

Bourgeois'ı Sürrealizmle ilişkilendirse de sanatçı, işlerini varoluşsal olarak nitelendirmiştir, çünkü sanatçı, hayali değil gerçek olan hislerle uğraşmakta olduğunu ifade etmiştir.⁶⁶ İşleri, kendi travmatik duygusal deneyimleri üzerinden ortaya çıkmaktadır. Dişi bedenini ev olarak ele aldığı işleri onun ilk ve en merkezde bulundurduğu görsel imgeleridir ve bunlara sık sık geri dönüşler yapmaktadır.



Resim 6: Luise Bourgeois, “**Spider**” (Örümcek), 1997, çelik, goblen, ağaç, kumaş, cam, lastik, gümüş, altın, kemik gibi değişik malzemelerden oluşturulmuştur.

Daha erken dönemlerindeki baskılarında ve resimlerinde Bourgeois *femmes maisons* (Kadın Evler) imgesini bulmuştur; bu işlerde kadın bedeni ile ev imgesinin

⁶⁶ a.g.e., 59 s.

birbiri içine geçtiği görülmektedir. “Kadın Evler” serisinde, daha önce hayatını geçirdiği evlerdeki hatıraları üzerine temellenmiş ve özellikle ailesinin Fransa’da ikamet ettiği Choisy-le-Roi’daki evlerini kullanmıştır. Eleştirmen Lucy Lippard, 1976’da ele aldığı bunları “rahatsız mekanlar” olarak tanımlamış; bu işlerde bir ket vurma, endişe ve kaçış arzusu olduğunu görmüştür.⁶⁷ Uzun kariyeri boyunca Bourgeois içsel maneviyat ile kadın bedeni imgelemine, ailedeki politik güçler hakkındaki kişisel hislerini aktarabileceği içsel bir mekân olarak kullanmıştır. Bunlardan en ünlüsü olan “The Destruction of the Father” (Baba’nın Katli, 1974) işinde, yamyamın bir akşam yemeğine dönüştürdüğü babasını bir obje olarak kullanarak ondan intikam alırken, yirmi yıl kadar sonra da Spider (1997) adlı işinde, annesini mekânı-yutan bir canavar olarak betimlemiştir.

2.4. Özel Olan Politikdir*: Kadın Evi

Miriam Schapiro ve Judy Chicago’nun düzenlediği “Woman House” (Kadın Evi-1970) sergisinde grup üyeleri, bir eve yerleşerek yeni oluşturdukları feminist bilinç doğrultusunda, kadınların hayatı için hayal ettikleri genel tabloyu canlandırarak, kadına ait olguları ifade etmeye çalışmışlardır. Bu işbirliği, iki grupta çalışmaların oluşumuna imkân tanımıştır. Bunlardan biri Chicago’nun performans grubu diğeri ise Schapiro’nun feminist sanat ve diğeri sanat dallarında etkili olan günce sınıfıdır.⁶⁸ Daha sonrasında Schapiro, New York’ta Nancy Azara ve diğerleriyle beraber Feminist Sanat Enstitüsü kurar. 1973’te ise galeri ve sanat merkezi olan “Kadın Mekânı” (Womanspace) ve “Los Angeles Kadınlar Binası” (Los Angeles Women Building) açılır. 1972’de ise Kadın Sanat Komitesi (Women’s Caucus for Art) kurulmuştur. Örgütün amacı, akademi ve sanat ortamındaki

* Hasan Bülent Kahraman’ın 4 Ekim 2009 tarihli **Sabah Gazetesi**’nde yayınlanan, “Politik Sanatın Halleri” başlıklı yazısından alınmıştır. “1970’lerde feministler “*özel olan politiktir*” iddiasını ortaya koydu ve o günden sonra daha önceki dönemlerde bir sanatın politikleşmesi için kullanılan unsurlar hızla alan dışına çıktı. Politik olan, kayyumların iddiasının tersine, bugün hatıra, hafıza, mekân, kimlik, aidiyet gibi kavramlarla iç içe geçmiş durumda. Politik olanın ‘gösterilmesi’ politik bir sanata tekabül etmiyor. Politik olan her şeyi kapsıyor ama her şeyi kullanarak yapılan sanat mutlaka politik bir nitelik kazanmıyor. Bu kısıtlamanın aşılması bir ‘teknik’ veya ‘üslup’, bir ‘biçim’ sorunu.”

⁶⁷ Carson, a.g.e., 60 s.

⁶⁸ Peterson-Mathews, a.g.e. 20 s. Bkz. ed. Ahu Antmen, **Sanat/Cinsiyet**, İletişim Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2008.

dengelesizlikleri düzeltmektir. Komitenin düzenlediği konferanslarda kadın ve sanat konusundaki sorunlar masaya yatırılarak tartışılmasına olanak sağlanmıştır.⁶⁹

Bu etkinliklerle, çoğu kısa ömürlü olsa da kadınlar, kendi yayınlarını oluşturacakları dergiler çıkarmışlardır. Söz konusu yayınlar (Womanspace Journal, Feminist Art Journal, Women and Art vb.) sanata ilişkin ilk önemli feminist tezlere yer vererek, çağdaş sanat eleştirisine feminist bir perspektif kazandırırılar. Ayrıca, “zanaat” a karşı “sanat” sorunu ve kadın duyarlılığına ilişkin tartışmalar bu yayınlarda yer alan makalelerdeki eleştirel değerlendirmelerden bazılarıdır.

Peterson ve Mathews “birinci kuşak” olarak nitelendirilen bu ilk dönem feminist sanat için şu değerlendirmelerde bulunurlar:

“...ilk on yılında feminist sanatın biricik esin kaynağı öfke değildir; bu dönem boyunca feminist sanat, yeni bir cemaat duygusundan, yeni bir duyarlılığın anlatımına yönelik yeni bir sanat oluşturma girişimlerinden ve sanatın feminist bilinci geliştirebileceği, hatta yaratabileceği yönündeki iyimser inançtan da esinlenir.

Feminist sanat hareketinin ilk yıllarındaki heyecanlı etkinliklerin sonucu olarak, sanatçılar ve eleştirmenler yeni konulara el atarlar. 1970'lerin ilk yarısında etkinlik gösteren feminist sanatçılar, bugün kültürümüzün dokusundaki apaçık çatlaklar ve uyumsuzluklar olarak niteleyebileceğimiz durumları teşhir ederler; ama sordukları sorular hala yanıtlanabilmiş değil. Onların ürettikleri işler aracılığıyla gerçekleştirdikleri ilk işaatların en tipik olanları şunlar: Nancy Spero ve May Stevens ataerki baskıyı teşhir eder; Sylvia Sleigh, Joan Semmel ve Hannah Wilke kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder ve daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflerler; Miriam Schapiro, Joyce Kozloff ve Harmony Hammond, "güzel sanatlar"dan "zanaata doğru inen yanlış hiyerarşiyi bozmaya girişirler; Mary Beth Edelson, Büyük Tanrıça gibi kadın arketiplerini derinlemesine inceler; Judy Chicago ve feminist sanat tarihçileri kadınların tarihini yeniden ele alırlar." feminist sanat eleştirmenleri bunları ve daha başka sorunları tartışırlar. Sanat tarihçileri de çok kısa bir sürede benzer tartışmalara girerler.”⁷⁰

1970’lerde ki “birinci kuşak” feminist sanatın ortaya çıkışı hakkında yazan bir başka eleştirmen ve yazar Amerikalı Lucy Lippard, içsel imgelemin kadınlar için öneminin altını çizmiş, bunun bir başlangıç noktası olarak ele alınmasını “*çünkü o oradadır, çünkü o onların en iyi bildiği şeydir, çünkü onlar ondan kaçamazlar*”⁷¹

⁶⁹ a.g.e.21 s.

⁷⁰ Peterson-Mathews, a.g.e.22 s.

⁷¹ Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge; 1 Basım, Şubat 5, 2001, 60 s.

sözleriyle ifade etmiştir. Ayrıca, içsel bir çerçevede güçlü duyguların keşfi, daha önce bahsettiğimiz Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun 1971 yılında Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde yürüttüğü "Kadın-Evi" projesinde de görülmektedir. Amerikalı ressam ve feminist Miriam Schapiro* 1973'te bu programla ilgili şunları anlatmıştır:

"Tümüyle kızlardan oluşan bu dersi yirmi bir kişi seçti. Belli otoriter kurallara dayanan bir eğitim yapmadık. Geleneksel olarak derslerde iktidar öğretmendedir, öğretmen ve öğrenci arasındaki tek taraflı dikey bir ilişki vardır. Bizim kullandığımız yöntem daha daireseldi, daha 'rahimseldi' bir bakıma; bizim için önemli olan hep birlikte gelişebileceğimiz, büyüyebileceğimiz besleyici bir ortam yaratabilmektir. Derslerde daire kurarak oturur, konuşabileceğimiz bir konu seçerdik. Herkes sırayla, konuyla ilgili kendi algısı doğrultusunda sorumluluk alarak konuşmaya katılırdı. Klasik kadın özgürlüğü mücadelesi tekniğinde olduğu gibi, bizde de kişisel olan politiktir anlayışı egemendi. Kişisel sorun zannedilen pek çok meselenin, herkesin duygularını ifade ettiği ortaya çıktı

(...)

Karşılıklı bir estetik anlayış çerçevesinde gruptaki herkesin sanatsal gereksinimlerini destekleme kararı aldık. Bazen belli bir konu bulmak bambaşka konulara yol açıyordu. Aslında sanat yapılacak malzemeleri buluyorduk ama, bu malzemelerin uygun olmadığını hissediyorduk. Örneğin, bebekler, yastıklar, oyuncaklar, iç çamaşırları, çocuk oyuncakları, lavabolar, tost makineleri, tavalar, buzdolabı kapısı kolları, duş boneleri, battaniyeler, saten yatak örtüleri...

Kadın Evi fikri, bu derslerden birinde doğdu. En bildik çağrışımlarımızın olduğu yerden – evden- başlayarak çalışmak nasıl olur diye düşünmüştük. Evlerimiz, yüzyıllar boyunca biz kadınlarla özdeşleştirilen bir mekan 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."⁷²

* **Miriam Schapiro** (1923 Toronto -); Amerikalı feminist sanatçı. Iowa Üniversitesi'nde eğitim gören Schapiro, 1960'lerde feminist sanat hareketinin aktif üyelerinden biri olarak Judy Chicago'yla birlikte Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde ilk Feminist Sanat eğitim programını başlattı. Kadınlara atfedilen dikiş, örgü gibi tekniklerle ve kumaş parçası gibi malzemelerle yaparak 'famaj' adını verdiği feminist kolajlarla tanınmıştır.(Bkz. Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 247 s.)

⁷² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 247 s.



Resim 7: Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun “**Kadın-Evi**” projesinde yer alan işlerden örnekler.

Ayrıca, bu ortamın yaratımına katılan öğrenciler, kendilerini kapana kısılmış hissettiklerini, bir evcil giysiden kaçış mücadelesi içinde olduklarını ifade etmişlerdir: örümcek ağlarıyla dolu merdivendeki gelin, pembe mutfak, çamaşır dolabındaki kukla, banyo zemininde ilerleyerek kendisine doğru yaklaşan fallik yılanı görüp donakalmış çıplak figür işlerinde olduğu gibi. Bu, Betty Friedan’ın *Feminine Mystique (Kadınlığın Gizemi)*’nde betimlediği dünyadır: 1949’dan sonra Amerikan kadınları için, kadın olmanın gereklerinin yerine getirilmesi tek bir şekilde gerçekleşmektedir, ev hanımı olarak.⁷³ Yine buna benzer olarak idealize edilmiş, yumuşatılmış kadın bedeninin sınırlarından bir kaçış arzusu da görülmektedir. Buna örnek olarak, Judy Chicago’nun mavi bir ekran ardından izlenmekte olan *Menstruation Bathroom (Aybaşı Odası)*, adlı işi gösterilebilir.

⁷³ Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge, 1. Basım, Şubat 5, 2001, 61 s.



Resim 8: Judy Chicago, “**Menstruation Bathroom**” (Aybaşı Odası), 1971.

2.5. Vajinal ikonografi

Feminist hareketin başlangıcında kadınların kişisel deneyimlerine dikkat çekilirken uygulanan baskının yanı sıra, kadınlar özlemlerini de ifade ederek belgelemeye çalışmışlardır. Bu anlamda kadın sanatçılar kendi sanatlarına özgürleştirici bir ivme kazandırma çabasına girişmişlerdir. Kişisel olanın radikal bir şekilde yeniden kavramsallaştırılması, toplumsal güçleri ve bilinçaltı dinamiklerini de kapsayacak biçimde genişletilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu anlamda, feminist eleştirmenlere göre kadınlar, kendilerini sınırlayan toplumsal yapılarda gerçek bir dönüşüm yaratmak istiyorlarsa eğer, bilinçli olarak hissettikleri ve ifade edebildikleri ihtiyaçlarının, ötesine geçmeleri gerekmektedir.

Feminist yazarlar, hakim kültür söyleminde kaybolmuş kadın sorunlarını ortaya çıkarmaya çalışan bazı radikal siyasi sanat formlarını değerli bulmakla birlikte, bu sanat formlarının kuramsallaştırılmadığı takdirde etkisinin sınırlı kalacağını ifade etmişlerdir ve bunlara bağlı olarak şunları söylemişlerdir:

“...beden sanatı ve ritüelleştirilmiş şiddet gibi daha militan feminist sanat formları, örneğin öfkenin dile getirilmesini sağlayarak ya da kadınların ezilişiyle ilgili belli bir olguya ya da duruma odaklanarak kısa vadede sonuç verebilir. Ancak bunların etkisi kısa sürelidir. Kuramsal boyutu daha gelişkin olan bir sanat, kadınların ezilmesinin sonuçlarından ziyade, derinlerde yatan yapısal nedenlerine yönelerek kalıcı değişimlerin oluşumuna katkıda bulunabilir. Radikal feminist bir sanat, kadınların toplumsal pratikler aracılığıyla kültürde nasıl kurgulandığını da irdeler; bu kurgu anlaşıldıktan sonra “kadın”ın bir meta olarak üretim sürecini bozmaya yönelik bir estetiğin üretimi mümkün olabilir. Kişisel düzlemi aşarak, ideoloji, kültür ve anlam üretimi gibi sorunlara el atan bir kuramın gerekliliğine inanıyoruz. (...) Kadın sanatının farklı türlerini değerlendirirken, referans noktamız bir kültür üretimi kuramının gerekliliğinin kabul edilmesi olacak. (...) Her toplumun kültürü, belli bir durumda içkin olan anlam çeşitliliğine belli bir anlam seçkisini ya da önceliğini dayatır, böylece görünürde verili ve kalıcı olan bir anlam grubu yaratır. Kültürel olguların çeşitliliğini sistemli biçimde ele alan kuramsal bir yaklaşım, feminist sanat eserinin siyasi etkisini incelemek için gereken araçları üretebilir.”⁷⁴

Feminist eleştirmenler kadın sanatını kuramsallaştırma çabası içerisinde bir takım kategorilere ayırırken ayrıca şu değerlendirmelerde de bulunurlar:

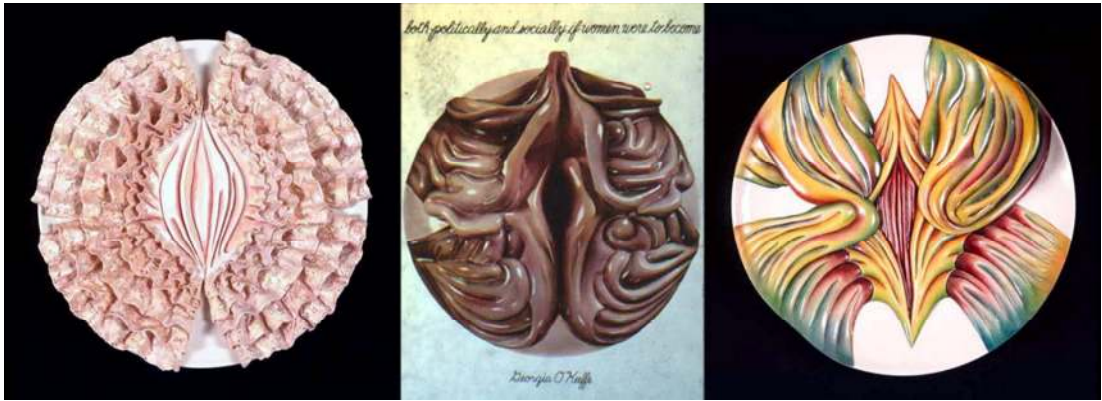
“Kadınların ürettiği sanat türlerinden biri, özsel kadınlık gücünün yüceltilmesi olarak görülebilir. Bu güç, özgürce keşfedilmesine olanak tanınması halinde ifade edilebilecek, kadına özgü içsel bir sanatsal öz olarak nitelenir. Bu, özcü bir yaklaşımdır; çünkü kadınların bedeninde bir yerlerde bir kadınlık özünün bulunduğu inancına dayanır. Resim ve heykelde “vajinal” formların vurgulanmasında bu yaklaşımla karşılaşırız; bazen de bu yaklaşım mistisizmle, ritüelle ve bir kadın mitolojisi fikriyle ilişkilendirilir. Bedene öncelik veren bu sanat tipinin, Batı’nın düşünceyi maddeden üstün gören geleneksel hiyerarşisini tersine çevirdiğini söylemek de mümkün. Bu sanat formu, basit bir ters çevirme estetiği olarak görülebilir. Sanatta feminist özcülük, tahakküm ve itaat koşullarını basitçe tersine çevirir. Ataerkil kültürdeki erkek üstünlüğünün yerine, kadını (özel kadınlığı) birincil konuma yükseltir.

Bu kategorideki sanat eserlerinin büyük kısmı, kadınların deneyimlerine ve bedensel süreçlerine değer atfederek kadınların kendine saygısını artırmayı amaçlar. Kadınlığın aşağılandığı bir kültürde kadın olmaktan tatmin duymayı teşvik etmeye çalışır. Kadın bedenini sanat eserinde yücelterek bir özdeşleşme süreci kurar ve böylece eserin ulaştığı kişilerin (hedef kitlesini oluşturan kadınların) kendi kadınlıklarına değer vermelerini sağlamayı amaçlar. Bu tip sanat eserleri bazen

⁷⁴ Judith Barry ve Sandy Flitterman-Lewis, “Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası”, çev. Esin Soğancılar, 254 s. Bkz., **Sanat/Cinsiyet**, ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2008.

anneliği, kadın yaratıcılığının yuvası olarak yeniden tanımlamaya uğraşır. Kadınları yalıtın ve rekabeti kamçılayan bir toplumda bu tip sanat eserleri, duygulara hitap ederek, ritüel formu ve performans sırasında yaratılan sinestetik etkiler aracılığıyla kadınlar arasında dayanışmayı teşvik etmeyi amaçlar.”⁷⁵

1970’ler boyunca feminist sanat tarihçileri bedeninin feminist politikaları üzerine teoriler geliştirmeye başlamıştır. Lisa Tickner*, 1978’deki bir yazısında, kadın bedenini tanımlarken “işgal altındaki bölge” olarak tasvir etmiş ve kadın sanatçıların bedenlerini erkek fantezi ve arzularına mal edilmişlikten koparmaları gerektiğini ifade etmiştir.⁷⁶ Kadın sanatçıları erotik temsilde bir devrim yaratmaya çağıran Tickner kadın bedeninde yaşamak ile bu bedene dışarıdan bakmak arasındaki farkları ifade etmenin gereğini savunmuştur. Bu durum, saklı ve tabu haline gelmiş olan, dışı bedensel süreçlerin ve cinselliğin görselliğe aktarılmasını doğurmuştur. Tickner, Hannah Wilke ve Eleanor Antin gibi bedenini kullanan performans sanatçılarını incelemiş aynı zamanda, tartışma yaratacak şekilde Suzanne Santoro, Judy Chicago gibi sanatçıların işlerinde vajinal imgelemin estetik form olarak kullanımını da eleştirmiştir.⁷⁷



Resim 9: Judy Chicago, “The Dinner Party” (Akşam Yemeği Partisi 1974–1979) adlı çalışmasında, üçgen formundaki masanın üzerinde tarih ve mitolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 adet temsili yer hazırlanmıştır. Bu oturma yerlerinde, kadının sembolünü veya ismini gösteren işlenmiş bir masa örtüsü, tabak ve peçete yerleştirilmiştir. Çiçek ya da kelebek görünümlü tabaklar vulva formunda tasarlanmıştır. Üçgen şeklindeki masa hem biçimsel olarak vajinaya, hem de Hristiyanlıktaki teslis inancına gönderme de bulunmaktadır. “The Dinner Party”de kullanılan işlemeli örtüler ve dantellerle, kadınlara özdeşleştirilen el sanatları, erkek egemenliğinde üretilen güzel sanatlara karşılık övücü bir tutumla sergilenmektedir.

* Lisa Tickner, İngiliz, sanat tarihi profesörü.

⁷⁵ Barry ve Flitterman-Lewis, a.g.e. 255 s.

⁷⁶ Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge; 1. Basım, Şubat 5, 2001, 61 s.

⁷⁷ y.a.g.e., 61 s.



Resim 10: Carolee Schneeman, “**Interior Scroll**” (İçerideki Tomar), 1974.

1970’lerin feminist sanatında vajinal ikonografi dişi cinsel farklılığın güç simgesi olarak tasarlanmıştır: fallik otoriteye karşı koyan bir mücadele aracıdır. 1990’ların bakış açısında ise Chicago’nun vajinal simgeselciliği ütöpik ve çiçeksidir, ancak, yine de tüm kadınları bu biyolojik farklılığın işareti altında toplayan bir zorunluluğun izleri ile çizilmiştir.⁷⁸ Buna rağmen, politik özgürlüğün bir işareti olarak cinsel özgürlük, tarihi kapsamı içinde incelenmelidir. Carolee Schneeman’a göre, *Interior Scroll* (1975) performansında, vajinasından üzerinde erkek egemen sanat kurumuna karşı bir eleştiri yazan parşömen liste çıkarması ve kadın bedeninin mühürlerini parçalaması, kadın sanatçıların dışlanmasına karşı son derece gerekli bir savunma eylemidir. Rosemary Betterton da bu eylemi “görünmeyeni görünür kılma” süreci olarak tanımlamıştır⁷⁹. Dişi beden, daha öncesinde Freud tarafından ele alındığında “karanlık kıta” olarak tasvir edilmiş, cinsel farklılığın bilinmeyen, ne anlaşılır ne de hakkında konuşulur bir mevkii olarak söz konusu olmuştur.⁸⁰ Ancak artık bu dişi beden-aracının gizemli iç mekânı, aynı zamanda özgürlükle ilgili siyasi bir görüş sunan, dişi bir otoritenin sesi ile aydınlatılmak zorundadır.

⁷⁸ a.g.e., 61 s.

⁷⁹ a.g.e., 61 s.

⁸⁰ a.g.e., 62 s.

2.6. İdeal Kadın/Beden İmgesinin “Yapı-bozum”a Uğratılması

Vajinal simgeselciliğe gösterilen feminist önem ilk başlarda tehlikeli derecede indirgeyici, biyolojik olarak determinist ve hatta 1980’lerin yapı-bozum mantığı ile son derece ırkçı olarak değerlendirilmiş; bu da onun bir çeşit “özcülük”(essentialism)* olarak adlandırılmasına neden olmuştur. 1980’lerin başı ile kadın bedeninin fizikselliği, kendi tarihinin ağırlığı altında yok olmaya başlamış ve hatta *image-maker*’lar için tabu konusu haline gelmiştir. Çünkü her biri egemen kültürdeki nesnelleştirilmiş ve kalıplaştırılmış temsillerin boğucu yığını artırmıştır. Fiziksel temsili problematik bir hal alınca, kadın bedeni değişen göstergeler ve dolaylı şekilde önem arz eden göndermelerin akıntısında erimiştir. Fiziksel olarak temsil edilmek yerine fotoğrafı çekilmiştir – örneğin Ana Mendieta’nın bedeninin boş silüetlerinin peyzajdaki izleri; Mary Kelly’nin “Post Partum Document”ında ve Cindy Sherman’ın ikinci benliklerinin (alter ego-öteki ben) zahiri maskelerinde olduğu gibi. 1980’lerde feminist siyasetçilerinde sayıca çoğalmasi ile artık evrensel bir geri püskürtmeye dayalı tek bir feminist hareketten bahsedilmemektedir. Bunun yanında, ırk, sınıf, cinsellik ve özürlerin farklılığı üzerinde kurulu çok değişik bakış açıları ortaya çıkmıştır. Merkezdeki asıl konu ise, farklı politik bakış açılarından idealize edilmiş ve nesnelleştirilmiş beyaz hetero-seksüel bedenin egemenliği ile mücadele ederek, kadın bedeninin nasıl farklı bir şekilde temsil edileceğidir. Bu bağlamda, fotoğraflarla oluşturulmuş enstalasyonlar şeklinde sergilenen çıplak kadın bedeninin otobiyografik çerçevelemeleri hem cesur hem de politik olarak tartışmalı olduğu söylenebilir.

Ego Geometria Sum (1982–4) adlı işinde Chadwick’in çıkış noktası, neo-platonik bir fikir olup mükemmel oranladığı (erkek) bedeni(nin) düzgün geometrik şekillere tekabül ettirilmesine dayanmaktadır.⁸¹ Chadwick daha sonra bu fikri kadınlaştırarak kendi çocukluk deneyimlerine ait geometrik parçalar üzerine - örneğin bebek arabası, piyano, bavul vb.- kendi bedenini yansıtmıştır. “Of

* **Özcülük** (Essentialism): İnsan felsefesi açısından özcülük, insanın bir doğası, bir özü olduğu anlamına gelmektedir. Feminist felsefedeysen özcülük, dişiliğin birtakım toplumsal gelenek ve göreneklerin sonucu olmaktan çok doğuştan geldiğini öne sürmesi nedeniyle eleştirilir. (Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**: Özcülük Maddesi, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2003, 309 s.)

⁸¹ Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge; 1. Basım, Şubat 5, 2001, 62 s.

Mutabilit”y (1984–6) resmindeki *vanitas** geleneği üzerine çizimleri ile Chadwick çürüme ve bozulma imgeleri ile mükemmel bedeni eleştirmektedir.



Resim 11: Helen Chadwick, “Ego Geometria Sum” (Ben Geometriyim), yerleştirmesinden, 1982–84.

* **Vanitas:** Adını kutsal kitabın Vaiz bölümünden almış özel bir natürmort türüdür. Kelime anlamıyla boşların boşu, her şey boş anlamına gelmektedir. Natürmortlarda resmedilen nesnelerle hedeflenen şey, seyirciyi hayatın kısıtlılığı ve kırılabilirliği üzerine düşündürmektir. Kafatasları, saatler, sönmüş ama dumanı tüten mumlar, sabun köpükleri, solmaya başlamış çiçekler, çürümeye yüz tutmuş meyve imgeleri bu vurguya dikkat çekmek, ölümü hatırlatmak adına varolurlar. Dünyevi hazların boşunallığını vurgulamak için ise deniz kabukları, mücevherler, altın sikkeler, gümüş levhalar resmedilmiştir. Tüm bunlara karşın fani şeylerin mahkumiyetine karşı ruhun ebediliğinin göstergeleri olarak da; buğday başakları konu edinilmiştir. Tüm bu imgelerin hepsinin bir arada bulunduğu resimler bulmak zordur. Ancak, genel olarak bahsedilen zıtlığı vurgulamak adına en az iki imge bahsedilen resim türü içinde yer alır. Özellikle kafatası imgesi, vanitas resim denildiğinde akla ilk gelen imgedir. Vanitas resim 17. yüzyılla birlikte özellikle Hollanda olmak üzere Avrupa resminde görülür. Ortaçağ ardından aydınlanmayla ölüm kavramına bakışın etkisinin değişmesine bağlı yönelinen bir süreçtir. (Bkz. Richard Leppert, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, 86–87 s.)

Sanatçının *vanitas* görüntüsü, çıplak ve yuvarlak bir aynada kendi görüntüsünü arzularken, Carcass* olarak adlandırılan ve bozulmakta olan bitkilerin oluşturduğu bir kolon ile sınırlandırmaktadır. Bu da bedenin fiziksel süreçlerini hatırlatmak ister sanki. Söz konusu enstalasyon ironik bir şekilde, ‘Before I was bounded now I’ve begun to leak’ (Evvel kuşatılmışım, şimdi sızmaya başladım) olarak isimlendirmiştir.** Burada temsil edilenin, kapalı ve idealize edilmiş çıplak kadın beden imgesi yerine, farklı dönemleri kapsayan, kadın bedenine ait diğer noktalara (yaşlılık, geçicilik, değişim, vb.) göndermeler içeren, betimlemeler olduğunu söylemek mümkündür.

2.7. Mükemmellik ve “Abjection”***

Lisa Tickner 1978’de kadın bedeninin geri çağırılması hakkında yazılar yazdığında, bunları çözümlmek için kullanılacak kuramsal bir dil mevcut değildir ancak, Lynda Nead’in kitabı, *The Female Nude* (1992) önceki on yılda geliştirilmiş kuramları içeren karmaşık bir araç olarak gelişmeleri yansıtmıştır. Nead, özellikle antropolog Mary Douglas tarafından 1966’da önerilen ve Fransız Psikanalist Julia Kristeva tarafından 1982’de geliştirilen purity/abject (safılık/kirlilik) yapıları üzerinde durmuştur. Ayrıca Zeynep Sayın, Kristevanın “abject” kavramını kısaca şöyle özetler; “henüz daha bir nesne özelliği bile taşımadan fırlatılıp atılan şeydir zillet (abject), daha ilksel bastırmadan önce oluşan, ama böyle bir bastırma gerçekleşir gerçekleşmez kendini ele veren sahte bir nesnedir.”⁸² Temiz (düzen ve sosyal kontrol açısından) ve temiz olmayanın (düzensizlik ve sosyal düzen karşıtlığı açısından) kadın bedeni üzerine farklı kültürlerde farklı şekillerde nasıl yansıtıldığını ve bunun

* **Carcass:** leş/atık/gövde

** Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge; 1. Basım, Şubat 5, 2001, 63 s.

*** **Abject/Abjection:** Zeynep Sayın kelimenin karşılığı olarak “zillet”i kullanmıştır. İçerdiği anlam ise vücuttan dışa atılan her şey ya da her türlü sıvı olarak adlandırılabilir. Öznenin karşı karşıya kaldığı kirlenme tehlikesi, bir ayrımlar ve farklılıklar sistemi olan simgesel sistemin sürekli hissettiği bir tehliktir. Kristeva’ya göre, her gün dışarı attığımız bu “iğrenç” sayesinde daha arkaik bir ayrılmayı -anne ile çocuk arasındaki ayrılmayı- tekrar eder ve böylece bu ilk ayrılığı kabullenmeye çalışırız. Doğum, itiraf etmesi zor bile olsa “iğrenç”tir, yeni doğmuş bebek de, doğum yapan anne de abject’tir, her ayırım, ondan ayrılışla delice bir pazarlığa bağlı olduğu sürece, “anne” en dehşet verici olan ilk ‘abject’tir. (Bkz. Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet - I”, **Defter Dergisi**, Sayı:39, 2000, 160–203 s.)

⁸² Sayın, a.g.e., 197 s.

kadınları kontrol etmede nasıl bir araç olarak kullanıldığını fark eden Mary Douglas olmuştur. Kristeva ise toplumsal düzen tarafından sürgün edilmiş ve canavar gibi gösterilmiş anneye ait (maternal) bedeni temel alarak bu fikirlerin önemini ve anlamını ortaya çıkarmıştır. Çocuğun dil gelişiminden önce, sosyalleşmesinin ilk dönemlerinde temiz ve düzenli bedenin temel haritası hususunda annenin sahip olduğu ancak inkâr edilen kudretini de açığa çıkaran o olmuştur. Kristeva “abject”in anne bedeni ile ilintili olduğunu söylemiş ve “annelik işlevi”ni şu şekilde açıklamıştır:

“...annelik işlevi anneye, dişiye ya da kadına indirgenebilecek bir kavram değildir. Kristeva annenin çocukla olan ilişkisini bir işlev olarak nitelendirmek suretiyle çocuğun ihtiyaçlarının giderilmesini hem sevgi hem de arzudan ayırır ve bu açıdan hem Freud’dan hem de Lacan’dan farklı bir bakış açısı önerir. Bir kadın ve bir anne olarak kadın esas itibarıyla sosyal ilişkiler içinde yaşayan bir konuşan bedendir. Kadınlık anneliğe ve annelik kadınlığa indirgenemez. Annelik bir işlevdir. Ve belli bir ölçüde annelik işlevi bir erkek tarafından da yürütülebilir. Bu konuda Kristeva’nın Freud ve Lacan’dan ayrıldığı nokta şudur: Freud ve Lacan için her iki cinsteki çocuk için ilk sevgi nesnesi annedir. Anne bir kadındır, zira penisi yoktur. Esasında penisi olmadığı için de ‘eksik erkektir’. Yani kadın adında erkekten bağımsız bir varlık yoktur. Bunun bütün kaynağı da kastrasyon* ve Oidipus kompleksidir. Kız çocuğunun ruhsal olarak sağlıklı bir varlığa dönüşmesi için penis arzusunu tatmin etmeye en çok yaklaşacağı noktaya ulaşması, yani kendisinin anne olması gerekir. Yani Freud ve Lacan için kadın olmak ve annelik birden fazla noktada kesişirler. Kristeva’daki gibi, annelik bir işleve dönüştürülüp ‘kadın’ ve ‘biyolojik anne’ kategorilerinden ayrıldığı zaman erkek-merkezci görüşün temel yapı taşlarından birisi hasar görmüş oluyor.”⁸³

* **Kastrasyon:** sözlük anlamı, hadım etme, iğdiş etme; cinsel organın kaybedilmesi. Erkek çocuğun kastrasyon fobisi büyüyüp olgunlaştığı zaman da peşini bırakmaz, kendini babasından aşağı ve onun yerini alamayacak kadar "erk"ten yoksun görmesinin altında, anneye sahip olma arzusu yatar, *La desir de la mere*; anneye duyulan arzu, annenin arzusu - ve bu yolda babayla giriştiği sembolik rekabet yatar. Baba; varlığı, imgesi veya Lacan’cı tanımla *Le nom du pere*, daima ondan üstün ve anneye sahiptir. Seksüel açıdan aynı cinsiyetten olmalarına karşın, baba, gelişmemiş erkek çocuktan daha olgun ve gerçek bir phallus imgesine sahiptir. Anneyi elde etme yarışında bununla başedemeyeceğini bilen çocuk, babanın karşısında kendi cinsel kimliğinin ve penisinin daha aşağı seviyede olduğunu bilir; baba tarafından hadım edilme korkusu, eğer bu olguyu aşamazsa, hayat boyu sürecektir. Dolayısıyla, babadan bağımsız olarak ona meydan okumalı ve yerine geçmelidir. Anneye duyulan/Annenin duyduğu arzu, *La desir de la mere* ve yasaklayıcı baba imgesi arasında sıkışıp kalan çocuk için duyduğu penis kıskançlığı, babanın onu hadım etmesi korkusuyla dışa vurulur, oysa durum tersidir ve babaya yansıtılan (projection) bu eylemin gerisinde, çocuğun babayı hadım etme ve anneye sahip olma arzusu yatmaktadır. Ancak anneye duyulan bu arzu da imkansız, tatmini mümkün olmayan ve tehlikeli bir durumdur, anne bebeğin ilksel arzu nesnesidir ve çocuk ilk başlarda "anne" ve "kendi" arasında bir ayırım yapmaz fakat anneden kopuş, benlik oluşumu için gereklidir ve ensest yasağı ile judeo-christian aile yapısında görülen "bir evde bir ereksiyon" kuralı, erkek çocuğun bu ayrılığı baskı ve travma yoluyla olsa da bir yerde duyumsamasını sağlar. (Bkz. Donovan, **Feminist Teori**, 182 s.)

⁸³ Hülya Durudoğan, “*Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*”, **Cinsiyetli Olmak**, der: Zeynep Direk, 1. Basım, YKY, İstanbul, 2007, 65 s.



Resim 12: Della Grace, “*The Three Graces*” (Üç Güzeller), 1992.

Ayrıca, Lynda Nead daha sonra bu fikirleri kadın çıplaklığındaki yüksek-sanat temsiline katmış ve bunu tasvir ederken de mühürlü bir hazne olarak ele almıştır; “kadın bedeninin bir çeşit sihirli düzenlemesi, onu kapsayan ve anlık olarak delikleri ve yırtıkları tamir eden” bir hazne.⁸⁴ Kadın bedeninin, moda, yiyecek ve reklâm endüstrilerindeki sinsi yayılımı aracılığıyla, ataerkil düzen tarafından idealize edilmesi ve kontrol altında tutulması temel bir konudur. Neredeyse zorla, feminist sanatçı, bu tanımın sınırlarına karşı kendini oymak zorunda kalır, temiz ve düzenli beden sınırlarını ihlal eder. Sınırların yeniden çizilmesi süreci ile kadın bedeninin diğer şekil ve perspektiflerinin görünür kılınması Nead tarafından coğrafik ve mekânsal terimlerle tasvir edilir. “Monster” adlı işinde Jo Spence özürlü vücudu görünür kılmak için esprili bir yöntem izler. Bisküvi şeklinde mükemmel bir çift göğüs ile kanser teşhisiyle işaretlenmiş kendi “mükemmel olmayan” bedenini zıt bir şekilde kullanır. Benzer bir ironiye örnek Della Grace’in *The Three Graces* adlı

⁸⁴ Fiona Carson, **Feminist Visual Culture**, Routledge; 1. Basım, Şubat 5, 2001, 63 s.

işinde, güzelliğin klasik bir göstergesi olan Venüs’ün yanındaki bakireleri kel kafalı ve Doc Martens giyen modern kızlar olarak ele alması gösterilebilir.



Resim 13: Jo Spence, “**Monster**” Canavar, 1986.



Resim 14: Rineke Dijkstra, “**Julie**”, 1994.

Yüzyılların imgelemine göre kadın bedeni gerek doğaya ve maddeselliğe gerekse kirli ve abject olana daha yakın görülmüştür. Erkek egemen toplumun arzu nesnesidir o, arzu nesnesinin diğer/ters yüzü ise “abject”tir. “Kendi dışında bir şeye gönderme yapmaksızın sadece bedensel hazzı kışkırtmakla yetinen bir beden zelil (abject) ve pornografiktir”⁸⁵ der Zeynep Sayın Kant’tan dönüştürdüğü bu cümlede. Ayrıca dişil bedenin hem güzelliğin hem de “abject”in simgesi olması, içinde çelişkiyi de barındırmaktadır. Hakim görsel kültür, görmek istemediği bu kösnüllüğü

⁸⁵ Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet - I”, Defter Dergisi, Sayı:39, 2000, 180 s.

törpülemeye çalışır. Ancak kadın sanatçıların bu törpülemeye başkaldırıları, bedenden feragat etme pahasına da olsa çoğu zaman, sınırları zorladıkları söylenebilir. “Abject Art”*, denilen bu tür, bedenin bedenselliğiyle, yaralarıyla, salgılarıyla her türlü atığıyla ilgili olmuştur. Yüce ve soyut sanata meydan okuyan bir tavrı da içine alabilen bu sanat, görünen nesnelerin ve bedenlerin somutluğuna, sahiciliğine ve cismaniliğine geri dönmeyi önermektedir. Bu yüzden dişil ve zelil olan her türlü nesneyi (adet kanı, doğum, ped, pamuk, idrar...) içermektedir abject sanat. Eril güzellik yasasına karşı dişil abject yasası konumlandırılmıştır.⁸⁶ Abject sanatın sorunsalına iyi bir örnek olarak Rineke Dijkstra’nın çektiği fotoğraflar verilebilir. Rineke yeni doğum yapmış kadınların bir dizi fotoğrafını çekmiştir, bunlardan bazıları ya tamamen çıplak, bazıları ise yarı giyiniktir. Yarı giyinik olan kadınlar hala doğumun izlerini taşımaktadır; elindeki bebekle, fotoğrafın karesini ortalayarak poz veren (**Resim 14**)’te de görüldüğü gibi. Zeynep Sayın, bunu çifte bir doğum olarak nitelendirir ve şunları ekler: “*bedeninden çocuğu atan kadın, kendi bedenini de atığa dönüştürmüştür. Yani Kristeva’ya ters düşerek çifte bir atığı görselleştirir Dijkstra: anneyi ilksel bir dehşet olarak kurgulayarak kendinden fırlatıp atacak olan yalnızca çocuk değil, aynı zamanda annedir.*”⁸⁷ Sanatçı, sanal alemlerin güzelleştirilmiş kusursuz bedenleri karşısında, bir atık, bir enkaz gibi hissedilip algılanabilecek gerçek dünyanın bedenleri ile yüz yüze getirir belki de bizi.

* **Abject Art:**“ Amerika’da 1993 senesinde “Whitney Museum of Modern Art”ın düzenlediği “Abject Art” başlıklı sergiyle abject sanat tescil edilmiş olur. (Bkz. Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet - I”, Defer Dergisi, Sayı:39, 2000, 197 s.)

⁸⁶ Sayın, a.g.e., 201 s.

⁸⁷ Sayın, a.g.e., 202 s.

3. BÖLÜM

MİMESİS İLE OYNAMAK*

3.1. Cinsiyet Mefhumunun Muğlâklığı ve Kadınlık Muamması Üzerine Varolan Söylemler

Gerçekten gerçek bir cinselliğe ihtiyacımız var mı? İnatçılığa yaklaşan bir ısrarla modern Batı toplumu bu soruya olumlu yanıt veriyor. İnsana, tek önemli şeyin bedeninin gerçekliği ve zevklerinin yoğunluğu olduğunu düşündürtecek bir düzen içinde, ısrarla bu "gerçek bir cinsellik" sorununu ortaya getiriyorlar.

MICHEL FOUCAULT**

Freud cinselliği küçük bebeğin emme içgüdüsünden aldığı “haz” ile keşfettiğini söyler.⁸⁸ Freud bunu cinselliğin başlangıcı olarak nitelendirir. Çocuğun anneyle arasındaki libidinal boyut, bazı evrelerden sonra kendini içgüdüden farklılaştırarak belli bir özerklik elde eden dürtüye dönüşür. Ayrıca Freud cinselliğin kendisini bir “sapıklık” olarak tanımlamaktadır: “...kendini korumaya yönelik doğal bir içgüdüden ‘uzaklaşarak’ başka bir amaca yönelmektedir”.⁸⁹ Freud, oral, anal ve fallik evre olmak üzere, cinsel hayatı üç evreye ayırmıştır. Bu evrelerin üçüncüsü olan “fallik” evrede çocuğun libidosu (cinsel dürtüsü) cinsel organlara yönelmektedir ve Freud’a göre yalnızca erkeğin cinsel organı tanınır, küçük kızın vajinası ise geçerli olan değildir, bu anlamda onun sadece penisin eşdeğeri gibi olan klitorisi vardır.⁹⁰

20. yüzyılın büyük düşünürlerinden biri olan Fransız filozof Michel Foucault ise, ilk cildi 1976’da, ikinci cildi, ölümünden sonra 1984’te yayınlanan “Cinselliğin Tarihi” (Histoire de la Sexualite) adlı önemli çalışmasında: “Cinsellik hem beden

* Jo Anna Isaak, **Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women’s Laughter**, adlı kitabının “Encore” başlıklı bölümünden oluşturulmuş özet çeviridir, 182-225s.

** Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247-249 s.

⁸⁸ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı Giriş**, çev. Tuncay Birkan, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 190 s.

⁸⁹ a.g.e., 191 s.

⁹⁰ a.g.e., 191 s.

yaşamına hem de insan türünün yaşamına giriş yolu oluşturur”⁹¹, der. Foucault, cinsellikten, hem disiplinlerin matrisi, hem de düzenlemelerin ilkesi olarak yararlanıldığını söyleyerek cinselliği şu şekilde ifade eder:

“... XIX. yüzyılda cinsellik, yaşamların en ufak ayrıntısına değin izlenir; davranışlarda izlenir, düşlerde kovuşturulur; en küçük çılgınlıklarda ondan kuşulanılır; yaşamın ilk yıllarına değin peşinden gidilir; bireyselliğin şifresi haline gelir, onun hem çözümlenmesini sağlar, hem de eğitilmesini olanaklı kılar. Ama cinselliğin, bir diğer yandan, siyasal işlemlerin, iktisadi müdahalelerin (üremeyi özendirici ya da kısıtlayıcı davranışlar yoluyla), ahlaklı ya da sorumlu kılma amacıyla girişilen ideolojik kampanyaların temasına dönüştüğü de görülür: Bu durumda cinsellik, bir toplumun güç göstergesi olarak değerlendirilir, hem de biyolojik gücünü gösterir.”⁹²

Foucault, cinselliğin genel olarak “beden” ile “nüfus”un bağlantı noktasında yer aldığını, ölüm tehdidi yerine yaşamın yönetilmesi çerçevesinde düzenlenen bir iktidarın merkezi hedefine dönüştüğünü söyler.⁹³ Ayrıca Foucault “*Cinsel etkinliğe evet demekle iktidara hayır dendiği zannedilmemelidir; tersine bu biçimde genel cinsellik tertibatının çizgisi izlenir*”⁹⁴, yorumunu yapar ve ekler: “Cinsellik tertibatına karşı-saldırıda bulunmak için dayanak bir cinsiyet-arzu değil, bedenler ve hazlar olmalıdır.”⁹⁵ Aslında kişi bireyselleştikçe, yani kendini eylemlerinin birer “özne”si olarak gördükçe özgürleştiğini sanmakta, oysaki devasa bir tertibatın içinde yer almaktadır. Buna göre Foucault cinselliği, baskıcı iktidarın altında özgürleşme mücadelesi veren doğal bir güdü olarak görmez ve cinselliği her şeyden önce bir iktidar sorunu olarak tanımlar.

Stephen Heath* ise, “The Sexual Fix” isimli çalışmasında, “*Cinsellik diye bir şey yok; tecrübe ettiğimiz şey... bir ‘cinsellik’ üretimi öneren ve onaylayan, daha sonra bizi yönlendirip hayatımızda başvurduğumuz bu cinselliği oluşturan bir dizi*

* **Stephen Heath**; İngiliz - Fransız Edebiyatı ve Kültürü Profesörü, Jesus College'da (Cambridge) ders vermektedir. Çalışmaları: The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing (1972), Vertige du déplacement (1974), Questions of Cinema (1981) ve The Sexual Fix (1982) adlı kitapları var. Ayrıca Roland Barthes'ın “Image-Music-Text” (1977) isimli eserini çevirmiştir.

⁹¹ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 107 s.

⁹² Foucault, a.g.e., 107-108 s.

⁹³ a.g.e., 108 s.

⁹⁴ a.g.e., 116 s.

⁹⁵ a.g.e., 116 s.

temsil sonucu – görüntüler, konuşmalar, resimleme şekilleri ve tasvirler – ‘cinsellik’ adını verdiğimiz bir şeyin ‘kurulumu’ bu”⁹⁶ yorumunu yapar.

Cinsellik olarak yaşanan şeyin hem içsel hem de dışsal bir tarihi vardır. Toplumsal düzeyde anlaşılır ve düzenlenir. Michel Foucault ve Stephen Heath gibi yazarlar söylemlerin ve kültürel uygulamaların tarihi ile ilgilenmektedirler.⁹⁷ Aynı zamanda cinsellik, her (cinselleştirilmiş) nesnenin tarihinde de örgütlenmiştir. Bu, psikanalizin kendini yönlendirdiği ‘psşik’ seviyedir; cinsel bir enerji ya da libido bunu öne sürer ve yaşamın erken dönemlerinde ‘cinsellik’ olarak kurumlanır, mekanizmaları ve amaçları içerisinde değişir.⁹⁸

“Cinsellik” terim olarak 19. yüzyıldan gelmektedir, belli bir kritik durum ve tıp kapsamı içinde ortaya çıkmış, üreme, anormallik ve hastalık ile ilişki içerisinde anlaşılmıştır.⁹⁹ Heath’in de altını çizdiği gibi, “cinsellik” Freud’un 1905 yılındaki, “Cinsiyet Teorisi Üzerine Üç Deneme”sinden sonra yeni bir kavram olmuş, cinsel eylem, normal penis, jenital kesinlik gibi kavramlarda yer alan organların dışına çıkmıştır: cinsellik artık karmaşık bir tarih, yapı ve arzunun şekillenmesi haline gelmiştir.¹⁰⁰

Ayrıca, R. W. Connell “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar” adlı kitabında Freud’un “Cinsiyet Teorisi Üzerine Üç Deneme”sinde öne sürdüğü; her iki cinsin karakterinin de doğal olarak belirlendiği argümanını çürüttüğünü söyler ve Connell Freud’a dair aşağıdaki ifadeleri aktarır:

* **Oidipus kompleksi:** çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesi. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Oidipus efsanesine uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz (negatif) biçimde ise durum tersidir. Freud’a göre, çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç ve beş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin ardından buluşla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi objesinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır. (Bkz. Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Ayrıntı Yayınları, 2004, 193–194 s.)

⁹⁶ Lisa Tickner, “Sexuality and/in Representation: Five British Artists’ (1985)”, 459-470 s. Bkz. Hilary Robinson, **Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000**, Blackwell Publishers, Oxford 2001, 462 s., çeviri özetidir, çev. Onur İltar. (Ayrıca bkz. Stephen Heath, *The Sexual Fix*, New York: Macmillan, 1982, s.3.)

⁹⁷ Tickner, a.g.e., 462 s. (Bkz. M. Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: An Introduction, trans. Robert Hurley, New York: Random House, 1978. Türkçesi: M. Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İst., 2003.)

⁹⁸ Tickner, a.g.e., 462 s

⁹⁹ Tickner, a.g.e., 462 s.

¹⁰⁰ Tickner, a.g.e., 462 s. (Bkz. Heath, *The Sexual Fix*, p. 44.)

“Freud’un insan duygularında “biseksüelliğin” baskın olduğunu vurgulaması ve ısrarla duygusal yaşamın içerdiği çatışmaların önemine dikkat çekmesi tümüyle yerleşik bir cinsel karakter örüntüsünün bulunmasını güçleştirdi. Freud, “Oidipus kompleksi”¹⁰¹ analizlerinden daha da ileri giderek duygu örüntülerinin kişinin yetişkinlik döneminde nasıl gelişim çatışmalarının çözülmesi olarak kavranabildiklerini ve farklı çocukluk hallerinin duygusal yaşamın her yönünü kuşatıp yeniden biçimlendirmesinin nasıl mümkün olduğunu gösterdi.

Pek çok kişinin tersine Freud’un düşünce tarihindeki önemi, cinsellik temasını popülerleştirmesinden kaynaklanmaz. Onun asıl önemi, duygusal yaşam ve insan gelişimi hakkında yeni bilgi yığınları üreten ve analiz birimi olarak türler, beden veya sendrom yerine *yaşam öyküsü* üzerinde odaklanmaya yönelen bir araştırma yöntemini, yani “psikanaliz”i bulmasından kaynaklanır. Psikanalitik yaşam öyküsü, ilişkilerin ayrıntılarına, ailelerin şekillerine, kısacası duygusal gelişimin toplumsal bağlamına dikkat gösterilmesini gerektirdi. Böylece psikanaliz, kadınlık ve erkekliğin toplumsal süreçler tarafından oluşturulmuş psikolojik biçimler olarak kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde açıklanmasını sağladı.”¹⁰¹

“Cinsellik”, Freud’un “Cinsiyet Teorisi Üzerine Üç Deneme”sinden sonra yeni anlamlar kazanmasıyla, bunu iki şey takip etmektedir. Birincisi, psikanaliz cinsellik, üreme, çoğalma ve jenital eyleme indirgenemez, birçok kaynaktan ortaya çıkar, çeşitli şekillerde tatmin arar, birçok nesneden yararlanır¹⁰² ve cinsel olmayan ancak, çocuk ve yetişkinlerin cinsel dürtülerinden ortaya çıkan bir dizi olayı içine alır. İkincisi, özne cinsellik yolu ile ya da cinsellik boyutun neden olduğu bir duyumsamadır (özellikle Oidipal ve hadım edilme kompleksleri sırasında). Bu yüzden psikanalizde insan kişiliğinin gelişimi, bilinçdışı ve cinselliği ile birlikte ilerlemektedir; nedensellik birbiri dolanmıştır... birey, cinselliği ile biçimlenir, bu ona daha sonradan eklenemez.”¹⁰³

Ayrıca Lisa Tickner, cinsellik ve temsil ile ilgili şunları ifade eder:

“Hem cinselliğin toplumsal düzenlenişinin tarihi hem de onun psişik süreci cinsellik ve temsil arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasına sebep olmaktadır. Yani, onları iki farklı dal olarak gören kavramlardan (temsil ve cinsellik) ya da bahsedilmiş, homojen ve evvelden gelen cinsellikten (cinselliğin temsili) her birinin diğerinin süreci içerisinde nasıl bağlı olduğunu fark ederek kurtarmak gerekmektedir. Bir

¹⁰¹ R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, çev. Cem Soydemir, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 53 s.

¹⁰² Tickner, a.g.e., 462 s. (Ayrıca bkz. Juliet Mitchell, ‘Introduction-1’, in *Feminine Sexuality: Jaques Lacan and the école freudienne*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, New York: W.W. Norton/Pantheon Boks, 1983, p.2.)

¹⁰³ Lisa Tickner, “Sexuality and/in Representation: Five British Artists’ (1985)”, 459–470 s. özet çeviridir, çev. Onur İlter. Bkz. Hilary Robinson, **Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968–2000**, Blackwell Publishers, Oxford 200.1 (Ayrıca bkz. Mitchell, ‘Introduction-1’, p. 2.)

yandan, temsil süreçlerinin dışında cinsel olarak kurulan bir bedenden söz edilememektedir, diğer yandan, ‘temsil’ ve ‘bakan özne’ içerisindeki cinsel dürtünün kurulumunu anlamak gerekmektedir. Temsilin yapısı bir fetişizm* inşasıdır. Heath’e göre ise görsel haz cinsel olarak merak uyandırana bakmanın verdiği tatmin ile sınırlıdır.”¹⁰⁴

Öyleyse ‘cinsellik’ ve ‘temsil’, karşılıklı dolaşıklıkları nedeniyle belli bir noktanın ötesinde karmaşıktırlar. Temelde, işleyiş ya da yapı olarak birbirinden bağımsız değildirler. Yine de bu kavramlar üzerinden, sanatçıların işleri ile bağıntılı olan bazı düğümlerin çözülmesinin denenebileceğini söyler, Tickner.

Ayrıca Tickner, farklılaştırmanın bir dizi söylemin temsili içinde üretilmekte (tıp, hukuk, eğitim, sanat, kitle iletişim) olduğunu ifade eder. Bu bizi kalıplaşmış örnekler hakkındaki soruların ötesine, tutarsız bir şekilde temsillerin nasıl işlediğine dair bir anlayışa, öznellik bir ilişki içinde götürmektedir. Tickner’a göre, işte cinsellik üzerine, bu karmaşık söylemler içinde, cinsel politikalar araya girmeye, ‘temsilin stratejilerine’ ve hatta aracılıkları ile güvence altında bulunduğu yasal, politik ve ekonomik ‘kurumların stratejilerine’ karşı koymaya çalışmaktadır.¹⁰⁵

Aynı zamanda, zevkin yapısında cinsel farklılık imasının yatmakta olduğunu belirtir, Tickner. Ona göre, bakmaya yüklenen şehvetsel düzenleme simetrik değildir. Zira genç bir çocuk için bakmak ya da bakılmak eşit derecede mümkün ve zevk veren eylemlerdir; yetişkinlerin sosyal dünyasında bu ikisi arasında işsel olarak bir ayrım vardır. Laura Mulvey’in görüşüne göre, ‘Belirleyici olan erkek bakışı uygun şekilde stilize edilmiş kadın figürü üzerine fantezilerini yansıtır. Geleneksel teşhirci rolleri ile kadınlar sürekli olarak bakılan

* **Fetişizm:** kişinin cansız nesnelere, belirli vücut bölümlerine duyulan cinsel istek durumudur. Fetişistler, cinsel olarak uyarılmak için cansız nesneleri kullanırlar. Freud, fetişizmin kastrasyon anksiyetesinden kaynaklandığını öne sürmüştür. Fetiş olarak seçilen nesneler kadın penisini simgeler. Böylelikle kastrasyon hem reddedilir hem de doğrulanır. Fetişizmin kökeninde yaşamın ilk birkaç ayında oluşmuş travmatik yaşantıların olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, kendilik bütünlüğünün bozulduğu, bütünlüğün cinsellik yoluyla sağlandığı öne sürülmektedir. (Bkz. Lynn Hunt, **Erotizm ve Politika**, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, 215–216 s.)

¹⁰⁴ Tickner, a.g.e., 463 s. özet çeviri, çev. Onur İlter.

¹⁰⁵ Tickner, a.g.e., 463 s. özet çeviri, çev. Onur İlter, düzeltmeler; Gülcan Şenyuvalı.

ve gösterilenlerdir, güçlü görsel ve erotik bir etki yaratmak üzere kodlanmış görünümleri ile bakılmak-için-liği ifade ederler.¹⁰⁶

Sonuç olarak, sanatçıların bu tür konuları seçmelerinin altında onları politik bir projenin parçası olarak sorgulamak ve yeniden düzenlemek yatmaktadır. İşleri söylemler arasındaki çatışan ilişkileri işaret etmektedir. Dişi ve dişiliğin (artan bir şekilde erkek ve erkekliğin) tasarlanmasına karşı bir itiraz içerirler.¹⁰⁷ Dişi bir fetişizm formu ve annenin arzusuna ait bir mekân için tartışma sunarlar. Kadın ve “eksikliğin” Lacanian (Lakanyen-Lakancı) kimliğini sorgularlar.¹⁰⁸ Ayrıca anlam ve zevke ait yeni yollar kurmak için görsel ve fiili yoğunlaşma ile birleşebilecek temsil formları aradıkları da söylenebilir. Buna iyi bir örnek olarak Mary Kelly’nin işleri gösterilebilir. Aynı zamanda Kelly, “*İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İgelemek*”^{*} başlıklı makalesinde kadın imgesine dair şunları belirtmiştir:

“Lacan şöyle der: ‘Görünür şeyler dünyasında, her şey bir tuzaktır.’ Görüş alanı imgelerin işleviyle düzenlenir; bu işlev, en basit düzeyde, bir yüzeyin bir ışık huzmesi aracılığıyla geometrik bir noktaya bağlanmasıyla yerine getirilir, başka bir düzeyde ise daha çok bir labirente dönüşür. Bakma eylemindeki büyülenme görülden ayrı olmaya dayanır; bu nedenle görmenin alanı aynı zamanda, uygun bir biçimde, arzunun alanıdır. İzleyici burada kayıp nesneler alemine girer; geometrinin değil, özne açısından gerçek olanın belirlediği yitip giden noktaların dünyasıdır burası; bir yüzeye değil, bir yere (bilinç dışına) ve ışık aracılığıyla değil, birincil sürecin^{**} yasalarıyla bağlanır.

Bu demektir ki, kadınların imgeleri söz konusu olduğunda, her şey daha da karmaşıklaşır. Arzu, bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedense cinselliğin mekanı ve arzunun merkezi olarak görülür...”¹⁰⁹

Mary Kelly, bu durumu yani beden ve cinsellik üzerine söylemleri erkekler nezdinde alışık olduğumuz bir atlama bir yok sayma olarak nitelendirir. Kelly’ye göre, Modernist paradigmada fenomenolojik beden, cinsel bedenden daha önemli bir yer

^{*} Feminism and Visual Culture, (ed.) Amelia Jones (New York: Routledge, 2002). (Ayrıca bkz. Mary Kelly, “İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İgelemek”, **Sanat/Cinsiyet**, çev. Esin Soğancılar, ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, 2008, 267–276 s.)

^{**} **Birincil süreç**: Çocukluk çağında, düste ya da psikozda görülen, deneysel gerçeğe uymayan, büyüsel somut, neden-sonuç bağıntısı olmayan düşünce.

¹⁰⁶ Tickner, a.g.e., 463 s. özet çeviri, çev. Onur İlter, düzeltmeler: Gülcan Şenyuvalı

¹⁰⁷ Tickner, a.g.e., 463 s.

¹⁰⁸ Tickner, a.g.e., 463 s.

¹⁰⁹ Feminism and Visual Culture, ed. Amelia Jones. (Bkz. **Sanat/Cinsiyet**, ed. Ahu Antmen, 267 s.)

tutmaktadır ve bundan dolayı “*feministlerin performans alanındaki katkısı, tam da, cinsellik sorusunu, hem cinsel öznenin inşasına odaklanacak hem de sanatçı-yaratıcı kavramını sorunsallaştıracak şekilde, bedenin karşısına koymak oldu*”¹¹⁰ yönünde ifade edilmiştir. Kelly, bedenin merkezsizleştğini, bölündüğünü ve böylelikle konumlandırıldığını bunun her iki cinsin bedeni için de geçerli olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda yine de kadın sanatçıların kendi hakikatini, özgün kadın kimliğini ortaya koymaya çalıştıklarını iddia eder ve her ne kadar beden bu hakikatin yuvası olarak görülmesede, hermeneutik bir imge olarak algılandığını ifade eder.¹¹¹

Ayrıca Kelly, cinselliğin güçlüklerini barındıran kadınlık muamması problematiği ile uğraşan kadın sanatçılara dair şu savlarda bulunur:

“Kadın sanatçı, bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle ‘kadınlık durumu’ nun koşullarında, yani bakışın nesnesi olarak görür. Ama ‘erkek konumu’ denebilecek bir konumda bulunarak, bakışın öznesi olarak, bir sanatçı olarak yaşadığı ‘duyguyu’ açıklamak zorundadır. Kadın sanatçı, birinci konumu, kadının toplumsal olarak belirlenmiş konumu olarak tanımlar: sorgulanması kurtulunması ya da ortadan kaldırılması gereken bir konumdur bu. Oysa ikinci konumun işaret ettiği şey (yani, etkin bakış söz konusu olduğunda tek bir konum olabilir o da erkeğin konumudur) kabul edilmez ve bir tür ruhsal hakikat olarak yorumlanır: doğal içgüdüsel, önceden var olan ve muhtemelen temsil edilemeyen kadınlık olarak. Feminist metinlerde sıklıkla karşılaşılan muğlaklık, özcülük iddialarını çürütüyor; bu muğlaklık, erkek ve kadın kimliklerinin asla nihai olarak sabitlenemeyeceğinin, temsiller aracılığıyla sürekli müzakere edildiğinin kanıtıdır. Bu konumsallık krizi, bu anlam istikrarsızlığı, öznenin dilde cinsiyet temelinde bölünmesini belirleyen fallus terimi etrafında döner. Lacan’ın kadının fallik terimle ilişkisini bir kılık değiştirme, bir maske olarak tanımlaması anlamlıdır. Kadın, öteki için fallus olmakla etkin biçimde, edilgin bir amaç edinir, kendi kendisinin resmi olur, bir ön cephe diker. Bu cephenin gerisinde eninde sonunda keşfedilecek ‘sahici’ bir kadın yoktur. Ama bir ikilem söz konusudur: aynı zamanda arzunun hem nesnesi hem de öznesi olmanın imkansızlığı.”¹¹²

Kelly, post-feministlerin bu durumun inkâr stratejisini benimsemelerine yol açtığını, söz konusu stratejinin, cinsel konumlanmanın belirsizliğini teşhir ettiğini ve bununla eksikliği reddettiğini ama yine de bakışın nesnesi olarak kaldığını belirtmiştir.¹¹³ Buradaki amaç “*kadın kendisini arzunun öznesi olarak nasıl temsil edebilir?*”¹¹⁴ sorusu üzerinden kadının imgesini bir tamamlanma ânı olarak kadına

¹¹⁰ Mary Kelly, “*İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İgelemek*”, **Sanat/Cinsiyet**, ed. Ahu Antmen, 268 s.

¹¹¹ Kelly, a.g.e., 269 s.

¹¹² Kelly, a.g.e., 269 s. (Bkz. **Sanat/Cinsiyet**, ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, 2008.)

¹¹³ a.g.e., 270 s.

¹¹⁴ a.g.e., 270 s.

geri vermek olduğu söylenebilir. Mary Kelly'nin düşüncesi, feminist insiyatifin, kadın bedeninin gerçek formuyla tasvirini yadsıyarak onun yokluğundan bir anlam yaratmaya çalıştığı, ama bunun yeni bir ikonoklazm biçiminin işareti de olmadığı yönündedir.¹¹⁵ Ayrıca Kelly bu konuyla ilgili şunları da belirtmektedir:

“Kadın sanatçının görüş alanında kadınlık önceden belirlenmiş hazır bir kendilik olarak algılanmaz; sınırları çizilmiş bir alanda, bir söylem uğrağında, bir tarih parçasında cinsel farklılığın haritasının çıkarılması olarak anlaşılır. İzleyici açınsından bu, bir ters çevirme taktiğidir; imgeyle farklı türde bir özdeşleşme aracılığıyla, kadını bakışın öznesi olarak üretmeyi hedefleyen bir girişimdir. Bu ters çevirmenin sonuçlarından biri de şudur: Psikanaliz kuramının, baskılanma/sapkınlık, histeri/takıntı, beden/söz vs. ile heteroseksüel gören/görülen ikilisi arasında mütekabiliyet kurarak görsel alanı cinsel açıdan belirlenmiş konumlara bölme eğilimini sorgular. Ancak bu bölünme Freud'un kendi eserlerinde desteklenmez. Freud'a göre, cinsel kimlik Oedipus kompleksi adı verilen hassas ve çalkantılı bir geçiş sürecinin ürünüdür; bir anlamda simgesel iğdiş edilmenin kabul edilmesiyle tamamlanan bir geçiş sürecidir bu. Ancak iğdiş edilme aynı zamanda imgelem, yani fantezi düzleminde de kayıtlıdır; işte fetişist senaryonun doğduğu ve sürekli yeniden sahnelendiğı yer burasıdır. Çocuğun annesi ile babası arasındaki farkı kavraması, her şeyden önce, annesinin bir fallusa sahip olmadığını kabullenmesi demektir. Ancak bu durumda görmek mutlaka inanmayı sağlamaz; çünkü kız olsun erkek olsun çocuk için önemli olan, bizzat kendisinin sahip olmakla ya da olmakla ilişkisidir. Böylece geleneksel olarak erkek olduğu varsayılan fetişist, farkı kavrama anını erteler; kuşkusuz geçişi gerçekleştirmiştir ve farkı bilmektedir ama bunu inkar eder. Temsil bağlamında bu inkar, pornografik imgelerin net ikonografisiyle ilintilidir; burada erkek, kadının fallus yerine geçen bir şeye sahip olduğunu ya da kadının bedeninin biçimini, eksiksiz düzenlenişini görerek yeniden inanır.”¹¹⁶

Bu noktada Mary Kelly, psikanalizin kadın fetişizmi olasılığını dışlamasını ve kadınları sadece baskılanmayla sınırlamasını eleştirir. Çünkü Oidipal geçiş sonucunda kız çocuk annesiyle özdeşleşip babasını aşk nesnesi olarak seçtiğinden dolayı, kadın da, çocuk sahibi olma beklentisiyle -fallusa sahip olmakla-, eksikliğin algılanmasını geciktirmektedir. Bu bağlamda çocuğun yitirilmesi demek (yani eksikliği temsil etme yetisinin), simgesel tamlığın da yitirilmesi anlamını taşımaktadır.¹¹⁷ Ayrıca Kelly, Freud'un kadınların kastrasyon korkusunu tanımlarken, kadının sevdiği nesneleri, yani çocuklarını yitirme kaygısına dönüştüğünü ve kadının bu kaybı geciktirmek adına çocuğı fetişleştirdiğini ifade eder.

¹¹⁵ a.g.e., 270 s.

¹¹⁶ a.g.e., 271 s.

¹¹⁷ a.g.e., 271 s.

3.2. Objelerin Norm Dışı Kullanımı: Fetişizm

İlk psikanalistler fetişizmi, erkek erotik düş gücünün yarattığı fantastik bir şey olarak tanımlamaktadır.¹¹⁸ Ayrıca, 19. yüzyıl sonunda psikanalistler, bu düş gücünü harekete geçiren şeyin hadım edilme kaygısı ve bastırılmış eşcinsellik olduğunu ifade etmişlerdir.¹¹⁹ Naomi Schor, “Female Fetishism: The Case of George Sand”, *The Female Body in Western Culture*, adlı makalesinde amacının “kadın bedeninden yola çıkan okuma modellerini tartışmak” olduğunu söylemiştir.¹²⁰ Kadın bedeninin cinsel bir beden olduğu feminist söylemce defalarca belirtilmiştir. Fetişizm olgusunun “çok merkezli” (ve birden fazla şekilli) bir sapkınlık olduğunu ifade etmiştir, Schor. Ancak erkek-merkezli Freudyen bir fetişizmin ana hatlarına sadık kalırken Schor, Emily Apter ise erkek cinsel organını merkez alan fetişizm tanımından uzaklaşmayı deneyerek kendi kadın fetişizmini kurmaya çalışmaktadır.¹²¹

Ayrıca Apter, “fetişizm”i sorgular; “Roland Barthes’in ‘gerçeğin etkisi’ne¹²² benzettiği ayrıntıya aşırı düşkünlük mü? Freud’un anlattığı gibi kadınların eksikliklerini maskelemek amacıyla, erkek cinsel organı yerine geçmesi için edindikleri bir yapı mı? Yoksa ilkel bir idole tapınmanın Avrupalılaştırmış, psikanalitik bir cinsellik düşkünlüğü mü? Apter’in sorduğu bu sorulara yanıtı, üç tanımdan üçünü de içerdiği yönündedir.¹²³

Bununla beraber, “Kadın fetişizmi” deyimi, Freud sonrası döneme ait olan yeni bir tanımdır ve feminist düşünürler tarafından oluşturulmuştur.¹²⁴ Feminist düşünürler bu deyimi cinsiyet kalıpları ve penisi merkez kabul eden psikanalitik önyargıların değerlendirilmesini amaçlayan eleştirinin bir parçası olarak kullanmışlardır. Freud, fetişizmi erkeklere ait bir psikopatolojik durum olarak

¹¹⁸ Lynn Hunt, *Erotizm ve Politika*, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, 215 s.

¹¹⁹ a.g.e., 215 s.

¹²⁰ Hunt, a.g.e., 239 s.

¹²¹ y.a.g.e., 239 s.

¹²² Hunt, a.g.e., 218 s. (Bkz., Emily Apter, “Kılı Kırk Yarmak: Ondokuzuncu Yüzyıl Sonunda Doğum Sonrası Duygusallığı ve Kadın Fetişizmi”, *Erotizm ve Politika*, 216-245 s.)

¹²³ a.g.e., 218 s.

¹²⁴ a.g.e., 220 s.

tanımlamaktadır.¹²⁵ Ayrıca Freud hadım edilme endişesini “erkek cinsel organı yerine geçen öğelere saplantı” olarak ilişkilendirmektedir. “Fetishism” (1927) adlı yapıtında Freud, bazı nesnelerin niçin fetiş* değeri kazandığını söz konusu nesnelerin ortak yanlarının birer ayıp-örter, yani hadım edilme korkusunu arka plana itmeleri ve hadım edilme tehdidinin üstünü örtmeleri olduğunu ifade etmiştir.¹²⁶ Bu fetiş nesneler, önlükler, mendiller, kurdeleler, peçeler ve iç çamaşırları gibi objeler olabilmektedirler. Bu nesneler arasında ayaklar, saç ve bunların koruyucu örtüsü olan çizme, kurdele ve şapkanın olmasını ayrıca anlamlı bulmaktadır Freud.¹²⁷

Freud’a göre kızlar hadım edilme korkusu yerine penisi kıskanma duygusu yaşarlar ve bu eksiklik duygusunu simgesel olarak dengeleyen olaylar ise gebelik, çocuk büyütme ve erkek bir fetiştin bakışı aracılığıyla kendi bedenlerine hayran olma sürecidir, yani “ikinci derece” bir fetişizm olarak nitelendirir.¹²⁸ Naomi Schor “kadın fetişizmi, psikanaliz yaklaşım içinde bir uyumsuzluklar birlikteliğidir”¹²⁹ açıklamasını yapmıştır ve ona göre G. A. Dudley fetişi erk olmaktan çıkarmış ve fetiş yalnızca erkek cinsel organının değil başka çocukça nesnelerin yerine de geçebilir değerlendirmesinde bulunmuştur.¹³⁰

Kadın fetişist için fetiş kavramı, babanın cinsel organına eşittir.¹³¹ Lacan, “erkek cinsel organı olmak ya da ona sahip olmak” arasındaki farka dikkat çekmiş ve bu durum onun söz konusu düşüncesinin pek çok sanatçı tarafından kullanılmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda Freud gibi Lacan da fetişizmin, kadınlar için bir sorun teşkil etmediğini öne sürmüştür ve “çoğu erkek sapkınlıklarının düşsel amacı erki korumak olduğunu söylemiştir. Lacan, bu nedenle kadınlarda fetişizm olmaması erk arzusunun kadın sapkınlıklarında farklı bir kaderi olduğu fikrini ortaya çıkarmaktadır”¹³² yorumunda bulunmuştur. “Lacan fetişizm sorunundan söz ederken cinsel farklılıkları kabullenmekle birlikte, yine de erkek fetiştin karşıtı olarak erk

* Fetiş sözcüğü Latince “factitious” (yapay) kelimesinden türemiştir.

¹²⁵ a.g.e., 220 s.

¹²⁶ a.g.e., 220 s.

¹²⁷ Hunt, a.g.e., 220 s.

¹²⁸ a.g.e., 221 s.

¹²⁹ a.g.e., 222 s.

¹³⁰ Hunt, a.g.e., 222 s.

¹³¹ a.g.e., 222 s.

¹³² a.g.e., 241 s.

kıskanan kadın eşcinsel imgesine geri dönmektedir.”¹³³ Aulagnier- Spairani’dan bahseden Schor, bu kişinin feminist bir Lacan taraftarı olduğunu söyler ve kadın fetişizmine dair şu açıklamalarda bulunur:

“Aulagnier- Spairani’ye göre şiddetli kıskançlık durumlarından da bir tür kadın fetişizmini sorumlu tutmaktadır. Bu aşırı kıskançlık örneklerinde kadınlar yalnızca kadın rakiplerden şüphelenmekle kalmamakta, canlı ve cansız tüm nesnelerden erkeğin dikkatini çektiği için şüphelenmektedir. bu durumda kadın fetişizmi kadının kadın tarafından somutlaştırılmasıyla eş anlamlı olup, mazoşist bir ‘kendini nesneleştirme arzusu’nun uzantısı olarak ortaya çıkar. En yüzeysel düzeyde bu arzu kadının kendini bir cinsellik nesnesi yapmak istemesi olarak belirir.”¹³⁴

Ayrıca Aulagnier- Spairani’ye göre kadınlar varlığı itibariyle fetişisttirler buna dayanak olarak ta kadınların gölgeler ve izler aleminde yaşadığını belirtmekte ve mücevher takımı, taşbebek yapmacıklığı, bedeninin bazı bölgelerinin tek tek narsist bir tavırla teşhiri ve orgazm olmuş gibi yapma durumları yapay bir cinselliğin değişik tavırları olarak tanımlamaktadır.¹³⁵ Schor’un kadın fetişizmi hakkında vardığı sonuç ise şudur:

“İnsan kadın fetişizmini nasıl tanımlamaya çalışırsa çalışsın tabii eğer böyle bir şey varsa kadın fetişizmi bir “çalıntı”, (bir tür “sapık hırsızlık”) olarak kalacaktır çünkü fetişizm baskın şekilde erkeklere ait bir rahatsızlıktır. Bu haliyle de “ ‘penis kıskançlığının’ en son ve en az aşıkare şekline” çok yakındır.”¹³⁶

Schor gibi kadın sapkınlıkları konusunda penis kıskançlığı görüşüyle çatışmayan bir diğer yazar ise G. Gatian de Clérambault olmuştur. Bu kişi çok az ele alınmış olan dokunma duyusuna odaklanan kadın fetişizmini incelemiştir. Freud’un çağdaşı ve Lacan’ın hocası olan Clérambault, çalışmalarında “takıntı halinde bir bakış” olayını incelemiş olması birçoğuna göre Lacan’ın “ayna dönemi kuramı” bu olayı temel aldığı yönündedir.¹³⁷ Clérambault’nun 1908’de basılan, kadın vakaları üzerine üretmiş olduğu kuramsal düşünceler, fetişizm kavramının cinsiyetten

¹³³ a.g.e., 241 s.

¹³⁴ a.g.e., 222 s.

¹³⁵ Hunt,a.g.e., 223 s.

¹³⁶ a.g.e., 223 s.

¹³⁷ a.g.e., 223 s.

bağımsız ele alına ilk eser olarak görülmektedir. Fetişizm terimi, 19. Yüzyılın ikinci yarısında Charcot, Magnan, Ball, Binet, Moll, Garnier, Boas ve diğerleri tarafından cinsel sapkınlık anlamına gelecek şekilde kullanılmış, Clérambault ise bu kavramın değişime uğramış bir türünü kadınlar için ilk kullanan kişi olmuştur.¹³⁸ Fakat yine de Clérambault, kadınları erkek sapkınlığının seçkinci çevresine kabul etmeye pek de razı görünmez. Clérambault erkek fetişisti şu şekilde tanımlamaktadır:

“Fetişist, sadist, eşcinsel ve mazoşistlerde ilginç bir ortak özellik, tutku duydukları nesnenin rüyalarına çok sık girmesidir. Kendi kendini tatminden de öte, gerçek bir hayal dünyası ahlaksızlığı yaşarlar ve en sevdikleri eylem tutkulu oldukları nesneyi düşlemektir. Onunla ilgili konuşur ve yazar, onu yüceltirler. Fetişle masturbasyon yaparken muhteşem sahneler düşlerler...”¹³⁹



Resim 15: Mary Kelly, “**Post-partum Document**” sergisinden görüntü, 1998.

¹³⁸ a.g.e., 224 s.

¹³⁹ a.g.e., 224 s.

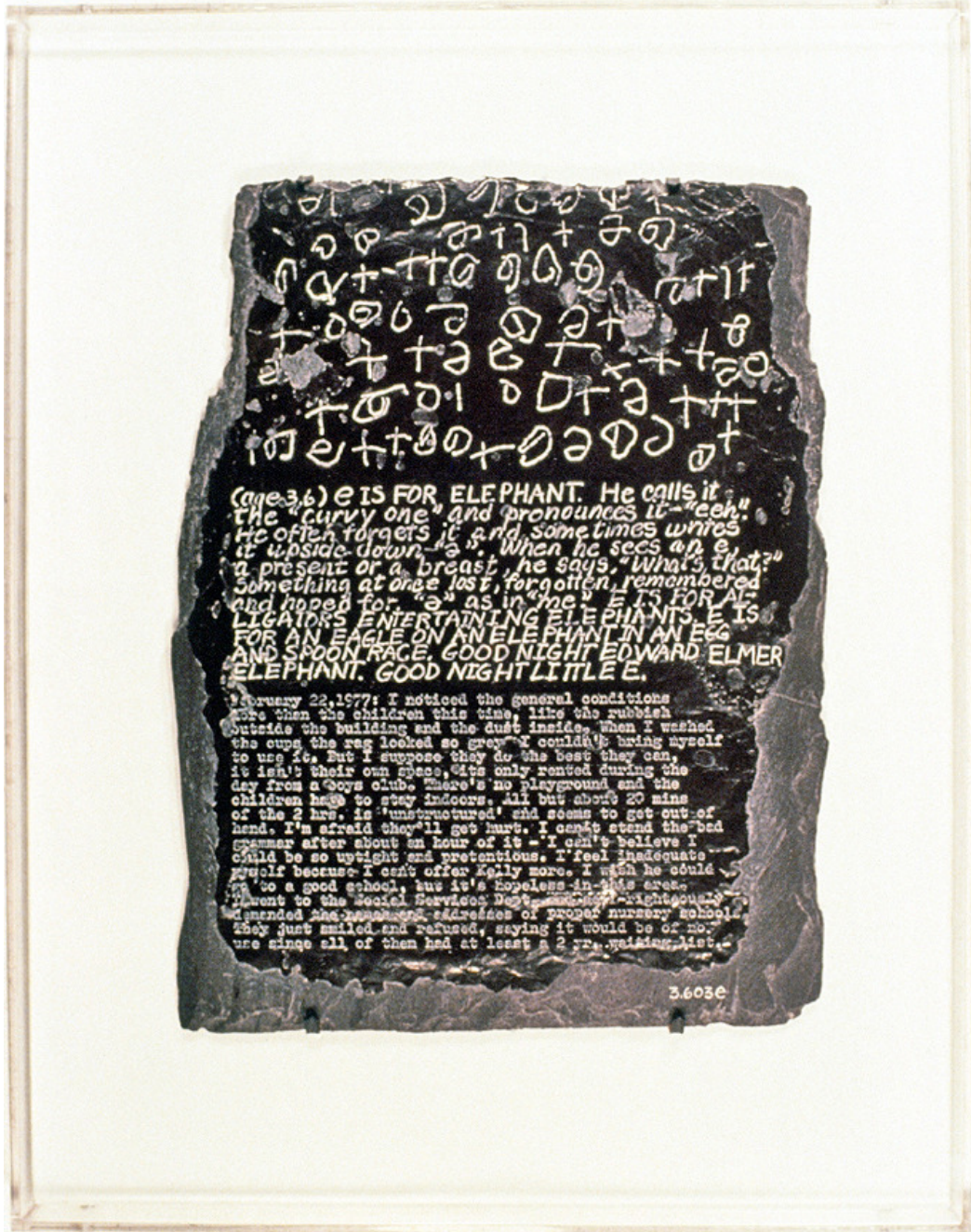
Clérambault kadınların erkeklerden daha az erotik düş gücüne sahip olduğu savında bulunmuştur, fakat onun dokümanlarını inceleyen bazı araştırmacılar, belgelerinden yola çıkarak söz konusu tezinin tutarsızlığından bahsederler. Fetişistler için arzulanan nesne, dinsel bir şevkle yüceltilmektedir. Bu durum 18. yüzyılda fetişizmin puta tapma olgusunu akla getirmektedir. Feministler içinse “fetiş”, pornografi, reklamcılık ve sanatta bulunan erkeğin bakışlarıyla kadını soyması anlamını taşımaktadır.¹⁴⁰

Ayrıca, fetişistin sahte olduğunu bildiği yine de inandığı bir imge uydurarak (penis yokluğu) yokluğa karşı çıkma çabası Freud’un olumsuzluk-yadsıma çözümleme yapılarını vurgulamaktadır. Salt kadınlara ait bir fetişizm arayışına feminist sanatçı Mary Kelly’nin işleri örnek gösterilebilir. Kelly’nin “Post-partum Document” (Doğum Sonrası Belgesi, 1977–1978) adlı çalışması hem heykel hem de metin içermektedir. Bu çalışmasında Kelly, çocuk gömme törenlerini anlatarak kadın fetişizminin hem estetik bir edime hem de bir kurama dönüşmesini sağlamaktadır.



Resim 16: Mary Kelly, “Post-partum Document” Belge I, işinden birkaç örnek.

¹⁴⁰ a.g.e., 226 s.



Resim 17: Mary Kelly, Belge VI, “**Post-partum Document**” Doğum-Sonrası Belgesi’nden kesit, 1977–1978. Mary Kelly’nin 1973’te başlayan *Doğum-Sonrası Belgesi* başlıklı çalışması, doğumdan itibaren gelişen anne-çocuk ilişkisinin görsel bir çetelesidir. Annelik deneyiminin kültürel ve psikolojik boyutlarını irdeleyen Kelly’nin bu çalışması, kavramsal sanata kadınsı bir öznellik getirmesi açısından dikkat çekmiştir.*

* Resimaltı metni Ahu Antmen’e aittir, bkz. Sanat/Cinsiyet, İletişim Yayınları, 2008, 272 s.

3.2.1. “Kadın Fetişizmi” Olgusu Üzerine Bir Deneme: “Post-partum Document”

Mary Kelly'nin “*Post-partum Document*” çalışması, psikanaliz (ve özellikle Lacan) üzerine eğilen bir eserdir ve ayrıca insan öznesinin gelişimi içinde bilinçdışı ve cinselliğin el ele ilerlediğini iddia etmektedir. İngiliz sanat tarihçi, eleştirmen ve yazar, Lisa Tickner’a göre Kelly, ikincil gözden geçirme ve zor deneylerle uğraşmak için psikanalizi kullanır; aynı zamanda dişilik üzerindeki psikanalitik söylemi de yıkmaya çalışır. Document, temsil sistemleri aracılığıyla sürekli olarak üretilen farklılığın altını çizmektedir (temsili uygulamaların dışında mühim bir dişilik yoktur); ve Kelly’nin terimleri ile ‘yaşanan deneyimlerin kendi kendine yeterliliğine karşı’ ve dişiliğin içinde şekillendiği sosyal ilişkilerin teorik olgunlaşması adına’ bir tartışma oluşturmaktadır.¹⁴¹

‘Anne-çocuk ilişkisinin analiz ve görselleştirme süreci’ olarak algılanan Document (1973–1979), 135 kare ve 6 bölümden oluşmaktadır. Bulunmuş nesneler, diyagramlar, günlük parçaları ve yorumların stratejik kullanımı ile annelik fikri basit bir biyolojik ve duygusal kategoriden karmaşık psikolojik ve sosyal bir sürece dönüştürülmektedir –içgüdüsel ve doğal bir ‘annelik’ ideolojisi tarafından maskelenmiş mekanda- kuruluma dair çifte bir hareket söz konusudur, denilebilir.

Doğum sonrası ilk döneme ait fiziksel ve ruhsal birbirine bağımlılık ve haz veren bütünlük, bir dizi ayrılma ve soğuma ile çocuğun dünyada kendi yerini alıyor olmasına bağlı olarak azalır. Post-partum Document’ın altı aşaması, çocuğun kendi imzasını attığı, dil ve kültür ile onaylanmış, cinsel bir birey haline geldiği noktaya kadar bu süreci anlatmaktadır. Aynı zamanda, bu aşamalar annenin fantezileri, ‘annelik denen projedeki arzuları ve bahisleri’ne de bir ses oluşturmaktadır. Kelly için, fetişizmi karakterize eden tanıma ve inkâr yapısı, kadının hadım edilme korkusunda görülebilir ki, bu korku sevdiği nesneleri özellikle de çocuğunu

¹⁴¹ Bkz. Lisa Tickner, “*Sexuality and/in Representation: Five British Artists (1985)*”, **Feminism -Art-Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 464 s.

kaybetme korkusunda merkezileşir.¹⁴² Çocuğun hediyeler ve hatıralar ile fetişleştirilmesi annenin onu tanımamasıdır – Lisa Tickner’a göre; Mary Kelly bir sanatçı olarak işine bu tür bir fetişleştirmeyi taşımaya çalışarak, aynı zamanda temsilin fetişistik doğasına da dikkat çekmektedir. Ayrıca Tickner, Kelly’nin işine dair aşağıdaki şu yorumlarda bulunur:

“Daha sonradan anlaşılacağı gibi ve Kelly’nin de ifade ettiği üzere, Document ile başka bir öykü ortaya çıkmaktadır; 1970’ler sırasında Büyük Britanya’daki kadın hareketi içindeki feminist tartışmanın tarihidir bu. Ampirik veriler ve bunların sanatçıların işlerinde kullanımı ile bir dizi kavramsal kayma yaşanmaktadır. Document, 1973’teki cinsel ayırım üzerine birincil önem vererek 1976’daki cinsel farklılık sorununa ilerlemektedir. Bu noktada ‘ataerkilliğin sembollerine negatif bir giriş olmasına dair’ kavramlar temsil teorilerinin gelişmesi ile silinmektedir – yani hem psikanalitik anlamda (dildeki konumu ile dışı) hem de ideolojik anlamdaki temsil (belirli söylem ve sosyal uygulamalar içerisinde farklılığın üretimi). Documentation VI, bu cinsel ayırım ve cinsel farklılık çözümlemelerini bir araya getirmeye çalışır – zira bunlar bir arada işler ve “okul kurumu içerisindeki anne/evhanımı kurumunun inşasını” tanımlama konusunda geçerliliklerini bir arada bulurlar.”¹⁴³

Bunların dışında, İngiliz eleştirmen ve yazar, Elizabeth Cowie “Introduction to Post-partum Document” çözümlemesinin “Motherhood, Loss, Fetish” adlı bölümünde anne, baba ve çocuğun görsel olarak yokluğu ile ilgili aşağıdaki şu tartışması yayınlamıştır:

“Doğum Sonrası Belgesi (The Post-partum Document) bir tek kişisel tarihle değil, analığın ‘kişisel tarihiyle’ ilgilidir. Bu nedenle insan figürünün olmayışı, Mary’nin fotoğraf gibi imgeleri, baba Ray Barrie veya oğul Kelly’nin kendisi önemlidir. Bu strateji serginin geriye bakış değil, temsil edilme işlevinin altını çizmekte ve sergiyi özyaşamöyküsü olmaktan daha da uzaklaştırmaktadır. İmgenin gerçekçi temsil edilmesi, insan yüzü olarak gösterilmesi ve böylece onunla özdeşleşilmesi sakınılacak bir konu olmuştur. Onun yerine elimizdekiyle yetinmeli, bu kişisel tarihin yapı dizisiyle çalışmalı, onu bir dizi temsilin, işaretin, yaklaşık değer, simgeler ve söylemlerin içinden bulup kavramalıyız. Analığın kişisel deneyimi, analığın toplumumuzda araştırılmasından elde edilen malzemedir. Bu deneyim, yani Mary Kelly’nin analık deneyimi, apaçık bir gerçek değildir; bunlar işaretler; izler ve serginin malzemesinde yan yana gelmiş kayıplar ve ayrılıklardır. Bu

¹⁴² Bkz. Lisa Tickner, “Sexuality and/in Representation: Five British Artists (1985)”, çev.Onur İlter, **Feminism -Art- Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 464 s.

¹⁴³ Robinson, a.g.e., 464 s., bu paragraf çeviri özetidir, çev. Onur İlter.

öyle bir temsil sürecidir ki bireysel öznenin yerine başka bir şey konur. Mary Kelly, V. Belge ile ilgili şöyle der: "Anayı fotoğraf olsun olmasın kendi imgesiyle belirtmeyi reddetme onun varlığını ortadan silmek demek değil, çocuğun varlığı yoluyla ananın arzusunun Ötekinin alanına yerleştirmektir." "Bunun da ötesinde, eserin içinde ana figürü olmadığı için, kadınlığın temsil edilmesi 'bozulmadan' nasibini almayacak demek değildir. Doğum Sonrası Belgesi'nde bakış dünyasında bastırılan gerçekçilik, günlük yazımı olarak geri döner." Bu metinlerde itirafların iç gıcıklayıcı içtenliği vardır. Fakat "öykü" aslında yalnızca bu metinlerle nesnelerin yan yana konmasında ortaya çıkar. Öykü ana ve çocuğun toplumsal ilişkilerde yan yana getirilme sürecinin yazımı olur. Bu dolaşımda serginin nesneleri ve metinleri önemli geçici nesnelerdir. Ananın "anı nesneleri" ve çocuğun "geçici nesneleri" birlikte yaşanan bir zevkten yoksun kalmaya şahitlik eden simgelerdir. Fakat bunların köklerinde yatan arzu, yalnızca fantazinin özel yapısı kullanılarak bilinçdışında yaratılabilir."¹⁴⁴

Kelly, Derrida ve Kofman gibi "yazmanın, temsil etmenin fetişist doğasını" sorgulayarak fetişizmi erkeklere özgü bir bakış olmaktan çıkarmaya çalışır. Ayrıca Mary Kelly "Post-partum Document" çalışmasında yer alan metinde şunları ifade etmektedir:

"Freud'a göre erkeğin hadım edilme korkusu çoğunlukla kol, bacak, saç, diş, göz ve hatta penisin yok edilme fantezisi olarak ortaya çıkmaktadır. Freud kadının hadım edilme korkusundan söz ederken bu düşsel senaryo kadının sevdiği nesneleri ve özellikle de çocuklarını kaybetme korkusu şeklini alır. Çocuk büyüyecek, onu terk edecek, reddedecek ve belki de ölecektir. Bu ayrılığı ertelemek veya yadsımak için kadın çocuğu fetişleştirir: Onu giydirecek, ne kadar büyürse büyüsün beslemeye devam ederek veya kısaca bir bebek daha doğurarak. Yani pornografi kavramı yerine annenin anı olarak biriktirdiklerinden söz etmek daha doğru olacaktır: İlk ayakkabılar, fotoğraflar, saç bukleleri veya okul karneleri."¹⁴⁵

Freud'un annelik fetişizmi tanımı kadın narsizmi tartışmasına dayanmasına rağmen -yani çocuk anneye ek olarak görülür ve kaybolmuş bütünlüğü tamir etmenin aracıdır- Kelly'nin derdi kadın fetişizmini penis kıskançlığına dayandıran geleneksel tavrı yalanlama çabası değildir. "Ancak Kelly'nin 'çocukluktan kalma molozların minyatür müzesi'ni yaratması kadına cinsiyet oluşturu, koruyucu ve bakıcı olarak avantaj sağlamaktadır."¹⁴⁶

¹⁴⁴ Apter, a.g.e., 243-244 s.

¹⁴⁵ y.a.g.e., 229 s.

¹⁴⁶ a.g.e., 230 s.

3.3. Başboş Dolaşan Uterus*

Öncelikle, şunu belirtmek gerekir ki histeri** kelimesi, fazlaca anlam yüklenmiş, sorunlu bir kavramdır. Onu, sırf bir metafor olarak bile kadın yaratıcılığı hakkındaki bir tartışmaya dahil etmenin zorluğundan bahseder, S. Reynolds ve J. Press.¹⁴⁸ Sözcük, Yunanca'da rahim için kullanılan *husterikos* sözcüğünden gelmektedir. Yüzyıllar boyunca kadınlarda görülen psikosomatik ve zihinsel rahatsızlıkların sebebi “başboş bir rahim” olduğu düşünülmüştür.¹⁴⁹ Başka örneklerde bunun gibi hezeyanlar, cin çarpmasının alameti olarak görülmüştür. Bu ifadelere ek olarak, S. Reynolds ve J. Press, “histeri” ile ilgili şu açıklamaları yapar:

“Ortaçağda ve on dokuzuncu yüzyılda kadınlar, cinselliğin şiddetle bastırıldığı koşullar altında yetişiyordu. Histeri bir "başkaldırı" biçimiydi: Kendisini gerek eylemde gerekse dilde ifade etmesi engellenen arzusun gücü psikosomatik semptomlarda ya da glossolali*** patlamalarında yeniden ortaya çıkıyordu. Beden, sahibinin itibarını zedeleyerek ve başkalarını da şaşırtarak “konuşuyordu.” Modernlik öncesi dönemde bu vahşi kadınlarla dinsel otorite uğraşıyordu; on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ise bu rolü tıp üstlendi. Freud psikanalizin o güne kadar dinin alanında sayılan bölgenin (yani, irrasyonallite bölgesinin) bilimi olacağını tasavvur ediyordu. Cin çıkaran hocalar gibi psikanaliz de karanlık, kargaşalı “kadınsı” dünyayı soruşturmaya girişti. Nabokov. Freud'u “Viyanalı'nın witchdoctor'ı”**** yaftası vurarak küçümseyen bir edayla bir kenara attığında konunun esasını sandığından da yakından kavramıştı.

(...)Webster Sözlüğü histeriyi “kolayca heyecana kapılabilmeye ve psişik, duyuşsal, vazomotor içörgansal işlevlerin dengesizliğiyle kendini belli eden bir

* **Uterus:** Rahim, kadın üreme organı.

** **Histeri:** kelime kökeni olarak da hysterikos vajina anlamına gelmektedir. Tarihte histeri ilk defa Yunanlılar tarafından "hysterikos" ismi ile anıldığı bilinmektedir. Bir hastalık olarak ilk defa Hipokrat tarafından teşhis edilmiş ve yine ismi de Hipokrat tarafından verilmiştir. Hipokrat bu hastalığı ilk olarak kadınlarda bulgulayıp, hastalığın kadın rahminin uterus isimli bölümünün yarattığı bir buhran olarak açıklamıştır, kadının seksüel doyumsuzluğunun da aynı biçimde histeriye yol açtığını düşünmüştür. Histeri, doğrudan psikanalizin kökeninde yer alır, Freud, Jean-Martin Charcot'nun görüşlerine dönerek, histeriyi, hastanın bilinçaltına ittiği, çoğunlukla cinsel kökenli, daha derin bir bozukluğu bedenine yansıttığı sürece çok kolay tanınabilen bir nevroz olarak betimlemiştir. Bilinçdışının vücut aracılığıyla dışa vurumu olarak ta tanımlanmıştır. (bkz. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Histeri>. Erişim: 27.10.2009. Ayrıca bkz. S. Freud ve J. Breuer, Histeri Üzerine Çalışmalar, çev. Emre Kapkın, 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2001.)

*** **Glossolali:** saçmalama, peltek konuşma, tam anlamıyla anlaşılamayan konuşma, dinleyenlere garip gelen kelime ve sözlerle belirgin konuşma, hayali konuşma...

**** **Witchdoctor:** ilkel toplumlarda büyücülükle hastaları iyileştiren kişi. ingilizcede "cadı" ve "hekim" kelimelerinden oluşuyor. Bir anlamda cadı doktoru anlamına gelmektedir.

¹⁴⁸ S. Reynolds, ve J. Press, **Seks İsyanları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'ın Roll**, çev. Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 291 s.

¹⁴⁹ y.a.g.e., 291 s.

psikonevroz” olarak, günlük konuşma diline daha yakın bir tarzda da “başa çıkılamayan korku ya da duygusal aşırılık” olarak tanımlar.”¹⁵⁰

Bazı kadın sanatçılar, histerinin denetim dışılığını yeniden, bu kez denetimin ötesi olarak, Süperego'nun sansürcülüğüne karşı bir başkaldırı olarak tahayyül etmeye çalışırlar. Bu sanatçılar tarafından histerik cadı, patriarşiye karşı mücadele eden bir kavrama dönüştürülmeye çalışılmıştır sanki. Ayrıca, S. Reynolds ve J. Press, psikanalist Monique David-Menard’ın histeriğin bedeni olmadığını savunduğunu söyler ve buna göre; bir travma bedeninin bir bütün olduğu duygusunu ya da bedenin erojen potansiyelini geliştirmesini önlemiştir ve böylece ketlenmiş cinsellik de semptomlarda yüzeye çıkmaktadır. Bunun dışında, bu teoriyi geliştiren Ned Lukacher şunu ilave eder: “*Şu ya da bu sebeple histeriğin bedeninin cinselleşmesi o kadar kötü kokar, o kadar tiksinti vericidir ki, histerik kişi hiç bedeni olmamasını tercih eder.*”¹⁵¹ Söz konusu ifadeler, Cindy Sherman’ın bazı işlerinde güçlü bir şekilde boy gösterdiği söylenebilir; düşkünlüğün şehvetli tasviri, tikinsintinin erotikleştirilmesi, sakatlanmış ve çarpıtılmış bedenler gibi.



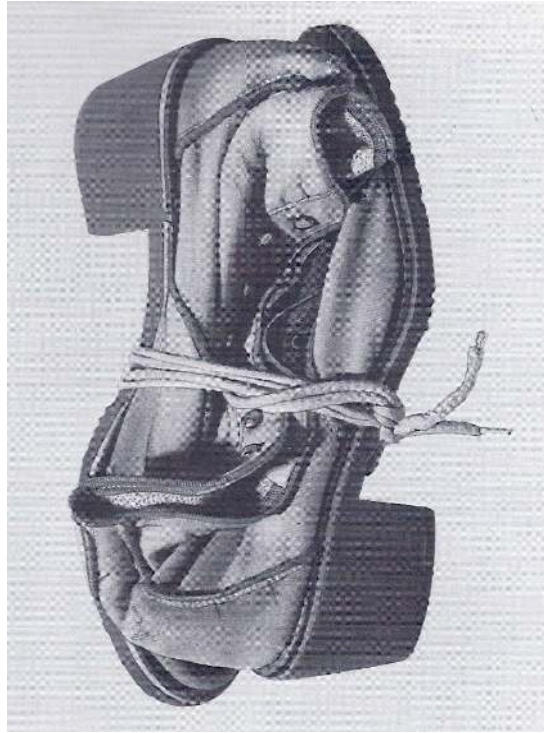
Resim 19: Cindy Sherman, “**Untitled 250**”, 127x177cm,1992.

¹⁵⁰ a.g.e., 291-292 s.

¹⁵¹ S. Reynolds, ve J. Press, a.g.e., 293 s.

3.3.1 Geçici Olanın “Histeri Krizi”

Mary Kelly’nin *Interim** (Geçici – 1983–85) adlı eseri yaşlanmanın temsili ile ilgili bir keşfe çıkarken özellikle kadınların orta yaşa girdikleri dönem ele alınmaktadır. Meret Oppenheim gibi Kelly de, sıradan nesneler seçerek özellikle kadın giysileri ve yine fetiş mekanizmasını takip ederek eksikliği için nesneyi temsili kullanmıştır. Ayakkabı (klasik fetiş objesi) (Resim 19), dantelli külot “iç çamaşırı genellikle fetiş nesnesi olarak seçilir ve soyunma anını yansıtır, kadının hala fallik olarak görülebildiği son anı”¹⁵² ya da siyah deri ceket ki, anlatıcıya göre bu kadının “profesyonel bir sanatçıyı” imlemeye çalışırken giydiği ortopedik bir eşyadır.



Resim 20: Mary Kelly, “*Interim*” (Geçici), düzenlemesinden bir çalışma, “*Supplication*” (Yalvarış), 1983–85.

* Jo Anna Isaak, **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter**, Routledge, July 1996, 199–202 sayfalarından özet çeviridir.

¹⁵² Isaak, a.g.e., 199 s.



Resim 21: Mary Kelly, “**Interim**” (Geçici), “**Menacé**” (Tehdit), 1983–85.

Kely’nin bu çalışmasındaki giysiler katlanmış, açılmış ya da düğümlenmiştir ve Charcot’nun “*Iconographie photographique de la Salpêtrière*”: “*Menace*,” “*Appel*,” “*Supplication*,” “*Erotisme*,” “*Extase*” eserinde histerinin “*passionate attitudes*”^{*} içindeki kadın bedenlerine ait çizim ve fotoğrafların sınıflandırılmasına göre başlık edinmişlerdir. Her bir tavır için farklı tipte başlık alan üç konum vardır ve bunlar moda ve güzellik, popüler tıp, seksoloji ya da romantik kurgu gibi öneriler sunmaktadır. Bu imgeler (pleksiglas üzerine lamine pozitiflerdir) bir “mevcudiyet” içerirler, örneğin makyajı anımsatan parlak pembe bir arka plan üzerine düşen gölgeleri vardır. İzleyenin kendi görüntüsünü (yansımasını) üzerinde görebileceği bir ayna görevi görürler. Bu durum ayrıca, Lacan’ın ayna evresini de hatırlatmaktadır:

^{*} **passionate attitudes** (İng.): Charcot, “büyük” histeri atağının şematik bir betimlemesini yapmıştır; buna göre tam bir atakta dört evre ayırt edilebilir: (1) sara benzeri evre, (2) geniş devinimler evresi, (3) “*attitudes passionnelles*” (fr. kasların kasılma ve gevşemelerinin birbirini izlemesi) evresi (varsanılan evre) ve (4) en son akıl kargaşası evresi. Charcot pratikte tam bir “*grand attaque*”dan çok daha sık rastlanan tüm histeri atağı tiplerini bu dört ayrı evrenin kısalması, uzaması, yokluğu ya da yalıtılmış olarak türetir. (Bkz. Freud ve Breuer, **Histeri Üzerine Çalışmalar**, Payel Yayınları, 2001, 61–62 s.)

“Ayna evresi itme gücü yetersizlikten beklentiye doğru artan ve mekansal kimlik tuzaklarında kısıtlanmış olan özneye parçalı beden imgesinden kendi tümlüğüne doğru – ki ben ortopedik olarak tanımlıyorum - genişleyen fantezilerin gerçekleştiği masalını uyduran ve son olarak da yabancı bir kimlik zırhının varsayımı ile öznenin tüm akılsal gelişiminin katı yapısından iz bırakacak olan bir dramadır.”¹⁵³

Interim’de Kelly bir uzaklık üretmektedir: gözlenen kadının özdeşleşmesi giysi nesnesine aktarılmaktadır – “mevcudiyet” olarak değil bir “metonimi”^{*} dir bu. Her bir imgenin yanında bir yazı bulunur, kadınlarla yapılan sohbetlerden bir derleme – bakılmak yerine dinlenen kadınlardır bunlar – “konuşma kürü”^{**} nde olduğu gibi. Bu metinler “içerisinde” çeşitli yollar bulunmaktadır: “içsel konuşma” olarak okunabilirler, tekrar edilen kullanılmış cümleler, bilinç dışı düşünceler. Bazı cümleler üzerinde sanki kırmızı bir ruja benzeyen izler vardır – etkisiz kılma ya da vurgulama anlamında. İlk metnin öyküsü, beklenen bir doğum günü partisi hakkındadır.

Eğer cinsel hazzı bilen anne, (Mary Kelly’nin daha önceki işinin - *The Post-Partum Document* (1973) – konusu), Batı kültüründe baskı altına alınmış dişi figür ise bu durumda, orta yaşlı kadın da onun hemen ardından gelmektedir. Eğer bir imgenin varsayımı arzuya sebep oluyorsa, orta yaş da bu varsayılan imgenin kayboluşunu, artık erkeğin arzuladığı nesne olamamayı, görünümü ile eşzamanlılığını yitirmeyi, kendi görünümüne yabancılaşmayı belirtmektedir. İşte imgeye anlamın keyfi olarak bu şekilde uygulanması Interim’i Charcot’nun oluşturduğu histeri tanımları ile bağıntılı kıldığı söylenebilir.

* **metonimi**: İng. metonymy, düşünüleni dolaylı olarak anlatan söz.

** Freud ve Breuer, **Histeri Üzerine Çalışmalar**, Payel Yayınları, 2001, 89 s.

¹⁵³ Isaak, a.g.e., 202 s.



Resim 22: Mary Kelly, “**Interim**” (Geçici), 1983–85

3.3.2. Giydirilmiş Benlik: Cindy Sherman

“Mimesisle oynamak bir kadın için söylemde kaybettiği yeri geri kazanma ancak bunu yaparken de basit bir şekilde ona indirgenmeme uğraşıdır. Kendini yeniden ortaya koymak, fikirlere yeniden teslim etmek anlamına gelir – “maddenin” “algılanabilir” yanına yakın olduğu kadarı ile – ve bu düşünceler kendi hakkında erkek mantığında değiştirilmiş düşünceler olup oyunsu bir tekrar ile görünmez kalması gerekeni: *dilde dişi örtmeye / saklamaya çalışan muhtemel bir operasyonu*, “görünür kılmak” amacındadır. Ve bu şu gerçeği de ortaya koymak anlamına gelir ki o da: eğer kadınlar bu kadar iyi taklitçilerse bunun nedeni bu işlevin içine kolayca çekilmediklerinden dolayıdır”.*

Bir grup çağdaş kadın sanatçı, kendilerine atfedilmiş sosyal ve cinsel rollerin talep ve gereksinimlerine karşı bir direniş şeklinde kadınların histeriyi stratejik biçimde taklit etmesi olasılığı üzerine kurulu kültürel politikaların potansiyelini ve gizli tuzaklarını keşfe çıkmışlardır. *Mimesis* ile oynarken hem teorik bir uygulamanın hem de dişi bedenine ait imgenin işlevini yitirmesini, dengesini kaybetmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Bu şekilde, görünürlük kuralına tabi olmayan bir şeyi “varlık” ve temsil sistemine dâhil etmektedirler. Görünmesi için yapılanın değil de, daha çok o “delicious game-güzel oyun” için, “her şeyi kendi isteği ile görünür kılan yöntem” üzerinde odaklanmak amacıyla Fransız nörolog, Jean-Martin Charcot tarafından kodlanmış patolojik davranışlarla oluşan semantik alanı keşfetmektedirler.¹⁵⁴ Ayrıca, Charcot’nun, “kadın histerisi” gösterileri feminist sanatçılar tarafından model olarak kullanılmıştır. Böylece, Charcot’nun kadın histeri krizleri üzerine yaptığı kişisel gözlemleri temel alınmış ve bu durum pek çok sanatçı ya da feminist yazar tarafından kadın nevrozu anlatımlarına eleştirel bir dil oluşturma konusunda kaynaklık etmiştir.

Feminist teorisyenler, histerinin kadınlara, erkek egemen dilin dışından bir kanal açtığını iddia etmişlerdir. Bu anlamda kadın sanatçılar histerik ile doğan radikal şüpheyi – aciz kimlik - yeniden gözden geçirmek için bilinçdışı teorisinde orijinal ana geri dönmüşlerdir. Histeri, ayrıca geniş kapsamı içinde, dişiliğin kendisi, izlenmek

* Luce Irigaray, “This Sex Which is Not One”, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985, 76 s. (bkz. Isaak, a.g.e., 194 s.)

¹⁵⁴ Jo Anna Isaak, **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter**, Routledge, July 1996, 199–202 sayfalarından özet çeviridir.

üzere kurulmuştur.* Ancak gözetim aracılığı ile açığa çıkan şey – amfi tiyatrolar, çizimler, kameralar, aynalar, listeler, grafikler, haritalar – bu tür bir keşfin aslında gururdan kaynaklı olabileceğine dair gelişen şüphedir. Özne, aşırı gözleme maruz kaldığında dahi opak bir haldedir; gözlenebilen tek şey ise bir ikiyüzlülükler dizisidir. Elizabeth Grosz’un öne sürdüğü üzere beden, güç ve bilginin yazılı olduğu bir alan olabildiği gibi “*ayrıca bir direnme alanıdır zira itaatsizlik gösterir ve daima alternatif yollar ile kendiliğinden işaretli, kendi kendini temsil eden bir şey olma olasılığını gerektirir.*”¹⁵⁵

Ayrıca, RuPaul “Çıplak doğarsın; diğer her şey de maskedir/elbisedir”¹⁵⁶ der. Buna durumda, psikanaliz kadınlığı sahteliğin maskelenmesi olarak tanımlamıştır, denilebilir. Libidonun erkek olduğunu savunan Freudcu yaklaşıma göre, kadınlık özü, kadının bilinçaltındaki erkekliğin kılık değiştirmiş şeklidir.¹⁵⁷ İğdiş edilmiş kadının arzulanacak bir nesne kılığına bürünmesinin nedeni, erkeğe meydan okumasından kaynaklanan, cezalandırılma kaygısından olduğunu söyler, psikanaliz.¹⁵⁸ Kadın ancak kendi doğasını aşarak; sonradan edindiği kadınlığını, yani bedenini reddetmesi şartıyla erkekle eşit konuma gelebilir. Buna göre “gerçek kadın” erkekse, dişi kadında kendini olduğundan farklı gösteren bir maskedir. Bu kadının “güce duyduğu arzuyu gizlemek için kullandığı bir kisvedir”,¹⁵⁹ aslında.

Meyda Yeğenoğlu’nun da değindiği gibi;

“‘Kadınlığın bir kılık değiştirme’ olarak temsil edilişi, kadınlığın ‘hakikat’ ve peçe mecazlarıyla yakın ilişkisini kuran Nietzsche’nin metinlerinde bulmaktadır en güçlü ifadesini. Nietzsche’ye göre kadın, hakikat gibi esrarengizdir ve aldatici bir görüntüsü vardır. Kendini süsleyip püsler ve bu sayede erkeği baştan çıkarır ve büyüler: ‘Kendisine ilişkin olarak erkeğin duygularının bilincinde olan kadın, güzel yürüyerek, dans ederek, zarif düşünceler ifade ederek ve aynı zamanda mütavazilik,

* Laura Mulvey’in “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” makalesinde de bahsettiği gibi; “bakışın etkin denetleyicileri olan erkeklerin bakması ve zevk alması için teşhir edilen kadın imgesi”...

¹⁵⁵ Isaak, a.g.e., 195. sayfanın çeviri özetidir.

¹⁵⁶ Isaak, a.g.e., 195. sayfanın çeviri özetidir.

¹⁵⁷ Efrat Tseelon, Kadınlık Maskesi, 59 s.

¹⁵⁸ Tseelon, a.g.e., 59 s.

¹⁵⁹ Tseelon, a.g.e., 60 s.

ihtiyatlık, mesafe sergileyerek erkeğin onu idealleştirmişini artıracakını içgüdüsel olarak bilir. Onun ne bir hakikati vardır ne de kendisi hakkında bir aydınlanma istemektedir. Onun hakikati kendini süsleyip püslemesidir, tarzı ise görüntü ve kandırmadır. O, saf bir gösteriden başka bir şey değildir. Kadın, eğer bu sayede kendisi için yeni bir süslenme aracı oluşturmuyorsa, kendisi hakkında bir korku geliştirmek ister - belki de hakimiyet arayışındadır. Ama hakikati istemez: hakikat kadın için nedir ki? Baştan beri hakikatten başka hiçbir şey bu kadar yabancı, itici ve düşmanca olmamıştır kadın için – onun en büyük sanatı yalandır, en büyük ilgisi, basitçe, görünme ve güzelliştir.”¹⁶⁰



Resim 23: Cindy Sherman, “Untitled Film Still #53” (İsimsiz Film Karesi 53), 1980.

Nietzsche'nin her kadının oynadığı ve her kadının oyuncu olduğu şeklindeki serzenişi Cindy Sherman'ın işinin altında yatan önermesidir. Sherman tüm imgeleri için bir modeldir. İşleri kişisel portre niteliğinde olup kinayeli bir biçimde kategorisel zıtlıkları ortaya koymaktadır. O tüm kadınları içermektedir (Everywoman) ve kadınlığın kendisi bir maskedir, Sherman'a göre. Eğer bu durum size Epimenides'in “Tüm kadınlar yalancıdır. Ben bir kadıyım.” sözünü ve içindeki

¹⁶⁰ Yeğenoğlu, a.g.e., 69-70 s.

kişisel göndermenin paradoksunu anımsatıyorsa, Sherman'ın da izleyiciye, ne kadar bulaştığını göstermektedir, denilebilir. Sherman, 1970'lerin sonunda *femme fatale** ya da film noir benzeri siyah beyaz fotoğraflar ile başlamıştır (Resim 23). Belirsiz anlatılar içinde yakalanmış kadın görüntülerini içeren bu çalışmalarda, kendisi "kadınların temsilini gösteren" bir kadın durumundadır ve duruşlar poz olarak sunulmaktadır. Kimi zaman kendisini hakiki olarak sunmakta ve Stephen Heath'ten bir tümce ödünç almaktadır: "kesin bir itaatkar değersizlik." Mary Ann Doane'e göre maskeli kişi kontrolü eline almaktadır: "Maskelenmek (sahte tavırlar sergilemek) kişinin kendisi ile kişinin görüntüsü arasında belli bir mesafe şeklinde ortaya çıkan bir eksiklik üretimidir."¹⁶¹ Diğer yandan maske bir itaat (boyun eğme) şekli de olabilir zira okunması daima yanlış okumalara da tabi olacaktır:

"Günde bilmem kaç kere fondöteni akmış mı ya da maskarası bozulmuş mu diye makyajını kontrol eden, rüzgar ya da yağmur saçını bozacak diye endişelenen, çorapları dizinin altına inmiş mi diye sık sık bacaklarına bakan ya da kendini şişman hissedip yediği her şeyi kontrol altında tutan kadın kendi kendinin gardiyanlığını yapan insafsız bir şekilde kendini bu teftişe adanmış biridir. Bu kişisel gözetim ataerkilliğe karşı bir itaat şeklidir."¹⁶²

Böylece, "feminenliğin" maskesi hem ataerkil cinsel ilişkilerin suç ortaklığı hem de reddi olarak işlev görebilir. Klasik bir Lacanyan çelişki (double-bind) maske, kadınlığın direk tanımıdır, zira tamamen erkek işaretine (sign: gösterge) göndermeler ile kurulmuştur. Bunu bir strateji olarak ele almak riskli bir tavır olabilir. Stevie Smith'in şiirindeki yüzücü gibi (El Sallamıyor, Boğuluyor) maskeli kişi boğulurken sadece el salladığını düşünüp düşünmeyeceklerinden emin olamaz.¹⁶³

* **femme fatale**: bir erkeği, özellikle cinselliği kullanarak, tuzağına düşürdüğü söylemine dayalı bir kötü ruhlu kadın tiplemesinin tanımıdır. Fransızca'da "ölümcül kadın" anlamına gelir. Edebiyatta, sinemada ve güncel olayların aktarımında genelde cinsel açıdan tatmin olmaz histerik bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

¹⁶¹ Isaak, a.g.e., 195 s.

¹⁶² Sandra Lee Bartky, "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power", in Irene Diamond and Lee Quinby (eds) *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Boston: Northeastern University Press. (Bkz. Isaak, a.g.e., 195 s.)

¹⁶³ Isaak, a.g.e., 196 s. (Jo Anna Isaak, **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter**, Routledge, July 1996, 199–202 sayfalarından özet çeviridir.)



Resim 24: Cindy Sherman, “**Untitled #122**” (İsimsiz 122), 189.2 x 116.2 cm, 1983.

Maske düşmeye başladığında – Sherman’ın sonraki işinde olduğu gibi kimliğin kurulumu görüldüğünde – kadınlık maskesi arkasında duran tehdit ortaya çıkmaktadır. Heath’e göre histeri aslında başarısız olmuş bir maskedir. Vouge dergisindeki Sherman’ın imgeleri, tasarımcı Dorothee Bis’in* modelleme kıyafetleri, aslında moda içerisindeki histerinin çoğalan imgelerinin bir parçasıdır, ancak Sherman, groteskliği çok ileriye götürür ve modaya ait olanı patolojik olana çevirir ya da başka bir deyişle her ikisini de aynı bütünün bir parçası gibi sunduğu söylenebilir.

* Fransız modaevinin adıdır.



Resim 25: Cindy Sherman, “Untitled #264” (İsimsiz 264), 50 x 75 inch, 1992.

En son işinde, beden prostetik (protez) aletler ya da Lacan’ın imgesel* olan hakkındaki teorisinde olduğu gibi, bütünü yerine yanlış şekilde algıladığımız beden parçaları ile değiştirilmiştir (Resim 15). Sherman’ın sunduğu beden parçaları garip ancak sinemanın bize sunmakta olduğu tanınmış kısımlardır; sinemadaki beden ya izleme aracı ile kısımlara ayrılmıştır ya da bedenin kendisi kesilmiş, doğranmış, yarılmış ya da görsel alan boyunca dağılmıştır. “*Yamuk Bakmak*”** David Lynch’in *Blue Velvet* (Mavi Kadife – 1986) adlı eserinde, örneğin, olay boş bir arazide bir kulak bulunması ile başlamakta ve daha sonra kalan parçaların aranması şeklinde ilerlemektedir. Buna uygun bir şekilde, Lacan,

* **İmgesel** Fr. *imaginaire*, İng. *the Imaginary*: İmgesel Lacan’ın üçlü düzeninde ilk adlandırdığı, orta aşamadır. İmgesel, henüz dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde (yani bir aynada ya da ayna işlevi gören bir yüzeyde, ya da bedensel bir eşdeğerinde, henüz varolmayan bedensel bütünlüğünün imgesini gördüğü 6-18 ay arası dönemde) oluşturduğu özdeşleşmelerdir. imgesel, Gerçek ve Simgesel ile ayrı ayrı bağlantılıdır, ama bu ikisinin arasında bir köprü değildir. Gerçek’i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır, ancak henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez. İmgesel bu anlamda, dünyanın henüz kategoriler, ikili karşıtlıklar, “ya o/ya bu”lar şeklinde parçalanmadığı, bütünselliğini koruduğu bir evredir. Özne dilin, yani gösterenler düzeninin egemenliği altına girdiğinde, imgeler (tıpkı daha önce kendilerinin Gerçek’e yapmaya çalıştıkları gibi) adlara ya da dilsel ilişkilere zorunlu olarak karşılık düşerek, onların sınırları içine hapsolurlar.

** Slavoj Žižek, **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**, Çev: Tuncay Birkan, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 233 S.

Television adlı kitapta histeriye şahit olmamız hususunda bize şu çağrıda bulunmaktadır:

“Erkek/insan ruhu ile düşünmez Filozofun hayal ettiği gibi. Bir gerçeğin sonucu olarak düşünür, bu gerçek şudur ki bir yapı, dile ait olan – kelime bunu ima eder – bir yapı bedenine saldırmaktadır, anatomi ile hiçbir ilgisi olmayan bir yapı. Histeriye şahit olun. Bu kırılma, ruhta takıntısız bir semptom ile gerçekleşir: bir düşünce ruha yüklenir öyle ki ruh onunla ne yapacağını bilemez.”¹⁶⁴

Sherman histerinin tanığıdır. Önceki işinde dil, kağıt bebeklerin kesildiği şekilde bedenini oymaktadır, içinde büyüdüğü temsili şekillerle – Hollywood filmleri ve parlak moda dergileri – biçimlenen kimlikler yoluyla kendisini kurmaktadır. Sonraki işinde bu sert baskı somatize (hasta rolü) bedene geri döner. İlk bakışta konudaki ayırım bakılan konu, sosyal olarak kurulan özne ile tahminen sakladığı gerçek özne arasındaki ayırım olarak düşünülebilir. Bu yüzden de “gerçek” Cindy Sherman’ın neye benzediğine ait çekicilik öne geçer ve “gerçek” Cindy Sherman kendi görüntüsü içerisinde ortadan kaybolduğu söylenebilir. Kimliklerin feshi ile ilgili uzun takıntısı boyunca, hayali olana ait mahrum edilmiş beden yerine histerinin sahip olunmuş bedenini keşfeder: yaşlanan, bölünen, kusan, kanayan ve semptomlar gösteren, felce ve anesteziye tabi olan bir beden. Denebilir ki Sherman, bir kimliği çoklu kimlikleri tercih ederek reddederken, bedeni kısımlara ayırıp dağıtırken, grotesk bir hale dönüşürken, histerinin direnme hareketini de ele almaktadır.

3.4. Yıldızlaştırılmış Bedenin İçyüzü - Politik/Cismani Beden: Hannah Wilke

Pek çok eleştirmen tarafından acımasızca yargılanmasına karşın biz burada Hannah Wilke’yi incelerken bedenini sanatının nesnesi haline getirmesinin gerekçelerini irdelemeye çalıştık. Hannah Wilke sanat ortamının eril figürlerini temel alarak mevcut simgesel düzende var olan semboller üzerinden kadınsal deneyimlerinden faydalanarak kendi simgelerini oluşturmaya çalışmıştır. Onun işleri kadın fizyolojisine dairdir. Kadın fizyolojisinin ayrıntılı tasviri, kadın

¹⁶⁴ Isaak, a.g.e., 197 s. çevirilmiştir.

vücudunun bir handikap olduğunun düşünüldüğü geleneksel algılamamanın altını belki daha da kalın çizdiği söylenebilir, belki de bu anlamda kadın bedenselliğini kabul etmekten çok onun üstesinden gelerek bir özneye dönüşebilme çabasıdır.

Feminizmin özünde, doğası gereği sanatın kendisinden daha önemli olduğunu söyler, Wilke¹⁶⁵. Bir feminist olarak, Kadın Sanat Hareketi ve kadının statüsünü değiştirmeye yönelik uğraşlara ilk katkısı, kadın bedeni üzerinde odaklanmasıdır. Şair Adrienne Rich, “beden kadınlar için öyle sorunsal bir şekilde yaratılmıştır ki bazen ondan sıyrılıp bedeni olmayan bir ruh olarak gezinmek daha kolay görünür.” diye yazmıştır.¹⁶⁶ Sanat, mitoloji, edebiyat, din ve bunların popüler kavramlarını oluşturan ideolojileri, birbirine bağlı iki fikir geliştirmiştir ki, Rich’in dediğine göre, “*bu, aramızda en bağımsız olanlar, en özgür yaşamları sürdürenler dâhil tüm kadınlar tarafından içselleştirilmiştir.*”¹⁶⁷ Bunlardan birisi kadın bedeninin kirliliği ve tehlikeli olup kötülük sunmasıdır. Diğerisi ise, kadın bedeninin kutsal, besleyici ve asexual görülmesidir. Anne-Fahişe ideolojisi kadınların, bırakın aşk hayatında, kendi vücutları ile bile rahat olmasını engellemektedir.

1970’lerden beri feministler, tıpkı Jane Flax gibi, “Özellikle dişi bir bedenimin olması toplumsal yapı içerisindeki deneyimlerim konusunda ne gibi bir farklılık yaratabilir?”¹⁶⁸ sorusunu sormaktadırlar. Kadın sanatçılar, farklı şekillerde buna yanıt vermişlerdir. Ancak bu sanatçıların, cevaplarına ve Beden Sanatı’ndaki keşiflerine rağmen, Kadın Sanat Hareketi tarafından üretilen avangard bir sorgulama ile kadınların kendi bedenlerinin yeniden tanımlanması ve doğrudan teşhiri -hem marjinal kalmak hem de radikal bir şekilde eleştirel olmak için- sanat sistemi tarafından gerçekleştirilmiş ancak, bunların hepsi etkisiz kalmıştır. Wilke’nin dediği gibi “Kadının, erkekler tarafından resmedilen

¹⁶⁵ Avis Berman, “A decade of progress, but could a female Chardin make a living today?”, **Artnews** (October 1980), 77 s. (Bkz. Joanna Frueh, “Feminism–1989”, çev. Onur İlter, **Feminism -Art-Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 578-584 s.)

¹⁶⁶ Adrienne Rich, **Of Woman Born: Motherhood as Experience an Institution** (New York: Bantam, 1977), 20, 15 s. (Bkz. Joanna Frueh, “Feminism–1989”, çev. Onur İlter, **Feminism -Art-Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 578-584 s.)

¹⁶⁷ y.a.g.e., 15 s.

¹⁶⁸ Jane Flax, ‘Postmodernism and gender relations in feminist theory’, **Signs**, 12 (4) (1987).

çıplaklığı belgelenirken, kadınlar bu ideolojiyi kendilerininmiş gibi yarattığında yok edilmektedir.”¹⁶⁹

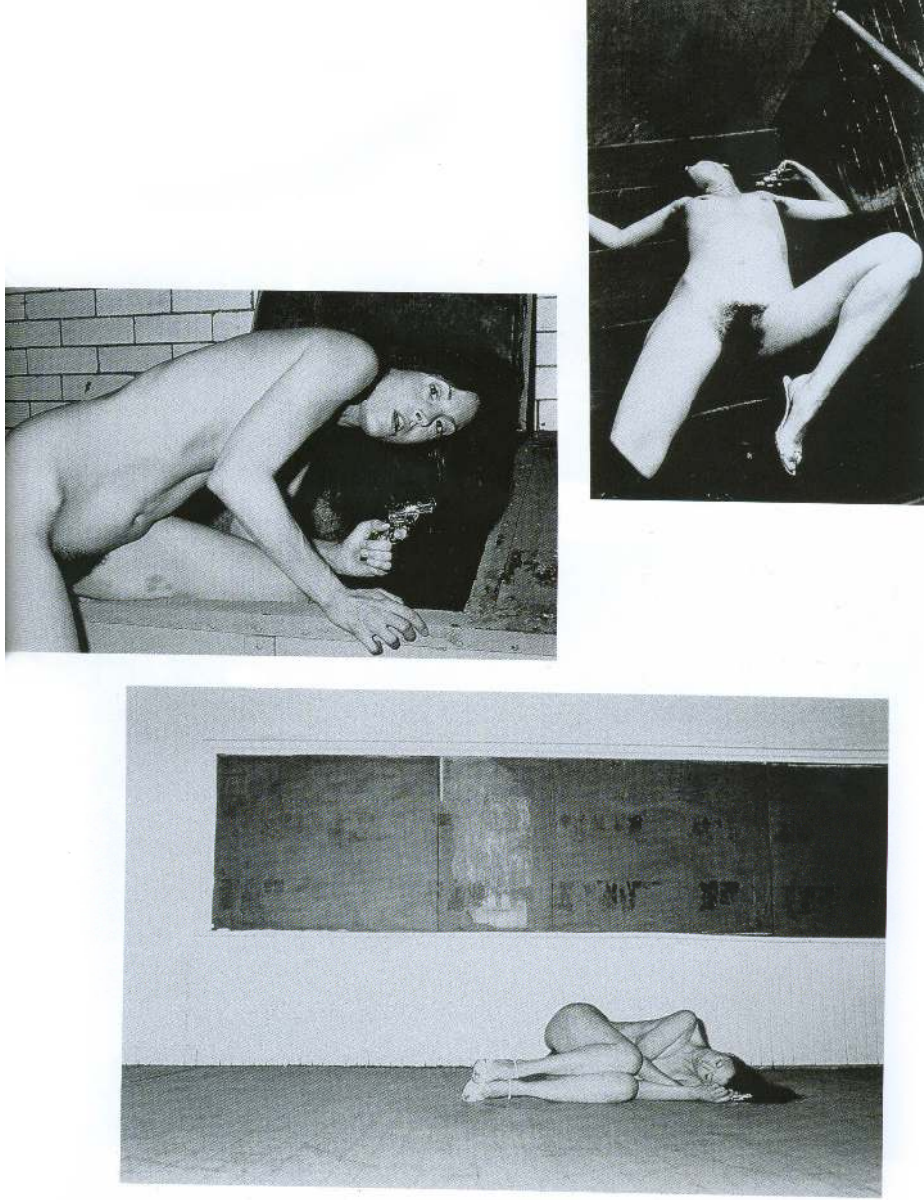
Bazı eleştirmenler için Wilke, bir dişil erotik söylem yaratan ve sürekli olarak hem kendini hem de adlandırılabilir olup aynı anda oldukça soyut yapılı heykellerini kullanan, sayılı sanatçılardan biri olduğu yönündedir. Yeni bir dişil ikonografi oluşturmada etkili sayılabilecek sanatçıların, işlerindeki bedenlere, daha çok öznel olarak odaklanılmıştır. Louise Bourgeois’ın duyusal, dokunsal ve bazen korkutan nesneleri; Lynda Benglis’in yumrulu ve çamurlu görünen bronz tepecikleri, “Parlak Düğümleri”, torso, kanat ve kalkana benzeyen altın ve gümüş duvar parçaları; Joan Semmel’in dişi nü resimleri ve sevişen çiftleri; Georgia O’Keeffe’nin duyusal enerji yayan çiçekleri ve Eva Hesse’nin sarkık, karışık iç organ heykellerinde olduğu gibi. Wilke, sanatının “bedenin cismaniliğine saygı duyma” ile ilgili olduğunu söyler.¹⁷⁰ Her ne kadar çeşitli gösterilerde kendini teşhir edecek şekilde soyunsa da aynı zamanda kendisini çıplak, heykelsi ve ideal bir form olarak sunduğu söylenebilir.

3.4.1. Mükemmelliğin Parodik İmgeleri

“*So Help Me Hannah*” (Hadi Hannah Bana Yardım Et) fotoğraf ve performanslarında, yüksek topuklu ayakkabıları kaide olarak kullanılmaktadır. SOS–Starification Object Series (Yıldızlaşmış Nesne Serisi, 1974–1975) torsunu bir yüzey olarak kullanmakta ve üzerine tek kat sakızdan işaretler ve heykeller yapıştırmaktadır ki bunlar kendiliğinden erotik-nesnelerdir. Performans ve videolarında Wilke zaman ve mekân arasında hareket eden, canlı bir heykeldir sanki.

¹⁶⁹ Judy Siegel, ‘Hannah Wilke: censoring the muse?’, **Woman Artists News** (Winter 1986-7), 47s. (Bkz. Joanna Frueh, “Feminism–1989”, çev. Onur İter, **Feminism -Art- Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 578-584 s.)

¹⁷⁰ Joanna Frueh, “Feminism–1989”, çev. Onur İter, **Feminism -Art- Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 579 s.



Resim 26: Hannah Wilke, “**So Help Me Hannah**” (Hadi Hannah Bana Yardım Et), 1978.

Çağdaş kullanımda kadınla ilişkilendirilen *nesne* kelimesi negatif olarak algılanmaktadır. O sadece bir seks nesnesidir, empati ya da merhamet duyulmadan algılanan bir şey. Ancak bir nesne, tanımından ötürü – görülebilen, dokunulabilen ya da bir şekilde duyumsanan bir şey – varlığını ortaya koyar, bu yüzden de cismanı olarak var olma iddiasındadır. Wilke, kadınların “çıplaklığından utandığının” bilincindedir. “Hem dişi hem de cinsel olmak yasaktır. Eğer bedenini teşhir

ediyorsan ve onunla gurur duyuyorsan, bu insanları korkutur.”¹⁷¹ Bu yüzden kadın, ölesiye, vardır.



Resim 27: Hannah Wilke, “So Help Me Hannah”, sanatçının kendisi ve annesi, 1978–1981.

Wilke, performans yapmaya ve kendini çıplak olarak fotoğraflamaya 1970 yılında başlamıştır; annesinin göğüs kanseri ameliyatından sonra. Wilke’nin annesi bedenini kaybederken Wilke onun yaralarını giyinmiştir. Bir yandan da onun bedeninin mevcudiyetini, hem kültürel anlamlarla dayatılan hem de yenileri için kaynak teşkil edecek biçimde canlı ve dişi olarak doğrulama ihtiyacındadır. Sonuç olarak, imgeleri kararsızdır. Zira erkek tarafından yaratılan kadın çıplaklığına ait dil ile oynayarak, kendi anlatımı ile çıplağın güzelliğini yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Bir yandan da kadınlık ve cinsellik üzerine izleyenin (okuyabilmek için) dişi çıplaklığı tarihine geri dönmesini gerektirecek karikatürler oluşturmaktadır.

¹⁷¹ Joanna Frueh, “Feminism–1989”, çev. Onur İter, **Feminism -Art- Theory: An Anthology 1968–2000**, ed. Hilary Robinson, Blackwell Publishers, 2001, 579 s.

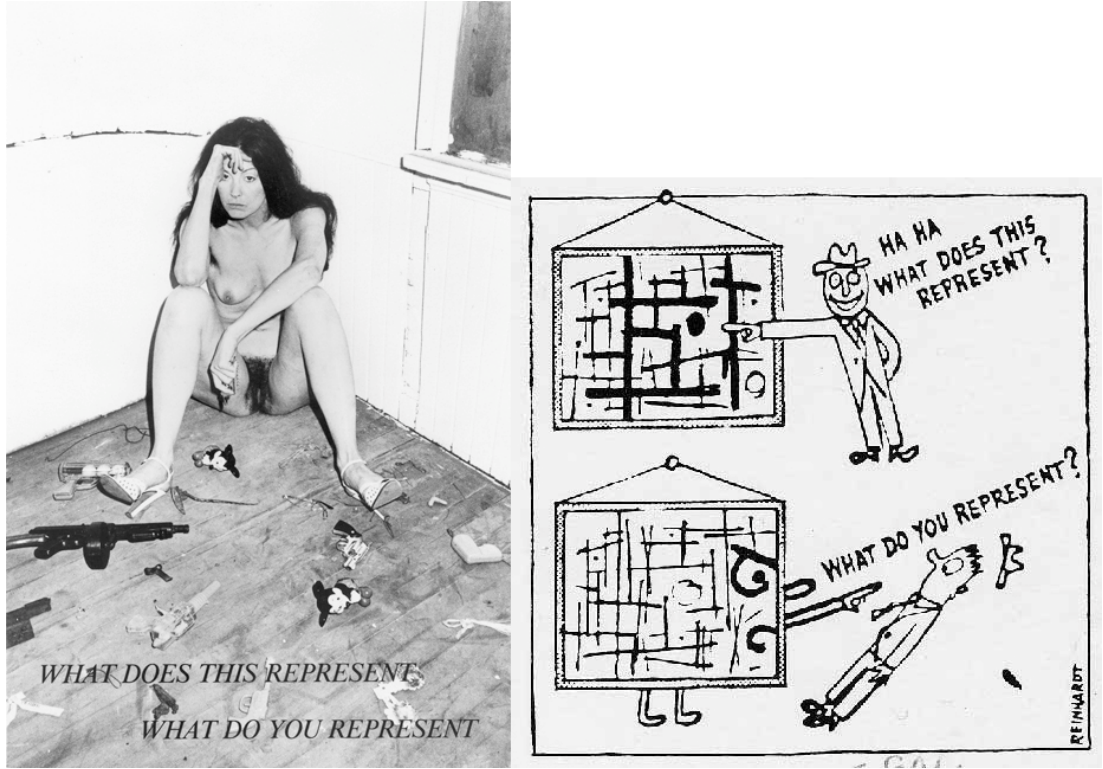


Resim 28: Hannah Wilke, “S.O.S. Starification Object Series” Yıldızlaşmış Nesne Serisi’nden, siyah beyaz fotoğraflar ve sakız 1974–1975.

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 fotoğrafik kayıtlarından oluşur. Wilke burada izleyicinin çiğnediği sakızlardan kendi bedenini ‘damgalamıştır’.*

SOS ünlü modellerin, onların gizem ve nezaket içeren yoğun duygulu soğuk bakışlarının ve pozlarının bir parodisini sunmaktadır. Ayrıca sakızdan yapılmış yaralar Wilke’nin gövdesine, göğüslerine ve karnına eklenirken dişi bedeninin, mükemmel-leştirilmiş görünümü ile bir kurban olduğunu göstermeye çalışır. Soyunmaları kendiliğinden parodidir, zira *Intercourse with...* ve *So Help Me Hannah* acı yaymaktadır, ayrıca ikincisi son derece entelektüeldir. İkisi de hem görsel hem de duygusal bir konsantrasyon gerektirmektedir; izleyen, seyirciler için üzgün bir şekilde kıyafetlerini çıkaran bir kadına bakmanın garipliği duyumsanır.

* Resimaltı metni Ahu Antmen’e aittir. Bkz. *Sanat/Cinsiyet*, İletişim Yayınları, 2008, 258 s.



Resim 29: Hannah Wilke, “What Does This Represent -What Do You Represent” (Bu Neyi Temsil Ediyor – Sen Neyi Temsil Ediyorsun), 1979–1985. Sağ tarftaki resim ise Ad Reinhardt’a ait “Bu Neyi Temsil Ediyor?” adlı çizgi bant, 1948.

So Help Me Hannah’daki “WHAT DOES THIS REPRESENT -WHAT DO YOU REPRESENT” “BU NEYİ TEMSİL EDİYOR – SEN NEYİ TEMSİL EDİYORSUN” başlıklı fotoğraf Wilke’nin kadın çıplaklığına karşı en doğrudan eleştirisidir. Ayrıca Wilke burada, Ad Reinhardt’ın yaptığı sanat konulu çizgi bantlara da gönderme yapmakta ve bu çizgi bantlarda yer alan modern sanattan anlamayanlara ahmak muamelesi yapılmasına karşı bir eleştiri getirmektedir.¹⁷²

Bir köşede dizleri yukarıda, bacakları açık halde önünde oyuncak silahlar ve Mickey Mouse’lar dururken yerde oturan Wilke dalgın bir poz vermekte, bileği dizinde eli alnında durmaktadır. Bu poz Courbet’nin Beyaz Çoraplı Kadın’ını anımsatmaktadır; Duchamp da bunu ‘Morceau Choisi d’apres Courbet’ olarak

¹⁷² Ahu Antmen, “Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt”, *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 14, Güz 2003, 14–15 s.

tekrarlamıştır.* Önü açık bir şekilde oturtulmuş çıplak bir kadın seçkin bir parça gibidir; çıplak beden basit bir şekilde sıradan kavramları – Mickey Mouse – temsil etmektedir. Ancak sadece yüksek topuklu ayakkabılarıyla oturan Wilke seksi görünmeye çalışmaktadır. Silahlar (erkek egemen bir toplumun kadınlara karşı şiddetini gösteren farklı formların fallik sembolleri) Wilke'nin cilveli ifadesi ve tavrı ve fiili soruları yanıt bekler şekilde tasarlanmıştır. Hem kişisel hem de sanatsal olarak, siz ve ben, ne tür imgeler üretmeyi seçiyoruz? Kültürel ve toplumsal gerçekliğin yapımı ve yok edilmesine ön yargılarımızın katkısı nedir?¹⁷³ sorularını sormaktadır söz konusu ifadesiyle, Wilke.

Birçok kadın sanatta kadın bedeninin kullanılmasının feminizm için problematik olduğuna inanmaktadır. Sanatçı zaten hali hazırda cinselleştirilmiş kadın bedenini tekrar fetiş hale getirebilir ve kader olarak anatominin hapsini kuvvetlendirebilir. — Freudyen teoride, görünür anatomik farklılık ruhsal farklılığın erdemi ile kadının değersizliğini sağlamlaştırmaktadır.¹⁷⁴ —Dişi beden ile çalışan kadınlar, imge ya da kişi olsun, politik olarak belirsiz tezahürler üretebilirler. Mit ve sembolizmin kadın bedeninde biriken katmanları gözden geçirilecek olursa, bir feminist için bile, belirsizlik mantıklı hatta belki de gerekli görülebilir. Zira belirsizlik çok seslilik – çok seslilik – iki ya da daha fazla sestten oluşmak, yani eşit önemliliğin iki ya da daha fazla anlama gelmesidir. Belirsiz olmak ‘müphemliğin’ değil daha çok ‘hayatın karmaşık olduğu ve sanatçının sayısız yolları anlaması ve onların sonunu tıkamaması gerektiğine dair duru bir anlayışın’ risk edilmesi anlamında olduğu söylenebilir.

Wilke dişi bedeni geçerli kılmak adına feminizm için problematik olan tehlikeleri riske etmektedir. Lucy Lippard'ın işaret ettiği gibi ‘Kadınlar kendi bedenlerini işlerinde kullandığında, kendilerini kullanmaktadırlar; belirgin

* Robinson, **Feminism-Art-Theory**, 579 s.

¹⁷³ Robinson, a.g.e., 580 s.

¹⁷⁴ Donovan, a.g.e., 234 s.

psikolojik bir faktör, bu beden ya da yüzleri nesne olmaktan özne olmaya itmektedir.”¹⁷⁵

Wilke’nin ayak direyişi aşırı bir uçtadır, zira kendinden bahseden dişi erotizm, ne Batı kültüründe ne de çağdaş feminizm söylemlerinde hoş karşılanmaktadır. Özellikle ikincisi çok güçlü katı kuralları olan bir çizgidir, antropolog ve psikanalist Muriel Dimen feminizm’in çelişkili mecburiyetlerini tartışırken, kadınların cinsel kâşifler olması gerektiğini söylemektedir ancak geleneksel erotizmden de arınmak zorunludur vurgusunu yapar ve şunları söyler:

“Bir tarafta, kadınlar geleneksel olarak cinsel nesneler olarak görüldüğü için feminizm artık toplumdan onların erotik nitelikleri üzerinde - ki daha sonra feminizm bunları küçümseyecektir - odaklanmamasını istemektedir. Bu şekilde politik olarak doğru hale gelir, hiçbir kalıplaşmış dişi tavır ile ortaklık kurmaz örneğin makyaj yapmak, yüksek topuk giymek, bacakları ve kolları tıraşlamak, erkeklere asılmak vb.”¹⁷⁶

Dimen’a göre cinsellik kanunlaştırmaya açık olmamalıdır – ki zaten bu mümkün değildir – ve erotik kurallar belki de bazı kadınların cinsel bir şekilde de siyasi, özgürlüğü yakalamak için kullanması gereken araçlardır.¹⁷⁷

Wilke’in vajina ikonları, kendi kişisel portrelerinde sergilediği nüleri, geleneksel cinselliğin dili ile oynamaktadır ve yine ortaya çıkan söylem aşırıdır. “Benim ilğim form olarak çevrilen kelime üzerindedir” der.¹⁷⁸ Ve böylece ön yargıları yok etmek için pozitif bir imge yaratmaya çalışarak “cunt-vulva”(kadının cinsel organı) üzerindeki kuku ve kutu gibi negatif çağrışımları yoketmeye uğraşır. “Cunt”, pornografik bir kelime ve imgedir. Pornografi çok açık bir şekilde kadınları ‘Cunt’ olarak konumlandırmaktadır. Jane Root’a göre;

¹⁷⁵ Joanna Frue, *Feminism*–1989, başlıklı makalesinden çevirilmiştir. Ayrıca bkz. Lippard, “*The pains and pleasures of rebirth: European and American women’s body art*”, in *From the Center: Feminism Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford: Blackwell, 1987), 49 s. (Robinson, a.g.e., 580 s.)

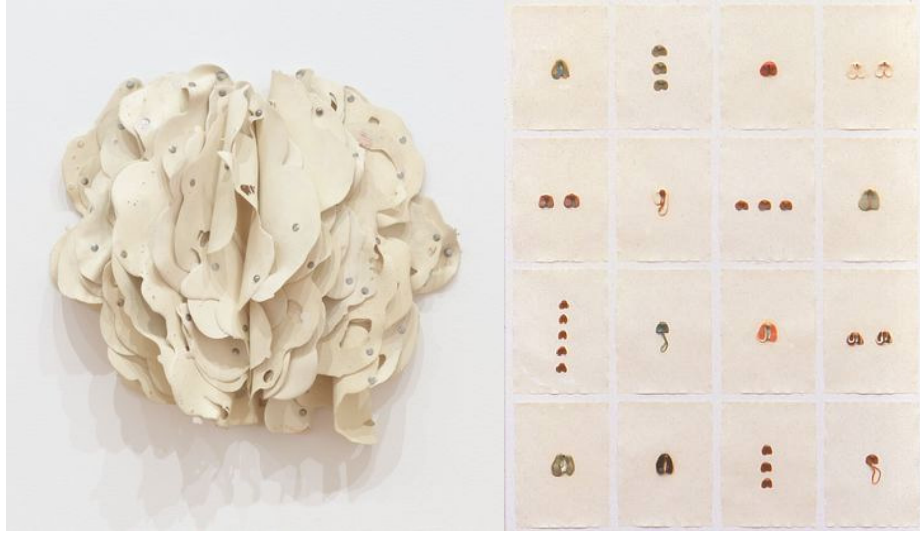
¹⁷⁶ Robinson, a.g.e., 580 s.

¹⁷⁷ Robinson, a.g.e., 580 s.

¹⁷⁸ Robinson, a.g.e., 580 s.

“Daha aşırı pornografide, dergiyi okuyan kişi sayfa be sayfa dişi cinsel organı ile karşılaştırılmaktadır. Kadın bedeninin geri kalan kısmı ya bulanık gösterilmekte ya da toptan kesilip atılmaktadır. O, Herhangi bir kadındır ve Herhangi bir kadın da erkek imgeleminde, sürekli açık, sürekli ulaşılabilir ve sürekli onu bekleyen pasif bir yuvadan başka bir şey değildir.”¹⁷⁹

Wilke, aşırı pornografiden bir imge alıp kullanmakta, onu izole etmekte, tıpkı pornografinin yaptığı gibi, herhangi bir kadın yönünü korumakta ve bunu evrensel bir sembol olarak genişletmektedir. Wilke tarafından soyutlanan ve yeniden kavramsallaştırılan vajina, kadınları küçülten moloz yığını etrafa yaymaktadır.



Resim 30: Hannah Wilke, Vajina formlarından bir seçki.

O, genelde kadın ve erkeklerin gördüğünden farklı bir şekilde ele almaktadır “Vajina”yı; o, çirkin ve iğrenç bir şey değildir onun dilinde. Onun Vajina’ları güzel görünür. Nazık bir pembe ve parlak bir kırmızı vardır onlarda, parıldayan altın rengi ve gizemli bir siyah, zengin malzemeler gibi şekilli, sıkı ve akıcıdır. Wilke’in Vajina’ları komik bile olabilir, sanki bu nesnelerin yansıttığı bir güvenin altını çizmektedir güzellikleri. Kartpostal kolajları serisinde, Gri, ovalanmış, silgi Vajina’lar, güzel küçük şeyler, bir işinde Chicago, Garfiel Parkı’nda gezinirken bir diğerinde Lincoln Anıtının etrafında yürümektedir. Perspektif ve geometrik ahenk

¹⁷⁹ a.g.e., 581 s.

onları kabul edilmiş ancak garip bir gerçek üstü şekilsel güzelliğin dünyası ile karıştırmaktadır.

Vajina, birçok kişi için çirkindir zira gözler ve akılla bakıldığında saldırgan bir tavırları vardır. Vajina'lar pis, kokulu, kaygan ve kılıdır. Mide bulandıran sıvılar – çiş, kan ve cinsel atıklar – akıntılar, sızıntılar, organdan gelen balçıklar ve içindeki ter... Vajina'lar işaretler, kadınların simgesidir. *SOS ile Marksizm ve Sanat: Faşist Feminizm'e Dikkat*'te : (1974–1977) 35 orijinal SOS fotoğrafından yapılmış bir posterde, Wilke bedenini sakızdan yapılmış Vajina'larla işaretlemektedir, kendini işaretlenmiş bir kadına çevirmektedir. Bir kadın olarak, içsel yaraların Marksizm'inden acı çekmektedir. [**Marks- ism derken Marks = işaretler, işaretçilik olarak kelime oyunu için kullanılmış.**]* Bir feminist olarak sanat dünyasında popüler olmaya başlayan siyaset ve teoriler konusunda, örneğin Marksizm, uyarılar getirmektedir. Wilke şunu ima etmektedir, "Mark my word! (Beni ciddiye alın!) burada beni derken de formlarını kastetmektedir."¹⁸⁰

Karşı karşıya geldiği tehlike ise, vajina formlarının gücü ya kadın bedeninin kısımlardan oluştuğu algısını sürdürecektir ya da kadın cinsel organının değerini yükselteceği yönündedir. Fransız romancı ve teorisyen Monique Wittig** iki duruma da, kadın savaşçıların cinsiyetler savaşını kazandığı lirik romanı "*Les Guerrilleres*"de karşı savlar üretmektedir.

* Whitney Chadwick, *Women, Art And Society*, 4. Basım, Thames and Hudson, London, 2007, 471 s.

** **Monique Wittig** (1935–2003); Cinsiyet kategorisinin ne sabit ne de doğal olduğundan yola çıkan Fransız yazar ve feminist kuramcı. Kendisini radikal lezbiyen olarak tanımlamıştır. Wittig'e göre, "cinsiyet" söylemsel olarak üretilir ve kadınları, geyleri, lezbiyenleri baskı altına alan bir anlam sistemi içinde dolaşıma sokulur. İnsan bedenlerinin eril ve dişi cinsiyetlere ayrılmasının ardında yatan ekonomi sadece heteroseksüelliğin ihtiyaçlarını karşılamaya hizmet eder. "cinsiyet" doğal olmayan ama doğallaştırılmış, baştan sona politik bir terimdir. Ancak heteroseksüel ilişki içinde "kadın"dan bahsedebiliriz. Bir lezbiyen bir kadın değildir, çünkü lezbiyen erkek ve kadın arasındaki ikili karşıtlığı aşar ve sabit toplumsal cinsiyet tanımlarını radikal bir şekilde sorunsallaştıran üçüncü bir cinsiyeti oluşturur. Wittig'e göre, politik olarak yapılması gereken şey tüm cinsiyet söylemini yıkmak ve onu insanın asli bir özelliği gibi gösteren grameri alaşağı etmek. Bu noktada "kadın" kategorisini elden bırakmamanın stratejik önem taşıdığını söyleyen Butler'ın aksine, onu tamamen terk etmeyi öneren Avustralyalı feministlerin düşüncelerine yaklaşmaktadır.

¹⁸⁰ Rabinson, a.g.e., 581 s.

“Demiyorlar ki tüm dünyanın tasvir ettiği gibi vulva* tüm kapsamı ile birincil formdur...

Diyorlar ki semboller üzerinde güçlerini harcamak onlara göre değil... Diyolar ki şimdi Vulva’yı övme vakti değildir. Diyolar ki onları ölü bir kültüre bağlayan son bağı da koparmalıdır. Dedikleri şu ki her tür sembol, vücudun bir parçasını övüyor ise ortadan kalkmalıdır. Onlar, kadınlar, bedenün tümlüğü onların birincil ilkesidir, yeni bir dünyaya yürümek istemektedirler.

Kadınlar der ki onlar bedenlerini bir bütün olarak algılamaktadırlar. Onlar bedenlerinin hiçbir kısmını daha evvelden yasak nesne olarak kabul edildikleri bir zeminde istememektedirler. Diyolar ki kendi ideolojilerinin mahkûmu olmak istememektedirler.”¹⁸¹

Les Geurrilleres’in¹⁸² ilerleyen bölümlerinde gerçekliği kendileri değiştirirler ve kadın bedeninin bütünlüğü mutlak görünür. Ancak, bugünün henüz ilerlememiş gerçekliğinde, Vulva birincil form olarak algılanmamaktadır, ya da pozitif ve güçlü bir sembol olarak ya da yasak bir nesne olarak... “Cunt”; kelime, fikir ve şey olarak hala saldırgandır bazıları için, bedenün geri kalanından ayrı tutulur. Hâlbuki bu korku, nefret ve cinsel odak, hepsi birbirine dolanmıştır ve şimdinin gerçekliği Cunt’u ve dışı cinselliğini bu ideolojiden kurtarmalıdır.

Eğer Wilke Vulva’yı övüyorsa bu vücudun bir parçasının sembol olarak övülmesi değildir, zira bir gereklilikten yapmaktadır bunu: kadınların bütünlüğü, bedensel ya da başka bir şekilde, kendileri hakkında nefret ettikleri şeyleri sevmeye başlamaları ile elde edilecektir. Wittig’in dediği gibi semboller geçicidir ancak enerji ve fikirler için gerekli kanunlar gibidirler. “Onlar [kadınlar] diyor ki artık daha evvelden güç elde etmek için ihtiyaç duydukları sembollerini sürdürmek ve geliştirmek istememektedirler.”¹⁸³ Ancak Wilke bir güç sembolü geliştirmektedir. Bu hem sanat dili hem de daha genel bir gerçeklik kavramsallığında kadın cinsel organlarına dair göndermenin bulunmamasının ışığı altında cesur bir eylemdir. Wilke’nin dediği gibi:

* **Vulva**: Dışı cinsel organlarının dış kısmına verilen ad.

¹⁸¹ Rabinson, a.g.e., 581 s.

¹⁸² Bkz. Joanna Frue, *Feminism–1989*, başlıklı makalesinin 581–584 sayfalarının çeviri özetidir. (Ayrıca bkz. Hilary Robinson, **Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968–2000**, Blackwell Publishers, September 2001, 581 s.)

¹⁸³ a.g.e., 581 s.

“Kimse fallik lafını duyunca korkmuyor. Metropolitan Sanat Müzesinin bahçesindeki Cleopatra’nın İğnesi’nin fallik bir sembol olduğunu söylemeniz kimse size dayılanmaz. Gotik kilisenin fallik bir sembol olduğunu bile söyleyebilirsiniz ama ne zaman ki ben kilise gerçekten büyük bir vajinaya benziyor desem, insanlar bunu saldırganca buluyor.”¹⁸⁴

Erkek egemen bir kültür vajinayı görülmez, zahiri, bulanık kıldı. Batı sanatı çoğunlukla kadın cinsel organlarını inkâr etti ve gizledi. Klasik heykellerde çıplak bir erkeğin penisi ve testisleri mükemmel şekilde işlenmişken “kadın nü”de kasık kılları ya da vajina dudakları yoktu. Rönesans’tan beri, 19.yüzyılın ortalarına kadar, gerçekçi akımlar vulva’nın sembolik gücü değil de doğruluğunu gördüğünde, bu gölgeler altına itildi. Erkek organını gösteren sanat kadınların hiçbir şeyi olmadığını göstermeye çalıştı.

Birçok feminist’e göre Freud 20. yüzyıl kadınına hadım kılan bir erkek cinselliği modeli yaratmıştır. Penis olmaktır, vajina ise hiçlik. “This Sex which is Not One” adlı eserde psikanalist Luce Irigaray, maskülen parametreler ışığında, kadının; payı eksiklidir (cinsel organ olarak) ve penis kıskançlığı kabul edilebilir tek değer olarak penisi kabul eder... Kadının cinsel organı orada hiçbir şey görememenin korkusunu yansıtmaktadır. Bu temsil ve arzu sistematiği içinde bir kusurdur. Röntgenci merceğinde bir deliktir. Zaten Yunan heykeltçiliğinde bu görülmeyen-şey en başından çıkarılmış, inkâr edilmiş ve temsil sahnesine sokulmamıştır. Kadınların cinsel organları yoktur, maskelenmiştir, yarıklarının içine geri dikilmiştir¹⁸⁵ diye ifade etmiştir.

Ancak bu yarık bile saklı kalmıştır ve birçok kadın cinsel organını kolayca görememekte ona rahatça bakamamaktadır. Bu, kadınlar arasında cinsel organlarıyla ilgili bir dilin rahatça gelişmesini de engellemiştir. ‘Kadınlar cinsel organları hakkında çok az konuşur’ diyor Robin Lakoff ve Raquel Scherr, (*Face Value: The Politics of Beauty*,) ‘o zamanlar bile dolaylı yollar ve imalar kullanırlar “aşağıdaki” “o şey”, hâlbuki erkekler kendi organlarına sevgi ve ilgiyle karışık isimler bile takarlar.’ Wilke’nin şekillerle ilgili kelimeleri ise bir rahatlama yaratmakta, tekrarları ile çeşitlilik sunmakta, dokunma ve bakma ile gözlere zevk sunmaktadır. Wilke’in heteroseksüel içerikli heykellerine rağmen erkek ve kadın ilişkisi ile

¹⁸⁴ Rabinson, a.g.e., 582 s.

¹⁸⁵ Rabinson, a.g.e., 582 s.

neredeyse hiç ilgilenmez. 1960’larda yaptığı birçok seramik androjendir, ancak 1960 sonrası ve 70 teki işleri otonom (özerk) ve oto-erotiktir, bu nesneler dışı cinsel kişiliği temsil etmektedir. Otonomlukları ve bollukları içinde aşırılığı simgelerler, alışıldık, düzgün ve normal olanı aşarlar. Buna örnek olarak lateksten yapılma orgazmik dalgaları andıran heykelleri ve pembe seramik fromları, 176 One-Fold Gestural Sculptures (1974) verilebilir.¹⁸⁶

Irigaray’a göre kadın egemen bir ideoloji altında bir atık ya da fazlalık olarak kendini tanımaktadır ve kadınların çoğalma ile ilgili olarak yeterince eğitim görmediği, izin alamadığı ya da kendini ifade edemediğini, klitoris, labia, vajina, rahim ağzı ve rahmin kendisi hakkında eğitilmediklerini düşünmektedir. Cunt, genelleştirilmiş bir kelimedir, Wilke’in çamur ve seramik işlerinde kadının çoğul ve erojen bölgelerinin tümünü kapsamaktadır. Cunt yıkıcı bir fazlalıktır – Irigaray’ın terimi ile – fallik makineselliğin tek sesliliğini karıştırabilir ve çok sesliliğe göre daha insani işlevleri olan bir sistem kurabilir.¹⁸⁷

Wilke’nin çalışmalarında yapmaya çalıştığı şey bir manifesto gibi ifade edilebilir muhtemelen. Bu durumda cinsiyet ve cinsiyetlerin düzenlenmesinde, “açık kalçalar” – cunt – dışı cinselliğini pozitif bir kuvvet olarak kabul edecektir, bu güç tatmini için isteklerde bulunabilir. Bu tür açık kalçalı, açık sesli bir sistem fizikselliğimizin rezonansına, zekâmızın vücutsal zeminiyle aramızdaki bağa uydurulacaktır.¹⁸⁸ Vajina’nın yeni bir anadili temsil ettiği, eski bir anlam ve dili hatırlattığı netleşecek, bir şeyleri bilmenin erotik bir yolu olduğunu, Wilke’nin söyleminin bedenden kuvvet aldığını, modern ve post modern dünyalar arasında bir söylem oluşturduğunu, duysal bir entelektüellik içerdiğini ve bu söylemin gereksiz yere eril olduğunu, içinde çağdaş feminizmin karşılıklı olarak özel addettiği “seksi ve kendine saygılı” ile “duygusal ve ciddinin” bulunduğunu göstereceği varsayılabilir.

¹⁸⁶ Rabinson, a.g.e., 582 s.

¹⁸⁷ Rabinson, a.g.e., 583 s.

¹⁸⁸ Rabinson, a.g.e., 583 s.

4. BÖLÜM:

ÖRTÜK PORNOGRAFI: GHADA AMER

4.1. Aynı Anda Birçok Yerde “Hep Evinde”

Edward Said*, “Entelektüel Sürgün, Marjinal, Yabancı” adlı kitabında entelektüeli metaforik bir sürgün olarak tanımlamış ve sürgünün içinde yaşadığı toplumun yerlilerinden olmadığını orada hep tedirgin, rahatsız ve başkalarını da rahatsız eden bir yabancı olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Said, entelektüel/sürgün kavramı için; dilinin, milliyetinin ve geçmişinin sunduğu ucuz kesinliklerin ötesine geçmeye çalışan, evrensellik idealinde ısrar eden, farklı olmayı bir yoksunluk olarak görmeyen ve bir keşif süreci olarak yaşayan kişidir, tanımlamasını yapmıştır.¹⁸⁹

Said, sürgün kavramını çokluk ve kaynak olarak görmüş, bu yüzden sürgünün öncelikle, bir kayıp ve özlem durumu olarak anlaşılmasına karşı çıkmıştır. Sürgün edilen kişi günlük karşılaşmalarında birçok deneyiminden yararlanabilir ve kendisini oluşturan çoklu miras ve karmaşadan doğan zengin birikimle pek çok durumun üstesinden gelebilir. Said’e göre, birçok insan öncelikle, tek bir kültürden, mekândan, tek bir evden haberdardır; sürgün ise en az ikisini bilir ve bu çoğulluk sürgüne eşzamanlı boyutları olan, çok sesli bir farkındalık yaratır. Ancak sürgünün, sadece kültürlerin ve böylece kültürel kimliklerin kesin, ayırıcı ve el sürülmemiş hale geldiği durumu anlatan bir şey olarak algılanmasından kaçınmak hususunda son derece nettir. Said, kültürel saflık, bakirlik ya da özgünlük taraftarı değildir. Said’e göre, kültürler de seyahat eder, değişir, büyür ve ölür.¹⁹⁰

Said, kendi sürgün kavramını, anlama ve büyümeye dair bir keşif sürecini içeren “*Out of Place*” (Yersiz Yurtsuz) adlı otobiyografisinde, Filistinlilerin ve

* **Edward Said**; Filistin asıllı Hristiyan Arap entellektüel, Columbia Üniversitesi’nde İngilizce ve karşılaştırmalı edebiyat dersleri vermiş, yazar ve eleştirmen.

¹⁸⁹ Edward Said, **Entelektüel: Sürgün**, Marjinal, Yabancı, çev. Tuncay Birkan, 1.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

¹⁹⁰ Bkz. Edward Said, **Yersiz Yurtsuz**, çev. Aylin Ülçer, 4.Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Said'in Filistinli ailesinin de yaşamış olduğu yerinden edilme ve baskıyı konu edinen trajik anlatısında da muhafaza etmektedir. Kesinlikle bu Said'in yapmaya çalıştığı, sürgünün aşırı ve zor deneyimleri ile duygularını ya da içeriğindeki trajedilerin kapsamını etkisizleştirme veya yok etme uğraşısına aykırıdır. Ancak Said, sürgünde olmayı ya da "yersiz yurtsuz" olmayı zorluklardan kaçamadan, sadece kayıpları, yetersizlikleri ve eksiklik durumu ile değil, aynı zamanda kazançları, zenginliği ve üretkenliği ile canlandırabilmektedir. Sürgün hem bir hediye hem de yüküdür; sürgün edilen noksan ya da evsiz değil aksine daha çok eve sahiptir; farklı söylemlerdeki bu evlerde, Kristeva'dan "kendimize bile yabancı"* olduğumuzu öğrenirken çok net bir şekilde yaşadığı o kaçınılmaz insan ögesini de daha iyi tanımaktadır. Ghada Amer'in işinde, her ne kadar Amer'in kendi hayatı yukarıda Said'in çizdiği kişiye birçok yönden katkıda bulunuyor olsa da sürgün, asla bir başlık olarak ya da biyografik bir referans şeklinde kullanılmamaktadır.

"...Amer'in çok sayıda paralel söylemle baş etme yeteneği; başlıca kültürel sınırların belirleyici ideolojik ayırım çizgilerinin ötesine geçerek hareket ve müdahale koreografisi yapabilmesi; pek çok yerde aynı anda hem sürgünde, hem de yurdunda olmanın (Edward Said, bunun hep bir parça yersiz yurtsuzlukla eşdeğer olduğunu söylerdi) zengin deneyimine işaret ediyor."¹⁹¹

Kahire'de doğan ve genç yaşlarında Paris'e taşınan sanatçı, daha sonrasında da Harlem'in kültürel karışımı içinde gelişmiş, bugün ise New York'ta hayatına devam etmekte ve üretmektedir. Mısır'daki çocukluk anıları ve Fransa'daki yetişme sürecinden etkilendiği gibi, tıpkı bir New Yorklu gibi Amerika'ya uyum sağlamıştır. Sanatçı Mısır kökenlidir, bu yüzden çalışmaları, İslam kültürü üzerine bir yorum olmasına karşın Batı sanatına olan bağlantısı da anlaşılmaktadır. Bu kültürlerden birinin yokluğunda sanatçı da var olamaz, onun çalışmaları, Batı ve Doğu geleneklerinin bir sentezidir denilebilir. Bu aynı zamanda çok kültürlülüğünün de bir göstergesidir.

Ghada Amer, çalışmalarında; kadın/erkek, Batı/Doğu, modern/popüler kültür, söz/imge, özel alan/kamusal alan, İslam/Hristiyanlık, dini düzenler/laik düzenler; iş

* Jan-Erik Lundstrom, "Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer", 2004 yılında yayımlanan katalog metninden çevirilmiştir.

¹⁹¹ Jan-Erik Lundstrom, "Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer", **Çekim Merkezi Katalogu** (Centre of Gravity), İstanbul Modern, 2005, 68 s.

kültürü/ev yaşamı, bireysel özgürlük/ haz, toplumsal ya da kültürel baskı/adaletsizlik gibi kavramlar arasında sürekli ve güçlenen bir iletişim oluşturmaktadır.¹⁹² Ayrıca sanatçı, önyargılı fikirleri kırmaya çalışarak bahsedilen zıt kavramların yanında cinsiyetlere ait davranış kodlarını tanımlayarak kültürler ve ifade biçimleri arasında rahatlıkla dolaşabilmektedir. Hem bir çevirmen hem de bir gezgin tanımlaması onun için söylenmesi yanlış olmaz herhalde. Amer'in çalışmalarından herhangi biri incelendiğinde, bu kavramsal çiftlerden bir kaçını, (daha karmaşık bir anlama doğru açılıp daha zengin olgusal bir zeminde) çözüm sunmadan ya da hangi tarafı seçeceğinizi söylemeden ilerlerken görebilirsiniz. Çeviri, kültürler, dinler, cinsiyetler karşısında anlamı tıkamaz ya da sınırlandırmaz; anlayışı var etmek için eksik ve yetersiz bir atılım da değildir. Çeviri kayıp değil, aksine anlam üreten bir şeydir; karşılıklı olarak ilerlerken anlam karmaşıklaşır, kalınlaşır ve koyulaşır.¹⁹³ Amer'in, koyulaşıp kalınlaşan bu karmaşık anlamların önünde dururken, aynı zamanda hazzın sözcülüğünü de yaptığı söylenebilir.

Ghada Amer, ne İslam'ın, ne Batı yaşamının, ne modernliğin, ne feminizmin ne de Mısırlıların temsilcisidir (bunu röportajlarında kendisi ifade etmektedir).¹⁹⁴ Her ne kadar işleri tüm bunlara göndermeler içerse de. Böylelikle, Amer'in işleri tutuculuk karşıtı, özcülük karşıtı ve sistem karşıtıdır denilebilir. Ayrıca böylesi bir karşıtlıklar mekanı; içinde kendinizi buluvereceğiniz ya da içine yerleşebilmenin kolay olduğu bir mekan değildir; sabit çözümleri ve uzlaştırıcı parametreleri arkada bırakmış, huzursuz bir mekandır. Jean Baudrillard'ın* dediği gibi; söz konusu bu mekan, *“arzunun da bir tuzak işlevi görmesini sağlar. Onun için ne arzuya ne bedene ne de başka herhangi bir şeye dair bir hakikat olabilir. Aşkın kendisi ve cinsel eylem de, yeniden baştan çıkarmanın birer ifadesi haline gelebilir...”*¹⁹⁵

* Ünlü Fransız düşünür, simülasyon kuramını oluşturan kişi.

¹⁹² Bkz. Jan-Erik Lundstrom, “Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer”, katalog metni, 2004, 16 s.

¹⁹³ a.g.e. 15 s.

¹⁹⁴ a.g.e. 16 s.

¹⁹⁵ Jean Baudrillard; **Baştan Çıkarma Üzerine**, çev. Ayşegül Sönmezay, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 106 s.

4.2. Oto-Erotik Hazzın Özneleri

Analitik deneyden çıkan fenomenoloji türü, arzunun, onu ihtiyaçtan ayıran, mantığa aykırı, sapkın, kararsız, tuhaf ve hatta rezilane niteliğini gösterir. Bu olgu adına layık ahlakçılara açık görünmeyecek kadar sık bir biçimde doğrulanmıştır...

JACQUES LACAN*

Ghada Amer'in çalışmaları daha çok tuval üzerine dikişleriyle bilinmesine rağmen, enstalasyonlar, tekstil ve kağıt işler de içermektedir. Negatif kültürel klişelerin (kadına dair) ifşa edildiği, zarif bir duyarlılıkla meydana getirilen müstehcen içeriğin paradoksu, sanatçının çalışmalarının merkezini oluşturur. Amer'in yarı-saklı uzanmış şekilde, soyut yüzeyler ardına gizlenmiş olan pornografik imgeleri, onun markası haline gelmiştir. Jan Erik Lundstrom'un da ifade ettiği üzere; Amer'in kendine özgü bir estetik anlayışın yansımaları olan bu çalışmalar, karmaşık bir figür-zemin ilişkisini ifade ederken, izleyeni zorlayan çok çeşitli görüntü katmanları içermekte ve imgelerin okunmasını zorlaştırmakta ya da geciktirmektedir.¹⁹⁶

Amer'in zahmetli bir şekilde naksettiği imgeler, çoğunlukla tekrarlanan erotik desenlerin karışık iplik kümelerinin içine gizlenmesiyle oluşturulmuştur. İlk bakışta, renkli kümenin içindeki oto-erotik tasvirlerle üzerindeki akıntılar ve damlalar tipik soyut ekspresyonizmin izlerini taşımaktadır. Rastgele akmasına izin verilmiş boya (ya da boyayı taklit eden ip) ile renklendirilmiş alanlarla desteklenmiş, bazen de tek renkli (monokrom) ve kabartmalı bir tuval, sanat tarihin de yer alan ustalar Mark Rothko ya da Jackson Pollock'un işlerini akla getirmektedir. Ancak, tekrarlardan meydana gelen parlak-florosan renkler ve sarkıtılmış iplikler, ne minimalizmin yinelenen yatay dikey çizgilerine ne de soyut dışavurumculuğun akıtmalarına alaycı bir referanstır. Aslında bundan daha fazlasını içermektedir, Amer'in çalışmaları. Zanaatın sanata dönüştüğü işlerinde Amer, sanat tarihindeki "erkek egemen" mitini yapısöküme uğratarak yerinden etmeye çalışmakta, genel olarak kadına atfedilen ve öncesinde de aşağı görülen el işine itibarını iade etmektedir sanki.

* Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği**, çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 247-249 s.

¹⁹⁶ a.g.e., 16 s.

Ghada Amer'in en başta dikiş bir araç olarak yönelmesinin nedeni bunun, kadınlara ait bir dil olarak algılanmasıydı ki, o da bunu kurnazca yaparak, erkeklere özgü tipik dilin – soyut ekspresyonizm - içine dokuyarak karıştırmıştır. Özellikle nakış kullanması, resmin sanat içindeki tarihsel üstünlüğüne bir meydan okuma şeklindedir ve bu da toplum içinde, cinsiyetlere ait roller hakkında alevli tartışmalara neden olmuştur. Ayrıca Amer, magazin dergilerinden elde ettiği görüntüleri dikerek ortaya çıkardığı kendine özgü tekniğini, “peçeli kadın”^{*} olgusuna kaynak olarak kullanmıştır. Sanatçı, kadın bedenini asexual görünüme zorlayan ideolojilere karşı olduğunu ve kadının kendi bedeninden zevk alması gerekliliğini sıklıkla dile getirmiştir.^{**}



Resim 31: Ghada Amer çalışmasından bir detay görüntü.

^{*} “peçeli kadın” imgesi; fantazi aracılığıyla yapılandırılmış stratejik arzu. (Bkz. Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 59 s.)

^{**} Whitney Chadwick, **Women, Art And Society**, 4.Basım, Thames & Hudson, London, 2007, 471 s.

Dikiş; tekstil, kağıt üzerindeki işleri ve enstalasyonları dahil olmak üzere neredeyse tüm çalışmalarının içinde kullandığı bir eleman haline gelmiştir. Kariyeri boyunca Ghada Amer'in, elindeki iğneyi kadının rolü ile ilgili klişeleşmiş algılara doğrultarak mücadele ettiği söylenebilir. Çok çetrefilli bir çalışma içerisine zekâ ve ironi dokuyarak izleyenleri, anlama ait düğümlemiş uçları çözmek üzere yalnız bırakmaktadır sanki. Bu yapılanma içinde Amer, metnin üstünlüğü ile noktalanın, derin anlamlar içeren masalları da dokumuştur. Onun işi kapsamındaki her şeyi bağlayan ip, sanata, ırklara veya cinsiyetlere ait olsun ya da olmasın her türlü eskimiş düşünce kalıplarına karşı direnebilme yeteneğinin göstergesi olmuştur denilebilir.



Resim 32: “A Kiss from Alison” (Alison’dan Bir Öpücük), tuval üzerine akrilik ve dikiş, 127x132,1cm

“La Bleue” (Mavi, 1995) ile başlayıp “La Ligne” (Çizgi, 1996) ile devam eden ve “Big Drips, Black Stripes” (Büyük Damllar, Siyah Şeritler) ya da “A Kiss From Alison” (Alison’dan Bir Öpücük) ve birçoğu gibi çok önemli işleri kapsayan

bir dizi resimde Ghada Amer, kendini sürekli yenileyebilen işler ortaya koymuştur. Bu anlamda cinsiyet, cinsellik, haz, beceri ve sanat tarihi gibi konular üzerinde karmaşık ve çok yönlü bir bakış açısı yaratabildiği söylenebilir. Birçok resimde imgelerin kaynağı, Amer'in pornografik dergilerden alıp kendine mal ettiği otoerotik pozisyonadaki kadın fotoğraflarıdır. Tuvale aktarıldığında bu imgeler son derece indirgenmiş ve basitleştirilmiş haldedir; öncesinde fotoğrafik bir görüntüyken, tuval üzerinde renkli ipler aracılığıyla çizgisel bir şekle dönüşmüşlerdir. Dahası Amer, bu ızgaranın üzerinde ya da boylu boyunca “boya” damlalarının (iplerin) dikey çizgiler oluşturacak şekilde akmalarına ya da uygulanan iplerin özgürce hareket ederek görüntünün üzerine gelmesine izin vermektedir. Her iş kendi içinde her ne kadar değişip çeşitlense de çoğu işinde, hem yöntem hem de ana içerik bu şekilde oluşmaktadır. Ayrıca, Ghada Amer'in tuvallerinin yüzeyini bir kafes gibi sarmalayan ızgaralar, sanki bir “peçe” işlevi görmektedirler; imgelerin kapalı ve aldatıcı varlıkları üzerinde denetim sağlanmasına izin vermezler, kendimizi onlara göre konumlandıramayız, “görünmeden görebilen”^{*} bu imgeler kendilerini gizlemektedirler. Rahatsız edici olduğu kadar baştan çıkarıcı da olan şey, bir sabitleme ve denetlemenin mümkün olmamasıdır.

Amer, erkek bakışına hizmet eden erotik görüntüleri, stilize ederek, yeni bir kapsam ve içerikle dönüştürdüğü bu imgelerle hazzın yörüngesini tersine çevirmeye çalıştığı söylenebilir belki. Erkek bakışını tedirgin eden kişisel hazzın gücü ise, burada izleyenden bağımsız olarak kadının kendi bedeni içerisinde keşfe çıkmasına ve zevk almasına imkân tanımaktadır denebilir. Diğer bir yandan hala konumlarını terk etmemiş oldukları da söylenebilir bu imgelerin. Belki de bu imgeler birer *object petit a*'dır. “Aynı anda hem çeken hem de iten bir nesneyle karşı karşıya kalan özne, Lacancı psikanalizde *object petit a* adı verilen, arzu nesnesiyle karşı karşıya demektir.”¹⁹⁸

“...bir nesneyi *object petit a*'ya dönüştüren şey... “İlgili bir bakış, arzu tarafından desteklenen, arzunun içine nüfuz ettiği ve arzu tarafından çarpıtılmış bakıştır”. Böyle bir bakış ancak fantazi içinden mümkün olur. Fantazi, özne'de, dilin dil içinde ikiye

^{*} Yeğenoğlu, a.g.e., 59 s.

¹⁹⁸ a.g.e., 62 s.

bölünmesiyle oluşan temel boşluğu kapatan bir senaryodur. Heath'in deyişiyle, "arzuyu hiçbir nesne tatmin edemez-isteme her zaman istemedir, bölünmüşlük öznelğin koşuludur"(32). Fantazi kavramı, Lacan'ın cinsel fark veya erkekle kadının ilişkisi anlatısında kilit öneme sahiptir. Jacqueline Rose, erkeğin kimliğini ve bütünselliğini kuruluşunun fantazi düzeyinde gerçekleştiğini gösterir: "Tam ve sağlam bir cinsel kimlik fikri, fantazinin alanına aittir.", ve "erkek, *object petit a*'yı kadın imajına taşıması sayesinde, onu, fantazisinin temeline yerleştirir veya fantazisini kadın aracılığıyla kurar": Kadın, böylece fantazinin garantörü olarak işlev görecektir. "Kadının mutlak Ötekiliği, erkeğin kendilik bilgisini ve hakikatini sağlamlaştırmasına yarar"¹⁹⁹

Yine aynı pornografik görüntü, kadınsı bir malzeme olan; iğne işi ile sanat tarihinin en yüklü alanına girmektedir: tuvalin yüzeyi. Hatta öyle ki sanatçının (fırça yerine iğne kullanan bir sanatçının) yardımı ile tuvalin içine girerek onun ırzına geçtiği söylenebilir; nakış, yağlıboyayla yarışmaktadır artık. Böylelikle, iki farklı söylem şaşırtıcı biçimde Ghada Amer'in işlerinde karşılaşır. Aynı domestik nakış işçiliği, yağlı boyayı ve Modernizmin en yüksek alanı olan Soyut Ekspresyonizmin estetiğini taklit etmek hatta evcilleştirmek için kullanılmaktadır sanki. Her bir resimde farklı söylemler çarpışmakta ve devrilmektedir; güç konumları değişir, algılar sarsılır, resmin kendi araçları kendilerini yeniden tanımlamaya zorlanır ve bunların tümü, haz ve arzular adına yapılıp görünür. Ghada Amer'in çalışmaları, bu tür ana söylemlere göndermeler içerdiği kadar bir yandan da kendi hazları ile son derece meşguldürler; sonuçta, zanaat, beceri, iş yapma zevki, malzeme arzusu, görsel ve dokunsal haz üzerine önemli yatırımlardır ve her zamankinden de çok birbirine dolanmış durumdadırlar. Aslında Amer'in resimleri, kendi kendilerine eğlenmekte ve kendilerini arzulamaktadırlar.²⁰⁰

Kadınlara ait dili ele alırken son derece rahat davranan Ghada Amer kendi lehine olacak şekilde, dişil mülkiyetinin parçası olan sembolleri; çocukluk, rüyalar, gerçekler, güzellik, moda ya da zanaata dair -ne varsa- kullanmaktadır. Hem feminizm hem de dişillik gibi birçok feminizm eleştirisinin köklerini oluşturan klişeleri kucaklayarak yıkmaya çalıştığı söylenebilir - kendisine göre öncelikli söylemi bu olmasa da. Barbie efsanesiyle oynarken de, büyük erkek ressamların hükümdar gibi gezindiği kaleleri yerle bir ederken olduğu gibi, rahat davrandığı

¹⁹⁹ Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 62–63 s.

²⁰⁰ Jan-Erik Lundstrom, "Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer", katalog metni, 2004, 18 s.

görülmektedir. Barbie ile Ken, Uyuyan Güzel, Mecnun'un Leyla'sı ve ellili yılların batılı ev hanımları Ghada Amer'in tüm dünyadaki genç kadınlarla paylaşmakta olduğu kültürel mirasın parçalarıdır.

Ghada Amer'in kendini tekrar eden şekilleri arasında yatan erotik görüntüleri, zengin anlamlarla dolu ve feminist teorinin her bir çizgide çözüldüğü tuvallerdeki işlerinden tahrik olmamak zor olsa gerek. Ancak cinsel yorumlamaların getirdiği sıcaklıkta diğer büyük işlerindeki metinlerinin önemi sık sık gözden kaçırılmaktadır. Gözler önüne serilen anlatılar tüm dünya üzerindeki kadınların paylaştığı deneyimler ile kültürel konular ve cinsel kimlik üzerine ışık tutmaktadır. Kendisi metni sanat olarak sunmakta, sorgulayıcı izleyen için anlamlı hikâyeler oluşturmaktadır. Sunduğu şablondaki içerik genellikle Fransızca'dır; "*Barbi Aime Ken, Ken Aime Barbie*" (Barbie Ken'i seviyor, Ken Barbie'yi seviyor), "*Majnun*" (Mecnun), "*Conseils de Beauté*" (Güzellik Tavsiyeleri) ve "*La Belle au Bois Dormant*" (Uyuyan Güzel) da olduğu gibi. Ghada Amer'in işlerini tamamen kavrayabilmek için hem işin kendisini anlatan dolaysız anlatıları hem de daha genel, kültürel bakıştan bahseden, ima edilen anlatıları keşfedebilmek gerekir.

Orta Doğu kültürlerinde ve sanat tarihi içerisinde susturulmuş olan bir gruba ifade şansı tanımak amacıyla kullanılan metinlerin egemen olduğu görülebilir. Belki daha da ilgi uyandırıcı olan Arap görsel kültüründeki kaligrafinin yaygınlığı ile kurduğu bağlantılardır. Mimariden yazıtlara kadar her şeyde görsel bir öge olarak metnin üstlendiği görev İslam kültüründeki ile aynı anlamdadır. Çağlar içerisinde Arap kültürüne ait camiler, anıtlar, sanat eserleri, edebiyat ve şiir içerisinde metnin form ve dekorasyon olarak kullanımı belirgin bir hal almıştır. Metin ve formun önemi İslam kültüründe figürsel temsillerin bir tabu olarak görülmesi gerçeğine dayanmaktadır. Her ne kadar bu durum tuval üzerindeki işlerinde kullandığı erotik görüntülerin etrafında dönen tartışmaların sıcaklığını artırsa da, daha ilginç olan Ghada Amer'in işlerinde metnin üstlendiği roldür. Seçilen metinler genellikle kadınların paylaşmakta olduğu deneyimler ile kültürel mit ve efsanelerin görüşlerine dayanmaktadır. Birçok kimse için metinler yabancıdır, bu açıdan da işin tam anlamı ile kavranabilmesi için deşifre edilmesi gereken kültürel mitlere ait işaret ve

sembolleri temsil etmektedir. Bu anlamda, Ghada Amer'in çalışmalarında “metin” önemli bir yere sahiptir. Jan –Erik Lundström denemesinde, Ghada Amer'in işlerinde kullandığı “metin” ve “imge” ile ilgili aşağıdaki şu değerlendirmeleri yapmıştır:

“Batı kültüründe sürekli bir çatışma içinde olan metin ve imge, Ghada Amer'in yapıtının alışverişte bulunduğu başka bir söylemsel ticaret bölgesinin iki ana unsurunu oluşturuyor. Amer bir yandan popüler görsel kültür kaynaklarından devşirdiği imgeleri alıntılarken, bir yandan da heykeller, yerleştirmeler ve resimler için metinler çoğaltıyor. Metinsel kaynakları sayıca kalabalık ve çeşitli: sözlük tanımları, masallar, efsaneler, gazete bayilerinde satılan dönemli yayınlar hem Arap, hem de Batı metinlerine kaynaklık ediyor. Alıntılama yöntemi, alıntılacağı imgelerde olduğu gibi, aracın değiştirilmesini içeriyor. Metni, çoğaltma teknolojileri kullanarak yeniden basmıyor ya da kopyalamıyor; tuvale ya da başka yüzeylere elle işliyor ya da dikeyiyor, böylece geleneksel olarak kadınlara özgü görülen bir zanaata yeniden güç veriyor, bir yandan da metni bir imge, bir emek ve fiziksel-estetik bir varlık olarak algılanmasını sağlayacak şekilde dönüştürüyor. Kendisiyle oynayan ve yinelenen kadın imgelerinin, ipliğin bol bol ve çekincesiz kullanımıyla örtülmesi gibi, metin de üstü kapatılarak, örtülerek, bulanıklaştırılarak, parçalanarak gizleniyor. İzleyici, Amer'in kaynak olarak kullandığı materyalini, imge ya da metni isleyiş tarzı aracılığıyla, kendi çözümleme, yorumlama ve değerlendirme ediminin farkına varıyor.”²⁰¹

1990'ların başına geri dönüldüğünde, Amer bu dönemde çok sayıda işinde metin ya da yazıyı farklı şekillerde sanatın içine dahil etmiştir. Görsel popüler kültür ürünü görüntülerden alıntı yaptığı gibi (yarı pornografik dergilerden ya da kadınların çeşitli durumlardaki çizimlerini içeren okul kitaplarından aldığı görüntülerde olduğu gibi, örneğin “*Cinq Femmes qui Travaillent*” (Çalışan Beş Kadın) veya “*La Femme qui Zappe*” (Zap yapan kadın) ya da “*Au Super-marche*” (Süpermarkette). Amer, heykeller, enstalasyonlar ve resimler için de metinlerden alıntı yapmakta ve yeniden üretmektedir. Metinsel kaynaklar çok fazla ve çeşitlidir: Sözlük tanımları, masallar, efsaneler, mecmualar, hem Arapça hem de Batı kaynaklı metinler... Alıntı yapma yöntemi, görüntülerde olduğu gibi metinlerde değişime uğratılmaktadır. Metin herhangi bir yeniden üretim teknolojisi ile basılmaz ya da kopyalanmaz. Neredeyse daima sabır ürünü ve meşakkatle dolu bir nakış işleme yöntemi ile aktarılır. Tuval ya da başka bir yüzey üzerine elle işlenirken, bir yandan da geleneksel kadın sanatını güçlendirmekte, bir görüntü, yazı, işçilik, maddesel bir mevcudiyet, bir form olarak anlaşılacak ya da algılanmak için tamamen dönüşmektedir. 1993 yılına ait “*The*

²⁰¹ Jan-Erik Lundstrom, *Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer*, **Çekim Merkezi** (Centre of Gravity), İstanbul Modern, 2005, 69–70 s.

Definition of Love according to the Petit Robert” (Petit Robert’e göre aşkın tanımı) tam olarak başlığın kastettiği şeyi vermektedir: bir parça tuval üzerine doğrudan nakşedilmiş, aşkın sözlüksel bir tanımıdır. Benzer şekilde *“Conseils de Beauté”* (Güzellik Önerileri, 1993), kadın hijyeni, süslenme ve çekicilik üzerine tavsiyeler içeren bir metin sunmaktadır; ironi içeren renklerle *“Barbie Aime Ken, Ken Aime Barbie”* (Barbie Ken’i seviyor, Ken Barbie’yi seviyor) iki mankenin bedeni üzerine bu cümleleri kazıyor: İkincil bir deri olarak giyilen çılgınca bir aşkın açık seçik beyanatı. Belki de eş zamanlı olarak bunlar aşkın tuzakları ya da imkânsızlığına dair önermelerdir. İkisinin de giydiği gece kıyafetleri garip bir biçimde deli gömleğine benzetildiği söylenebilir.

“Encyclopaedia of Pleasure” (Haz Ansiklopedisi), 2001 yılına ait büyük bir enstalasyon, ana temaları ve metodolojisi 1997 yılındaki Private Rooms’da görülebilirken burada kadın cinselliği ve hazzı hakkında kısımlar içeren Kuran’dan pasajlar (alıntılar Fransızca olarak sunulmuş) Arapçadan çevrilmiştir.



Resim 33: *“Encyclopaedia of Pleasure”* (Haz Ansiklopedisi), 2001 deitch projects, New York.

Sanatçı, laik Fransızcanın kullanımını bir çeviri ve geçiş hareketi olarak ele almış aynı zamanda Kuran'ı ilgilendiren Arapçanın kutsallığına da saygı göstermiştir. Büyük giysi çantaları üzerine yazılmış işlerdir bunlar. Bir çubuk üzerinde asılı duran çantalar parlak saten kumaşlardan yapılmış, zengin doygun renklerde boyanmış ve kaligrafik yazılar ile kaplanmıştır. Metinsel bir müdahale olarak iş, kadın öznelliğini ve cinselliğini İslam içerisinden alırken izleyenlere benzersiz bir görsel haz sunmaktadır. *Encyclopaedia of Pleasure*, benzer biçimde 57 kumaşla kaplı, dört farklı boyutta kutudan oluşmakta, tasarımları ve boyutları ile atmosferik haute couture* tavrılarına rağmen sandıklara benzemektedir. Bu kirli beyaz kumaş kaplı kutular, altın iplerle nakşedilmiş yazılar ile tüm yüzeylerinden kaplıdır. Bir sanat sohbeti sırasında Amer "Sırma" olarak bilinen modern İslami bir uygulamadan ilham aldığını, bu uygulamanın erkekler tarafından Kuran'dan alınan metinlerin siyah kumaş üzerine altın nakış ile işlenerek hatıra eşyası ya da Kuran metinlerinin diğer popüler kültür kullanımları dahilinde gerçekleştirildiğini anlatmıştır.²⁰² Tuval şeklindeki kutular üzerine işlenen kaligrafik metinler, 10. yüzyıl sonu ve erken 11. yüzyıla ait İslami risale alıntılarının bir örneklemedir, *The Encyclopaedia of Pleasure* olarak bilinen bu eser Ebu Hasan Ali Ibn Nasr El Katib tarafından Allah adına yazılmış olup tamamen İslami bir metin olarak kabul edilir. Ansiklopedinin amacı insan cinselliği üzerine o dönemki İslami bilgiyi bir araya getirmektir. Daha çok ilmi olan bu metin (şevk uyandıracak şekilde erotik bir metin değil öğretmek ve tartışmak için yazılmıştır) etkileyici bir kapsama sahiptir. Yazar birçok disipline göndermeler yapmakta, Sokrat, Aristo ve Plato gibi felsefecilerden alıntılar ile Hipokrat gibi fizikçiler ve Ebu Nuvaz gibi şairler, Ibn El Cezi gibi tarihçilerden serbestçe yararlanmaktadır.²⁰³ Ayrıca Kuran'dan alıntılar yaparak diğer önemli İslami teologların ve alimlerin fikirlerini anlatmakta, sosyal uygulama, fikir ve atasözleri ile destekler sunmaktadır. Bu göndermeler çerçevesinde ve yazarın hareketliliği ile net olarak görülmektedir ki, bu ansiklopedi kavramı zamanında, gizli bir metin olarak algılanmamıştır. Cinsellik, haz, erotizm 11. yüzyıl İslam'ında insan davranışı ve sivil toplumda önemli ve merkezi bir haldedir. Cinsellik içerisinde iyi bir konuma gelmek ve iyi bir âşık olabilmek iyi bir Müslüman olmaktan geçmesi Ali

* **haute couture**: kişinin özel beğenisine göre hazırlanmış, özel tasarım elbise.

²⁰² a.g.e. 20 s.

²⁰³ a.g.e. 21 s.

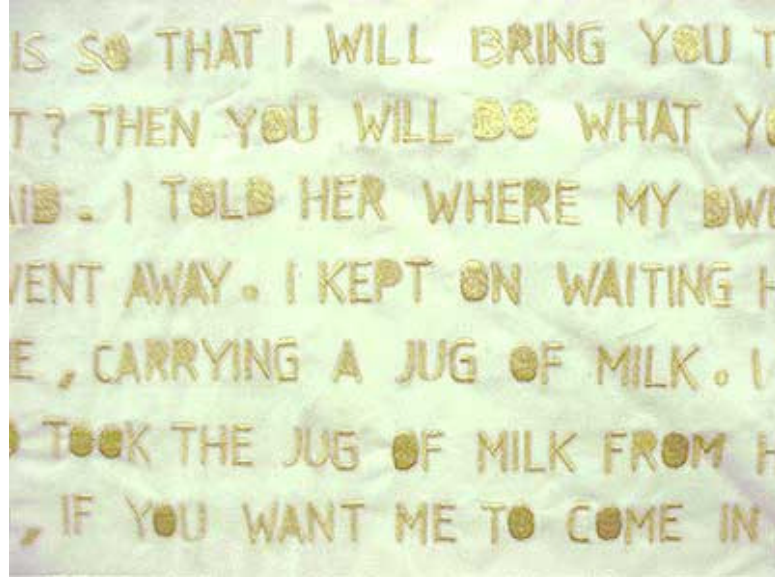
İbn Nasr'ın ansiklopedik misyonunda kullandığı düşüncenin kaynağıdır. Görünüşe bakılırsa bu ansiklopedi türünün tek örneği bir metin değildir. Sahar gibi Amer de “*The Encyclopaedia of Pleasure and the Politics of Eroticism*” (Haz Ansiklopedisi ve Erotizmin Politikaları) adlı araştırmasında ansiklopedinin disiplinler arası birçok görevi olduğu “neredeyse 10. yüzyılın sonlarında yazılıp geniş alana dağıtıldığı ve 16. yüzyıla kadar devam eden bu sürecin 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sansür ve dejenerasyon sonucu entelektüel ve bilimsel geleneğin devam ettirilememesi ile sonlandığının” altını çizmektedir.²⁰⁴ Ghada Amer'in ansiklopediyi seçmiş olması öncelikle tarihsel bir iade-i itibar hareketidir. İslam tarihinin erken dönemine ait, İslam'ın geliştirmekte ve güçlenmekte olan bir din olduğu, baskı ve tepki içermediği, İslami ve Arap âlimlerin bilim ve ilerlemede başı çektiği bir anı günümüze taşıırken bizlere İslam kültürünün tarihi gücünü ve Batı kültürü üzerindeki etkisi ve onunla olan etkileşimini gösterme çabası olarak okumak mümkün.



Resim 34: “Encyclopedia of Pleasure”, (Ayrıntı), 2001

²⁰⁴ a.g.e. 21 s.

Tarihsel bir hareket olarak, benzer şekilde günümüze de eğilmektedir: hem bugünün İslam ve Arap dünyasındaki inanç yanlısı vaziyetin Ibn Nasr gibi entelektüellere hasret oluşuna hem de tarihi ve modern İslam’a Batı toplumu ve ürettiği stereo-tiplerin basitleştirilmiş bakışına değinmektedir. Ayrıca Ghada Amer, ansiklopediyi oluşturan toplam kırk iki kısımdan yedisini seçmiş, kadın hazzı ve cinselliği üzerinde duranları öne çıkarmış ve hem Arap dünyası hem de Batı kültüründeki cinsiyetler arası eşitsizliğe dikkat çekmeye çalışmıştır. Çünkü Batı, Aydınlanma ile birlikte görsel olanı değerli kılan modern anlayışla, ayrımcılık konusunda en az Doğu kadar sorumludur.



Resim 35: “Encyclopedia of Pleasure” (Ayrıntı), 2001.

Ansiklopedinin göndermeler içerdiği birçok konu, öncelikle üretiminin karmaşık sürecinde de ortaya çıkmaktadır. Hem “Sırma” adı verilen nakışları yapma kabiliyeti hem de maliyeti, Arap dünyasına çok uygundur. Ancak ansiklopediyi orijinal Arapça olarak basmak imkânsızdır. Birçok tezat durum ve engelleme içinde Kahire’de üretim gerçekleşmiştir. Mısırlı kadınlar metinleri -İngilizce çevirisinden, belki de birçoğu için hiçbir şey ifade etmeden- kumaş üzerine kopyalamış, Mısırlı erkekler ise -bu tutumda, işçilik cinsiyet ayırmaktadır - nakış işini yürütmüştür. Bu

proje için tutulan tüm çalışanlar sadece sansürden kaçmamış aynı zamanda, bilmeden de olsa, tarihi bir İslam metnini ve bu noktada kendi tarihlerini ehlileştirme ve ele alma fırsatını bulmuşlardır.

“The encyclopaedia of Pleasure” nefes kesen, gösterişli ve kolay bulunmaz bir sanat eseri olarak nitelendirilir bazı eleştirmenlerce. Yumuşak pamuk kumaşlarla kaplı elli yedi adet nakış işlemeli kutu ve parıldayan kaligrafi düzenli ancak asimetrik bir şekilde gözler önündedir. Tüm yüzeyler zarif ve sıra dışı bir biçimde güzel kaligrafik yazılarla kaplı, artık dini risalelerden çok insan cinselliği gibi konulara çekilmiş kutsal yazıların bir hatırası gibi durmaktadır. Kelimeler, cümle parçaları, kimi zaman tam bir cümle dikkatli bir izleyen tarafından görülüp okunabilmektedir. Tam bir pasaj okumak bile mümkün olabilir ancak, büyük ihtimalle uzun zaman ve şifre çözmek gerekecektir. Eğer unutulmuş ve sansürlenmiş ansiklopediyi restore etmekte kültürel ve siyasi bir aracılık varsa bu yine de izleyene sadece parçalar halinde iletilmektedir. Tarihsel restorasyon ulaşılamazlıkla -metnin zorluğu ile- engellenmişe benzemektedir. Acaba kutular, seyahat etmeye hazır olan bu sandıklar, tüm bilgiyi, hazzın tam ve anlaşılır metnini mi içermektedirler bu durumda? Her bir birim bilgi evrenine açılan ayrı birer gizli oda mıdır?²⁰⁵

Yine enstalasyon, izleyeni hem ödüllendirmekte hem de hayal kırıklığına uğratmaktadır. Amer’in sanatında bu oyunu sıkça görmek mümkündür. Verilen metin, enstalasyonun ana konusudur, izleyenin ellerinden kayarak tarihsel bir yol ayırımında, sanki şuracıymış gibiyken yine de ulaşılmazdır. Metin geri dönmüştür ancak, Amer’in işi içerisinde asla kolay ulaşılabilir şekilde değildir. Tıpkı kendisiyle ilgilenen kadınların tekrar eden görüntülerini içeren resimlerin üzerini örten ipler gibi, metin de kapanmakta, örtülmekte, netliği bozulmakta, parçalara ayrılmaktadır. Ansiklopedi’de olduğu gibi, metin her yandan akarken tek bir cümle bile toparlanması güç haldedir. Kaçınılmaz olarak izleyen, Amer’in tüm kaynak malzemesine karşı takındığı tutum sonucu, kendi deşifre, yorum ve evrim sürecine itilmektedir. Arzu ve bilme-isteği tatminsiz kalmakta ancak, bu istek ve arzu, bu tamlanmamışlık ve tatminsizlikle de tamamen ortaya çıkarılmaktadır. “Can’t get no

²⁰⁵ a.g.e. 24 s.

satisfaction” /Hiç tatmin olamıyorum. Ancak denemeye devam etmek gerekmektedir.²⁰⁶ Birçok yorumcunun yaptığı gibi, Ghada Amer’in işlerinin modern sanatta (Hannah Wilke, Carolee Schneeman ya da Mary Kelly gibi sanatçıları takiben) dışı hazzını konu olarak ele aldığını tartışmak yersizdir. Amer de, hazzın gerekliliğini savunan uzun bir geleneğin parçasıdır. Doğal olarak bu görevi yapan görsel dili bulmak zor olmuştur. Private Rooms, Encyclopedia of Pleasure, Big Drips gibi işler diğerlerinden farklı olarak dışı hazzını bir adım daha ileriye götürdüğü söylenebilir. Ancak eğer Amer’in işinde haz mevzu bahis ise bu çok daha farklı ve daha temel bir seviyededir.

Her şeyi üreten, her şeyi konuşturan, her şeyin haz almasını sağlayan, her şeye söylem bulan bir kültürde dışilin tarihidir söz konusu olan. Cinsel kurtuluşu, yalnızca dışıl hukukun, konumun, hazzın dayatıldığı bu stratejiyle mümkün görmektedir Jean Baudrillard.²⁰⁷ Kendisine yabancılaşan kadın, kurtuluşu kadınsı haz sayesinde yakalayabilmelidir. Ayrıca, Baudrillard’ tan yapılan aşağıdaki alıntı, adeta Amer işlerini doğrular gibidir:

“ Cinsiyet olarak dışıl ile cinselliğin çoğaltılmış kanıtı olarak hazzın aşırı ışıklandırılması ve sahneye konması.

Porno ise hepsini açıkça sergiler. Apaçıklık, haz ve anlamlılık üçlemesi olarak porno, haz duyulan dışilin bu denli kuvvetli bir biçimde yükseltilmesinden başka bir şey değildir; sırf, <siyah kıta> üstünde öteden beri dolaşan belirsizliği gömebilmek için yapılır her şey. Hegel’in sözünü ettiği, <insan topluluğunun sonsuz ironisi> de bitti artık. Bundan böyle kadın haz duyacak ve neden haz duyduğunu da bilecek. Bütün dışılık görünür hale getirilmiş olacak –hazzın amblemi kadın olacak, haz ise cinselliğin amblemi. Belirsizlik de son buldu, sırlar da. Kökten müstehcenlik başlıyor artık.”²⁰⁸

Lundstrom, Ghada Amer işleri için Baudrillard’ın söylemine benzer bir değerlendirme yapmıştır:

“Ghada Amer'in yapıtı, kadınsı hazzı konu ediniyor. Modernizmin, Soyut Dışavurumculuğun ve/veya Minimalizmin çekiciliği yalnızca iktidar kavgalarında,

²⁰⁶ a.g.e. 24 s.

²⁰⁷ Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, çev. Ayşegül Sönmezay, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, 2005, 31 s.

²⁰⁸ y.a.g.e. 31 s.

cinsel kimlik verilmiş sanat tarihine müdahale etmekte ve onu yeniden yazmakta değil. Fiziksel ve bedensel hazla -boyanın, fırça darbesinin, dokunun fetişleştirilmesiyle- olan yakınlık da değil yalnızca... Daha çok, gösteren hareketin kendisinin yalıtılması. İçerik ya da konu düzeyinde haz engelleniyor ve arzu karşılıksız kalıyorsa, Ghada Amer her ikisini de sanatsal hareket düzeyinde yeniden ele alıyor. Roland Barthes, kısa ama önemli denemesi Metnin Hazz-ı'nda, hazzın yalnızca içerikle bağdaştırılamayacağından, dilin fiziksel yapısında, “gösterenin taşkınlığı” dediği şeyde yattığından söz ediyordu.

Bu tür bir taşkınlık, esinlik, Ghada Amer'in yapıtının izleyicisini sarmalar ve baştan çıkarır: karman çorman olmuş iplik yığınları, düşey damlalar, tuvale saplantılı bir şekilde işlenmiş sözler, yinelenen imgeler, zengin ve ağırbaşlı kaligrafi. Erotik unsurların envanteri, yukarıda adı geçen çok sayıda yapıtta ya da Özel Odalar ve Aşk Ansiklopedisi gibi yapıtlarda çıkarılabilir, ama ancak babaerki toplumdaki karşı-anlatılar olarak, tazminat ve ödül olarak. Ne var ki içerikten önce gösterene, kendi koşulsuz misyonuna nefis bir tutkuyla bağlı olan bir gösterene bakmak, erotik olanı destekliyor ve onu zincirlerinden kurtarıyor.”²⁰⁹

Riski göz önüne alarak girersiniz, parmağınızı iğneye koyarsınız ve zevk (*Jouissance*)* olarak delinirsiniz belki. Alacağınız bu tatmin memnuniyet kadar bedensel acıyı da barındırdığından mazoşistik bir karakter taşır. “Bize ‘ilk günahı’ anımsatan Jouissance kim ya da ne söz konusu olursa olsun yasaklanmıştır.”²¹⁰ Kendi tatmininden kaynaklanan bir acı çekme durumu ya da tam tersi olduğu söylenebilir.

Aslında, Amer'in işlerinin beklenmedik ve başka bir arzu tanımlaması yapıyor olması muhtemeldir. İlk bakışta Ghada Amer'in işindeki arzunun Freud ya da Lacan okumalarından çok Deleuzcu bir arzu olduğunu öne sürmek daha mantıklı olabilir. Arzuyu arzu-yanlısı olarak algılamak, aradığı ve istediği şeyi elde etmeye çalışırken ortaya çıkan bir şey olarak görmek, bir eksikliği ifade ettiğini ve bu eksiklik giderildiğinde de değerini yitirdiğini öne sürmek yeterli olmayacaktır.

* **Jouissance** Lacan'ın Freud'un “haz ilkesinin” ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud'da haz (Lust) bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasından ibarettir (aynı şekilde Unlust da bu gerilimin sürekli kılınmasıdır). Dolayısıyla haz, bir tatmin ve rahatlama duygusuyla birlikte anılmalıdır. Oysa jouissance basit bir tatminin ötesinde, bir “dürtü tatmini”dir; dolayısıyla imkansızdır. Örneğin ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; oysa jouissance bu eksiğin giderilmesi fantezisini yaratarak kendini Gerçek'te temellendirir. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya/korumaya yöneliktir; jouissance ise bu dengeyi daima bozarak “haz ilkesinin ötesine” geçer. Acıda, ölümden, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil jouissance'ın ta kendisidir. (bkz. Slavoj Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi; Sözlük: Jouissance Maddesi”, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 248 s.)

²⁰⁹ Jan-Erik Lundstrom, Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer, **Çekim Merkezi** (Centre of Gravity), İstanbul Modern, 2005, 69–70 s.

²¹⁰ Yeşim Keskin, “Bırakılan Şato: Tanıma Arzusu Bağlamında Hegel ve Lacan”, **Monokl Dergisi**, sayı 4-5, 2008 yaz-sonbahar.

Doygunluk elde edilir ve bu şekilde arzunun kendisi elenir ve arzunun nesnesi bu şekilde yakalanır. Lacan’a göre “Her arzu sürekli doldurmaya çalıştığı bir eksiklikten kaynaklanır”²¹¹ en temelinde nostaljik bir arzudur, anne çocuk sembiyozuna* duyulan özlemdir ve bu şekilde de daima tamamlanmamış, kararsız ve kırılğan oluşumuzu göstermektedir.

Gahada Amer’in işlerinin, insan deneyimimizin doğrularını arzunun hem bir eksiklik hem de bir onaylama olması kavramında bulmasına ışık tutması bunun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Çifte bir hareket izleyeni Ghada Amer’in eseri içerisinde konumlandırır; bu durumda noksanlık ve özlem gözlemlenir ve arzunun da üretildiği ifade edilebilir. Ancak arzu nesnenin dışında bir yerden serbest bırakılır, evin hiçbir yerinde ya da belirli hiçbir yere doğru seyahat ederken herhangi bir eksiklik ya da özlemle bağ kurulmaz, sadece seyahat eder ya da tercüme edilir.

4.3. Katmanlar Arasında

Amer, “*Cinq femmes au travail: Five Women at Work*” (Çalışan Beş Kadın) işinde olduğu gibi, çok katmanlı metaforlarıyla ve gizli sembollerle zenginleştirir yapıtlarını. Bu çalışmasında Beş kadın demesine karşın dört tuval resmetmiştir. Dört tuvalde 1950’lerin ve 60’ların kadın magazin dergilerinden aldığı klişe kadın imgeleri vardır. Bunlar, rutin ev işleri (alış-veriş, temizlik, yemek ve çocuk bakımı) yaparken betimlenmiş kadınlardır. Beşinci ve en önemli tuval yoktur, onu görsel olarak işten uzak tutar, çünkü iş başındaki beşinci kadın sanatını ve dikişini yapan Amer’in kendisidir. Ghada Amer, bir sanatçı ve yaratıcı olarak aynı zamanda nakşeden olarak oradadır, tuvalerindedir. Bu serideki imgelerde, kadına atfedilen modası geçmiş roller ve aşağılanan cinsiyet stereo-tipleri ifade edilmektedir.

* **sembiyoz**: ortak yaşam

²¹¹ Eagleton, a.g.e., 206 s.



Resim 36: “Cinq femmes au travail/Five Women at Work” (Çalışan Beş Kadın), tuval üzerine dikiş, her bir tuval, 60x24 cm, 1991.

İmgeler, zamanını doldurmuş rol modellerine ait dekoratif birer semboller izlenimi bırakmaktadır. Ancak, kavramsal olarak işin içine kendisini de katarken ve bir yandan da anahtar bir rol üstlenirken Amer böylelikle, bu konuları günümüze taşımaktadır. İşin kendisi, pop art’ı anımsatan, Amerikan banliyö yaşam tarzına duyulan bir ilgiden çok daha fazlasını anlatmaktadır. Bir yandan, sert ve belirgin bir mesajla, kadının sanat içindeki rolüne ait bir söylem getirirken, bir yandan da bir kadın işi olarak dikiş eyleminin tarihsel önemsizliğini ele almaktadır. Ghada Amer’in birçok işinde olduğu gibi söyleneni anlamamanın anahtarı, ilk göze çarpanları değerlendirmekte değil, ima edilenlerde saklıdır. İşleri, hem görünen hem de ipler arasında gizli kalanların deşifre edilmesini gerektiren görsel ve entelektüel bir sorgulama hissinin uyandırmaktadır.

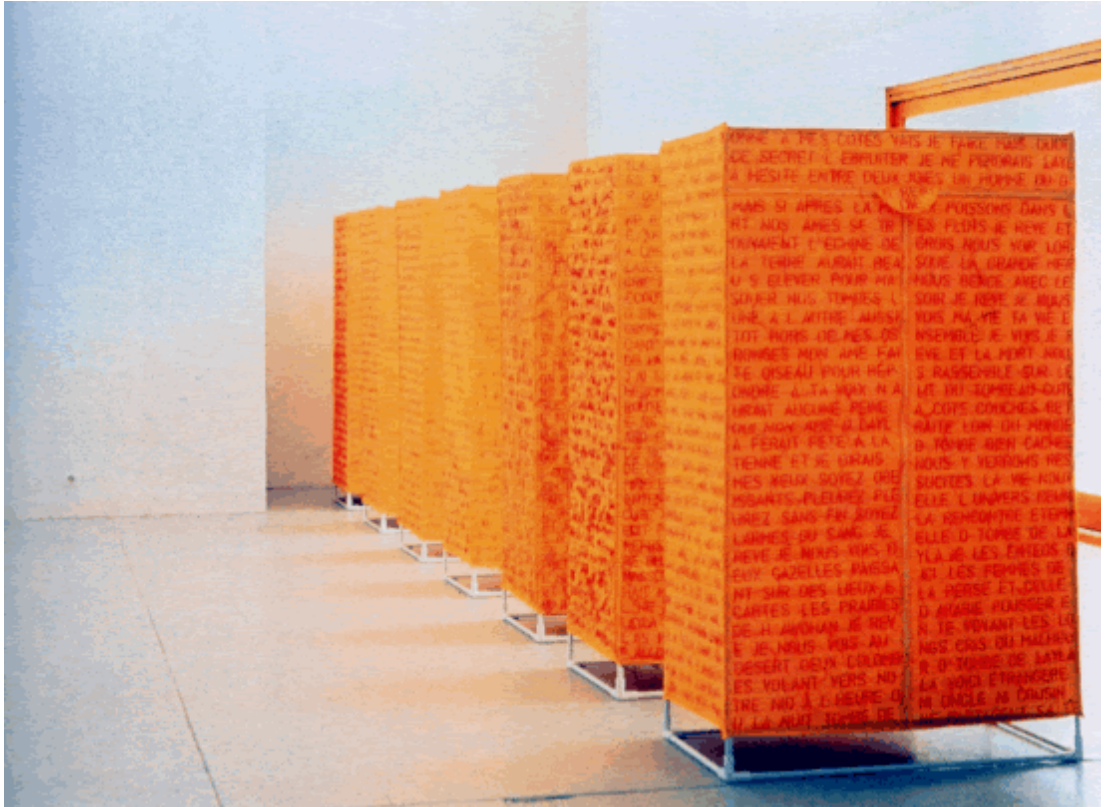


Resim 37: “Au Super-marche” (Süpermarkette), tuval üzerine akrilik ve dikiş, 100x135 cm, 1992.

4.3.1. Masallar Ardalanındaki Kodların Estetik Bir Fenomen Olarak İfadesi

“*Majnun*” (Mecnun), 1997, Ghada Amer’in etkileyici bir biçimde metni, zanaatı ve içeriği işinin içinde nasıl bir arada dokuduğunu gösteren ilk örneklerden biridir. Bu eserde aynı isimli efsanevi Arap aşk hikâyesinden esinlenmiştir. Bu yasak aşka dair klasik masalda erkek kahraman Kays bir dizi şiir vasıtası ile Leyla’ya olan aşkını ifade eder, bu durum da Leyla’nın onurunu zedeleyerek ailesini çileden çıkarır. Kays, daha sonra, aşkını alenen ilan etmiş olmasından ötürü Leyla’yı başka bir adamla evlendiren öfkeli babası tarafından cezalandırılır. Kalbi kırılan Kays, o zamanlarda bilinen adı ile Mecnun, daha sonra çöllere doğru yola düşer ve Leyla’ya olan aşkını anlattığı şiirler yazmaya devam eder. Leyla ise onun aşkına yalnızca şiirlerini tekrar ederek karşılık verebilir. Karşılıksız aşka dair tüm evrende yankı bulan bu anlatının sonunda Kays çöllerde ölür, Leyla’nın ölümünden sonra da yas içindeki ailesi iki aşığı yan yana toprağa verirler.

Bu enstalasyonda, ipek benzeri giysi kutularının yüzeyi üzerine titizlikle işlenmiş ve dekoratif bir biçimde parıldayan şekiller halinde birbirinden güzel aşk ve fedakârlık sözcükleri içermektedir. Ghada Amer’in bu efsanevi masaldaki temalara yaklaşımı altında bir iki anlamlılık saklıdır. Masalı anlatmak yerine, masalın özünde bulunan gerçek şiirlere dikkatini odaklamayı tercih etmektedir. Bunlar Kays’ın sürgününe ve nihai ölümüne yol açan aşk şiirleridir. Şiirler tutku ve aşkın ayrıntılı birer muhasebesi gibidir, aynen Mecnun için yazması Leyla için de ezberlenmesi durumunda olduğu gibi dikilmesinde de saplantılı bir biçimde yansıtılmıştır. Ghada Amer tıpkı Mecnun’un aşkı ve fedakârlığında olduğu gibi bir sanat eseri üzerinden efsaneyi hayata geçirmekte, sanat içerisinde zanaatın uygulamasına dair taahhüdünü göstermektedir. Özellikle şaşırtıcı olan ise bu büyük boyutlardaki yerleştirmelerde kullanılan işçilik ile metnin üst üste gelişidir. Metinlerin çokluğu bir yandan da zanaatın önemi ile metin ve zanaatın kaçınılmaz bir biçimde birbirlerine bağlı oluşu hakkında fazlasıyla şey söylemektedir. Form ve içerik arasında kurulan mükemmel bir denge içerisinde zanaat (işçilik) nakşedilmiş metinler olarak temsil edilmektedir.



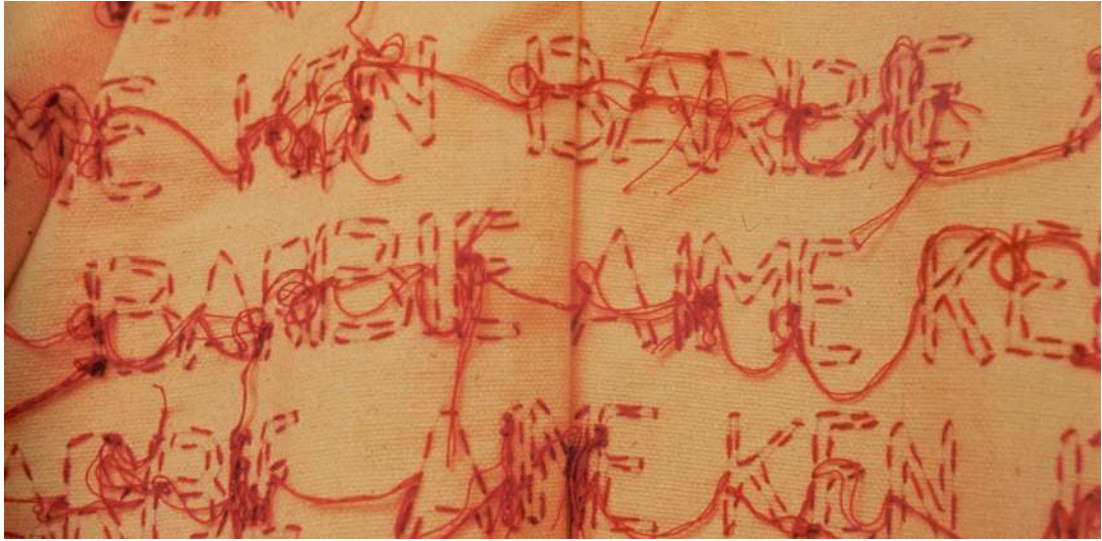
Resim 38: “Majnun” (Mecnun), 1996–97.



Resim 39: “Sleeping Beauty” (Uyuyan Güzel), enstalasyon, 1995.

“*La Belle au Bois Dormant: Sleeping Beauty*” (Uyuyan Güzel) adlı işte, bu ocuk masalının tüm metni kumaş üzerine işlenmiştir. Ghada Amer bu masalı dikkatimizi temel konuya doğru çeken bir biçimde anlatmaktadır ki bu da masalın kendisi dışında bir şeydir. Aslında masal, cinsiyetlere yüklenen klişeleşmiş rollerin

kültürel miras olarak nasıl kuşaktan kuşağa geçtiğinin bir örneğidir. Bakire ve saf olmanın en özsel sembolü olan beyaz elbise *kitsch* bir ezgi eşliğinde kendi ekseninde dönerken tutku ve kirliliğin sembolü olan kırmızı bir elbise yanda duran bir sandalye üzerinde katlanmış, beklemektedir. Tezatların oluşturduğu devinim işin özünün altını çizmekte, yalnız erkek/kadın ilişkileri ile değil genel olarak cinsiyetlere yüklenen rollerle ilgilenmektedir. Zaten masaldaki dişi karakterin her şey etrafında olup biterken sadece uyuyor olması da bir rastlantı değildir. Hayatta kalmak için yalnızca yakışıklı bir prensin merhametine muhtaç olmasının yanı sıra bir yandan da etrafında olup bitenlere dair hiçbir şekilde bir söz hakkına sahip değildir. Nakşedilen metin aracılığıyla Ghada Amer bu uyuyan güzele bir nevi söz hakkı vermektedir. Elbette ki yalnızca bir masal karakterine değil tüm dünyadaki kadınlara sembolik bir biçimde tercüman olmaktadır. Bu şekilde kadınların yerini yeniden tanımlamaya çalışmaktadır.



Resim 40: “Barbie aime Ken, Ken aime Barbie” (Barbie Ken’i Seviyor, Ken Barbie’yi Seviyor), (Ayrıntı), kumaş üzerine dikiş,1995.

Metin aracılığı ile yetki verme kavramı “*Barbie Aime Ken, Ken Aime Barbie*” (Barbie Ken’i Seviyor, Ken Barbie’yi Seviyor) adlı işinde daha da ileriye götürülmektedir. Ghada Amer Barbie ile Ken arasındaki hayali aşkı, iki bebekten çok sanki Mecnun ve Leyla ya da Romeo ve Juliet’i işler gibi ifade etmektedir.



Resim 41: “Barbie aime Ken, Ken aime Barbie” (Barbie Ken’i Seviyor, Ken Barbie’yi Seviyor), kumaş üzerine dikiş,1995.

Nihai giyinme oyununda hayali bir Barbie ve Ken için doğal boyutlarda giysiler oluşturmuştur. Giysiler birbirlerine tamamen bağımlılıklarını tanımlayan rollerini anlatan metinler ile kaplıdır. Her ne kadar bebekleri çok fazla ciddiye almamak gerekse de bunlar hala vakti geçmiş cinsel rollerin klasik birer sembolüdür

ve eski moda erkek ve kadın algısını aktarmaktadırlar. Konuya yaklaşımını bu kadar canlı kılan ise bu çocukluk ikonaları ile eğlenmesi, Barbie ile Ken'e hayatlarında yeni bir soluk vermesidir. Elbette tümü bir kurmacadır ancak Amer'in çift cinsiyetli, deli gömleğine benzer uçuş giysileri Barbie'nin dar elbiselerle dolu gardırobu için kesinlikle harika bir katkı niteliğindedir.



Resim 42: “*Conseils de Beauté*” (Güzellik Tavsiyeleri), kumaş üzerine dikiş, 1993.

“*Conseils de Beauté*” (Güzellik Tavsiyeleri) ile ipler dört narin peçete üzerinde metinler olarak bir araya gelmektedir. Bu minik işe bakmanın güzel olması dışında işin içeriği de güzellik hakkındadır. Ghada Amer güzellik konusunu ters yüz etmekte, bizleri makyaj masasında gizli bir yerlerde felsefi bir ders olup olmadığı

hususunda meraklandırmaktadır. Moda dergilerinden aldığı ve dışı popüler kültürün doruk noktası olan güzellik tavsiyeleri ile dolu makaleleri kopyalarken popüler sanatçıların izlediği yolda küstahlık ve yanlış kanıların yok edilmesine doğru daha bile düz bir akışla ilerlemektedir. Popüler sanatçıların popüler kültürden ilham alması gibi o da yalnız popüler kültürden değil bir yandan da patavatsız olarak mimlenmiş olandan ilham almaktadır. Liberal, uluslararası çağdaş bir kadın sanatçının güzellik tavsiyeleri ile dolu metinleri entelektüel değeri olan bir başlık olarak seçmesinin arkasındaki neden merak uyandırıcıdır. İşte ana fikir de buradadır. Onun işleri yeni feminizmin mükemmel sembolleridir. Her ne kadar bu güzellik tavsiyeleri ile dolu metinlerin absürtlüğüne gülsek de çoğumuz yine de bu parlak kağıtlara basılı moda dergilerini yine de şöyle bir karıştırmaktan zevk alırız. Ghada Amer de düşünen kadınlarda gördüğü bu paradoksu bir sanat olarak temsil etmek hususunda hiçbir sorun görmemektedir.



Resim 43: “Private Rooms” (Özel Odalar), kumaş üzerine dikiş, 1997.

Kuran’dan alıntılanan metinler “*Private Rooms*” adlı yerleştirmesini şekillendirmektedir. Adından da anlaşılacağı gibi bu iş özel olan ile kamuya açık

olan alanın kavranmasına ilişkindir. Burada Ghada Amer Kuran'dan doğrudan bir biçimde kadınlarla ilgili olan pasajlar alıntılanmaktadır. Ghada Amer Kuran'dan anlam sapması ile kullandığı kısımlarda belirtilen kati kuralları harfiyen yerine getirmektedir. Sınırlar ötesinde bir iletişim oluşturarak aslında eleştirmek ya da suçlamak gibi bir kaygı gütmekten soru üretmeye ve belki de insanların kavrayışını artırmaya çalışmaktadır. Metinlerin doğasına ve işin başlığına bakıldığında izleyen kişi metinler arkasında ve satırlar arasında neler saklı olduğunu düşünmeye sevk edilmektedir. Kamuya ait olana karşı mahrem alan kavramı, işin en kamusal alanlardan biri olan müze mekânı içerisinde merkezi olarak yerleştirilmiş oluşu ile vurgulanmaktadır. Mahrem olan ile herkese açık olan arasında sınırlar açısından tam bir parçalanma vardır, aynı durumu tuvallere nakşedilmiş olan erotik görüntülerde de görebiliriz. Bu durumda görsel dil daha incedir ancak verilen mesaj, izleyenin *herkese açık olan ile mahrem olana* dair algısı açısından benzerlikler taşımaktadır.

Ghada Amer “*Mecnun*” gibi anıtsal bir iş üzerinde kocaman ve parlak harflerle hecelediğinde ya da “*Conseils de Beauté*” gibi çok narin bir eser yaratmayı tercih ettiğinde de aslında tüm dünyadaki kadınlar için hali hazırda tanıdık olan bir görüntü yığınının kaynak olarak seçmekte ve kültür ile tanımlanmış olanları sorgulamaktadır. Onun işi asla yalnızca Arap gelenekleri ya da Batı gelenekleri ile ilgili değildir her ne kadar her ikisine de katı biçimde demirli olsa da. Her ikisinden de yeri geldiğinde ilham almakta yeri geldiğinde her ikisi de onu çileden çıkarabilmektedir. Her şeyi hesaba kattığımızda, onun ilgisini çeken şey, işi sanki Orta Doğu ya da Batı’ya aitmiş gibi gösteren şeylerde değil daha çok temalarda, fikirlerde ve tüm ideolojiyi şaşırtıcı ve beklenmedik şekillerde bir araya getiren uygulamalarda yatmaktadır. O, sürekli olarak çok çeşitli ipleri aynı anda kullanarak, algılarımız ve çok çeşitli kültürel mitleri kabulümüz ile oynamaktadır. Çok katmanlı ve çok kültürlü bir labirent içerisinde ipleri dikkatlice birbirine geçirirken sosyal bir mesaj ile birlikte güzellik ve içeriğe ait imgeleri gösterip de vermeyen goblenler* yaratmakta olduğu söylenebilir.

* Goblen: duvara asılan işlemeli örtü

SONUÇ

Son dönemlerde sanatçıların beden algısında önemli bir yön değişikliği meydana gelmiş ve bu değişiklik basit anlamda sadece içerikte değil, aynı zamanda biçimde de kendini göstermiştir. Yüzyılın bitiminde sanatçılar, düşünürler ve filozoflar bedeni tarif ediş şekli ve onun tasarlanış biçimini sorgulamışlardır. Dengeli ve sınırlı bir form olarak düşünülen fiziksel ve zihinsel kendilik (self) fikri zamanla yıpranmıştır. 20. yüzyılda, psikanaliz, felsefe, antropoloji, tıp ve bilim alanlarındaki gelişmelerin etkileşimi ile sanatçılar bedenin geçiciliğini, olasılıklarını ve dengesizliğini araştırmışlar, ayrıca bedeni tehdit eden risk, korku, ölüm, tehlike ve cinsellik gibi sorunsal dinamiklerle de uğraşmışlardır.



Resim 44: Janine Antoni, “loving care”, performans, 1993.

1950’lerde resmin odağı, biçimsel nesneden, hareket ve süreç gerektiren yaratımlara doğru kaymıştır. Sanatçılar, tuval ve boyanın her iki malzemesiyle de daha fazla, doğrudan etkileşime girmişlerdir. Resimde, giderek öne çıkan fiziksel beden olmaya başlamıştır. Kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenini kullanabilme olanakları üzerinde yoğunlaşmışlar, hatta bazıları bedenlerini fırça gibi dahi kullanmışlardır. Buna örnek olarak Janine Antoni’nin gerçekleştirdiği “loving care” adlı işini gösterebiliriz. Carolee Scheemann gibi bazı sanatçılar da işlerinde

‘kendi beden’lerini sunmuşlardır. Bu çalışmalarla sanatçılar, resmin eylem alanını değiştirerek tuval yüzeyinden üç boyutlu ortama taşımışlardır.

Performatif çalışmalar yaratan sanatçılar temsil edilen bedenin bir dili olduğunu ve bedenin bu dilinin diğer anlam sistemleri gibi değişken olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Beden davranışlarıyla kasıtlı ya da kasıtsız çok şey ifade edebilir. Bedenin kullanımı çoğu zaman anlamını düzeltmek ve söze dönüştürmek çabasıyla ayinleştirilmiştir. Orlan, Gina Pane ya da Hannah Wilke’nin çalışmalarına gösterilen çelişkili tepkiler, bedenin dil olarak kullanılması ve denetim altına alınması zorluğunun kanıtıdır. Bu özellik kendi çıplak vücutlarını kullanan bayan sanatçıların çalışmalarına karşı oluşan tepkilerde açıkça bellidir. Karşısındakinin duygularına duyarlı eleştirmenler dahi çoğu zaman, sanatçıların kendi bedenlerini, sanat objeleri olarak kullanmalarını eleştirmişler, bu durumu kendini sömürme ve teşhir hastalığı olarak nitelendirmişlerdir. Catherine Francblin gibi feminist eleştirmenler, kadın sanatçıların kendi bedenlerini nesneleştirerek kullanmalarını hile olarak nitelendirmiş ve de eleştirmişlerdir. Kendi bedenlerini kullanan Hannah Wilke ve Mary Kelly gibi kadın sanatçılar çalışmalarında, kadınlığın yapısal kimliğini göstermeye çalışmışlardır. Giyiniş tarzı ya da benimsenilen saç modeli denetleyici sosyal normları ve beklentileri yansıtabilmektedir. Böylelikle Cindy Sherman gibi sanatçılar, feminen klişelerin (stereotip) imajlarını sergilemek için kıyafeti (kostüm) gizlenme yöntemi olarak kullanmış, aynı zamanda işlerinde kadının, toplumun, tarihin stereotiplerini ortaya koyarak bu olguları eleştirmiştir. Rineke Dijkstra’nın işlerinde kadın bedeninde ‘zillet’ (abject) kavramı kendini göstermektedir. Kadın bedeni hep güzel olma zorunluluğu ile sömürülmüştür. Bu noktadan hareketle kadın sanatçılar bedenin abject tarafını göstererek bu sömürüyü ters yüz etmeye çalışmışlardır. Bu sanatçılardaki dikkat çekici yanlardan bir tanesi de kendilerinden yola çıkarak toplumu tanımlamaya çalışmalarıdır.

Bu çalışmada irdelenen sanatçılar daha çok “farklılık” üzerinden bir “tanınma” politikasıyla hareket alanlarını oluşturmuş belki de bu durum yani politik dilin bu şekilde oluşturulması hareket alanlarını kısıtlayarak daha dar anlamlar çerisine hapsedmiştir denilebilir. Bugüne baktığımızda öyle görünmese de o günün

şartlarında belki de bir tanınma politikasına sapma zorunluluğu söz konusuydu. Bu durumda kadınlar için geğmişe bulaşmadan bir gelecek yaratmak mümkün mü? sorusu da ayrıca eklemlenebilir.

Farklılık üzerinden gidilerek oluşturulan bir eşitlik idealinin sıkıntıları aşıkır, bunun aksine eşitliği bir özgürlük problemi olarak tanımlamak, farklılığı da özgürlüğün içerimlerinden biri olarak düşünmenin olanaklılığından bahsetmektedir bazı eleştirmenler. Ayrıca pek çok feminist sanatçı ve sanat eleştirmeni, kadın duyarlılığını inşa edilmiş bir olgu olarak görmüş ve kadına özgü bir dilin oluşturulması gerekliliğinin üzerinde durmuşlardır. Böylelikle, feminist eleştirmen ve sanatçılar sayesinde sanat sayılmayan sanat formlarına varlık kazandırıldığını da gözlemlemekteyiz.

Sonuç olarak, konu edilen kadın sanatçılar, normların parametrelerini ortadan kaldırmak ve kimliğin kabul görmüş bu özelliklerini kırmak için kendi bedenlerini ve kendi deneyimlerini kullanmışlardır.

Ek 1: Söyleşi

GHADA AMER

Kenan Eratalay*

Ghada Amer ile 2007 Aralık ayında New York'ta bulunan stüdyosunda tanıştım. Yaklaşık bir saat boyunca sanat, New York ve RES Art World / World Art hakkında konuştuk. RES için kendisiyle röportaj yapmak istediğimi söyledim o da kabul etti. 3 Mart 2008 için anlaştık.

Röportaj için stüdyosuna gittiğimde her zamanki gibi çalışıyordu. Kore'deki sergi açılışından yeni dönmüştü. Yaklaşık iki saat boyunca sohbet ettik. Korkuları, kızgınlıkları, siyasi görüşleri, dünya ile ilgili konulara bakışı ve pek tabi sanat dünyası içerisinde son derece gerçekçi bir kadın Ghada Amer.

KENAN ERATALAY dilerseniz merakları gidermek için ilk yıllarınızla başlayım, her şeyin nasıl başladığıyla.

GHADA AMER 1974 yılında, 11 yaşımıdayken, ailemle birlikte Fransa'nın Nice şehrine taşındık. Babam diplomattı, hukuk üzerine çalışıyordu annem ise kimya ile uğraşıyordu. Yani pek de sanatsal olmayan bir çevrede büyüdüm ama resim yapmayı hep sevmişimdir. Kahire'de yaşadığımız yıllarda dahi kendi kendime karikatürler çizerdim. Bu kişisel olarak hep haz aldığım bir şey olmuştur; renkler, çizimler vs. Spora karşı da ilgim vardı. Ancak Fransa'ya yerleştiklerimizde sanat derslerinden çok sıkıldım. Sürekli olarak ne yapacağımızı söylüyorlardı. Ben genelde evde bir şeyler çizerdim ama derste bambaşka şeyler yapıyorduk. Ödevler veriyorlar ve kesinlikle uymamız gereken kurallar koyuyorlardı. Ben renklerle tamamen özgürce çalışıyordum. Çok fazla renk kullanıyordum öyle ki bazen yüzüm gözüm boya içinde kalırdı. Aynı şey müzik derslerinde de oldu. Fransa'daki sanatsal eğitim korkunçtu. Öyle kötüydü ki 14 ya da 15 yaşımıdayken artık sanatla ilgili dersler almamaya karar verdim. Matematikçi olmak istiyordum. Fen sınıfına girdim böylece sanat dersleri

* **Kenan Eratalay** Ankara Hacettepe Üniversitesi'nde profesördür. Yirmi yıldır Avrupa ve Amerika'daki modern ve çağdaş sanat ile ilgilenmektedir. Türkiye dahilindeki çok sayıda sanat fuarının organizasyon komitesinde yer almış ve Ankara'da bulunan Çağdaş Sanat Kurumunun kurucularından birisidir. Halen hem Ankara hem de İstanbul'da yaşamakta ve çalışmaktadır. (Çeviri: Onur İlter, düzeltme: Gülcan Şenyuvalı)

almam gerekmeyecekti. Sanat derslerini seçmeli olarak aldım, kredisizdi, yani daha çok hobi olsun diye. Yalnızca son senemde sanat derslerine girmeme izin vardı. Sanat sınavlarına girmedim, aileme de kredi doldurmak için sanat dersi seçebileceğimi söyledim. Sanat öğretmenim bile bana sanatçı olamayacağımı söyledi ben de zaten hevesli değilim dedim. Sanatla ilgili sınavlara girme zorunluluğum olmadığı için ne istersem yapabiliyordum. O sıralarda sanatçı olabileceğime dair en ufak bir olasılık bile görmüyordum.

17 yaşındayken okulu bitirdim. Hep çocuk gibi görünmüşümdür, üniversiteye gitmek için de bir yaş küçüktüm. Ama yine de gitmek istedim. Matematikçi olacaktım zaten değil mi?

Üniversiteye o yaşta gitmek çok büyük hataymış, depresyona girdim. Çok ciddiydi. Yürüyemiyordum, üniversite binasından içeri adım atamıyordum. Ne olduğunu da kavrayamamıştım, çok mutsuzdum, aileme de hiçbir şey söylemedim. En sonunda o kadar kötüleştim ki yataklara düştüm, bir sene boyunca hasta yattım. Ailem her şeyin yolunda olduğunu söyledi, sanata yöneldim ve bu benim hayatımı kurtardı. Bir süre boyunca okula gidemedim, evde oturdum sadece çizdim, resim yaptım. Karikatürler çizip onları boyuyordum ve biraz da dikişle ilgileniyordum. Bir gün ailem bir sanat okulundan bahsetti. Orada arkadaşları varmış. Kabul ettim ve okula gittim, sınavlara girdim, ama kazanamadım ve kabul edilmedim.

Büyük hayal kırıklığıydı, okulu da çok sevmiştim. Daha sonra yeniden üniversiteye döndüm ve dil üzerine çalışmaya başladım. İngilizce ve Almanca... Çok sevmiyordum ama gayet kolaydı. Bu sırada sanat okullarını araştırdım ve akşam sınıfı diye bir şey olduğunu duydum. Daha sonra aslında iki tane akşam sınıfı olduğunu ve bunlardan birinin öğrencileri giriş sınavlarına hazırladığını öğrendim. Her ikisine de katıldım, aileme de sınavlara yeniden girmek istediğimi söyledim. Onlar pek taraftar olmadılar çünkü yine hayal kırıklığına uğrayacağımdan korkuyorlardı. Ben de çok sinirlendim.

Ama sonra üniversitedeki üçüncü yılımda beni İngiltere'ye gönderdiler. Gittiğimde Londra'da büyük bir sanat camiası olduğunu gördüm. Mükemmeldi. Hatta daha iyi bir hazırlanma süreci olamazdı, aklıma koydum, sanatçı olacaktım. Sanat dersleri alınan ve sanatçılarla bolca vakit geçirilen bir yer buldum. İhtiyaçlarımı karşılamak

için bir lisede Fransızca dersi veriyordum, oradan çıktıktan sonra sanat sınıfına gidip çizimler, heykel, resim, baskı üzerine çalışmalar yapıyordum. Çok fazla şey denedim ve oradaki sanatçılarla takıldım.

Daha sonra Fransa'ya geri döndüm ve aileme söylemeden sınavlara girdim. Kabul edildikten sonra onlara da söyledim, o sıra 21 yaşındaydım. İşte 1984 yılında bu şekilde sanat eğitime başladım, 5 yıl boyunca bu okula gittim, bir yıl sonra Paris'teki Institute d'art Plastiques - Plastik Sanatlar Enstitüsü'ne katıldım ve 5 yıl da orada okudum. Yani 1991–1996 yılları arasında Paris'te yaşadım.

KE Paris'te yaşayan bir sanatçıydınız. Bu yıllarda ürettiğiniz işlerden ve sergilerinizden biraz bahseder misiniz?

GA Birkaç sergim oldu. O sıralar pek de ünlü değildim. Benim için de zordu. Bir resim satınca mutlu oluyordum. Birkaç iş sattığım oluyordu ama çok ucuza satıyordum. İnsanların pek de anladığını söyleyemem, en azından sanat dünyası pek anlamıyordu beni. 1997 yılında New York'ta ilk sergimi açtığımda insanlar çok beğendi, çok konuşuldu ama kimse bir şey almadı. 1999 yılında daha iyi satmaya başladım. 1998 yılında Venus diye bir dergi keşfettim, Almanya'da "Burda" adıyla satılıyor. Bu dergide nasıl elbise dikeceğinizi gösteren şablonlar veriliyordu. Ama Mısır'da satılırken bu şablonlar değiştiriliyor, elbiseler uzatılıyor, ya da peçeler ekleniyordu. O yıllarda ailem Kahire'ye geri dönmüştü, ben de tatillerde onları ziyaret ediyordum. Ama her ziyaretimde daha fazla kadının peçe kullandığını ve İslami kıyafetler giymeye başladığını gördüm. Neden bilmiyorum ama bu dergiden aldım ve bu şablonlar üzerinde çalışmaya başladım, onları kestim, üzerlerinde oynadım; iki ipten oluşan ahşap plaka üzerine bir iş yaptım, küçük şablonlar ve bu dergiyi kullandım ve üzerinde "love has no end" (aşkın sonu yoktur) cümlesini ekledim. Şu an Brooklyn Müzesinde bir sergim var, çok sayıda eski işim, Venus dergilerinden oluşan işler ve şu "aşkın sonu yok" işim şu an oradalar. Sanırım içinde büyüdüğüm kültür ve Batılı kimliğim sayesinde bu dergilerin içinde kadınlara ait bir araç buldum, dikiş-nakış, yalnızca kadınlara ait olan bir dil. Ben de bunu dünya kadınlarına ait konularda kendimi ifade etmek için kullandım. Kadın hakları için savaştığım ya da siyasi olarak böyle bir şeyle uğraştığım yok: ben sadece kadınlarla ilgili şeyleri ifade ediyorum.

KE Resim içinde kendi yolunuzu ne zaman oluşturdunuz?

GA Resim konusunda kendime bir yol bulmak istiyordum. Dikiş olayını keşfettikten sonra bununla nasıl resim yapabileceğim sorusuna takıldım. Bunun yanıtını bulmak için 1988'ten 1993'e dek düşündüm. 91-92 yıllarında sadece çizim yapıyordum ve mutsuzdum. Ütü yapan ya da ev işleriyle uğraşan kadınları çiziyordum. Sinir bozucuydu çünkü bunlar resim değildi, sadece çizimdi ve hala tam olarak istediğim şeyi elde edememiştim, bunları beğenmiyordum. Aslında şu ütü yapan insan çizimlerini seviyorum. Onlar da itaatkar ama benim aradığım çok daha kontrast bir görüntü oluşturan özellikler içeren bir şeylerdi bu yüzden pornografik görüntüleri seçtim. Ama aynı zamanda porno görüntülerini seçtim çünkü bence her şeyin pek çok gerçekleşme nedeni var. Tek bir neden yok, özellikle de benim için.

KE Peki resimlerinizdeki bu pornografik öğeler farklı ülkelerde özellikle de Orta Doğu'da gerçekleştirdiğiniz sergileri nasıl etkiliyor?

GA 1995 İstanbul Biennial'i için bana çok ufak, neredeyse saklanmış bir oda verdiler, kimse işi görmedi. Sanırım biraz korktular. Kuratör Türk insanının göstereceği tepkilerden çekinmiş olsa gerek; ama 2000 yılında İstanbul Modern'de yaptığım sergiye insanlar bayıldı. Aynı şey Mısır'da da başıma geldi. Özel bir galeride ikinci katta bir sergi açtım, insanlardan uzak bir yerdi adeta. Ufak işler yaptım, Mısır'lı koleksiyoncuların alacağını düşünmüştüm. Ama hiçbir gazete sergiden bahsetmedi zaten onlar "seks" kelimesini bile yazmaktan çok korkarlar. Bir tek Kahire'de bulunan yabancılar sergiye ilgi gösterdi. Birkaç satış oldu ben de şaşırdım; sonradan öğrendim ki onları da yabancılar almış. Sırf o sergi için fiyatlar konusunda ayarlamalar yapmıştım ama sonra kendime çok kızdım.

KE Peki New York'taki ilk yıllarınızı nasıl geçirdiniz?

GA Bir süre için bir lisede Fransızca öğretmenliği yaptım, para kazanmak için. Sonra çocukların aileleri yaptığım resimlerle ilgili olarak beni müdüriyete şikayet etmiş, onlar da beni kovdular. Fransa'da satışlar devam ediyordu bu da beni bir yere kadar destekledi. Ama doğru zamanda doğru yerdeymişim; zira o zamanlar beyaz olmamak

ve kadın olmak, başka bir kültürden gelmek falan çok modaydı. Sanırım Batı'daki sanat dünyası ölmek üzereydi, yeni ve taze havaya ihtiyaçları vardı. 10 yıl öncesinde de Batılı beyaz erkek sanatçılar yine aynı şeyleri yapıp duruyorlardı ve bunlar artık kimsenin umurunda değildi. Ama tabi kimse bir kadın sanatçıyı ya da zenci bir sanatçıyı da ciddiye almıyordu.

KE Yani dediğinize göre Mısır'lı, farklı kültürden gelen Müslüman ve kadın bir sanatçıydınız ve insanlar da bir değişiklik arıyordu?

GA Evet aynen öyle, tam aranan kişiydim.

KE Sizce kadın sanatçıların fark edilmek konusunda şansları daha mı düşük?

GA Bence koleksiyoncular kadın sanatçıları pek ciddiye almıyor. Pazara bakın, sergilere bakın, Sotheby's'e bakın. Bir değerlendirme yapmak için Sanat dünyası yerine Sotheby's'e bakmayı tercih ederim. Kim en yüksek rakamlara satış yapıyor? Erkekler! Müzeler de çok az sayıda kadından iş alıyor. Bilmiyorum belki de erkeklerin sanatı daha hoşlarına gidiyordur. Ben şahsen erkek sanatı ya da kadın sanatı diye bir şey olduğuna inanmıyorum.

KE Resimleriniz erotik hatta bazen pornografik yanı sıra belirgin biçimde lezbiyen sahneler içeriyor. İnsanların buna tepkisi nasıl?

GA Bilmiyorum, sanırım beğeniyorlar. Kullandığım görüntüleri erkekler için hazırlanan porno dergilerinden seçiyorum ve onları erotik ve güzel bir hale getirmeye çalışıyorum, yani yaptığım aslında bir aldatmaca. Bu dergilere baktığınızda çok fazla lezbiyen içerikli sahne görürsünüz. Bu erkekleri heyecanlandırıyor, onlara haz veriyor. İnsanlar bunlara bakınca: Güzelmiş, diye düşünüyorlar, ama sonra: Hayır! Ben neye bakıyorum? Bunu nasıl beğenirim, diyorlar. İşte ben de kendimi tam burada konumlandırıyorum, bence cinsellik güzel bir şey. Bence cinsel olmakta hiçbir sorun yok ancak toplum içinde ve tüm dünyada cinsellik yasaklanmış, özellikle de İslam dünyasında. Benim için cinselliğin görmezden gelinmesi ya da

önemsiz bir şey olarak görülmesi bir insanın gelişim açısından son derece önemli bir etkiye sahip. Bu fazlaca önemli bir şey, insanların cinselliklerini yaşayabilmeleri lazım; bu herkesi mutlu edecektir. Matematikten konuşuyoruz, ahlaktan, çok ciddi şeyler üzerine laflar ediyoruz ama hiçbir zaman tartışmıyoruz ya da çok fazla iyi olmayan biçimde konuşuyoruz. Ben sanat eğitimimden beridir çıplak kadın bedenini çizmekten keyif alıyorum. Lütfen beni yanlış anlamayın, ben lezbiyen değilim ve eşcinsellerin hakları için de savaşıyorum, bu tür konularla bir ilgim yok, ben yalnızca resim yapıyorum. Belki kadın hakları için savaştığımı söyleyebilirsiniz ama bu yalnızca Orta Doğu'daki kadınlar değil tüm dünyadaki kadınlar için verilen bir savaştır.

KE Reza Farkhondeh ve beraber nasıl çalışmaya başladığınızı anlatır mısınız?

GA Reza benim hem iş hem de sanatsal ortağım. 1998 yılında tanıştık, o zamanlar çok depresyondaydı, yataktan çıkamıyordu.

Sanırım onu görünce lise sonrasında Nice'te geçirdiğim yılları hatırladım, Sürekli yatıyordum ve depresyondaydım. Onu stüdyoma götürdüm ve onunla ilgilendim. Çok iyi bir dostumdu ve onu o şekilde görmek beni çok üzüyordu. Stüdyoyu paylaştık ve beraber çalıştık. Bir süre resim yapmayı bıraktı ve uzun süre çok halsizdi. Ben tuvallerimle ver resimlerle ilgileniyordum; bir gezi dönüşü stüdyoya geldiğimde tüm tuvallerin boyanmış olduğunu gördüm. Ben de onun boyadığı bu tuvaller üzerine çalışmaya başladım. RFGA bu şekilde başladı. Bunu dikkatlice açıklamam lazım çünkü biraz karışık. Aslında ne yapacağımızı konuşmuyoruz. O önce arka planı boyuyor, istediği şekilde. Bazen siyah bazen açık renklerden farklı kombinasyonlar oluşturuyor. Bu arka plan üzerinde ben de resmi, çizimi ve dikişleri planlıyorum. Değişik bir dil oluşturduk; resim hakkında konuşmuyoruz. Bu çok önemli... Bazen ben resmi bitirdikten sonra ya da resim hala sürerken o gelip üzerine bazı renkler atıyor. Bir iş birliği içindeyiz, ben onun resimleri üzerinde çalışmak istiyorum, o da benim işlerimi boyamak istiyor. Mesela bir keresinde o suluboya bir resim yapıyordu, bir manzara, onun tarzı bir iş; ben resmi görünce bana vermesini istedim ve üzerine başka bir şeyler yaptım.

İlk başlarda benim tuvallerimi boyadığını kimseye söylememi istemedi. Neden bilmiyorum; ama bir şeyler yapmaya başlamış olması beni çok mutlu etti. Daha sonra

ona tuvaleri kimin boyadığını açıklamam gerektiğini söyledim çünkü o benim asistanım ya da öyle bir şey değildi ve bir katılımcıdan daha öteydi. O kabul etmedi, hiçbir şekilde resimlere imzasını atmadı. Ben de bu resimlere RFGA olarak imza atmaya karar verdim. 2004 yılında sonunda insanlara söylememe izin verdi. İlk başta insanlar RFGA'nın ne olduğunu anlayamadılar ve bunu neden yaptığımızı kavrayamadılar ama sorun değildi. Bu güzel bir yoldu zira işlerimin evrim geçirmesini sağladı, zenginleştirdi ve onlara derinlik kattı. Bence işbirliği denen şey de tam olarak bu.

KE Peki renkler konusunda genel bir anlaşmanız var mı, renklerin resmin planlanmasını nasıl etkilediği hususunda? Ve bir de tuval yüzeyi üzerinde bıraktığınız serbest kalan iplerin nedeni nedir?

GA Benim öne sürdüğüm tek istek çok canlı ve güçlü renkler olmamasıydı. Resmimde eğer arka plan çok güçlü olursa dikiş konusunda güçlük çekiyordum. Mesela arka plan çok güçlü bir renkse çok soluk bir dikiş yapıyordum, siyah üzerine beyaz gibi, ama zorlanıyordum. Bu yüzden arka plan için daha açık renkleri tercih ettim. İpler konusunda da aslında onlar başıboş değil, onları tuvale yapıştırıyoruz. Onlar benim akan boyalarım.

KE Erotik figürleri bu akan boyalarınızın arkasına saklamaya ya da çok belirgin olmalarını önlemeye mi çalışıyorsunuz?

GA Aslında ilk başta böyle bir şey yapmak istemiştım ama şu an için artık böyle bir şey yok gerçekten.

KE Yıl içinde kaç tane resim çıkarıyorsunuz ve bunların tümünü satabiliyor musunuz?

GA Yaklaşık toplam 20 iş çıkarabiliyorum, bazen 10, küçük – büyük işler. Büyük işleri bitirmek bazen iki ay sürebiliyor. Ne yazık ki çok fazla seyahat etmem gerekiyor. Bazı resimlerimi saklıyorum. Mesela Brooklyn Müzesindeki sergi benim koleksiyonum ile yapıldı. O sergideki işlerin yüzde 85'i bana ait. Genelde sakladığım işler yeni işlerim ya da bitirmesi çok zaman alanlar. Ama bir müze bunları almak

isterse tabi ki bunları veriyorum. Chicago Sanat Enstitüsü, Brooklyn Müzesi'nde bazı işlerim var – çok fazla değil, gerçekten.

Aynı zamanda projeler ya da yerleştirmeler ile de uğraşıyorum mesela Venedik Bienali'ndeki bahçe ya da "Happily Ever After" (Sonsuza dek Mutlu). Ayrıca bir üniversite kafeteryasında bir proje gerçekleştirdim; üzerinde “terrorism is not indexed in Arabic language” yazılı tek kullanımlık giysiler içinde yemek ve kahve servisi yaptılar. Ayrıca George Bush ve Tony Blair şeklinde iki tane büyük pasta yaptım, insanlar da yediler. Özellikle bahçeler çok zaman alıyor ama çok keyif alıyorum - bana bu projelerde yardımcı olan Rosa Martinez'e de çok teşekkür ederim.

KE Vakit ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

Ek 2: Söyleşi

GHADA AMER

Xavier Franceschi*

- ***Ghada Amer, tuval üzerine işleme yapmaya ne zaman başladınız?***
- 1991'de, 1991 yılının sonunda; çeşitli şablonlar kesip dikerek ve bunları tuvalin üzerine dikerek başladım.
- ***İşlerinizde dikkat çekici olan nokta tuval üzerinde dikme ve işleme şeklinde kullandığınız bu özel teknik... Bu fikir nasıl ortaya çıktı?***
- Zaten dikiş konsepti üzerinde çalışıyordum, elbise şablonları üzerinden bir dizi iş oluşturmuştum. Aynı şablondan 50 adet kestim ve bunları bir stant üzerinde üst üste ekledim. Ayrıca karton şablonlar ya da kontrplak üzerine iğnelenmiş malzemelerle çeşitli kolajlar yaptım. Daha sonra şablondaki bir şekli büyütürken bazı çizgileri dikmeye başladım. Ardından da bunu tuval üzerine diktim.
- ***Peki, şablon fikrine nasıl ulaştınız? Resim alanında bir terzi gibi çalışmaya nasıl başladınız?***
- Dediğiniz şekilde bir “terzi” gibi çalışmaya Mısır’da çıkan bir kadın moda dergisini gördükten sonra başladım, Almanların “Burda” ya da Fransızların “Modes et Travaux” dergisi gibi bir şeydi. Tıpkı “Burda” dergilerinde olduğu gibi aynı batılı modeller poz vermiş ama üzerlerine uzun elbiseler, şapkalar ya da peçeler var (saçlar ise kesinlikle görünmüyor). Dergiye daha yakından baktığımda bu fotoğrafların montaj olduğunu gördüm. Yani iki modelin üst üste bindirilmesi durumu söz konusuydu, biri doğulu diğeri ise batılı. Batılı elbiseleri olan batılı kadınlara (saçlar açık, gözler mavi) "doğudan tatlar eklenmişti"; elbise çok kısa ise uzatılmış, çok darsa bol gösterilmiş, boyun kısmı çok açıksa kapatılmış, şapkalar peçeler eklenmiş... Derginin sonunda ise tüm giysi şablonlarının

* FRAC Île-de-France Çağdaş Sanat Merkezi’nin yöneticisi. (Çeviri: Onur İlter, düzeltme: Gülcan Şenyuvalı)

bulunduğu bir kitapçık vardı. Bu modeller arasındaki uçurum çok ilgimi çekti ve bu elbise şablonları üzerinde çalışmaya karar verdim.

- *Bu şekilde çalıştığınız proje ile yakın resim tarihi arasında doğrudan bir ilişki var mıydı? Amerikan soyut dışavurumculuğu ile yakınlık gösterdiğinizizi düşünüyorum, bu sanatçılar resmin kendisinin bir nesne olması gerektiğini düşünüyordu. Ve sizin tuval ile çalışma tekniğiniz onların teorisine uygun görünüyor; yoksa tüm bunları yalnızca tuval üzerine figürler işlemek istediğiniz için mi yaptınız?*
- Benim işlerim yakın resim tarihi ile doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılı değil. Resmimin asla şu tür sorulara bir yanıt sunmasını istemedim: Resim nedir, resim nasıl olmalıdır? Yani bu sanatçıların kendi kendilerine sormuş oldukları sorular... Ayrıca bana öyle geliyor ki eğer resmin maddeselliği herhangi bir şekilde önem arz ediyorsa artık her şeyi onun içinde toplamayı bırakmak gerekiyor.
- *Bu sorulardan bazılarına geri dönecek olursak (tuvalin maddeselliği, malzeme - tuval, nesne olarak resim vb.) Donald Judd'un kutularındaki vidalar gibi sizin işinizdeki dikişler de işe nasıl özen gösterildiğini ilk bakışta yansıtıyor ancak ilginç olan sizin resimleriniz onların ötesine geçiyor. Aynı zamanda bahsi geçen ressamların elimine ettiği konu/özne sizin işinizde yeniden beliriyor.*
- Evet doğru, bence konu kullanılan teknikten daha önemli. Resim tuvalin konusu haline geldiğinde bizi hayattan alıp götürüyor. Ben resmimin insan ilişkileri ve dünya ile aralarında kurdukları bağları anlatmasını istiyorum.
- *Evet ama şaşırtıcı olan, sizin işinizde geri dönüş yapan “konu”, siz yaşayan bir şey isterken, klişeler ile doluyor. Bu biraz tezat değil mi?*
- Klişeler hayata ait değil mi?
- *Davetsiz bir gerçeklik haline geliyorlar diyelim...*
- “İzlenmesi gereken model ” fikri klişeler konusunda benim ilgimi çeken nokta; hepimiz hayatımız içinde bununla yüz yüze geliyoruz, bu şekilde eğitiliyoruz ve büyürken de bize dayatılan modeli takip etmeye zorlanıyoruz. Benim işlerimin tamamı bu model fikri ile ilgilidir.

- ***Bu klişeler önündeyken sizin konumunuz belirsizleşiyor; yalnızca eleştiren ya da kınayan değilsiniz; sanki tüm bunları keyifle yeniden üretiyorsunuz...***
- Birincisi “kınama” sözcüğünü sevmiyorum. Eğer benim resmimde konu ile ilgili bir geri dönüş söz konusu ise bu öğretici (didaktik) bir şekilde değildir. İlettiğim herhangi bir mesaj, eleştirdiğim ya da kınadığım bir durum yok. Belki de bu nedenle böyle belirsiz bir konumda görünüyorum ve bu etkiyi yaratmayı seviyorum. Ortada kınanmaktan çok açığa vurulan belli bir durumun “ifadesi” var. Ben etrafımdaki dünyayı gözlemliyorum ancak onu eleştirmek istemiyorum zira ben de onun bir parçasıyım... Sanatçı haklı değildir ve diğer herkes hatalıdır... Sanatçı diğer insanlara neyi beğenip neyi beğenmeyeceklerini söyleyen bir model değildir. Kaldı ki bir noktada ben de bu klişe resimleri beğendim. Sahilde uzanan, saçları rüzgarda dalgalanan bu aşıkların posterlerine ben de inandım.
- ***Evet, ama bir tarafta da ütü yapan kadınlar var, boyun eğen kadınlar... Bunlara da aynı şekilde yaklaştığınızı sanmıyorum.***
- Aslına bakarsanız burada da aynı mantık işliyor.
- ***Varlığını sürdüren bir klişe daha var, dikiş yapan kadınlar... Bu sahneler arasında bazı “kadınsal faaliyetler”mi gösteriliyor ve kullanılan tekniğin belli bir amacı var mı?***
- Tabi ki. Kadınsal faaliyetlere ait imgeleri tipik bir kadın faaliyeti ile bağlamak istedim. Aslında ilk diktiğim iş “5 women at work” (Çalışan 5 Kadın): bu dört parçalı bir iş, alış veriş yapan bir kadın, yemek yapan bir başkası, temizlik yapan bir diğeri ve çocuğu ile ilgilenen başka bir kadın var... Beşinci olarak ise dikiş yapan ben varım (yalnızca işin adında geçiyorum).
- ***Peki ya erotik sahneler?***
- Bu işlerimin bir devamı. Gösterilen ile kullanılan teknik arasında bir uyum oluşturarak başlamıştım. Daha sonra erotik sahneler ile bir yarıklık oluştu, kullanılan teknik ile gösterilen arasında garip bir kolaj. Burada dikiş tekniği en uç noktada kullanıldı. Erkekler için hazırlanmış pornografik dergilerden kadın resimleri alıp bunları dikmek için günler harcamak sapıklık gibi bir şey. Bu noktada kadının

boyun eğişine iki kez katkıda bulunuyorum; dikiş yapan kadın ve kendi çarpıtılmış imgesini diken kadın olarak...

- ***Bu işler dizisinde teknikte de bir evrim görülüyor. Önce tuval üzerinde aynı figürü birkaç defa yeniden üretiyorsunuz ve ipler öncesinde olduğu gibi kısa kesilmiyor, uzun olarak bırakılan ipler figürlerin ötesine geçerek farklı formlar oluşturuyor. Bir şekilde bedenselliğe takviyede bulunan bu evrim işlenen konu ile de doğrudan bir ilişki içinde diyebilir miyiz?***
- Doğru, dikiş tekniğim de evrim geçirdi... Tuval üzerinde bir figürü tekrar ediyorum. İpleri öylece bırakıyorum ve bunlar daha sonra bu figürleri kapatıyor ya da onlarla karışıyor. Resim ile daha da doğrudan bir bağıntı var: figürlerin bu şekilde tekrar edilmesi benim tuval üzerinde kompozisyon yaratmama izin veriyor. Gerçek bir resim var burada.
- ***Son işlerinizde - “married couples” (evli çiftler) – sanırım belli bir modeli kullandınız...***
- Evet, Mısır’da çıkan dergilerde basılmış düğün fotoğrafları üzerinde çalışıyorum. Bir çift evlendiğinde arkadaşları ya da aile üyeleri bir dergide fotoğraflarını bastırıyor.
- ***Mısır’a ait bir dergi olmasında özel bir neden var mı?***
- Hayır, pek sayılmaz, sadece bu dergilerde yayınlanan fotoğraflar çok göz alıcıydı ve başka bir ülkede bu tür fotoğraflar yayınlayan bir başka dergi bilmiyorum.
- ***Mısır’da uzun yıllar mı yaşadınız?***
- 11 yaşına kadar orada yaşadım daha sonra ailemin işi nedeniyle oradan taşındık.
- ***Bu nedenle köklerinizden uzaklaştığınızı hissettiniz mi?***
- Evet, Fransa’ya geldiğimde büyük bir uçurum vardı. Hatırlıyorum da kıyafetler konusunda en az 10 yıllık bir fark vardı. Ben bol paça pantolonlar giyiyordum ama bu Fransa’da çoktan demode olmuştu. Belki komik gelecek ama bu benim için önemli bir şeydi... Diğerlerine benzeyebilmek için her şeyi yaptım, amacım diğerlerine benzemek, diğerleri gibi görünmekti.
- ***Şu meşhur “izlenecek model/ rol model” mevzuu...***

- Aynen öyle.
- *Resimlerinizde işlediğiniz bütün konular mutluluk üzerine kurulu. Aramaya zorlanmadığımız bir mutluluk ama yine de mutluluk: romantik aşıklar, evlilik, zevkler vb. Tecrübe ettiğiniz bu değişkenliğin (dengesizliğin) bir sonucu olduğunu söyleyebilir miyiz?*
- Öyle de diyebiliriz.



Resim 45: Ghada Amer, ev işi yapan kadın klişelerine bir örnek

Ek 3: Seçilmiş Feminist Yazarların Özgeçmişı

Simone De Beauvoir*

Simone de Beauvoir 9 Haziran 1908'de Paris'de Georges Bertrand ve Françoise (Brasseur) de Beauvoir çiftinin kızı olarak dünyaya gelmiştir. Geleneksel bir ailenin büyük kızıdır. Otobiyografisinin ilk bölümünde (Bir Genç Kızın Anıları) dinine ve ülkesine bağlı ataerkil bir ailenin sorumluluklarla donatılmış kızı olarak yaşadığı dönemden bahseder. Kişiliğinin koyu katolik annesinin ve babasının karşısı olarak şekillendiği söylenebilir. Çocukluk ve ergenlik çağını etkileyen iki ilişkisinden biri kardeşı Helen diğeri arkadaşı Zaza ile olan ilişkisidir. Helen'in küçüklüğünden itibaren ona sürekli bir şeyler öğretmeye onu yetiştirmeye çalışmış ilişkisinde öğretici bir kaygı içinde olmuştur. Zaza ise trajik yaşamı ve ölümü ile Simone'nun karşılaştığı ilk sorunu oluştuyordu.

Matematik ve felsefede Baccalauréat sınavını geçtikten sonra Katolik Enstitüsü'nde matematik öğrenimi ve Sainte Marie Enstitüsünde yabancı dillerde yazın eğitimi gördü. Daha sonra Sorbonne'da felsefe eğitimi aldı. 1929'da seçkin Ecole Normale Supérieure'ye kayıt olan ve Sorbonne'da kurs almakta olan Jean-Paul Sartre ile tanışır. Beauvoir'un Ecole Normale'de eğitim gördüğü yanlış ve yaygın olan bir bilgidir. Ancak bu okuldaki Sartre ve felsefe gurubundaki diğeri insanlar tarafından iyi tanınmaktadır. 1929'da felsefede Agregation başaran en genç öğrenci olur. Sartre o yıl birinci olur, Simone ise ikinci. Ancak herkes bilir ki de Beauvoir felsefede en iyi idi. Sartre'a birincilik, erkek olduğu için verilmişti. Sorbonne'da iken hayatı boyunca bilinecek lakabı "Castor"(Cesur) edinecektir. 1943 yılında Simone Konuk Kız (L'Invitée) adlı Rouen okulundaki öğrencilerinden Olga Kosakiewicz ile olan kronik lezbiyen ilişkisinin öyküsünü yayınladı. Bu öykü aynı zamanda De Beauvoir ile Sartre arasındaki karmaşık ilişkiyi ve ilişkinin bu üçlü ilişkiden nasıl zarar gördüğünü anlatır.

* Bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir (Erişim:10Ekim2009)

II. Dünya Savaşı'ndan sonra De Beauvoir Sartre'ın Maurice Merleau-Ponty ve diğer arkadaşları ile kurduğu Modern Zamanlar (Les Temps Modernes) adlı politik gazetede çalışmaya başladı. De Beauvoir bu gazetede kendini geliştirdi ve ölümüne kadar editör olarak çalışmaya devam etti.

Belirsizlik Ahlakı Üzerine (Pour Une Morale de L'ambiguïté, 1947) adlı kitabında Fransız varoluşçuluğu etkileri farkedilmediğidir. Kitapta çok sade bir biçimde Sartre'ın varlık ve hiçlik felsefeleri arasındaki geniş açığı göstermektedir. De Beauvoir biseksüeldir. Ancak bir seminerde Nelson Algren'le tanıştığı 1947 yılına kadar orgazma ulaşamamıştır. Chikago'da Beauvoir Algren ile ilişkisinde ilk orgazmını yaşar. Bu Fransa'da iki ayrı kitap olarak basılan İkinci Cins kitabına da ilham olur. Bu çalışma Amerika'da da The Second Sex olarak yayıncı Alfred A. Knoph'ın karısı Blance Knopf 'un tavsiyesi üzerine Howard Parshley tarafından çevirisi yapılır ve yayınlanır.

Kadın: Efsane ve Gerçek

Simone de Beauvoir önce “Kadın: Efsane ve Gerçek” adlı denemesini yazar. Bu denemesinde erkeklerin kadınları, erkekleri yanlış havalara, izlenimlere sokan gizemli “diğerleri” olarak gördüğünü iddia eder. Ve erkeklerin, bu “diğer/öteki” olma durumunu, kadınları ve onların problemlerini anlamadıklarına, onlara yardım etmediklerine hatta onlara uyguladıkları baskılara bir neden olarak kullandıklarını iddia eder. Bu durumun tüm toplumlarda klişeleşmiş bir hal aldığını ve her zaman hiyerarşiyi elinde tutanların güçsüzleri “diğer/öteki” olarak tanımladığını ve onları etraflarında dolaşan karanlık gölgeler olarak nitelendirdiğini savunmuştur. Bu durumun sınıflar arasındaki ilişkilerde, dinsel, ırksal ayrımların mücadelesinde her türlü karşıtlıkta görüldüğünü ama hiç karşıtlıkta “diğer” nitelendirmesinin ve “diğer”e yaklaşımın kadın-erkek ayrımındaki kadar klişeleşmiş bir hal almadığını, hayatın mevcut düzenine gerekçe olarak gösterilmediğini söyler.

İkinci Cins

Yazarın bu eseri 1949'da Fransa'da yayınlanmıştır. Freudcu yönleri ağır basan feminist bir varoluşçuluk göze çarpar. Varoluşçulukta olduğu gibi de Beauvoir temel prensip olarak var oluşun özden önce geldiğini kabul eder ve “Kadın doğulmaz kadın olunur.” prensibine ulaşır. Araştırmaları diğer/öteki kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Kadınların diğer/öteki olarak tanımlanmasını ve mevcut sosyal konumunu, gördüğü baskının temeli olarak nitelendirir De Beauvoir, tarihte her zaman kadının sapkın ve anormal canlılar olarak görüldüğünü iddia eder ve Mary Wollstonecraft'ın dahi erkekleri kadınlara ulaşmaları gereken ideal örnek olarak gösterdiğini ileri sürer. De Beauvoir, “Bu durum kadınların kendilerini normalden sapmış, dışta kalan ve normale ulaşmaya çalışan canlılar gibi algılamalarını sağlayarak, onların başarılarını sınırlandırmıştır.” der. Feminizme göre bu düşünce artık bir kenara atılmalıdır. De Beauvoir iddia eder ki kadınlar erkekler kadar ayırım yapma, seçme yeteneğine sahiptir ve böylece kendilerini geliştirmeyi seçebilir, kadını mevcut durumundan ileri götürebilir, kendi hayatlarının ve dünyanın sorumluluğunu alabilir. Ölümü ve sonrası 1981'de Sartre'ın acı dolu son yıllarını anlattığı Veda Töreni'ni (Cérémonie Des Adieux) yazar. Kendisi de Paris'de Cimetière du Montparnasse mezarlığına Sartre'ın yanına gömülür. Mezar taşında isimleri alt alta yazılır. Ölümünden sonra ünü yayılmaya devam eder. Sadece 1968'lerin post-feminizminin kurucusu olduğu için değil aynı zamanda akademisyen olarak ve varoluşçu Fransız düşün insanı olarak da ünü gelişerek yayılır. Sartre'ın üzerindeki etkisi her zaman görülür. Felsefe üzerine yazdığı birçok eserde de Sartre'ın varoluşçu etkisi görülmektedir.

Kate Millett*

1934'te ABD'nin Minnesota eyaletindeki St. Paul kasabasında doğdu. İrlanda kökenli Katolik bir ailenin üç kızından biridir. 1956'da Minnesota Üniversitesi'ni, 1958'de Oxford Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 1961'de

* Bkz. <http://www.metiskitap.com/Scripts/Catalog/Author.asp?ID=19936> (Erişim: 10Ekim2009)

heykeltraşlık konusunda çalışma yapmak için gittiği Japonya'da tanıştığı heykeltraş Fumio Yoshimura'yla 1965'te evlendi. Bu evlilik yirmi yıl sürdü. 1960'lı yıllarda Barnard College'de İngilizce öğretmeni olarak çalıştığı sırada yurttaşlık hakları konusuyla ilgilenmeye başlayan Millett, Irk Eşitliği Kongresi'ne ve Ulusal Kadın Örgütü'ne katıldı. Bu etkinlikleri yüzünden işten çıkarılınca Columbia Üniversitesi'nde doktora çalışmasına başladı. Kadınlara yönelik baskıların, ataerkil düzenin kadına yakıştırdığı ikincil konumun edebiyat ve felsefedeki örneklerini irdelediği doktora tezi, 1970'te Cinsel Politika (Payel, 1973) adıyla yayımlandı. Bu kitap, sokak kadınlarının sorunlarını ele aldığı bir sonraki kitabı Sokak Kadınları (1971; Payel, 1975) ile birlikte, onu Kadın Özgürlüğü hareketinin öncüsü konumuna getirdi. Bu nedenle çeşitli saldırılara uğrayan Millett, deneyimlerini 1974'te ilk yaşamöyküsü Uçmak'ta (Pencere, 1996) sergiledi. Hintli bir kadına olan sevgisini anlatarak lezbiyen yönünü açığa vurduğu ikinci yaşamöyküsü Sita 1977'de, evlatlık verildiği ailede öldürülen bir kızın dramını anlattığı sosyolojik nitelikli The Basement (Bodrum) 1979'da yayımlandı. Şah'ın devrilmesinden sonra kadın haklarını örgütlemek için gittiği ve kısa sürede Humeyni yandaşlarınca kovulduğu İran'daki kadın hakları mücadelesini anlattığı Going to Iran (İran'a Gitmek) 1981'de yayımlandı. 1990'da yayımlanan Tımarhane Yolculuğu kapatılmayı, deliliği, depresyonu ve "normal" yaşamı sorgulayan cesur bir kitap olarak nitelendi. Millett'in Fahişelik Dosyası adlı kitabı da Türkçeye çevrilmiştir (Kuraldışı, 1999). Kate Millett bugün New York'ta, Kadın Sanatçılar Kolonisi'ni kurduğu Poughkeepsie'deki çiftliğinde yaşamaktadır.

Shulamith Firestone*

Shulamith Firestone (1945 Ottawa); Kanada'da Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, feminist yazar, eylemci. St. Louis'de büyümüş ve daha sonra New York'a taşınıp orada yaşamıştır. Rabbi Tirtzah Firestone'un ablasıdır. Eğitimini Yavneh of Telshe Yeshiva, Washington University ve Art Institute of Chicago'da almıştır. Art Institute of Chicago'da resim dalında Güzel Sanatlar mezuniyet derecesi

* Bkz. http://www.turkcebilgi.com/shulamith_firestone/ansiklopedi (Erişim:10Ekim2009)

almıştır. Erken dönem gelişen radikal feminizmin merkezi figürlerinden birisi ve New York Radical Women, Redstockings ve New York Radical Feministleri'nin kurucu bir üyesi olmuştur. 1970'de " Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davasını yazmıştır. Art Institute'deki çalışması sırasında bir belgesel filme konu olmuş, ancak film gösterime girmemiştir. 1990'lı yıllarda Elisabeth Subrin isimli deneysel filmyapımcısı tarafından film keşfedilmiştir. Subrin, orjinal belgeseli kare kare yeniden çekip; "Shulie" ismiyle 1997'de tamamlamıştır Chicago'da yaşarken, Firestone, Jo Freeman ile organize etmek için Westside Group'a katıldı (Chicago Women's Liberation Union'ın bir selefi/atası sayılır). Ekim 1967'de New York Radical Women'i başlatmaya yardım etmek için NY'a taşındı. 1969'da NYRW'da "politikler" (sosyalist feministler) ile radikal feministler arasında derin biçimde ayrıştı. Firestone son grubun merkezi bir figürüydü. NYRW çözüldüğünde, liderlik biçimi üzerine anlaşmazlıklar ve "kendini beğenme"nin farkına varmaları üzerine, Firestone ve Ellen Willis 1969 Şubat'ında Redstockings adlı radikal feminist grubu kurdular. Firestone, 1969 yılının sonlarında New York Radical Feminists'i yeniden kurmak amacıyla Redstockings'den ayrılır. 1970'de Redstockings üyeleri ile ayrıştığının benzeri konular sebebi NYRF'den ayrılır. 1970'de " Cinselliğin Diyalektiği" yayınlandığı sıralarda, Firestone büyük ölçüde politik olarak aktif olmaktan vazgeçmiş, fakat kısa kurgu öyküler yazmak konusunda aktif kalmış ve kısa öykülerinin bir derlemesi "Airless Spaces" 1998'de yayınlanmıştır. "Cinselliğin Diyalektiği" etkili ve bolca alıntılanan feminist çalışma olmayı sürdürmektedir. Cinselliğin Diyalektiği Firestone, "Cinselliğin Diyalektiğinde siyasal bir feminist teori ortaya koymak için Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Karl Marx, Friedrich Engels ve Simone de Beauvoir'ın düşüncelerini sentezlemektedir. Kitap, ABD'de İkinci Dalga Feminizm'de önemli bir metin haline gelmiştir.

Ek 4:

KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ*

AĞIZSAL (ORAL) EVRE: Psikanaliz dilinde kendisini anal (makat) ve falik (penis) evrelerinin izlediği ilk cinsel gelişim evresi. Belirleyici özelliği, ağız bölgesine karşı duyulan aşırı ilgi ya da söz konusu bölge aracılığıyla aşırı haz sağlama eğilimidir.

AKTARIM: Fr. transfert, İng. transference; erken çocukluk döneminde anne, baba ve diğer kişilere karşı tutum, davranış, istek ve duyguların psikanalitik (ruhçözümsel) tedavi sırasında hekim üzerine yansıtımı. Olumsuz (negatif) ve olumlu (pozitif) olmak üzere ikiye ayrılır. Olumsuz aktarımda düşmanca duyguların dışıyansıtımla bir başka kişiye karşı beslenmesi söz konusudur. Olumlu aktarımda ise dostça ve sevecen duygular bir başkasına yansıtılır. Freud dostluk, sempati, güven ve benzeri duyguların aktarımını genetik olarak cinselliğe bağlar.

AMBİVALENS: Latince *ambo* (her iki) ve *valencia* (güç) sözcüklerinden türetilmiş, çiftdeğerlilik ya da çift kutupluluk (bipolarity) anlamına gelen kavram. Psikanaliz dilinde belli bir kişi ya da durum karşısında birbirine karşıt duygu, düşünce, tutum, istek ya da niyetlerin bir arada varlığını sürdürmesi. Ambivalens deyiimi ilk kez Bleuler (1827–1939) tarafından ortaya atılmıştır. Bleuler üç ayrı çiftdeğerliliğin varlığını benimser. Bunlardan birincisi istenç (irade) alanındadır (ambitendens); örneğin, süje aynı zamanda hem yemek yemek ister, hem istemez, ikincisi düşünsel alandadır: Süje aynı zamanda bir düşünceyi ve onun karşıtını açığa vurur. Üçüncüsü duygusal alandadır. Suje, bir kişiyi hem sever, hem ondan nefret eder.

ANAMORFOZ: Y. *Anamorphosis*; Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfotik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, “yamuk bakarak” algılanabilir, ancak bu sayede Simgesel düzende bir yere oturtulabilir. Lacan'ın bakış/nazar (F. *regard*, İ. *gaze*) anlayışına göre ancak belirli bir konumdan ve belirli bir açıdan bakıldığında (gözücüyla) görünebilir “gibi olan” anamorfotik nesneye en iyi örnek, Holbein'ın “Sefirler” tablosudur. Bu tabloda iki sefirin önünde, yerde duran ve anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey, tabloya yandan ve hafifçe başınızı yana eğerek (“yamuk”) baktığınızda, bir kafatası olarak algılanır.

* Bkz., Sigmund Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, çev. Kamuran Şipal, 3. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 336-350 s. Bkz., Slavoj Žizek, **Kırılğan Temas**, Çev: Tuncay Birkan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 303-309 s.

ARZU: Fr. *désir*, A. *Wunsch*, İng. *desire*; Freud'un *Wunsch* kavramı İngilizce'ye *wish* (istek) olarak çevrilegelmiştir. Lacan'da ise bu kavram ihtiyaç (*besoin*) ile talep (*demande*) arasında bir konuma sahip olduğu için cinsel çağrışımları daha fazla olan arzu (*désir*) ile karşılanır. İstek tikel ve adlandırılabilir, tatmini mümkündür; arzu ise nesnesinin belirsizliği ile ve kesintisiz, tatmin edilemez zorlayıcılığı ile tanımlanır. Lacan'a göre, ihtiyaç ile onun dile getirilmesi olan talep (ki dil taleplerden ibarettir) arasında doldurulması imkansız bir boşluk vardır; arzu tam bu boşluğa yerleşir. İhtiyaç, tanımı gereği simgelerle ifade edilemez, talep ise zorunlu olarak simgeseldir. Arzu bu iki özelliği birden taşıdığı için, ona neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır ve bu nedenle de gerçek arzu asla tatmin edilemez. Zizek'in üzerinde ısrarla durduğu “*Che vuoi?*” (“Arzuladığın nedir?”, “Aslında ne istiyorsun?”) sorusu, arzunun nedeni ile nesnesi arasındaki bu örtüşmezliğin özneye yarattığı belirsizliğin ifadesidir. Özne daima bir şeyi arzulamakta olduğunu bilir, ama bunun tam olarak ne olduğundan asla emin olamaz.

BABANIN-ADI: Fr. *nom-du-père*, İng. *Name-of-the-Father*; Lacan, Freud'un anne-baba-çocuktan oluşan Oidipus üçgeninin temel özelliğini, simgesel düzeyde Babanın-Adı ile tarif eder. Babanın-Adı, gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba imago'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır, o düzenin (dilin ve Yasanın) kurucu kavramıdır. Lacan “*nom-du-père / non-du-père*” (Babanın-Adı/Babanın-Hayır'ı) kelime oyunuyla, babanın “Hayır!” demesiyle, yani koyduğu yasaklar ve sınırlarla, simgesel düzenin, Yasa düzeninin kurucu kavramı olduğuna işaret eder. Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, Babanın-Adı çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir. Özneyi yasaklı/üstü çizilmiş özne (8) durumuna getirerek özne olma işlevini daha baştan bir imkansızlıkla hadım eden, Babanın-Adı'dır. Freud'un *Totem ve Tabu*'da anlattığı, oğulların birleşerek öldürdükleri Tanrı-Kral-Baba öyküsü, Yasa düzeninin tam da bu yolla yürürlüğe girdiğini, mitik, simgesel Baba'nın ölümsüzlüğe ancak gerçek babanın öldürülmesiyle ulaştığını vurgular.

BEN: Fr. *moi*, İng. *ego*; psikanaliz kuramında ruhsal aygıtın birey ile realite, es (o) ile üstben arasında aracı rolünü oynayan katman. Es'in tersine bir karmaşa durumu göstermez, örgütlenmiş halde bulunur. Dış dünyayı algılama (persepsiyon) ve bu dünyaya uyum sağlama işlevini üstlenir. Ayrıca düşünce, bellek, devinimlerin denetimi ve emosyonlar (duygu ve heyecan) da *ben'in* işlevleri arasında yer alır. Dış ve iç dünyadan *ben* içine sızan bütün öğeler, burada bir bireşime (sentez) kavuşturulur. Böylece *ben*, intrapisişik düzenleyici rolünü oynar. Deneyimleri organize eder ve bu organizasyonu gerek içgüdülerin amansız etkisine, gerek vicdanın aşırı güçteki baskısına karşı korur. *Ben'in* işlevleri doğuştan insanda bulunmaz, bireysel yaşam sürecinde gelişip ortaya çıkar. G. Jung'a göre persona, gölge, anima ya da animus, arşetip gibi birtakım alt kişilikler ben kapsamına girer ve ben ile ilişkileri yaşam boyu değişip durur.

BİLİNÇDİŞİNA (GERİYE) İTİM: Fr. refulment, İng. repression. Gerçekleştirilmesi uygun görülmeyen içgüdüsel isteklerin ya da bunların belli düşünce, imaj ve tasarım kılıfına bürünmüş temsilcilerinin bilinçten itilip uzaklaştırılmasını ve daha sonra bilinçte boy göstermesinin önlenmesini sağlayan bir savunma mekanizması. Freud'a göre, bilinçdışına itimler yaşantıların kendileri değil, anıları üzerinde gerçekleştirilir. Amaç, söz konusu isteklerin doyuma kavuşturulmasının yol açacağı elem duygusundan kaçmaktır. Elem duygusundan kişiyi koruyamayan bilinçdışına itimlere başarısız gözüyle bakılır, örneğin sublimasyon (yüceltme) sonucu başarıyla gerçekleştirilmiş geriye itimler çokluk saptanamaz. Başarısız geriye itimler nevrozların oluşumunda önemli rol oynar. Başarısız geriye itimlere özellikle isteride rastlanır, ama bunlar diğer nevrozlarda, ayrıca normallerin psikolojisinde de görülür. Psikanalizin katman modelinde bilinçdışına itim *es* ile *ben'in* bilinçsiz bölümleri ve *üstben* arasındaki çatışmada savunma işlevini yerine getirir. Ekonomik açıdan bakıldığında, bir tasarıma eşlik eden psişik enerji başlangıçta söz konusu tasarımla ilgisiz bir başka tasarım üzerine aktarılır; örneğin, "ayakkabı" sözcüğü belli bir yaşantı kompleksinin yerini tutabilir ve belli bir kişiyi sözcüğü her iştirinde emosyon durumuna sürükleyebilir. Bilinçdışına itilmiş yaşantı malzemesi belli bir içgüdüsel enerjiyle yüklüdür ve bu enerji sürekli olarak doyum peşinde koşar. Öte yandan, *ben*, enerjisinin bir bölümünü harcayarak bilinçdışına itilmiş enerjiyi bulunduğu yerde tutmaya çalışır.

ÇİFTCİNSELLİK: Fr. bisexualité, İng. bisexuality; 19. yüzyılın sonlarında çeşitli bilim dallarında her insanda gerek bedensel, gerek ruhsal bakımdan hem dişi, hem erkek özelliklerinin var olduğu düşüncesi ortaya atılmıştır. Bedensel çiftcinsellikle yalnızca bir kimsenin erdişiliği anlatılmamakta, aynı zamanda gerek erkek, gerek kadın her insanda genetik olarak karşı cinsiyete karşı bir yatkınlığın varlığı dile getirilmektedir. Freud, ruhsal çiftcinsellik düşüncesini W. Fliess'ten alarak geliştirmiştir. *Das Unbehagen in der Kultur* isimli yapıtında şöyle der: "İnsan da kesinlikle bir çiftcinsellik yatkınlığını içeren hayvansal bir yaratıktır. Birey iki simetrik yarımın kaynaşmasından oluşmakta, bunlardan biri araştırmacıların görüşüne göre tamamen dişisel, ötekisi tamamen erkeksel nitelik taşımaktadır. İki yarımdan her biri de başlangıçta erdişi nitelik taşımış olabilir."

DERİNLİK PSİKOLOJİSİ: Klasik bilinç psikolojisinin tersine bilinçdışını inceleyen psikolojiye Freud'un verdiği isim. Freud'un *psikanalizi'nden*, Adler'in *bireysel psikolojisi'nden* ve Jung'un *analitik psikolojisi'nden* doğmuş ruh hekimliği psikolojisinin günümüzdeki genel adı.

DIŞYANSITIM: Projeksiyon; genel anlamda bir şeyin bir yerden alınıp bir başka yere, örneğin bir merkezden (zentrum) sınır bölgelere (periferi) ya da bir kişiden bir başkasına taşınmasını anlatan nörofizyolojik ya da psikolojik olay. Psikanaliz öğretisinde ise bir kişinin düşünce ve tasarımlarını istek ve duygularını dış dünyaya aktarması. Dış dünyadaki bir kişi ya da bir nesneye, bu kişi ya da nesnede var olmayan birtakım özellikler yakıştırılır. Böylelikle öznel düşünce ve tasarımların nesnel karakter kazanması sağlanır. Psikanaliz

açısından normal düşünceye çok kez egemen olan, hezeyanlarda (abuksama) önemli rol oynayan bir savunma mekanizmasıdır.

DÜŞLEM: Fr. *réve diurne*, *réverie*, İng. *day-dream*; uyanık durumda kişinin kafasında yaşattığı, içerisinde çeşitli düşüncelerin, isteklerin ve çevresel gerçek olayların birbirine karıştığı canlı hayaller (fantazyalar). Gündüz düşü olarak da nitelenen düşlemde istekler düşteki gibi simgesel kılığa bürünmüş olarak değil, tüm çıplaklığıyla kendilerini açığa vurur. Örneğin, bir kişi düşmanını nasıl bir hançerle öldürdüğünü ya da kalabalık bir insan topluluğunun kendisini alkışladığını hayalinde yaşatabilir. Gelecekte olayları önceleyen düşlemler istekleri özel bir güçle donatabildiğinden, yaşamın şekillendirilmesine olumlu katkıda bulunur.

EKSİK: Fr. *manque*, İng. *lack* ihtiyaç ile talep arasındaki dilsel boşluğa yerleşen arzunun “ihtiyaç” kanadı, ortada bir “eksik”in olduğunu gösterir. İlksel eksik, doğmuş olma durumudur. Çocuğun annenin bedeninden ilksel ayrılmasının yarattığı ilk hadım edilme, bir uzvu eksik olma, ya da daha doğrusu, kendisi birinin eksik bir uzvu olma durumudur. Bu durum dil öncesinde, kopmuş olduğu bedene geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Özne dilin alanın girip bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir. Arzu (Anne-arzusu) anneyi elde etme arzusu değil, onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma (yani kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yok etme) arzusu olduğu için, dilsel bir ifadesi yoktur; simgeselin alanında kendini anlamlandıramaz. Bu elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesi, Lacan'da "*objet petit a*" adını alır.

FETİŞİZM: Fetişizm, kişinin cansız nesnelere, belirli vücut bölümlerine duyulan cinsel istek durumudur. Fetişistler, cinsel olarak uyarılmak için cansız nesneleri kullanırlar. Freud, fetişizmin kastrasyon anksiyetesinden kaynaklandığını öne sürmüştür. Fetiş olarak seçilen nesneler kadın penisini simgeler. Böylelikle kastrasyon hem reddedilir hem de doğrulanır. Fetişizmin kökeninde yaşamın ilk birkaç ayında oluşmuş travmatik yaşantıların olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, kendilik bütünlüğünün bozulduğu, bütünlüğün cinsellik yoluyla sağlandığı öne sürülmektedir.

FİKSASYON: Takılıp kalma; Freud'a göre, libido ve saldırganlık içgüdüsünün, ayrıca *ben'in* gelişim sürecinde pregenital gelişim evrelerinin birinde duraklama, bu evreye takılıp kalma.

FOBİ: Belli nesne ve durumlar karşısında saçma olduğunu bilmesine karşın insanın kapılmaktan kendini alıkoyamadığı korku. Boş alanlardan geçmekten, kapalı yerlerde bulunmaktan, belli hayvanlardan duyulan korku en sık rastlanan fobiler arasında yer alır. Bir nesne ya da duruma karşı fobisi bulunan kişi, o nesne ve durumla karşılaşmaktan kaçınarak korkudan kendini kurtarmaya çalışır. Fobilerin nedeni, bilinçdışına kaymış bir çatışmadır. Freud'a göre ileri bir ölçüye varan yalnızlık, ölüm, hastalık korkusu gibi günlük yaşamda

duyumsanan genel korkular ve ormanlardan, hayvanlardan, yüksek yerlere çıkmaktan duyulan özel korkular olmak üzere fobiler ikiye ayrılmaktadır.

FRUSTRASYON (DOYUMSAL YOKSUNLUK): Kişinin içgüdüsel isteklerin doyuma kavuşturulmasından zorunlu olarak el çekmesi. Nedeni ya dış realitedeki koşulların elverişsizliği (dış frustrasyon) ya da içgüdüsel isteklerin bilinçdışındaki güçler, özellikle *üstben* (süperego) tarafından doyuma kavuşturulmasının engellenmesidir (iç frustrasyon). Yalnızca güçlü içgüdüsel isteklerin doyumdan alıkonulması değil, kişinin uğradığı haksızlıklar, düş kırıklığıyla sonuçlanan beklentiler, küçük çaptaki mağduriyetler de frustrasyona yol açabilir. Bunun sonucu olarak kişide saldırganlık duyguları gelişebilir. Realite, bireyi belli ölçüde bir frustrasyona katlanmaya zorlar. İçgüdüsel isteklerin doyuma kavuşturulması olanaklı değilse, birey yerdeş doyumlara ya da sablimasyona başvurarak içgüdüsel gerilimde bir hafifleme sağlayabilir. Ancak, bu, toplumsallaştırılma süreci içinde kazanılacak bir yetenektir.

GERÇEK: Fr. *reel*, İng. *the Real*; Gerçek, Lacan'ın ardışık üç düzeninde (Gerçek-imgesel-Simgesel) ilk yeri işgal etmesine rağmen, Lacan'ın düşünsel gelişiminde en son ortaya çıkan, önemi giderek artan bir kavramdır. Tanımı ancak olumsuz yoldan yapılabilir, ki bu olumsuzluk tanımın kendisinde de içkindir: Lacan'a göre Gerçek, Simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. Gerçek'i Simgesel'e olan bu dışsallığı ile tanımlamak, onu her şeyden önce, dil öncesi, yani insan öncesi bir konuma yerleştirmektir. Dolayısıyla ontogenetik açıdan, henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bebeğin tüm deneyimi (örneğin rahim içindeki varlığı) Gerçek'in alanına girdiği gibi, filogenetik açıdan da, insan öncesi olan her şey, dolayısıyla "Doğa" dediğimiz şey de "Gerçek"tir. Doğal nesne ve olguları her ne kadar "kontrol altına alarak" Simgesel'in alanına çeksek de, "Gerçek her zaman aynı yere döner"; dolayısıyla tanımlanamayan bir salgın hastalık (örneğin Ortaçağ'da veba, 20. yüzyılın sonunda AIDS), kanser, depresyon, fırtına, yıldırım, daima Gerçek'in geri dönüp kendi simgeselleştirilemeyen çekirdeğini ortaya koymasındır. Lacan'ın deyişiyle, "İmkansız olandır Gerçek." Bu anlamda ölüm deneyimi, aktarılamaz, yani simgeselleştirilemez olmasıyla daima Gerçek'tir. Simgesel sistem, bir eksik'in ihtiyaca dönüşerek kendini bir talep biçiminde ifade etme zorunluluğu sonucu ortaya çıkar. Simgesel'in nedeni ve amacı ("göbek bağı") olan bu eksik, aslında Gerçek'in ta kendisidir. Felsefede ve insan bilimlerinde kullandığımız temel kavramlardan biri olan "Gerçeklik" (dışsal ya da "nesnel" gerçeklik anlamında), Lacan'ın "Gerçek"iyle örtüşmediğini de belirtmek gerekir. Gerçeklik, Gerçek'in simgeselleştirilebilen kadarıdır; felsefe ve insan bilimlerinin anlamlandırmayı (dil alanına çekmeyi) başaramadığı bir artık, bir fazla her zaman varolacaktır, ki Lacan'ın Gerçek'i tam da bu fazladır.

GERÇEKLİK İLKESİ: Freud'a göre ruhsal olaylara egemen iki ilkedен biri; öbür ilke haz ilkesidir. Gerçeklik ilkesi ruhsal gelişim sürecinde haz ilkesinin modifikasyonu sonucunda doğup ortaya çıkar. Freud, bir yazısında, bedenin,

içgüdüsel gereksinimlerine halüsinasyon (sanrı) yoluyla dolaysız doyum sağlamaya çalıştığını belirtir. Ancak, istenilen doyumların bu yoldan ele geçirilemeyişi ve uğranılan düş kırıklıkları, çocuğa, dış dünyanın gerçeklerini dikkate almayı ve içgüdüsel isteklerini doyuma kavuşturabilmek için realitede değişiklikler yapabilmeyi öğretir. Böylece gerçeklik ilkesi başlangıçta tek başına egemenliğini sürdüren haz ilkesinden ruhsal olayları düzenleyici bir ilke kimliğiyle doğup çıkar. Ancak, söz konusu ilkenin doğuşu, ruhsal aygıtı yönetecek bir dizi uyum yeteneğinin bireyde gelişmesine bağlıdır.

HASTALIK KAZANCI: Fr. Bénéfice de la maladie, İng. gain from illness, morbid gain. Belli bir hastalıktan dolayı ya da dolaysız sağlanan her türlü doyum. Birincil (primer) ve ikincil (sekonder) olmak üzere ikiye ayrılır; birincil hastalık kazancı nevrozların gerçek nedenlerini oluşturmakta, bu hastalık kazancında nevroz belirtilerinden birtakım çıkar ve doyumlar elde edilmektedir. Freud'un bunun için verdiği bir örnekte, kocası tarafından baskı altında tutulan bir kadın nevrotik belirtilere sığınarak kocasını kendisine daha çok ilgi ve sevecenlik göstermeye zorlamakta, ayrıca kocasından gördüğü kötü davranışın böyle bir yola başvurarak öcünü almaktadır. İkincil hastalık kazancı ise belli bir hastalıktan sonra ortaya çıkmakta ya da bir kez var olan bir hastalıktan yararlanma amacı güdülmektedir. Bir kez oluşmuş bir nevrozdan yararlanan hastanın, kendisine bir emeklilik maaşı bağlatması buna bir örnektir. Birincil hastalık kazancında nevrozun bundan elde edilecek kazanca bağlı olarak oluşmasına karşılık, ikincil hastalık kazancı başlangıçta "tesadüfen", örneğin bir kaza sonucu ortaya çıkan hastalıkta söz konusudur. Ne var ki, her iki hastalık kazancı arasında kesin bir ayırım yapma olanağı her zaman bulunmamaktadır.

İÇYANSITIM: İntrojeksiyon; psikanaliz öğretisinde kişinin sevilen ya da nefret edilen bir başkasını kendi *ben* kapsamı içine alması. Psikolojik açıdan bir özümseme (asimilasyon) olayıdır. İkincil (sekonder) özdeşleşme ve ikincil (sekonder) benseviyle eşanlamlıdır, Bir örnek: Çocuk baba imagosuyla özdeşleşerek babasıyla arasındaki otorite çatışmasını içe yansıtır.

İLLÜZYON: Fr. illusion, fausse reconnaissance, İng. illusion, misidentification; duyu yanılsaması, yanılsama. Gerçek bir nesnenin duyular üzerindeki izlenimlerinin yanlış değerlendirilmesi. Realitedeki fiziksel olaylar algılama sırasında salt bir nesnellik içinde kayda geçirilmez, sürekli değiştirmelere konu yapılır, kimi düzeltim ve bütünlemelerden geçirilir; okunan bir kitaptaki kimi dizgi yanlışlarının farkına varılmaması buna bir örnektir. Ne var ki, algılama sırasında başvuru alan değiştirmeler, örneğin bir çalılığın yırtıcı bir hayvan olarak görülmesi gibi öznde yanlış bir bilgi ya da yanlış bir yargının oluşmasına neden oluyorsa, gerçek anlamda bir illüzyondan söz açılır. Nedenleri öznel ya da nesnel olabilir bütün normal insanlarda zaman zaman görülebilir. Ancak, dış koşullar algılamada bir düzeltmeye başvurma olanağını sağlıyor da birey buna yanaşmıyorsa, illüzyon patolojik (sayrısallık) nitelik kazanır. Halüsinasyonun (sanrı) tersine yanılsamada duyusal bir uyarı söz konusudur. Ancak, bu uyarı öznel nedenlerden yanlış değerlendirmelere konu yapılmaktadır.

İMAGO: Belli bir kişiye ilişkin olarak içte bilinçsiz oluşturulmuş, bilinçsiz kalan, belli özelliklerle donatılmış “imağ”. En önemlileri, erken çocukluk döneminde oluşturulmuş anne ve babaya ilişkin imajlardır. Söz konusu imajlar, özellikle nevrozlar tarafından çevrelerindeki kişilere, örneğin kendilerini sağaltımdan geçiren hekime dışyansıtımla mal edilir, dolayısıyla kişinin çevresindeki insanlara karşı tutumunda önemli bir rol oynar.

İMGESEL: Fr. *imaginaire*, İng. *the Imaginary*; İmgesel Lacan'ın üçlü düzeninde ilk adlandırdığı, orta aşamadır. imgesel; henüz dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde (yani bir aynada ya da ayna işlevi gören bir yüzeyde, ya da bedensel bir eşdeğerinde, henüz varolmayan bedensel bütünlüğünün imgesini gördüğü 6–18 ay arası dönemde) oluşturduğu özdeşleşmelerdir. İmgesel, Gerçek ve Simgesel ile ayrı ayrı bağlantılıdır, ama bu ikisinin arasında bir köprü değildir. Gerçek'i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır, ancak henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez. İmgesel bu anlamda, dünyanın henüz kategoriler, ikili karşıtlıklar, “ya o/ya bu”lar şeklinde parçalanmadığı, bütünselliğini koruduğu bir evredir. Özne dilin, yani gösterenler düzeninin egemenliği altına girdiğinde, imgeler (tıpkı daha önce kendilerinin Gerçek'e yapmaya çalıştıkları gibi) adlara ya da dilsel ilişkilere zorunlu olarak karşılık düşerek, onların sınırları içine hapsolurlar.

İNTROVERZİYON: İçedönüklük; belli bir ruhsal temel tipin ilgisini daha çok iç dünyaya, tinsel yaşama, soyuta yöneltme eğilimi. İçedönükler duraksayan, ölçüp tartan, bekleyen, eylemden çok gözleme eğilim gösteren, pek çabuk savunma durumuna geçen kimselerdir.

JOUİSSANCE: İng. *enjoyment*; Lacan'ın bu terimi yalnızca Türkçe'ye değil, başka dillere de çevrilmesi son derece güç olan bir terimdir. İngilizce'ye bliss ve son zamanlarda da *enjoyment* olarak çevrilse de, çoğu kez bu terimler *jouissance*'ın anlamını tam olarak karşılamakta yetersiz kaldığı için, terim İngilizce metinlerde de zaman zaman Fransızca olarak bırakılır, *Jouir* kökü, Fransızca'da argo/cinsel bir anlamdan (“boşalmak”), hukuki bir anlama kadar (*jouir de droit* = haktan istifade etmek) geniş bir yelpazeyi kapsar. Jouissance Lacan'ın Freud'un “haz ilkesinin” ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud'da haz (*Lust*) bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasından ibarettir (aynı şekilde Unlust da bu gerilimin sürekli kılınmasıdır). Dolayısıyla haz, bir tatmin ve rahatlama duygusuyla birlikte anılmalıdır. Oysa jouissance basit bir tatminin ötesinde, bir “dürtü tatmini”dir; dolayısıyla imkansızdır. Örneğin ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; oysa *jouissance* bu eksiğin giderilmesi fantazisini yaratarak kendini Gerçek'te temellendirir. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya/korumaya yöneliktir; *jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak “haz ilkesinin ötesine” geçer. Acıda, ölümden, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil *jouissance*'ın ta kendisidir. Zizek *jouissance*'ı yer yer olduğu gibi bırakarak, yer yer ise *enjoyment* ile karşılayarak kullanır.

Türkçe'de de bu kullanım korunarak *jouissance* korunmuş, *enjoyment* ise keyif terimiyle karşılanmıştır.

KARŞI KOYMA (DİRENME): Fr. réesistance, İng. resistance; psikanalitik tedavi sırasında bilinçdışı içeriklerin bilinçli duruma getirilmesine, dolayısıyla hastalık belirtilerinin (sempptom) ortadan kaybolmasına ve iyileşmeye karşı hastanın duyduğu hoşnutsuzluk. Hastadaki bilinçdışı direnme, hekimin yeteneğine ve psikanalizin kuramlarına karşı yönelttiği eleştirilerle, tedavi sırasında ısrarla susup konuşmamalarla, belirlenen seansların zamanını unutmalarla kendini belli eder. Karşı koymadan amaç, nevrotik belirtilerle sağlanmış kararsız dengeyi ayakta tutan semptomların analizini önlemektir. Dolayısıyla Freud, direnmenin analizini ruhçözümsel tedavinin özü olarak görür. Başlangıçta psikanalize karşı açığa vurulan düşmanlığı da böyle bir direnmeye bağlar.

LİBİDO: Freud'un psikanaliz öğretisinde başlangıçta cinsel (seksüel) içgüdüye bağlı olarak gözlenen psişik olaylar. Daha sonra her içgüdüye eşlik eden psişik enerji. Psikanalizin çekirdek kavramlarından biri. Freud, bir yapıtında libidoyu şöyle tanımlar: "Popüler yaklaşım, açlık ve sevgiyi, birincisi bireyin varlığını sürdürmesini, ötekisi bireyin üremesini sağlayan içgüdülerin temsilcileri olarak ikiye ayırır. Biz de bu akla yakın ayrıma uyacak, psikanalizde de bireyin varlığını sürdürmesini sağlayan içgüdüleri (ben-içgüdüleri) cinsel içgüdülerden ayıracak ve cinsel içgüdünün ruh yaşamında boy göstermesini sağlayan gücü libido diye niteleyeceğiz." Daha ileri bir tarihte geliştirdiği içgüdü kuramında ise, Freud, libidoyu ölüm içgüdüsünün (Thanatos) karşıtı yaşam içgüdüsü olarak gösterir. Freud'un geliştirdiği libido kuramlarının zamanla değişiklik göstermesine karşın, libidonun niteliksel ve niceliksel yönü hep aynı kalmıştır. Buna göre, libido bir başka şeye indirgenemeyen bir içgüdü olup toplam enerji miktarı değişmez ve bu miktar birden çok objeye dağıtılabilir.

MAJİ: Yunanca megain'den (sihir, büyü) gelen sözcük: Türkçe karşılığı sihir: Doğal önlemlerin yardımına başvurmadan nesneleri, insanları, hatta cinleri ve ruhları etkileyebildiğine inanılan gizsel güce verilen isim. Ruh çağırmalar, dualar, muskalar, maskotlar vb.'nin yardımıyla nedensellik ilkesi göz önünde tutulmaksızın dış dünyanın etki altına alınabileceğini benimseyen dünya görüşü de *majik* (sihirselsel) *dünya gö'rüşü* olarak nitelenir.

MASTURBASYON: Osmanlıca'da istimna; cinsel organları daha çok elle uyararak bireyin kendi kendine cinsel doyum ve haz sağlaması; cinsel özdoyma.

MİSOGNİE: Kadın düşmanlığı, kadınlara karşı duyulan antipati. Ruhsal bir bozukluktan ileri gelebileceği gibi, sıklıkla bireyin çocukluktaki yaşantılarından, bunların özellikle anne ve babaya ilişkin olanlarından kaynaklanır. Gerek erkeklerde, gerek kadınlarda görülebilir. Çokluk eşcinselliği konu alan bir iç çatışmanın dışavurumudur. Anne ve babanın Oidipus kompleksi dönemini yaşayan çocuklar karşısında takındıkları yanlış tutum, sergiledikleri yanlış davranış böyle bir duruma yol açabilir. Örneğin,

çocuğun gözünü annenin iğdişle korkutması, kadınlara karşı böyle bir düşmanlığın nedeni olabilir (negatif Oidipus kompleksi). Bir erkeğin kadın olma yolunda duyduğu güçlü istek ve bu isteğin gerçekleşemeyeceğini bilmesi de bir tepkisel ürün olarak kadın düşmanlığını doğurabilir. Edilgen eşcinsellerin kendi erkekliklerinden duydukları hoşnutsuzluk, kendi erkekliklerine karşı besledikleri güvensizlik de kadınlara karşı böyle düşmanca bir tutuma kaynaklık edebilir. Kadınlarda rastlanan kadın düşmanlığı, çokluk onların içlerinde duydukları eşcinsel dürtülere karşı kendilerini savunma niteliği taşır. Kimi babaların kız evlatlarına karşı aşağılayıcı, küçümser davranışı, oğlan evladın kız evlada üstün tutuluşu da böyle bir tutumu doğuran etkenler arasındadır. Kadın düşmanlığı, bazen, tüm dışisel nesnelere düşman gözüyle bakacak kadar aşırı boyutlara varabilir.

NARSİZM: Bensevi. Terim bir Yunan efsanesinde suda hayalini görerek kendi kendisine aşık olan ve aşık olduğu nesneye bir türlü kavuşamadığı için canına kıyan Narkissos'tan kaynaklanmaktadır. Çocukluğunun erken döneminde insanın kendi *ben*'ini libidosuna obje yaptığı primer (birincil) ve libido yüklemelerini dış objelerden geri çekerek kendi *ben*'ini libidosuna obje yaptığı sekonder (ikincil) narsizm olmak üzere ikiye ayrılır. Primer ve sekonder narsizm deyimleri gerek psikanaliz literatüründe, gerek Freud'un kendi yapıtlarında değişik anlamlara konu yapılmış ve yapılmaktadır. Freud bir yazısında (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914) sekonder narsizmi şizofrenik narsizm yerine kullanılır, bunu libidonun dış objelere yönelimleriyle doğan narsizm olarak anlamak gerektiğini, bu narsizmin bir primer narsizm temeli üzerinde oluştuğunu belirtir. Freud için sekonder narsizm yalnızca libidonun büyük çaptaki geriye dönüşleri (regresyon) değil, aynı zamanda öznenin sürekli bir yapısını oluşturur. Ekonomik açıdan libidonun obje yönelimleri libidonun *ben* yönelimlerini ortadan kaldırmaz, tersine bu yoldan iki yönelim çeşidi arasında enerjetik bir denge sağlanır; topik (yerel) açıdan ise ben ideali asla ortadan kaldırılamayan bensevisel bir oluşumdur. Primer narsizme verilen anlam, değişik yazılarda birbirinden hayli ayrılmaktadır. Bu deyimle çocuksal (infantil) libidonun varsayımsal bir dönemi tanımlanmaya çalışılmakta, çeşitli araştırmacılar arasındaki ayrılıklara da böyle bir durumun anlatımı ve zaman bakımından belirlenmesi yol açmakta, hatta bazı yazarlar tarafından primer narsizmin varlığı tartışma konusu yapılmaktadır. Freud'da primer narsizmle genel olarak ilk narsizm, yani çocuğun henüz dış objelere yönelmediği ve kendi ben'ini sevi objesi yaptığı narsizm anlatılır.

O: Fr. ça, İng. id; ruhsal aygıtın en eski ve en bilinçsiz mekanizmasına Freud'un Groddeck'ten alarak verdiği isim. Freud'a göre, varlığımızın çekirdeğini oluşturmakta ve haz ilkesi'nin amansız egemenliği altında bulunmaktadır.

OBJET PETİT A ya da **OBJET A:** Lacan'ın diğer dillere yapılan çevirilerinde Fransızca olarak korunmasında ısrar ettiği bu kavram, Türkçe'ye kabaca “küçük öteki nesnesi” olarak çevrilebilir (buradaki “a”, Fransızcada “öteki” anlamına gelen *autre* kelimesinin baş harfidir). *Objet petit a*, gerçek bir nesne değildir, bir fantazi nesnesidir. Özne, simgesel sistemin bir türlü sınırları içine

alamadığı Gerçek'in bir türlü açıklanamayan, anlamlandırılmayan bu “fazla”sı ile başa çıkabilmek için, daha bir “ben” olarak ilk oluştuğu yıllardan başlayarak bir fantazi nesnesi yaratır. Bu nesne, arzu nesnesi aslında “yok”tur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik'inin fantazmatik eşdeğeridir. Ancak özne bir yandan da bu nesnenin fantazmatik özelliğini, gerçekten varolmadığını bilir (Lacan'ın deyişiyle, “*Je sais bien, mais quand même ...*” – “Aslında çok iyi biliyorum, ama gene de...”). Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak objet petit a'ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır, çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez, ama asla bulmak istemez.

OİDİPUS KOMPLEKSİ: çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesi. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Oidipus efsanesine uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz (negatif) biçimde ise durum tersidir. Freud'a göre, çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç ve beş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin ardından buluğla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi nesnesinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır.

ÖZDEŞLEŞME: Psikolojide bir totem dinine mensup kişinin kabilenin totem hayvanıyla ya da bir tiyatro seyircisinin sahnede sergilenen oyunun kahramanıyla kendini bir tutması, aynı görmesi, aynileştirmesi. Sözcük, Freud tarafından anlamında herhangi bir değişikliğe gidilmeksizin psikanaliz terminolojisi kapsamına alınmıştır; psikanalizde bir başkasına benzetmek amacına yönelik olarak bir kimsenin bilinçdışında gerçekleşen olayı anlatır. Bir kimsenin bir başkasıyla ilgili tasarımıyla yola koyularak o kişinin nasıl düşündüğüne, nasıl hissettiğine ve nasıl davrandığına inanıyorsa, öyle düşünmesi, hissetmesi ve davranması özdeşleşme diye nitelenir. Kişiliğin oluşumunda özdeşleşmenin rolü alabildiğine büyüktür. Çocuk ya annesi ya da babasıyla özdeşleşir (primer- birincil özdeşleşme) ve onun rolünü benimser. Özdeşleşilecek kişilerin bu nitelikten yoksunluğu, örneğin ailenin dağılıp parçalanması çocukta kişilik bozukluklarına yol açabilir. —Özdeşleşme isteri semptomlarında (belirti) önemli bir rol oynar, çünkü hastalar bu yoldan “yalnızca kendi yaşantılarını değil, pek çok insanın, adeta bütün bir insan topluluğunun yaşantılarını dile getirmeyi, sergiledikleri oyundaki değişik rolleri tek başlarına kendi olanaklarıyla oynamayı başarırlar (Toplu Eserler, II/III, 155).”

öteki/ÖTEKİ: Fr. *autre/ grand Autre*, İng. *other/ big Other*) Lacan'a göre öznenin oluşumu daima “öteki”yi varsayar. Ben'in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun kendisini “öteki” olarak görebileceği bir ayna evresi zorunludur. Aynada görülen (ve bedensel bir bütünlük, tamlık yanılsaması yaratan) öteki, ben'in temelidir. Bu ilk “öteki”, Lacan'a göre “küçük” öteki'dir (küçük “a” ile yazılan *autre*). Zamanla çocuk başka küçük öteki'ler de algılar; bu algılar

bedensel tamlık yanılması bozduğu için de parçalanmaya, eksik'e saldırganlık tepkisiyle karşılık verir. Ancak tüm bu öteki'ler imgesel düzeyde varolurlar. Büyük "A" ile yazılan Öteki (*Autre*) ise, simgesel düzenin ta kendisidir. Bir muhatap değil, hitap edenin içinde varolduğu simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır. Özne küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşp bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir "özne" olabilmesi için, simgesel düzende de büyük Öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük Öteki, *oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur*. Büyük Öteki, bir eksik'i olmadığı varsayılarak (eksik'i gizli tutularak), tüm arzunun mekanı olarak kurulur; bu mekanı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa, kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir. Psikanalitik terapi pratiğinde bu yer, psikanalist tarafından işgal edilir. Lacan formüllerinde büyük Öteki'yi üzeri çizili büyük "A" (A) olarak yazar.

ÖZNE: Fr. *sujet*, İng. *Subject*; Hümanizmin "Ben" diyen bölünmemiş, yekpare öznesinin tersine, Lacan'da özne bölünmüşlüğüyle tanımlanır. Lacan'ın "ben" kavramının temeli İmgesel'de olduğu için, bu ben bütünlük, tamlık yanılmasıyla maluldür. Oysa konuşan özne, Simgesel düzen içinde varolur. Bu ikisi arasındaki örtüşmezlik, yani Simgesel'in ben imgelerini ya simgelere dönüştürerek içirme ya da yok sayma eğilimi ile ben'in simgesel düzenin kategoriler ve ikilikler biçimindeki parçalanmışlığına direnişi, yekpare bir özne'den söz etmeyi imkansızlaştırır, Özne imgesel ile Simgesel, sözceleme ile sözce arasında bölünmüşlüğüyle vardır. Lacan'a göre, psikanalitik terapinin nihai amacı ben'in hakimiyeti eline alıp yekpareleşmesi (yekpare olduğu yanılması kurması) değil, öznenin kendi bölünmüşlüğüne farkına varmasıdır. Bu anlamda Lacan'ın "S" (üzeri çizili/yasaklı özne) işareti, yalnızca öznenin Simgesel düzenin yasaklarına tabi olduğunu değil, bölünmüşlüğüne de gösterir. "S"nin üzerinden geçen verev çizgi, onu yalnızca yoksaymakla, geçersiz/iktidarsız kılmakla kalmaz, aynı zamanda ikiye de böler.

PARAVANA ANI: Pek belirgin özellik taşımaları, buna karşılık görünürde önemsiz bir içerikle yüklü bulunmalarıyla karakterize çocuksal (infantil) anılar. Paravana anılar da hastalık belirtileri gibi bilinçdışına itilmiş içeriklerle bunlara karşı başvurulmuş savunma arasında doğup ortaya çıkmış uzlaşma ürünleridir. Çocukluğundaki önemli yaşantılar belleğinden silinip gitmesine karşın, kimi önemsiz yaşantıların birey tarafından pek açık seçik anımsanabilmesi, semptom oluşumundaki kaydırma mekanizmasının bir sonucudur.

PERFORMATİF: İng. *Performative*; Dilbilime ve özellikle gramere ait bir terimken, Judith Butler tarafından feminist literatüre ve giderek tüm kültürel araştırmalar literatürüne kazandırılan bir kavramdır (Judith Butler, *Gender Trouble*). Performatif fiiller, saptayıcı (*constative*) fiillerin aksine, söylenmelerinin ve gerçekleşmelerinin eşzamanlı/özdeş olduğu varsayılan fiillerdir. "Sizi karı-koca ilan ediyorum," ifadesi (eğer yetkili/iktidar sahibi biri, bir nikah memuru ya da rahip tarafından söyleniyorsa), yalnızca bir

durumu dile getirmekle kalmaz, o durumu yaratır da. Butler bu gramatik tanımdan hareketle, “kadın” ve “erkek” kavramlarının performatif kavramlar olduğunu, yani kadının “kadın gibi davranarak” (kadın performansı göstererek) kadın olduğunu söyler. Kadın, öteki’si (erkek) tarafından kadın olarak adlandırıldığı ve bunu kabul ettiği sürece kadındır. Biyolojik fark (dişi/erkek) bu performans sayesinde toplumsal cinsiyete dönüşür (kadın/erkek). Her parformarif edim, içinde bir egemenlik ilişkisi de barındırır. “Sizi karı-koca ilan ediyorum,” ya da “Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin bağımsızlığını ilan ediyorum,” ifadeleri, ilan eden öznenin iktidarına, onun varolan egemenlik ilişkileri içindeki statüsüne bağlı olarak performatif nitelik kazanırlar. Dolayısıyla “Sen kadınsın!” ifadesinin performatif değeri, yani nesnesini bir performans, bir toplumsal cinsiyet olarak “kadın” kılması, bu ifadeyi kullanan erkek öznenin egemen statüde olmasına bağlıdır. Erkek-egemen olmayan bir toplumsal yapıda, bir toplumsal cinsiyet olarak “kadın” da (dolayısıyla “erkek” de) olamaz.

PERSEVERASYON: Lat. *persevero* (ısrarla diretmek); belli sözcüklere, belli tasarım ve tasarım gruplarına, belli stereotip davranış ve devinimlere takılıp kalma, bunlardan bir türlü kendini kurtaramama. Geçmişteki yaşantı ve anı içerikleri, kendilerine saçma bir ilişkiler örgüsü içinde dışavurum sağlamak için bireyi zorlar. Daha çok dilsel alanda görülür. Örneğin, bir hasta kendisine gösterilecek bir saate ilkin doğru olarak “saat” der, ama daha sonra bir kalem, bir boyunbağı vb. gösterildiğinde bunlar için de yine “saat” sözcüğünü kullanır.

RASYONALİZASYON: Usa yaklaştırma, ussallaştırma; *üstben* tarafından hoş karşılanmayacak kimi davranış, düşünce ve duyguların mantık açısından tutarlı ya da ahlak açısından benimsenebilir bir nedene bağlanması. İpnozda açık seçik gözlemlenebilen bir olaydır. Örneğin, ipnoz durumuna geçirilen bir deneğe ceketini çıkarması söylense ve ceketini çıkarırken uyandırılıp da neden böyle yaptığı sorulsa, o an için hiçbir ussal neden bulup davranışını açıklayamayacak, diyelim havanın çok sıcak olduğunu ileri sürecektir.

REGRESYON: Geriye dönüş, gerileme; ruhsal gelişim sürecinde geride bırakılmış evre ve dönemlere özgü olup ilkel ve çocuksal (infantil) diye nitelenebilecek davranışların, iç ve dış zorlamalar, birtakım çatışmalar, ruh üzerine binen aşırı yükler sonucu kişide yeniden kendilerini açığa vurması, kişinin söz konusu evre ve dönemlere adeta geri dönmesi.

SAPLANTI NEVROZU: Fr. *névrose obsessionnelle*, İng. *Obsessional neurosis*, obsessive-compulsive (psycho) neurosis; hastanın kendisini boyuna belli duygulara kaptırmaktan, belli davranışları bir seremoni (tören) havası içinde yinelemekten yakasını bir türlü kurtaramadığı nevroz çeşidi.

SİMGESEL: Fr. *symbolique*, İng. *the Symbolic*; Simgesel, Lacan’ın üç ardışık düzeninin sonuncusudur. imgesel evrede oluşmakta olan ben’in, içinde “ben” diyerek özneleşebileceği dilsel, gramatik ve kültürel yapıdır Simgesel. Özne simgesel düzeni hazır bulur ve onun yasalarına uymak zorunda olduğunu

Babanın-Adı yoluyla öğrenir. Simgesel kavramı, Lacan'ın düşüncesini Saussure ve Jacobson'un temsil ettiği dilbilim çerçevesine bağlayan temel kavramlardan biridir. Lacan “Simgesel” ifadesini, kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişkileri içinde anlam denilen şeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/kültürel kapalı düzenini tanımlamakta kullanır. Simgesel düzen, bir yandan ben'in imgesel özdeşleşmelerini, bir yandan da ancak göz ucuyla görülebilen Gerçek'in tanımsız bozbulanıklığını, kapalı bir kategoriler, zıtlıklar, ikili karşıtlıklar sistemi içine hapsedmeye çalışarak özneyi parçalar. Konuşmaya başladığı anda Simgesel'in alanına giren özne, ben'i ve onun imgeleri arasındaki ilişkiyi Simgesel Yasa'ya tabi kılmayı başaramayacağı için (bu imgelerin dilsel karşılıkları olmadığı için) daha baştan parçalanmış, ikiye bölünmüştür. Dolayısıyla özneyi oluşturan da, parçalayan da Simgesel düzenin ta kendisidir.

SKOTOMİZASYON: Yokumsama; bireyin dışında, bireyden bağımsız olarak bulunan, ama bireyin kendini savunduğu kimi istek ve düşüncelerin üzerine yansıtıldığı gerçek olguların yoksanması.

SUBLİMASYON: Yüceltme; cinseliçgüdü enerjisinin toplumsal bakımdan daha üst değerdeki etkinliklere dönüşümü. Freud'a göre (Toplu Eserler, VII, 150), cinsel içgüdü uygarlığın gelişim sürecinin emrine olağanüstü miktarlarda enerji buyur eder. Bunu da yoğunluğunu yitirmeksizin amacını bir başkasıyla değiştirebilmek gibi kendisinde var olan bir yetenek sayesinde gerçekleştirir. Cinsel amacın cinsel olmayan, ama psişik bakımdan ona akraba bir başkası üzerine kaydırılması da yüceltme (sublimasyon) diye nitelenmektedir. Sublimasyon, başlıca sanatsal ve bilimsel alanlardaki etkinliklerde karşılaşılan bir olaydır.

TEPKİSEL ÜRÜN: Fr. formation réactionelle, İng. Reaction formation; 1905'te Freud tarafından psikanaliz diline sokulmuştur. Psişik, önemli bir savunma mekanizması. Bilinçdışına itilmiş içgüdüsel bir isteğe karşıt davranış biçimlerinin geliştirilmesi. Örneğin, bir annenin nefret ettiği bir çocuğuna aşırı boyutlara varan bir titizlikle bakım göstermesi, oralseksüel isteklerin yerini alan tiksinti, teşhir (eksibisyon) eğiliminin yerini alan utanç duygusu, ihmal ve bakımsızlığın yerini alan aşırı titizlik söz konusu davranış biçimlerinden bazılarıdır. Tepkisel oluşum başarılı bir savunma mekanizması olarak gösterilebilir, çünkü ne içgüdüsel istek, ne de buna karşı tepki bilinçli nitelik taşımaz, tepkisel oluşumda ben'in onaylayamayacağı istekler toplumsal bakımdan değerli davranış biçimlerine dönüştürülür. Özellikle saplantı nevrozunda karşılaşılan bir savunma mekanizmasıdır; söz konusu nevroz çeşidinde tepkisel oluşumlar karakter özellikleri niteliğini kazanabilir, hasta tepkisel oluşuma yol açan tehlike her zaman kendisini tehdit ediyormuş gibi davranır. Freud, tepkisel oluşumların kişilerin karakterlerinin gelişiminde ve toplumsal erdemlerin şekillenmesinde önemli rol oynadığına dikkati çeker.

TALİON YASASI: Göze göz, dişe diş yasa; kısas; öldüreni öldürme, yaralayanı yaralama. Özellikle Oidipus kompleksi dönemini yaşayan çocuklar,

yasaklanmış eylemlere girişmelerinin, yasaklanmış içgüdüsel istekleri gerçekleştirmeye kalkmalarının kısasla cezalandırılacağı korkusunu sıklıkla duyarlar. Oidipus kompleksi dönemindeki çocuklar, annelerine karşı besledikleri yasaksevisel isteklerden ve bu istekleri gerçekleştirmeye yönelik çabalarından ötürü kısasla karşılaşacaklarından ürker, yani penislerini kaybedebileceklerinden, üzerlerinde babalarının iğdiş eylemini uygulayacağından korkarlar. Nevrozların yol açtığı ölüm korkusunda, ayrıca hastanın kendini ölüyormuş gibi hissettiği isteri nöbetlerinde de yine aynı yasanın etkinliği görülür. Bu korkunun kaynağı da, bir başkasına karşı bilinçdışında beslenen ölüm isteğidir.

ÜSTBEN: Psişik topografide, dikey kişilik şemasında söz sahibi en üst organ (merci). *Ben*'e karşı sansür edici ya da yargılayıcı bir rol oynar. Es tarafından *ben*'e yöneltilen isteklerin ya olduğu gibi ya da bir değiştirme işleminden geçirildikten sonra gerçekleşmesine izin verir ya da kendi ölçütlerini dikkate alarak bunları geri çevirir. Freud'a göre tüm ahlaksal sınırlamaların temsilciliğini, mükemmellik'e yönelik çabaların savunuculuğunu yapar. Oidipus kompleksinin yıkılışıyla oluşur; çocuk, yasak Oidipal isteklerin doyumundan el çeker, anne ve babasıyla özdeşleşir ve yasakları kendi içine yansıtır. Ayrıca, uygarlığın bireylerden beklentileri ve ahlak normları vb. eğitimle üstben içerisine alınıp benimsenir. Çocukların üstben'i anne ve babaları değil, onların üstben'leri örnek alınarak kurulur. Dolayısıyla, üstben geleneğin taşıyıcısı işlevini görür.

YASAKSEVİ: Fr. inceste, İng. incest; baba kız, ana oğul, kız ve erkek kardeşler, ayırıcı sınırı toplumdan topluma değişen yakın kan akrabaları arasında cinsel ilişkide bulunulması.

TRAVMA: Bireyin gerektiği gibi tepki gösteremediği, üzerinde çalışıp bir çözüme kavuşturamadığı, dolayısıyla bilinçdışına ittiği yaşantı. Bilinçdışından bireyin ruhsal aygıtı üzerindeki etkisini sürekli hissettirir, birey sanki hep söz konusu yaşantıyla yüz yüze geliyormuş gibi bir duygu içinde bulunur. Travma seyrek olarak, örneğin savaş nevrozunda olduğu gibi tamamen dış nedenlerden kaynaklanabilir; daha çok içgüdüsel gerilimler, hoş olmayan cinsel yaşantılar travmaya yol açar.

YİNELEME ZORUNLUGU: Fr. compulsion de répétition, İng. repetition-compulsion, compulsion to repeat; pasif olarak yaşanan travmatik yaşantıları yineleme zorunluluğu. Bir zamanki tatsız yaşantılar aktif olarak davet edilerek yeniden yaşanır, ama ilk yaşantı anımsanmaz, hatta hal içindeki bir durum bunun nedeni olarak gösterilir. Ya da korkuya yol açan durumlar kılık değiştirmiş olarak ya da simgesel yoldan yinelenir. Acı veren enjeksiyonlardan sonra çocukların doktorculuk oyunu oynamaya başlamaları buna bir örnektir.

KAYNAKÇA*

ABREVAYA, Elda; “Lou Andreas- Salomé: Anal Erotizm, Cinsellik ve Yüceltme”, **Cogito**, Sayı: 49, Kış 2006, Yapı Kredi Yayınları, 157–166 S.

AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, 194 S.

AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, Ekim 2002, 253 S.

ALTMAN, Dennis; **Küresel Seks**, Çev: Serpil Çağlayan, 1. Basım, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 254 S.

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar**, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 333 S.

ANTMEN, Ahu; “Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı: 14, Güz 2003, 7–18 S.

BAHTIN, Mihail; **Sanat ve Sorumluluk**, Çev: Cem Soydemir, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 368 S.

BARTHES, Roland; **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, Çev: Şule Demirkol, 2. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 142 S.

BATAILLE, Georges; **Erotizm**, Çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu, 1 Baskı, Bilkamat Basım Sanayi, Ankara, 1993, 303 S.

BAUDIN, Marianne; “Kültür: İnsanın Kendi İçine Sürgünü ve Kucak Açan Yer”, Çev: Orçun Türkay, **Cogito**, Sayı: 49, Kış 2006, Y.K.Y, 75–86 S.

* Konu ile ilgili araştırma yapanlar için kaynakça geniş tutulmuştur.

- BAUDRILLARD, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 223 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Kusursuz Cinayet**, Çev: Necmettin Sevil, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 175 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev: Işık Ergüden, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 180 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 278 S.
- BAYNES, Ken; **Toplumda Sanat**, Çev: Yusuf Atılgan, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 286 S.
- BENHABİB, Şeyla; **Modernizm, Evrensellik ve Birey**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, 159 S. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 164 S.
- BINKERT, Dörthe; **Melankoli Kadındır**, Çev: İlknur İgan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 164 S.
- BODEI, Remo; **Güzelin Biçimleri**, Çev: Durdu Kundakçı, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008, 141 S.
- BOWIE, Malcolm; **Lacan**, Çev: V. Pekel Şenel, 1. Basım, Dost Kitapevi, Ankara, 2007, 207 S.
- BUSZEK, Maria Elena ve Christophe Kihm; “Ghada Amer: Breathe Into Me”, **Ghada Amer Kataloğu**, Gagosian Gallery, Jenuary 2006, 68 S.
- BUTLER, Judith; **Taklit ve ‘Toplumsal Cinsiyet’e Karşı Durma**, Çev: Osman Akınhay, 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, 45 S.

BUTLER, Judith; **Yaşam İle Ölümün Akrabalığı**, Çev: Ahmet Ergenç, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007, 115 S.

BUTLER, Judith; **İktidarın Psik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler**, Çev: Fatma Tütüncü, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 190 S.

BUTLER, Judith; **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev: Başak Ertür, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, 241 S.

CAPPADONA, A. Diana; “İtalyan Rönesans Sanatında Kadın: Görmek ve Görülmek”, Çev: Elif Öztarhan, **P Dünya Sanat Dergisi**, Sayı: 36, Kış 2005, 54–64 S.

CARSON, Fiona; **Feminist Visual Culture**, 1. Basım, Routledge, February 5, 2001, 336 S.

CAUQUELİN, Anne; **Çağdaş Sanat**, Çev: Özlem Avcı, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Eylül 2005, 142 S.

CHADWICK, Whitney; **Women, Art, And Society**, 4. Basım, Thames and Hudson, London, 2007, 528 S.

CONNELL, R. W; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, 1. Basım Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 416 S.

COWARD, Rosalind; **Kadınlık Arzuları Günümüzde Kadın Cinselliği**, Çev: Alev Türker, 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, 249 S.

CRAIB, Ian; **Hayal Kırıklığı**, Çev: Aylin Onacak, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 250 S

ÇABUKLU, Yaşar; **Toplumsalın Sınırlarında Beden**, 1. Basım, Kanat Kitap, İstanbul, Ekim 2004, 177 S.

ÇALIKOĞLU, Levent; “Hazzın Arkeolojisi”, **Failing Shahrazad Sergi Kataloğu**, Dirimart, 2009, 35 S.

DAVİS, Fred; **Moda, Kültür ve Kimlik**, Çev: Özden Arıkan, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 1997, 247 S.

DE BEAUVOİR, Simone; **Kadın "İkinci Cins" 3 Bağımsızlığa Doğru**, Çev: Bertan Onaran, 8. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, 189 S.

DEEPWELL, Katy; **New Feminist Art Criticism**, Manchester University Press, New York, 1996, 2001 S.

DEMİR, Zekiye; **Modern ve Postmodern Feminizm**, İz Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul, 1997, 144 S.

DİREK, Zeynep; **Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 156 S.

DİREK, Zeynep; **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 149 S.

DİREK, Zeynep; **Başkalık Deneyimi**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 236 S.

DONOVAN, Josephine; **Feminist Teori**, Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 396 S.

DOUGLAS, Mary; **Saflık ve Tehlike ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi**, Çev: Emine Ayhan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 232 S.

EAGLETON, Terry; **Edebiyat Kuramı Giriş**, Çev: Tuncay Birkan, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 304 S.

ERATALAY, Kenan; "Interview With Ghada Amer", **RES Art World/World Art**, No:2, May 2008, 111 S.

ERGÜVEN, Mehmet; **Sırdaş Görüntüler**, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, 345 S.

ERTEN, Yavuz; “Psikanalizin İkinci Yüzyılında Kadın Konusu”, www.icgoru.com, (Erişim:06.10.2009)

FANON, Frantz; **Siyah Deri Beyaz Maske**, Çev: Cahit Koytak, 1. Basım, Versus Kitap, İstanbul, 2009, 261 S.

FERRARIS, Maurizio; **İmgelem**, Çev: Fırat Genç, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008, 143 S.

FIRESTONE, Shulamith; **Cinselliğin Diyalektiği**, Çev: Yurdanur Salman, 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, 249 S.

FOUCAULT, Michel; **Cinselliğin Tarihi**, Çev: Hülya Uğur Tanrıöver, (Alfa Yayınlarından 1. Basım 1996) 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 509 S.

FOSTER, Hal; **Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çev: Esin Hoşsucu, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, 282 S.

FRASER, Nancy ve Linda Nicholson; “Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaşma”, **Modernite Versus Postmodernite**, Der: Mehmet Küçük, 3. Baskı, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 471 S.

FREUD, Sigmund; **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 116 S.

FREUD, Sigmund; **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev: Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 126 S.

FREUD, Sigmund; **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev: Haluk Barışcan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 1999, 98 S.

FREUD, Sigmund; **Cinsellik Üzerine**, Çev: Emre Kapkın, 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2006, 419 S.

FREUD, Sigmund ve BREUER, Josef; **Histeri Üzerine Çalışmalar**, Çev: Emre Kapkın, 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2001, 393 S.

FREUD, Sigmund; **Totem ve Tabu**, Çev: K. Sahir Sel, 3. Basım, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2002, 223 S.

FREUD, Sigmund; **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev: Kamuran Şipal, 3. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 356 S.

FREUD, Sigmund; **Psikanalize Yeni Giriş Dersleri**, Çev: Selçuk Budak, 1. Basım, Öteki Yayınevi, İstanbul, 1994, 221 S.

GAME, Ann; **Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru**, Çev: Mehmet Küçük, 1. Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, 275 S.

GATENS, Maria; “Güç, Bedenler ve Farklılık”, Çev: Necmiye Uçansoy, **felsefelogos**, Sayı: 15, Yıl: 4, Ağustos 2001, 65–77 S.

GIET, Sylvette; **Özgürleşin! Bu Bir Emirdir: Kadın ve Erkek Dergilerinde Beden**, Çev: İdil Engindeniz, 1. Basım, Dharma Yayınevi, İstanbul, 2006, 160 S.

GOLDMAN, Emma; **Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir**, Çev: Necmi Bayram, 1. Basım, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, 138 S.

GOODCHILD, Philip; **Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Haziran 2005.

GÖDELEK, Kamuran; “Kültürel Farklılıklar Çerçevesinde Gender”, **felsefelogos**, Sayı:15, Yıl: 4, Ağustos 2001, 141–149 S.

GRIFFITHS, Jay; **Tik Tak Zamana Kaçamak Bir Bakış**, Çev: Ertuğ Altınay, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 320 S.

GROSENICK, Uta; **Women Artists: In the 20th and 21st Century**, Taschen, London, 2001, 576 S.

GUNTRIP, Harry; **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileeri ve Kendilik**, Çev: İpek Babacan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 326 S.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, 516 S.

HARAWAY, Donna; **Siborg Manifestosu**, Çev: Osman Akinhay, 1. Basım, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, 74 S.

HARTMAN, Heidi; **Marksizm’le Feminizm’in Mutsuz Evliliği**, Çev: Gülşad Aygen, 1. Basım, Agora Kitaplığı, 2006, İstanbul, 71 S.

HERSEY, L. George; **Cazibenin Evrimi**, Çev: Rahmi G. Ögdül, 1. Basım, Say Yayınları, İstanbul, 2003, 320 S.

HOLLAND, Eguene; **Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus’u: Şizoanalize Giriş**, Çev: Ali Utku, Mukadder Erkan, 1. Basım, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2007, 236 S.

HOUPPERT, Karen; **Lanet**, Çev: Esen Metin, Neslihan Atcan, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 224 S.

HUMM, Maggie; **Feminist Edebiyat Eleştirisi**, Çev: Özge Atalay, Gönül Bakay, 1. Basım, Say Yayınları, İstanbul, 2002, 416 S.

HUNT, Lynn; **Erotizm ve Politika**, Çev: Ayşe Lahur Kırtunç, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, 316 S.

IRIGARAY, Luce; **Nietzsche'nin Deniz Aşığı**, Çev: İsmail Yerguz, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Şubat 2000, 255 S.

IRIGARAY, Luce; **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev: Nilgün Tatal, Sabri Büyükdüvenci, 1. Basım, İmge Kitabevi, İstanbul, 2006, 142 S.

ISAAK, Jo Anna; **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter (Re Visions: Critical Studies in the History and Theory of Art)**, Routledge, July 1996.

IŞIK, Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, 182 S.

JENSEN, Wilhelm ve Sigmund FREUD; **Sanrı ve Düş “Gradiva”**, Çev: Emre Kapkın, 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2003, 181 S.

JONES, Amelia; **The Feminism and Visual Culture Reader**, Routledge, December 2002, 400 S.

JONES, Amelia; **Body Art/Performing the Subject**, University of Minnesota Press, March 1998, 349 S.

Kadınların Tarihi Cilt III, “Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları”, Ed: Georges Duby, Michelle Perrot, Çev: Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mart 2005, 545 S.

Kadınların Tarihi Cilt IV, “Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı”, Ed: Georges Duby, Michelle Perrot, Çev: Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mart 2005.

Kadınların Tarihi Cilt V, “Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru”, Ed: Georges Duby, Michelle Perrot, Çev: Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mart 2005.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Cinsellik Görsellik Pornografi**, 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, Haziran 2005, 272 S.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 308 S.

KANDİYOTİ, Deniz; **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Çev: Ferhunde Özbay, Şirin Tekeli, Aksu Bora, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 248 S.

KESKİN, Yeşim; “Bırakılan Şato: Tanıma Arzusu Bağlamında Hegel ve Lacan”, **Monokl Dergisi**, sayı 4–5, 2008 Yaz-Sonbahar.

KLEIN, Melanie; **Haset ve Şükran**, Çev: Yavuz Erten, Orhan Koçak, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 86 S.

KOÇAK, Orhan; “Narkissos’tan Oidipus’a”, **Defter Dergisi**, Sayı: 22, Sonbahar 1994, 95–107 S.

KOVEL, Joel; **Arzu Çağı: Radikal Bir Psikanalistin Gözlemleri**, Çev: Abdullah Yılmaz, F. Lekesizalın, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 352 S.

KOVEL, Joel; **Tarih ve Tin**, Çev: Hakan Pekinel, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 351 S.

KÖKALAN, Füsun; “Nietzsche’de Kadın, Duygusallık ve Akıl”, **felsefelogos**, Sayı: 15, Yıl: 4, Ağustos 2001, 151–154 S.

KRISTEVA, Julia; **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev: Nilgün Tural, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, 253 S.

KRISTEVA, Julia; **Korkunu Güçleri**, Çev: Nilgün Tural, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 302 S.

KRISTEVA, Julia; “Kadınların Zamanı”, Çev: İskender Savaşır, **Defter Dergisi**, Sayı: 21, Bahar 1994, 174 S.

LACAN, Jacques; **Fallusun Anlamı**, Çev: Saffet Murat Tura, Afa Yayınları, İstanbul, 1994, 64 S.

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, 384 S.

LLOYD, Fran; **Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present**, I. B. Tauris, October 25, 2002, 258 S.

LUNDSTROM, J. Erik; “Repeated Pleasures, Desires Unbound: The Work of Ghada Amer”, **Çekim Merkezi**, İstanbul Modern, 2005.

LUPTON, Deborah; **Duygusal Yaşantı**, Çev: Mustafa Cemal, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, 2002, 280 S.

MANSFIELD, Nick; **Öznellik: Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**, Çev: H. Çetinkaya, R. Durmaz, 1. Basım, Ara-lık Yayınları, İzmir, 2006, 233 S.

McROBBIE, Angela; **Postmodernizm ve Popüler Kültür**, Çev: Almıla Özdek, 1. Basım, Sarmal Yayınevi, İstanbul, Şubat 1999, 318 S.

MESKIMMON, Marsha; **The Art Of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture In The Twentieth Century**, Columbia University Press, New York, 1996, 236 S.

MILLETT, Kate; **Cinsel Politika**, Çev: Seçkin Selvi, 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1987, 519 S.

MITCHELL, Juliet; **Kadınlar En Uzun Devrim**, 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, 73 S.

MORTLEY, Raoul; **Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler**, Çev: Halil Turan, Erdal Cengiz, 1. Basım, İmge Kitabevi, İstanbul, 2000, 157 S.

NASIO, J.-D.; **Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders**, Çev: Özge Erşen, Murat Erşen, 1. Basım, İmge Kitabevi, İstanbul, 2007, 237 S.

PACTEAU, Francette; **Güzellik Semptomu**, Çev: Banu Erol, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 250 S.

PAGLIA, Camile; **Cinsel Kimlikler**, Çev: Anahid Hazaryan, Didem Atay, 1. Basım, Epos Yayınları, Ankara, 2004, 694 S.

PARLA, Jale ve Sibel Irzık; **Kadınlar Dile Düşünce**, 1. Baskı, İletişim, İstanbul, 2004, 309 S.

PENOT, Bernard; "Arzulayan Öznenin Temelindeki Yabancı", Çev: Nusret Polat, **Cogito**, Sayı: 49, Kış 2006, Yapı Kredi Yayınları, 95–110 S.

PETERSON Thalia Gouma ve Patricia Mathews; **Sanat /Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed: Ahu Antmen, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 331 S.

PHILLIPS, Adam; **Dehşetler ve Uzmanlar**, Çev: Tuna Erdem, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 118 S.

PHILLIPS, Adam; **Kreşteki Yabani**, Çev: Özden Arıkan, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 126 S.

PHILLIPS, Adam; **Flört Üzerine**, Çev: Özden Arıkan, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 268 S.

PITTS, Victoria; **In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification**, Palgrave Macmillan, 1. Basım, May 2003, 256 S.

PLUMWOOD, Val; **Feminizm ve Doğaya Hükmetmek**, Çev: Başak Ergil, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Ağustos 2004, 283 S.

PONTY, M. Merleau; **Göz ve Tin**, Çev: Ahmet Soysal, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 81 S.

RECKİTT, Helena ve PHELAN, Peggy; **Art and Feminism**, Phaidon Pres, June 2001, 304 S.

REED, Evelyn; **KadınınEvrimi 1: Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye**, Çev: Şemsa Yeğın, 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1994, 349 S.

REICH, Wilhelm; **Cinsel Devrim**, Çev: Bertan Onaran, 5. Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, 281 S.

REYNOLDS, S. ve PRESS, J.; **Seks İsyancıları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'ın Roll**, Çev: Mehmet Küçük, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 422 S.

ROBBİNS, Kevin; **İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev: Nurçay Türkoğlu, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 271 S.

ROBINSON, Hilary; **Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968–2000**, Blackwell Publishers, September 2001, 728 S.

ROLOFF, Bernhard ve Georg Seeblen; **Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, Çev: Veysel Atayman, 1. Basım, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1996, 336 s.

ROWBOTHAM, Shelia; “Onun Bir Rüyası Vardı”, Çev: Beril Eyüboğlu, **Defter Dergisi**, Sayı: 27, Bahar 1996, 130–158 S.

SAID, Edward; **Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı**, Çev: Tuncay Birkan, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 110 S.

SAID, Edward; **Yersiz Yurtsuz**, Çev: Aylin Ülçer, 4. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, 440 S.

SAKTANBER, Ayşe ve Deniz Kandiyoti; **Kültür Fragmanları**, Çev: Zeynep Yelçe, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 368 S.

SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, 278 S.

SAVRAN, Acar Gülnur; “Feminizmin İkilemleri (Teoride Aşılabilir mi?)”, **Defter Dergisi**, Sayı: 44, Yaz 2001, 247 S.

SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Mart 2003, 323 S.

SAYIN, Zeynep; **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, 2. Basım, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, 240 S.

SAYIN, Zeynep; **Noli Me Tangere: Beden Yazısı 2**, 1. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul, Mart 2000, 256 S.

SAYIN, Zeynep; “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet - I”, **Defter Dergisi**, Sayı:39, 2000, 14–45 S.

SAYIN, Zeynep; “Öykünme ve Temsil-İmge e Benzeşim Beden, Kesintisiz Metin”, **Defter Dergisi**, Sayı:34, 1998, 158–204 S.

SCHICK, Irvin Cemil; **Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıcı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, Çev: Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001, 272 S.

SCHOR, Mira; **Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture**, Duke University Press, April 1997, 280 S.

SCHROEDER, Kırca Süheyla; **Popüler Feminizm: Türkiye ve Britanya’da Kadın Dergileri**, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007, 304 S.

SEGAL, Lynne; **Gelecek Kadın mı?**, Çev: Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, 335 S.

SENNETT, Richrad; **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Çev: Tuncay Birkan, 1. Basım, Metis Yayınları, 2006, 387 S.

SEZGİN, Erkut; **Wittgenstein'in Ardından Beden ve Zihin Hareketleri**, Cem Yayınevi, İstanbul, Kasım 2002, 396 S.

SHINER, Larry; **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Çev: İsmail Türkmen, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 496 S.

SILVERMAN, Kaja; **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çev: Aylin Onacak, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 333 S.

SMADJA, Eric; “Oidipus Kompleksi, Psikanaliz/Antropoloji Tartışmasının Açıklığa Kavuşması”, Çev: İsmail Yerguz, **Cogito**, Sayı: 49, Kış 2006, Yapı Kredi Yayınları, 175–192 S.

SMELİK, Anneke; **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı**, Çev: Deniz Koç, 1.Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, 235 S.

ŞİŞMAN, Nazife; **Emanetten Mülke: Kadın Bedeninin Yeniden İnşası**, 2. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul, 2006, 196 S.

TİMUÇİN, Afşar; “Kadın Sorunu”, **felsefelogos**, Sayı: 15, Yıl: 4, Ağustos 2001, 119–124 S.

TSEELON, Efrat; **Kadınlık Maskesi: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu**, Çev: Reşide Kekeç, 1. Basım, Ekin Yayınları, Ankara, 2002, 228 S.

TURA, Saffet Murat; **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, 4.Baskı, Kanat Kitap, İstanbul, 2007, 223 S.

TURA, Saffet Murat; **Şeyh ve Arzu**, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Aralık 2008, 158 S.

TURAN, Güven; “Eva Hesse Sergisi ve Sahilik Duygusu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 87, Bahar 2003, 250 S.

ULUSOY, Demet, “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:16, Sayı: 2.

WARR, Tracey ve JONES, Amelia; **The Artist's Body**, Phaidon Pres, January 6, 2000, 306 S.

WENDT, Selene; “Ghada Amer: Reading Between The Threads”, **Ghada Amer Kataloğu**, Henie Onstad Art Centre, Norway, November 2001, 64 S.

WINNICOT, W. Donald; **Oyun ve Gerçeklik**, Çev: Tuncay Birkan, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 186 S.

WRIGHT, Elizabeth; **Lacan ve Postfeminizm**, Çev: Ebru Kılıç, 1. Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 87 S.

VIGARELLO, Georges; Alain Corbin ve Jean-Jacques Courtine; **Bedenin Tarihi**, Çev: Saadet Özen, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, 408 S.

YAŞAYANLAR, Gülay; “Kimlik Bulanması Ya Da Arzulayan Öznenin Öte Tarafı”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı: 14, Güz 2003, 169–172 S.

YEĞENOĞLU, Meyda; **Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, 1.Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 195 S.

YILDIZ, Esra; “Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato Dergisi**, Ekim 2005, 156 S.

ZİZEK, Slavoj; **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev: Tuncay Birkan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 255 S.

ZİZEK, Slavoj; **Kırılğan Temas**, Çev: Tuncay Birkan, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 310 S.

ZİZEK, Slavoj; **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**, Çev: Tuncay Birkan, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 233 S.

ZİZEK, Slavoj; **David Lynch Ya Da Gülünç Yücenin Sanatı**, Çev: Sabri Gürses, 1. Basım, Encore Yayınları, İstanbul, 2008, 80 S.