

FEMİNİST SANATTA BEDEN VE YABANCILAŞMA¹

BODY AND ALIENATION IN FEMINIST ART

Kafiye Özlem ALP²

ÖZ

Feminizm, eril bir toplumda kadının, eşit hak ve özgürlüklere sahip olma gerekçelerine dayalı bir mücadele alanı olarak tanımlanabilir. Feminizmin, kamusal ve özel alanda kadın ayrımcılığına karşı başkaldırısı, insanın kendi emeğine ve kendi bedenine olan yabancılaşmasının bir sonucudur. Bu bakımdan feminizm, tüm tarihi boyunca toplumsal, felsefi, cinsel ve psikanalitik yabancılaşma kavramlarıyla yakın ilgi içinde olmuştur.

Feminist sanat pratikleri; feminist kuramlar, toplumsal dinamikler, teknoloji, kültür kuramı, sanat nesnesinin ve estetik değerlerin büyük ölçüde dönüşümüne koşut bir temsil anlayışı geliştirmiştir. Bu temsil, feminist sanat pratiklerinde en çok cinsiyet ve beden üzerinden gelişme göstermiştir. Moderniteyle birlikte uygarlaşarak bireyselliğini yitiren ve bu ölçüde bir iktidar alanına dönüşen beden, hak ve özgürlüklerin de yeni mücadele arenası olmuştur. Feminist sanatçılar da kendi bedenlerini tekrar ele geçirip sanatın estetik değerlerine yabancılaştırma stratejileri ile meydan okumuşlardır. Bu araştırmada feminist sanat pratikleri yabancılaşma stratejileri kapsamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminist sanat, beden, yabancılaşma.

ABSTRACT

Feminism can be defined as women struggle area for justifying equal rights and freedom in male dominant society. Uprising of feminism against woman discrimination in public and private areas is inevitable result of alienation to their labor and body. Therefore, feminism has been in interest of social, philosophical, sexual and psychoanalytic alienation conceptions in history.

Feminist art practices have improved representation understanding for transformation of art object and aesthetic values parallel to social dynamics, technology, culture theory and semiotic studies. In feminist art practices, this transformation has shown development mostly on sexuality and body. The body has been new struggle arena for right and freedom by losing its individuality,

¹ Başvuru tarihi: 16.09.2014 Kabul tarihi: 05.01.2014

² Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü,
k.ozlem.alp@gmail.com

consequently transforming to power area through its civilization with Modernity. Feminist artists challenged to aesthetic values of art, and replied by alienation strategies as retaking their bodies. In this study, feminist art practices have been studied.

Keywords: Feminist art, body, alienation.

1. GİRİŞ

Feminizm hem kuramsal bir söylem, hem de toplumsal ve siyasal bir pratik olarak ilk kez 19. Yüzyılın ortalarında, Amerika ve Avrupa'da güçlü bir hareket olarak varlık göstermiştir.

Bu ilk feminist dalga kölelik karşıtı, insan ve eşit yurttaşlık hakları (Phillips, 2012:147), kadınların oy kullanabilme ve kamusal alana girebilmesi gibi temel insan haklarına ilişkin geniş toplumsal reform talepleri olarak öne çıkmıştır (Donovan, 2014:74-75). İkinci büyük dalga kadın hareketi ilkinden yüz yıl sonra 1960'lı yıllarla birlikte ivme kazanmıştır. Kadınların hiç değilse batı toplumlarında temel bazı haklarını elde etmeleri, Modernitenin getirdiği sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşüm ve dinamikler, ikinci dalga kadın hareketini daha çok cinsiyet, dil, söylem ve kavramlar üzerinden dönüştürmeye başlamıştır. Özellikle göstergebilim ve postmodern kuramın çok sesli, çoğul anlamlı, özne odaklı yapısı ve marjinal azınlıkları öne çıkaran, kimlik, birey, coğrafya gibi konulardaki kültür kuramı, günümüz postmodern feminist yaklaşımlarını emek-sömürü-sermaye gibi toplumsal pratiklerden sıyrarak, beden, cinsellik, kimlik, dil, zaman-mekan gibi kavramsal konulara yöneltmiştir. Ancak, Eagleton'ın (2004:27) da belirttiği gibi, kadın hareketi gelecek için belirti niteliğinde olan bazı kazanımları elde etmiş ve nihayetinde batının kültürel iklimini tanınmayacak kadar değiştirmeyi de başarmıştır. Giddens'in (2010a: 259-269) belirlemesiyle, ilk evresinde eşit siyasal ve toplumsal hakların sağlanması konuları ile ilgilenen feminist hareket bugün radikal toplumsal dönüşümler ve bireysel kimlik sorununa öncelik tanımaktadır.

Cinsiyetli bir toplumda kadının emek, cinsiyet, beden, hak ve özgürlükler açısından hem sistem hem de erkek tarafından sömürülmesi (çifte sömürü) onun hem toplumsal hem de bireysel olarak yabancılaşmayı en derinden yaşamasına neden olmaktadır. Fakat aynı zamanda yabancılaşmayı hisseden birey, yabancılaşmamış bir benlik ve bedeni de belirlemektedir. Jameson (2013:165)'ın belirttiği gibi, insanın gücü de kesinlikle bu korkunç yabancılaşmada yatar. İşte yabancılaşmanın bu korkunç gücü feminist hareket ve giderek feminist sanatın da ana kaldıracı olmuştur. Bu bakımdan, yabancılaşma ve feminizm, tarihsel süreç içerisinde birbirinden koparılamayacak denli sıkı bağlarla bağlıdır. Kadının, başından beri sorunlu olan cinsiyeti, ayrımcılığın ham maddesi olmuştur. Ayrımcılık ise feminist söylemin ana durağı olduğu gibi, yabancılaşmanın da temel kavramlarından birisidir. İnsanın “şeyleşmesi” olarak sonuçlanan “kapitalist yabancılaşma” feminist sanat pratiklerinde kadın bedeninin şeyleşmiş pek çok haline tanıklık eder. Çoğu kez bu pratiklerde yabancılaşmaya yabancılaştırma ile karşılık verilir.

Özellikle 1960 sonrası feminist dalga, feminist sanatın konuları ve bu konuları ele alış biçimleri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Modern toplumun ataerkil yapısı (Giddens, 2010 b:151), öte yandan kadının toplumsal yaşama ve üretime katılma realitesi en büyük uzlaşmaz çelişkilerden birisi olarak ortaya çıkarken, kadının kimi bireysel hak ve özgürlükleri hem modernite içinde elde etmesi ama aynı zamanda modernite ile birlikte kendi emeği ve bedenine yabancılaşmış olması, feminist sanat pratiklerini de bu ölçüde etkilemiştir. Modernite ile birlikte özel ve kamusal alanın birbirinden ayrılması, kadının özel alana, erkeğin ise kamusal alana ait olma durumu iyice belirginleşmiştir. Üretici erkek, tüketici kadın iken, kadının çalışma hayatına atılmasıyla, özel alanda olması gereken kadın aynı zamanda kamusal alanda iş üreten (ikinci sınıf iş ve ikinci sınıf ücret karşılığı) ve para kazanan durumuna geldi. Öte yandan, modernizmle birlikte, birbirine koşullu iş zamanı ve boş zaman kavramları kadını daha sarsıcı bir biçimde etkilemiştir. Kapitalizmin süre, etkinlik ve mekanları belirlediği bir konumda, boş zaman erkeğin kendisi için kullandığı bir

zaman dilimine dönüşürken, çalışan kadın için belirlenmiş boş zaman, ev işleri ve çocukların bakımı ile ikinci bir emek, üretim ve çalışma anlamına gelmektedir. Ev içi emek satılmadığı gibi henüz ücretlendirilmemiştir de. Pazar ekonomisinin kadın cinsiyeti üzerinden getirdiği bu tür bir çelişki, yabancılaşma ve özellikle cinsiyet üzerinden gelişen sömürü feminist sanatın da en çok işlediği konuların cinsiyet ve beden olmasını kaçınılmaz hale getirmiştir.

Cinsiyet en çok beden üzerinden ele alınan bir kavramdır. Pazar ekonomisi bedeni nasıl olduğu üzerinden değil nasıl olması gerektiği üzerinden işlemektedir. Bu durumda bedenin kendisi de bir tüketim nesnesine dönüşürken en büyük yabancılaşma beden üzerinden çalışmaktadır. Beden bugün hiç olmadığı kadar siyasallaşmış ve hegemonyanın belirlediği bir alan olmuştur. Özellikle kadın bedeninin çağdaş sanat pratiklerinde ele alınmasının nedenlerinden birisi, kadın bedeninin kültür ekonomisi içinde bir meta olarak boy göstermesidir. Kuşkusuz günümüz çağdaş feminist hareketleri ve feminist sanat pratikleri tek bir cümlede tüketilemeyecek denli çok boyutlu bir tartışma alanıdır. Bu bakımdan feminist sanatın üzerinde durduğu beden kavramı dün olduğu kadar bugün de pek çok felsefi, sosyal, sanatsal ve bireysel kuram ve pratiğe sahne olmaktadır.

Bu bağlamda, feminist hareketlerden bağımsız olarak ele alınamayacak olan feminist sanat pratiklerini, özellikle 1960 sonrası gelişen beden üzerindeki uygulamalarından yola çıkarak yabancılaştırma bağlamında ele alıp tartışmak bu yazının amacını ve sınırını belirlemektedir.

2. FEMİNİZM VE YABANCILAŞMA

Yabancılaşma, feminist hareketin kadın mücadelesini gerekçelendirdiği önemli kavramlardan birisidir. Ancak bu gerekçelendirme, feminist hareketin hem kendi içindeki farklı yaklaşımları ve ekolleri, hem de tarihsel ve toplumsal dinamiklerin gidişatındaki farklılıklar ile ayrışır. Öte yandan, yabancılaşma kavramının çok parametreliliği, toplumsal, felsefi ve psikolojik temelli ayrımları,

farklı feminist hareketlerin ve sanat pratiklerinin bu ayrımları ne şekilde ele aldığı ile de bağlantılıdır.

Feminist hareketin en genel anlamda yabancılaşma ile ilgili argümanı, eril bir toplumda ve burdan giderek eril bir siyasal alanda, kadın ve erkek olarak ayrılan iki farklı cinsin, kadına karşı negatif ayrımcılığı ve bu ayrımcılığın sonucu kadının ötekileşerek yabancılaşması üzerine kuruludur. Özünde cinsiyet ayrımcılığına dayalı bu çeşit bir yabancılaşma feminist kuramlarda kadının hem toplumsal ve kamusal alandaki rolü üzerinden yer bulurken, diğer taraftan kadının özel alandaki varoluş biçimi ile de yakından ilişkilendirilmiştir. Bu birbirinden farklı gibi görünen iki sorunsal aslında toplumsal yabancılaşma olarak özetlenebilen bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır.

Kadının toplumsal yabancılaşması, Marx'ın yabancılaşmanın kaynağını toplumsal yabancılaşmada araması iddiasında (Dumenil ve diğ. 2011:183-184) yatar. Yabancılaşmanın bu toplumsal özü özellikle 1970 ve 1980'li yıllardaki farklı damarlardan beslenen kadın hareketlerinin ana lokomotifini oluşturmuştur.

1970'li yıllardaki feminist hareketin en önemli söylemi "kişisel olanın politik olduğu" vurgusudur (Donovan, 2014:266). Bu demektir ki feminist hareket, kadın özgürlüğünün toplumsal ve siyasal bir çerçeveden koparılamayacağı zemininde yol almaktadır. Kişisel olana yapılan gönderme özel olan, siyasal olana yapılan gönderme ise kamusal olan olarak ele alınmıştır. Phillips (2012:118), bu önermenin, iki alan arasında bir ilişki olduğunu ileri sürmek için kullanıldığını ve buradaki temel noktanın, kamusal ve özelin, biri diğerinden bağımsız bir ritimde var oluyormuş gibi ayrı dünyalar olarak ele alınamıyacağını belirtmektedir.

Donna Haraway (1991:149-181), 1983'de kaleme aldığı manifestosunda, feminizmin geleneksel nosyonlarını eleştirir. Yüksek teknoloji ve bilimin eski batı düşüncesindeki, düşünce-beden-ruh, ben ve öteki, kadın ve erkek, gerçek ve görünüş gibi ayrımları dönüştürdüğünü vurgulayarak, makine ve insan karışımı

“cyborgs” metaforu üzerinden yabancılaşmaya dikkat çeker. Yine bu yıllarda kadın hareketi, kadının kamusal alan ve özel alan olarak ev içi ve erkek ile olan sosyal ilişkilerine odaklanır. Kamusal ve özel alanda kadının nasıl yabancılaştırıldığına ilişkin farklı yaklaşımlar dikkat çekicidir. Örneğin, Angela Davis ve Susan Sontag gibi düşünürler, ev işlerinin kullanım değeri ürettiği, sevgi ve koşulsuzluk temeline dayandığı ve yararlı emek olduğu için, evin ya da özel alanın kapitalist endüstriyel bir toplumdaki tek yabancılaşmamış mekanı sağladığını savunurlar. Öte yandan Ann Foreman, kadınların duygusal hayatın bekçileri yapılarak aşağılanmasının kadınlığa içkin bir yabancılaştırıcı toplumsal cinsiyet yapısı oluşturduğunu savunur. Foreman ve Costa, ev içi alanı, kadını toplumsal üretim alanından kopartarak, yaratıcılık ve çalışma eylemini geliştirme olanaklarından tümenden yoksun bırakarak başlı başına yabancılaştırıcı olarak görmüşlerdir. Costa, ev işi deneyiminin, soyutlayıcı, önemsiz ve tekrara dayalı olduğu için yabancılaştırıcı olduğunu savunmuştur (Donovan, 2014:151-156).

Kültür ve iletişim kuramlarını salt kadın cinsiyeti üzerinden değil daha çok toplumsal cinsiyet ve ayrımcılık kavramları üzerinden ilişkilendiren materyalist feministler ise toplumsal düzenlemelerde kadının rolü ve toplumsal yabancılaşmaya vurgu yapmışlardır (Hennessy ve Ingraham, 1999).

Diğer taraftan, özellikle popüler kültürün tırmandığı 1970’li yıllarda, toplumsal yabancılaşmanın bir ayağı olan ideolojik yabancılaşmadan da söz edilebilir. Popüler kültür, yaşamın her alanında olumsuz anlamıyla ideoloji üretmekte ve bu ideolojik içeriği kitlelerin bilinç altına yerleştirmektedir. Bu yerleştirmeyi olanaklı kılan yabancılaşmadır. Öte yandan egemen ideolojiler, aynı zamanda kaçınılmaz olarak yabancılaştırıcı ideolojilerdir (Özbudun ve diğ. 2008:45-67). 1970’li yıllardan itibaren görsel ve basılı medya, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının geniş halk kitlelerine ulaşma olanakları artmıştır. Kadın imajlarının kültür endüstrisi içinde yoğun olarak kullanımı arttıkça, kadın hareketinin kadın bedeni

üzerinden gelişen sömürüye tepkileri de yine beden, cinsel sömürü gibi konularda odaklanmıştır.

1980'li yıllardan sonra Postmodern kuram kadın hareketini köklü bir şekilde dönüştürmeye başlamıştır. Modernizmin radikal eleştirisi üzerinden Postmodernizmin parçalayıcı ve ayrıştırıcı yapısı kadın hareketinin, ırk, sınıf, etnik bağlam, cinsellik, beden, benlik, yaş, ve coğrafya gibi daha öznel konulara yönelmesini kaçınılmaz kılmıştır. Öyleki kadın genel bir cinsiyet çerçevesinden çıkıp, özel ve öznel bir cinsiyet kategorisi içinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu durumda hangi kadın, hangi coğrafyadaki kadın, hangi beden, hangi kimlik gibi sorunsallar öne çıkmıştır. Bu anlamda Postmodern feminizm yabancılaşmanın toplumsal boyutundan bir anlamda uzaklaşmış daha öznel bir yabancılaşmaya vurgu yapmaya başlamıştır.

Postmodern feminist kuramcılardan Jane Flax ve Trinh T. Minh-ha, Modernizmin batı merkezli, ırkçı, kolonyalist, cinsiyetçi ve ayrımcı bir proje olduğundan yola çıkarak, feminist kuramlardaki söylem, siyasa ve perspektifi Postmodernizmin ana bileşenleri olan çok seslilik, küreselleşme, aidiyet, coğrafya ve kimlik ile birlikte ele almışlardır. Vietnam doğumlu Minh-ha, kadın yabancılaşmasını daha çok ırkçılık, sınırlar ve göçmenlik gibi kültürel ve siyasal kavramlar üzerinden, Postmodern feminizmi aracı ederek sorgular (Flax, 1987; Minh-ha, 2009). Flynn, Fraser ve Nicholson ise, özellikle Modernizmden Postmodernizme geçişte, Postmodern feminizmin dinamik, çoğulcu ve dönüştürücü yanının, geleceğin feminist projelerine katkıda bulunacağını belirtmektedir (Flynn, 2002; Fraser ve Nicholson, 1989).

Postmodern feminist hareket yabancılaşmayı, çok parçalı ve mikro ölçekte, daha çok felsefi, psikolojik ve cinsiyet kuramları üzerinden çalıştırır. Özellikle ruh-beden, temsil, gösterge ve psikanaliz çerçevesinde dolaşan yabancılaşma Freud'un psikanaliz ve Lacan'ın "ben, öteki ve ayna aşaması" olarak belirlediği düzeyde en üst

seviyesine çıkar. Lacan, yabancılaşma ile öznellik arasındaki bütün diyalektiği canlandırması nedeniyle ayna aşamasına başvurur (Sarup, 2010:22).

Yabancılaşma ile ilgilenen feminist ve Postmodernist yazarlardan Julia Kristeva ve Luce Irigaray da Lacancı kurama karşı ortak bir ilgiyi paylaşırlar. Derrida da yapıbozum kuramı ile kimi Postmodern feministlerin uğrak isimlerinden birisi olmuştur. Öte yandan yabancılaşmanın nevrotik boyutu da en azından Postmodern feminist sanatçıların ilgi alanındadır. Horney (1994:169-177), yabancılaşmayı bireyin kendi duygularından, arzularından, inançlarından ve enerjisinden uzaklaşmış olarak tanımlar. Bu durum bireyin kendi içindeki en canlı merkeze yönelik bir yabancılaşmayı göstermektedir. Bu ise bütünlüğün kaybolmasıdır. Öz yabancılaşmada ise, kişinin kendisiyle olan ilişkisi kişisel özelliğini yitirir, dolayısıyla yaşamın tamamıyla olan ilişkisi de kişisel olmaktan çıkar.

Feminizmin yabancılaşmaya ilişkin yukarıda sözü edilen bu argümanları feminist sanatın ve sanat pratiklerinin kuramsal alt yapısını büyük ölçüde etkilemiştir.

3. FEMİNİST SANATTA BEDEN VE YABANCILAŞMA

Feminist sanatta yer alan beden pratiklerine bakmadan önce, beden ve performans sanatının salt feminist sanat bağlamında yol almadığını belirtmek gerekir. Özellikle 1960'lardan günümüze kadar beden, hem estetik hem de protest bir temsilin aracı olmuştur. Yoko Ono, Chris Burden, Vito Acconci ve Gina Pane gibi pek çok sanatçı genel tabuları kırmak ve meydan okumak için bedenlerini kullanmışlardır. Bu sanatçıların bedeni neden bir sanat nesnesi olarak kullandıkları ve neden bedeni sorunsallaştırdıkları sorusu kuşkusuz salt dönüşen estetik değerlerle açıklanamayacağı gibi çok parametreliliği bir yanıtı da hak etmektedir.

Aydınlanma süreci ile başlayan ve Modernite ile devam eden süreçte beden doğal olarak değil toplumsal olarak düzenlenmiş bir yapıdır. Bu beden, artık doğanın

değil uygarlığın bir parçasıdır. Shilling (aktaran Yamul, 2000:39), uygar beden olarak ele aldığı bu bedeni, toplumsallaşma, rasyonelleşme ve bireyselleşme süreçlerinden geçen bir beden olarak tanımlar. Uygar beden, birbirlerine zıt özleri olduğu kabul edilen doğa-kültür kavram çifti arasındaki ikili karşıtlığın kültür ucunda duran bedendir (Yamul, 2000:39). Elias (aktaran Yamul, 2000:39), ise uygar bedeni örtünmüş beden olarak iyice uygarlaştırır. Uygarlaştırılmış beden artık büyük bir bölümüyle bireyin kendi hakimiyetinden çıkmış ve kamusallaşmıştır. Öte yandan kamusallaşan beden o ölçüde de bireyselleşmiştir. Beden bu durumda hem bireyin öznel alanına sıkışırken, aynı zamanda asıl olarak uygarlığın simgesi olan iktidarın ve gücün kontrol alanı haline gelmiştir. Bedenin bu kendine yabancılaşması aynı benlik gibi onun manipüle edilebilirliğine ve manipüle edilebilen bedenin de kullanım gücü onun bir siyasal alana dönüşmesine neden olmuştur.

Giddens (2010a:259-272), Modernitenin belirleyici unsurlarını anlatırken, yeni toplumsal hareket biçimlerinin, kurumsal olarak bastırılan hayat alanlarının kolektif olarak yeniden elde edilmesi girişimini temsil ettiğini belirtir. Bu anlamda bedenin, benlik gibi bir etkileşim, elde etme ve yeniden elde etme alanı haline geldiğini ve bunun da yaşam siyasası tartışmaları ve mücadelelerinin temel bir unsuru olduğunu ifade eder. Böylece beden, esasen bir özgürleşme politikası alanı olduğu gibi, bireyin geliştirdiği kimlikle de doğrudan ilişkili hale gelecektir. İşte beden sanatçıların ve özellikle feminist sanat pratiklerinin bedeni hem bir mücadele alanı olarak ele almaları hem de araç olarak kullanmaları raslantısal değildir. Bedenin toplumsal alandaki bu sıkışmışlığı kadın bedeni üzerindeki tabular nedeniyle daha yoğun bir baskıya neden olmuştur. Bu bakımdan feminist sanatın özellikle kadın bedeni üzerinden gelişen söylemleri kuşkusuz cinsiyetin eril bir uygarlıkla temsil edilmesiyle de doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki iki boyutta ele alınabilir, birincisi kadının her türlü temsil edilme biçimi bedeni üzerinden çalışır. İkincisi ise kadın her türlü erkek tarafından temsil edilir. Pazar ekonomisi bu temsilin yöneticisi haline gelir. Bu durum, kadının kendi bedeni üzerindeki etkisini yitirmesine, kendi

bedenine yabancılaşmasına ve bu yabancılaşmayla birlikte bedenin tekrar yeniden ele geçirilip eylem alanı olmasına neden olur. Tickner (1978:239), kolonileştirilmiş bölgenin erkek fantezisinden geri alınmasını ve kadın vücudunun erkekler için baştan çıkarıcı bir hammadde olmaktan çıkarılıp yeniden kimlikleştirilmesi gerektiğini belirtir.

Pazar ekonomisinin her türlü teknoloji ve popüler kültür aracılığı ile kadın bedenini imge ve imajlarla bir fetiş nesnesi haline getirmesi, kadın bedeninin seyirlik, gözetlenen ve alınıp satılan ve böylece denetlenen bir meta haline gelmesi, feminist sanatçıların kendi bedenlerinin hem simgesel anlamda hem de nesnel olarak gerçekliklerini ve hatta gerçek dışılığını yine kendi bedenleri ile bir eylem alanına dönüştürmelerine neden olmuştur. Pazar ekonomisi, kadın bedenini en karlı olacak biçimde işine geldiği gibi temsil etmiştir. Bu temsil, bazen uysal, cici, masum ve evcilleştirilmiş bir hanımefendi, bazen yırtıcı, erotik, çekici ve hatta pornografiktir. Böylece kadın bedeni hem nesnel olarak sömürüye uğramış hem de imaj ve görsel imgeler üzerinden tekrar sömürüye uğramış olur.

Öte yandan feminist sanatın özellikle 1970 sonrası uygulamaları Postmodernizmin tinsel, duyumsal, psikanalitik ve simgesel yönelimleriyle de ilişkilidir. Örneğin Featherstone (2005:76), Postmodern eleştirmen Susan Sontag'ın, sanat nesnesinin bir metin değil, dünya üzerinde bir duyumsama nesnesi olması gerektiğini söylemesiyle, Postmodern estetiğin bir bedensel estetik olarak nitelenmesine yol açtığını belirtmektedir. Foster (2009:185), ise feminist sanatın, en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzence yönetildiği düşüncesine vurgu yapmaktadır. Öyle ki, cinsiyetin ayıramayacak bir parçası olan kadın bedeni, tıpkı gündelik yaşamda ve gazetelerin ikinci sayfalarında yer alan korkunç haberlerde olduğu gibi, kimliğin, cinselliğin, tabuların, şehvetin, şiddetin, aşağılanmanın, yaralanmanın, öldürülmenin, tecavüzün, fetişleştirmenin, işkencenin, erotizmin, pornografinin, metalaşmanın, anneliğin, emeğin, tinsel ve zihinsel her türlü uygulamanın kaçınılmaz bir alanı olmuştur. Bu alan yapısı gereği en

çok öznel ve simgesel olarak ele alındığı için psikanalitik çözümleme ve yabancılaştırmaya daha yatkın durmaktadır.

Diğer taraftan, sanat tarihinin de eril cinsiyette varlık göstermesi, çok az sayıda kadın sanatçının sanat tarihi sayfalarında yer alması, sanat alanında da kadın emeğine karşı yapılan ayrımcılık (Pollock, 2003:2), sanat tarihi boyunca erkek sanatçıların kadın bedenini ele alış biçimleri, kadın feminist sanatçıların kadın bedenine bu defa kendi kadın söylemleriyle geri dönmelerine neden olmuştur.

Modern estetik geleneğin ve sanat nesnesinin neliğine ilişkin tartışmaların başladığı ve bu doğrultuda temsil olanaklarının hızla değiştiği 1960'lı yıllar kuşkusuz feminist sanatçıların bedeni bir sanat nesnesi olarak ele almalarını cesaretlendirici bir olanak sunmuştur. Yılmaz (2006:283)'ın deyimiyle, beden sanatçıları araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek eylem aracılığı ile beden üzerine yoğunlaşmışlardır.

Feminist sanatta öne çıkan beden ve cinsiyet kavramları, cinsiyet ayrımcılığına bir karşı duruş olarak salt kadın cinsiyeti ve bu cinsiyeti oluşturan cinsel kimlik sorgulamaları üzerine odaklanmamıştır. Aynı zamanda Kahraman (2005:212)'ın da belirttiği gibi 2. Dünya savaşı sonrası çağdaş sanat çok geniş ölçüde ölümü ve şiddeti kendisine konu edinmişti. Bunun bir şiddet estetiği olduğu apaçıktı. 20. Yüzyılın ikinci yarısından bu yana dönüşen ve değişen sınır ve coğrafyalar, etnik savaşlar, inançlar gibi pek çok etken çağdaş feminist sanatın, beden-kimlik, beden-coğrafya, beden-cinsellik, beden-şiddet, beden-tabu gibi hem öznel hem de sosyo-politik konulara yönelmesini neredeyse zorunlu kılmıştır. Kadın sanatçılar bu sorunsalları, fotoğraf, video, beden sanatı, performans ve enstalasyonun tüm olanaklarını ve bu olanakların farklı temsil biçimlerini ve daha çok kendi bedenlerini kullanarak ortaya koyarlar. Kuşkusuz tüm bu temsil biçimlerinin olanakları, kullandıkları malzeme ve yöntemler farklı olmakla birlikte genel anlamıyla bedeni belli kavramlar altında yabancılaştırarak bir metafor oluştururlar. Bu bakımdan

feminist sanatta bedenin kullanım biçimleri ve söylemi farklılaşır. Kullandıkları yabancılaştırma metaforları da kullanım biçim ve felsefelerine göre değişir.

1970'lerde Feminist Avangard olarak anılan feminist sanat hareketleri bugün pek çok sanatçıya öncülük etmiştir. Hannah Wilke, Ketty La Rocca, Eleanor Antin, Birgit Jürgenssen, Gina Pane, Carolle Schneemann, Valie Export, Ana Mendieta, Cindy Sherman ve Martha Rosler bu sanatçıların en ünlüleridir (www.bozar.be; www.e-flux.com). Bu sanatçılar özellikle beden üzerinden yeni bir söylem ve kadın kimliğinin oluşmasında yabancılaşma metaforunu kullanmışlardır. Genel olarak sanatlarındaki beden pratikleri ve temsilleri mutlaka bir kurgu ve kavram üzerinden yol alır. Bu temsillerin bir kısmı, beden ya da beden imajları üzerine yapılan müdahaleleri içerir. Aslında bedene yapılan her türlü müdahale, uygarlaşmış, bireyden uzaklaşmış ve yabancılaşmış bedenin tekrar kazanılması, duyumsanması olarak da düşünülebilir. Jung (2013:43), onun içinde yaşadığımız ve onunla birlikte hareket ettiğimiz halde, sıradan bir insan için bedenin büyük bir bölümü hemen hemen tümüyle bilinmeyen bir şeydir, diye belirtirken, bu bilinmeyen ve yabancılaşmış alan feminist sanatta tekrar ele geçirilir, müdahale edilir, yeniden yapılandırılır, sorgulanır. Bu müdahaleler, şiddet ve öz saldırı, dönüştürme ve yeniden yapılandırma, iğrençleştirme yoluyla arındırma (katharsis), simgesel ve fetiş nesnelere ritüelleştirme, simgesel düzende ironikleştirme ve alay, pastiş ile simgeselleştirme ve metafor oluşturma olarak özetlenebilir.

Şiddet, feminist beden pratiklerinde yaygın olarak kullanılan bir yabancılaştırma unsurudur. Tarih boyunca şiddetin ana vatanı beden olmuştur. Bedene uygulanan şiddet ve bu şiddetin dozu sanat pratiklerinde geniş bir skala sunar. Feminist performans pratiklerinde beden çoğu kez izleyenlerin paydaş edildiği eş zamanlı bir saldırıya uğrar. Kimi zaman fotoğraf, belge, video ve ses kayıtlarıyla şiddete uğramış beden imgeselleştirilir. Şiddete uğramış beden iktidarın ya da kamunun egemenliğinden sanatçının ve bireyin kendi alanına, kendi egemenliğine geçer ve bir anlamda şiddete şiddetle karşılık verilerek

yabancılaştırma sağlar. Çoğu performansta sanatçı şiddete kayıtsız kalır. Kayıtsızlık bedenın şiddet karşısında en güçlü savunma mekanizması haline gelir. Kendi şiddetini kabullendiğı kadar, yabancılaştırarak şiddete karşı bir başkaldırıyı da imler. Özellikle 1970'li yıllardan günümüze dek süregelen bu performanslarda en dikkat çekici yön kadın sanatçının kendi bedeni üzerinde deneyimlediğı yaralama ve saldırı durumudur. Öz saldırıda, sanatçının kendi beden ve aklının sınırlarını zorlama ve böylece yabancılaşmış bedenini yeniden tanıma ve ona yaklaşma girişimi öne çıkmaktadır. Öte yandan Francalanci'nin (2012:69) belirlemesiyle gösteri toplumuna tepki olarak çok güçlü bir öznellik sanatçıyı giderek daha köklü ve bunu kendi kendine, kendi sınırlarına karşı aşırı meydan okumalar gibi görünen seçimlere zorlar.

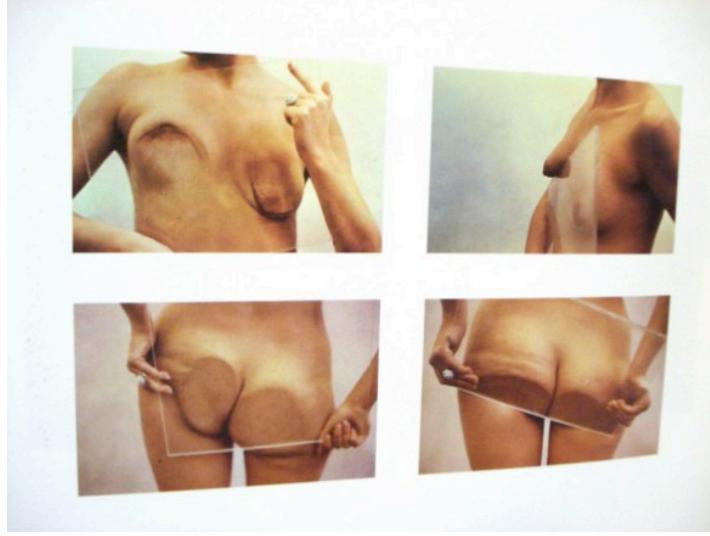


Görsel 1. Marina Abramovic, "Rhythm 10", 1973, Performans Lisson Gallery.
London.<http://www.initiartmagazine.com/gallery.php>

Marina Abramovic kendi bedenine öz saldırı yoluyla yabancılaşma metaforunu en iyi kullanan sanatçılardan birisidir. 1973 yılında "Rhythm 10" isimli performansında (Yılmaz, 2012:270) bir dizi bıçağı açık şekilde el parmaklarına hızlı

ritimlerle saplayarak ve bu esnada çıkardığı sesleri banta alıp dinleyerek bu performansı bir kaç kez tekrar etmiştir (**Görsel 1**). Abramovic öz saldırı yoluyla yabancılaşmış bedenine tekrar yaklaşmış olur. Öte yandan sanatçı batılı olmayan kültürlerle yaptığı geziler aracılığıyla öteki kültürlerin ölüm korkusunu, acıyı ve fiziksel sınırlamaları nasıl en uç noktalara kadar zorladıklarını da deneyimlemiştir (Atakan, 2008:94). Abramovic kendi bedenini hissetmeyi, o an ve oradayı yaşamayı olanaklı kılan bir öz şiddeti yabancılaşmaktan kurtulma aracı gibi çalıştırmaktadır. Öte yandan ayin ve törensel bir takım simgeleştirmeleri de (tekrar eden tümceler ve sözler, kemik yığınları vb) hissettiği acıyı yabancılaştırmak için kullandığı anlaşılmaktadır. Bu tip öz saldırı performanslarında acı kaçınılmaz bir süreç olarak yaşanır. Ancak pek çok sanatçı acıya kayıtsızlık ile karşılık verir. David Le Breton'a (2010:16) göre acı kutsal bir yaradır. Moral bir denetim altında tutulduğu ya da aşıldığı takdirde insanın bakışını genişleterek, geçip gitmekte olan anı hatırlatır. Aslında bu anlamda bedeni elde etme amacı nedeniyle acıya karşı bir yabancılaşmadan da söz edilebilir.

1970'li yıllarda feminist beden sanatçısı olarak ünlenen İtalyan orijinli Fransız sanatçı Gina Pane ilk feminist öncü sanatçılardandır. Pane, "In sentimental action" performansında, tamamen beyaz bir elbise içinde bir avuç beyaz gülü elinde tutarken gülün dikenleri ile parmaklarını kanatır ve yaralar. Damlayan kan beyaz gülleri kırmızıya çevirir ve tam bu esnada, sanatçı kendini jiletle keser (www.theblogazine.com). Kurgusal bir şölen içinde gerçekleşen öz yaralamada beyaz gül ve beyaz elbise kadının toplumsal olarak kodlanmış düşleri, hayalleri gibi simgelerle betimlenmiş ve sonrasında umudun nasıl şiddete, vahşete ve kana bulandığı ve yabancılaştırıldığı vurgulanmıştır. Burada öznel bir yabancılaşmadan çok kadının evlilik ve mutluluk arasında sıkışan sosyal kodları üzerinden toplumsal bir yabancılaşmaya da vurgu yapılmaktadır.



Görsel 2. Ana Mendieta, “Glass on Body Imprints”, 1972, Performans, Museum of Contemporary art North Miami. <http://moccanomi.org/2013/06/ana-mendieta/>

Şiddet, ölüm, etnik ve cinsel kimlikleri, cinsiyet ayrımcılığı ve kadına uygulanan şiddet boyutlarıyla ele alan Küba asıllı feminist sanatçı Ana Mendieta (Finkelstein, 2012:1-82), 1972 yılında gerçekleştirdiği “Glass on Body Imprints” isimli performansında (**Görsel 2**), bir cam bloğu çıplak bedenine özellikle göğüs ve kalçalarına bastırarak geleneksel olarak kodlanmış güzel ve çekici kadın bedenini yabancılaştırarak itici ve biçimsiz bir forma sokmuştur. Burada dönüştürme ve yapıbozum yoluyla bir yabancılaşmadan da söz edilebilir. Yine 1974 yılında gerçekleştirdiği “Body Tracks” performansında kan içindeki el ve kollarını galeri duvarına ve kağıtlara yukardan aşağı doğru sürükleyerek bedeninin acı dolu izini çıkartmıştır.

Carolee Schneemann ise performanslarında politik ve kişisel özgürlük alanı olarak kendi bedenini kullanan feminist sanatçıdır. “Meat Joy” isimli performansında, bedenler tam olarak bir eylem alanına dönüşür. Schneemann toplumsal beden ve kişisel beden arasındaki sınırları ve yabancılaşmayı araştırırken tavuk, balık gibi ölü hayvanları insan bedeni ile eklemlendirerek bedeninin toplumsal yabancılaşmasına dikkat çeker. Öte yandan tüm bu şiddet ve saldırı

performanslarında beden tamamen sanatçının kendi denetiminde öznelmiş ve özgürleşmiş olmakla birlikte hem izleyiciye hem de toplumsal sözleşmelere karşı bir tehdidi de içerir. İzleyici bu şiddete ortak olur. Sanatçı yabancılaşmış bedenine yaklaşırken ve onu tekrar kazanmaya çalışırken, izleyici hiç alışık olmadığı bu şiddet görmüş bedene iyice yabancılaşma tehlikesiyle karşılaşır. Şiddet şiddetle karşılanınca bir anlamda meşrulaşır fakat öte yandan yabancılaşmaya ayna tutar. Acı çeken bedene bakmak hem gizliden ve engel olunamayan bir merak ve heyecan verdiği gibi aynı zamanda tabu olan bir şeyi özgürleştirir.

Bir diğer yabancılaştırma alanı ise bedenin değişim ve dönüşümüne ilişkin yapılan müdahalelerdir. Aslında bedenin değişim ve dönüşümünü içeren daha radikal müdahaleler insanlık tarihine dek giden eski uygulamalardır. İlkelerin ayin ve ritüellerinde bedenin çok farklı araçlar tarafından zaptedilmesi, yaralanması, damga ve boyama işlemleri, bedenin farklı organlarına takılan küpe, pearsing, boyunluk, hızma ve daha da ileriye giden pek çok uygulama günümüzde Artun'un (2013) da belirttiği gibi teknolojilerin çeşitlenmesi, protez kullanımı, estetik ameliyatlar gibi uygulamaların yaygınlaşmasıyla, kimlik ve aidiyetler yeni biçimler alırken, beden de delik deşik edilmektedir. Bedene yapılan her türlü müdahale ve dönüştürme eylemleri fiziksel değişim ve morfozu içerdiği gibi, aslında kimlik, sosyal ve kişisel aidiyet gibi konuları da kapsamaktadır. Modern toplumda yok olan ve fark edilmeyen bireyin, bedenini geleneksel toplumsal normların ötesinde görünür biçimde dönüştürmesi bir varlık, kimlik ve aidiyet mücadelesi olduğu gibi, bu geleneksel normlara bir karşı duruşu da içermektedir.



Görsel 3. Orlan, "The Reincarnation of Saint Orlan", 1990, Performance, Sandra Gehring Gallery in New York. <http://www.artandculture.com/users/367-orlan>

Feminist sanat pratiklerinde bedenin radikal değişimine ilişkin en çarpıcı örnek Orlan örneğidir. Fransız sanatçı Orlan "Carnal Art" olarak adlandırdığı performanslarında, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumunda kadın özne ve teninin kuruluş biçimini kırmak için bir dizi estetik ameliyatla bedenini ve yüzünü yeniden biçimlendirir (Akman, 2006). 1970'li yıllarda başladığı ve acı çekmeden lokal anesteziyle gerçekleştirdiği estetik operasyonlarını uzun yıllar sürdüren Orlan (**Görsel 3**), bedenini hazır yapım bir sanat nesnesi haline getirir. Bilinçli ve uzun uzadıya planlayarak oluşturduğu operasyonlarda ciddi bir transformasyona uğrar. Ameliyathane Orlan'ın stüdyosudur. Bedenin de kimlik gibi sürekli değişebilirliğini vurgulayan sanatçı korkunç bir yabancılaşmayı planlayarak uygular. Orlan her zaman farklı görünür. Her seferinde yeni bir yüze, yeni bir bedene sahip olmaktadır. Ve böylece öznel olan bedenini ve kimliğini sürekli değiştirerek yabancılaştırmakta ve yabancılaştırdıkça kimliksiz ve bedensiz olanı yakalamaktadır. Bir başka deyişle tüm kadın beden ve kimliklerini hem bedeninde taşımakta hem de hiçbir beden ya da kimliğe sahip olmamaktadır.

Feminist sanatta bir başka yabancılaştırma ise bedeni iğrençleştirme yoluyla arındırma üzerine kuruludur. Psikanalitik bir yabancılaşma kapsamına alınabilen ve iğrenç sanat olarak da anılan bu uygulamalar, postmodern kuramcı Julia Kristeva'da "abject" (iğrenç) kavramı ile tam olarak anlamını bulur. Kristeva'nın tanımlamasına

göre iğrenç, “bir ben olabilmek için kurtulmam gerekenlerin tümüdür” ve aslında belirsiz bir alandır (Aktaran, Foster, 2009:193). Kristeva, iğrenci ilk olarak anneden ayrılma deneyimi üzerine tanımlar. Lacan’ın psikanalitik teorisinden temellenen (Pentony, 1996) Kristeva da abject, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin öncelikle ve en temel biçimde anne bedenini hedef alan bir iğrençleştirme süreciyle oluşturulmasına dayalıdır. Anneyle olan bütünleşememe, hem toplumsal törenleri hem de bireysel ruhun sınırlarını ortaya çıkarır (Murray, 2009:191).

Pek çok sanatçı iğrenç olanı, bedeninin dışı vurduğu, dışkı, çeşitli vücut sıvıları ve kan objeleriyle betimlerler. Foster’a (2009:197) göre iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için bir şekilde ona yaklaşmak, iğrençlik sürecini abartmak ve iğrenci eylem esnasında yakalamak gerekir. İğrençliği ortaya çıkarmak bir bakıma, bedeninin organik yapısında var olan ama toplumsal olarak gizlenmiş ve temiz beden olarak lanse edilmiş olana karşı bir yabancılaşmayı da aşma niyetidir. Öte yandan bedenden çıkan iğrençlerle bedeni arındırarak tekrar bedeni iyileştirme amacını da taşımaktadır.



Görsel 4. Kiki Smith, “Pee Body”, 1992, Heykel, Fogg Art Museum Combridge.
http://www.sculpture.org/documents/scmag06/march_06/smith/

Kiki Smith, Rona Pondick iğrenç sanatı simgesel düzen içerisinde araştıran başlıca sanatçılardır (Foster, 2009). Kiki Smith, Kristeva’nın kuramını uyguladığını belirterek, yaptığı heykel çalışmalarıyla sahte bir kimlikle kurulmuş olan uygar bedeninin, nasıl kamufle edildiğini gösterir (**Görsel 4**). Bedenin gizli, iğrenç ve kontrol

dışı saklı kalmış yanlarını, bedenini içini dışarıya dökerek ironik bir anlatımla betimlemiştir. Bu beden genellikle annesidir. Sonradan ona hem zarar veren hem yenileyen kararsız bir çocuk öznenin yaşadığı ortam olarak ona hizmet eder (Foster, 2009:190). İğrenç sanat olarak adlandırılan bu çalışmalarda aslında insanın özünü yabancılaştırılmış beden, toplumsal uzlaşma alanı olmaktan hızlıca uzaklaşarak özerkleşmiş ve gösterilmemesi gerekenleri göstererek bir başkaldırı alanına dönüşmüştür. Her insanda var olan ve iğrenç olarak adlandırılan bu dışkı ve sıvılar gizli alandan açığa çıktığı zaman bir bakıma kamusallaşmış olur. Yani hem özel alana aitken hem de özel olanı göstererek kamusallaşmış olur. Böylece beden toplumsal normları yıkarak toplumsallaşır. Beden kendisinden uzaklaşmış ve yabancılaşmış olan iğrenç, sarsıcı ve tiksindirici bir biçimde de olsa yakınlaştırır. Kuspit (2010:133), ise dışkının bir sanat nesnesi olarak eğlenceli bir biçimde sergilenmesini, izleyiciyi gösterdiği şeyden uzaklaştırdığı için, dışkının gerçek doğasının unutulması amacıyla bir gösteriye dönüştürülmesinin kusursuz ironik bir örneği olarak tanımlar.

İğrençlik ile kurban teması arasında da sıkı bir ilişki olduğu düşünülebilir. Kadının geleneksel cinsiyet kategorisinde cinsel ilişki ve adet görme gibi durumlarla kirlenmiş olarak ele alınması, sosyal ahlakı belirleyen gelenekler kurban temasını ortaya çıkarmaktadır. Kurban bu anlamda kirlenip temizlenme, arıtılma eylemi olarak karşımıza çıkar (Akay, 2010:165).

Feminist sanat, bedeni, şiddet, iğrençlik ve kurban temalarıyla yabancılaştırmanın yanısıra bedeni parçalara ayırmak, et, kemik ve iç organların dışarı çıkması gibi bazı pratikleri de içerir. Şiddet ya da iğrençin farklı bir sunumu olarak da okunabilen bu pratikler, yabancılaştırmanın bir stratejisi olarak ele alınabilir.

Lacan'ın "ayna evresi" kavramındaki bölünmüş bedenini yaşanmış parçalanmışlığı ve aynada bu aynı bedeni ele verdiği birleştirici ve düzenli imge arasında hiçbir eşgüdüm olmamasının zıtlığının özne tarafından hissedilmesi (Clero, 2011:107) feminist sanat pratiklerinde işe koşulmuş bir durumdur.

Kastrasyon, iç organların parçalara ayrılması, bedenin parçalara ayrılması (Clero, 2011:108) en çok gönderme yapılan konulardır. Lacan'da parçalanmış bedene eşlik eden bir başka kavram da yabancılaşmadır. Kristeva'nın da Lacan'a başvurduğu bu yabancılaşma, bebeğin ayna evresinde kendisini imgesi ile birlikte öteki olarak tanıması ve daha sonra dilin devreye girmesi ile ve simgeselle birlikte oluşan yabancılaşmadır. Aynı zamanda bebeğin annesinden kendisini ayırma ya da farklılaştırma süreci de bir yabancılaşmadır. Lacan'a göre her bireyde bu yabancılaşma kaçınılmazdır (Aktaran, Murray, 2009:197-200; Özmen, 2002). Aslında bedende görünen bu parçalanmışlık Postmodern kuramın geçişken ve parçalanmış kimlikler ile ilgili argümanını da çalıştırır.



Görsel 5. Rachel Lachowicz, "Focus: Figure", 2008-2009, Enstalasyon, Denver Art Museum, Colorado. <http://lemonochrome.wordpress.com/2008/09/18/mc/>

Feminist sanatçı Rachel Lachowicz'in kadın bedeninin ruj ile kırmızıya boyanmış parçalarını et kancalarına takılmış olarak gösterdiği enstalasyon çalışması (Kuspit, 2010:88), böylesi parçalanmış psikanalitik bir yabancılaşmanın kapsamı içinde düşünülebilir. Öte yandan kadının geleneksel olarak erkeğin bakış açısıyla ten ve et arasındaki yabancılaşmaya da vurgu yapar (**Görsel 5**). Lachowicz, çalışmalarında kadına atıfta bulunan malzemeler ve kırmızı rengi seçerek, özellikle

makyaj ve kozmetik tüketim politikalarını kadın ve baskın erkek bakışı üzerinden sorunsallaştırır (www.artcommotion.com).

Çalışmalarında Lacan'a başvuran bir diğer feminist sanatçı Marry Kelly'dir. Sanatçı, "Doğum Sonrası Belgeseli" isimli çalışmasında oğluna ait pek çok fotoğraf ve bebeklik nesnelerini metaforik bir anlatımla, anne ve çocuk olgusunu geleneksel kodlarla, kültürel ve toplumsal bir biçimde sorgular. Kelly bu fetiş nesnelerini Lacan'ın arzu nesnelere olarak simgeleştirir (Antmen, 2008:242; McCloskey, 2012:1-10). Kelly, kadının annelik, ev içi ve sosyal konumu gibi konularda simgesel bir tavırla kadın kimliğini sorgulamıştır.

Judy Chicago, "The Dinner Party" enstalasyonunda (yerleştirmesinde), tabak metaforu ile kadın cinsel organını birleştirerek simgesel bir yabancılaşmaya başvurur (Freeland, 2008: 119). Bu vajinal imajlar parçalanmış bedene ve bedenine sadece egemen kültür tarafından vurgu yapılan organına yönelmiştir. Yabancılaşmaya ilişkin bir diğer başvuru Derrida'nın yapıbozumculuğuna dayanır. Feminist kuramda çok parametrelili bir tartışma alanı olan yapıbozumculuk, daha çok cinsiyetin verili mi yoksa düzen tarafından kurulu bir sistem mi olduğu tartışmalarına dayanır. Butler (2014:44-45), cinsiyet kategorisinin toplumsal cinsiyet olarak tekrar tanımlandığında bile, üstleneceği çeşitli kültürel yapılar için indirgenemez bir başlangıç olduğunu savunur ve kadın kategorisinin yapıbozumla işlevsiz bir hale gelmeyeceğini vurgular. Yapıbozumcu bir yabancılaşmaya ilişkin feminist sanat pratikleri daha çok kadınsılık ve kadına yüklenen roller üzerinden çalışır.

Feminist sanatçılar, kadınsılığın gerçek olmadığını, imajların, kültürel beklentilerin, giyinme, yürüme ve makyaj yapma gibi yollarla benimsetilmiş davranışlar olduğunu öne sürerek kadınsılığın kültürel yapısını yıktılar. Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri" dizisinde eski Hollywood melodramlarından sergilediği canlandırmalar, elde edilemeyen kadını erkek bakışı karşısında ters yüz ediyordu (Freeland, 2008:136-138). Sherman bu dizisinde yapmacık genç kadın ile

aynaya yansıyan yüzü arasındaki mesafede, hayal edilen ile, asıl beden birbirlerine geçmiş imgeleri arasındaki uçurumu gösterir (Foster, 2009:187). Pazar ekonomisinin belirlediği ve hergün parlatarak medyada gösterdiği kusursuz ve erotik kadın imajlarını Sherman, deformasyona varan abartılarla yabancılaştırmıştır. Bu çeşit bir yabancılaştırma, olması gereken beden ile gerçek beden arasındaki farkta ortaya çıkar. Korkunç ve iğrenç vurguladığı gibi ironiyi de vurgular.

Sherrie Levine ise, gönüllü olarak boyun eğdiği sanatsal kurum yetkesinin var olan biçimlerini, ortak düşüncenin karşısına aykırı bir düşünce koymaktansa bu ortak düşüncenin kopyasını çıkararak onu altüst etmiştir (Gintz, 2010:65). Daha önceden başka sanatçılar tarafından üretilmiş fotoğrafların aynılarını kullanarak, geleneksel kadın kodlarını sürekli göstererek yabancılaştırmıştır.

Kültür ekonomisi ve tüketim kültürüne ilişkin kadının toplumsal yabancılaşmasına değinen bir diğer sanatçı Martha Rosler'dir. Rosler'in "Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained" isimli performansında, bir kadın beyaz önlüklü teknisyenler tarafından soyularak kadının bedenin değişik bölümlerinin ölçüsü alınır. Sistem iki kadın ve üç erkek tarafından kurulmuştur. Kadınlar Antik Yunan Tiyatrosunda koronun rölünü üstlenmiştir. Özne ölçülür yargılanır. İkinci sahnede Rosler, bir çanağa birkaç yumurta kırar. Kadının zayıflığı vurgulanır. Üçüncü sahnede bir kamu kuruluşu tarafından belgesel ve istatistik amaçlı çekilmiş kadın ve çocuk bedenlerinden kimi bölümlerin ölçülerini gösteren bir dizi fotoğraf ekrana yansıtılır. Bu arada bir dış ses yüksek perdeden o yıl kadınlara karşı işlenmiş suçları ve saldırıları sıralar (Gintz, 2010:69-70). Rosler, törensel bir düzenle batının geleneksel kadın kodlarını ve kadına karşı ikiyüzlülüğünü simgesel bir sistem içinde yabancılaştırır. Yabancılaşma bedenin istatistiksel verilere, kodlanmış beden ölçülerine ve tek tipleştirilmesine sığdırılmasında yaşam bulur. Jung (2013:48), Modernitede toplumsal bir birim olan insanın bireyliğini kaybetmiş, istatistik bürolarında soyut bir rakam haline gelmiş olduğunu belirtir. O insan, artık yeri herhangi bir şeyle değiştirilebilecek, hiçbir önemi olmayan bir birim olmaktan başka

rol oynamaz. Rosler'in yabancılaştırma metaforu işte böyle kan dondurucu bir toplumsal yabancılaşmaya yaptığı vurguda yatar.



Görsel 6. Sarah Lucas, 1994, Enstalasyon, Whitechapel Gallery. London.
www.whitechapelgallery.org.

Çalışmalarında simgesel ve mizahi bir yabancılaşmayı, cinsiyet-cinsellik, kadın-erkek kodları etrafında oluşturan feminist sanatçı Sarah Lucas, “İki kızarmış Yumurta ve Kebap” isimli çalışmasında olduğu gibi, gündelik yaşamda kullanılan sıradan nesnelere, kadın ve erkek cinsiyetini sembolleştiren çamaşır, kova, yatak şiltesi, yumurta, et, salatalık gibi meyve ve sebzeleri sanat nesnesi olarak çalıştırır. Öte yandan kendi işlevleri dışında kullandığı bu nesnelere üzerinden oluşturduğu metaforla yabancılaştırma oluşturur (**Görsel 6**).

Feminist sanatın beden üzerinden gelişen tüm bu yabancılaştırmaya ilişkin stratejileri, hem beden sanatının feminist ilgilerine dikkat çekmekte, hem de toplumsal ve bireysel olarak kadın bedeninin bir mücadele alanı olduğunu vurgulamaktadır.

4. SONUÇ

Her ne kadar Lyotard, büyük anlatıların bittiğinden söz etse de, toplumsal kazanım ve mücadelelerin bu büyük anlatıların sayesinde ivme kazandığı ve

bugünün aklını oluşturduğu söylenebilir. Bu kazanımlardan birisi olan ve kadın hareketi olarak isimlendirilen feminist hareket tam da bu büyük anlatıların içinden çıkmıştır ve batının sosyal yaşamında kadının pek çok kazanımını sağlamıştır.

Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte ivme kazanan kadın hareketi, farklı yönelim ve ilgi alanlarıyla birlikte temel olarak, kadının cinsiyet ayrımcılığına ilişkin; kamusal ve özel alanda kadının rolü, şiddet, cinsellik, kimlik, gibi ana konular üzerinde bir yol izlemiştir.

Eril bir uygarlıkta kadının hem toplumsal hem de bireysel olarak uğradığı sömürü ve ayrımcılık onun yabancılaşmayı en derinden yaşamasına neden olmaktadır. Ancak yabancılaşmayı fark etmek, yabancılaşmamış bir benlik ve varlığın özlemi ve mücadelesini belirlemektedir. Bu nedenle kadının her türlü yabancılaşması, tarihsel sürecinde feminist hareketlerin temel bir ilgi alanı olmuştur.

Feminist hareketlerden büyük ölçüde etkilenen feminist sanat pratikleri, cinsiyet ve beden üzerinden gelişen yabancılaşmaya, yabancılaştırmayla karşılık vermişlerdir. Temsil olanakları ve stratejileri açısından çok geniş bir skalaya yayılan bu pratikler, en çok cinsiyet, cinsellik, kimlikler, kadın imajı, kadının kamusal ve özel alandaki rolü gibi konuları sorunsallaştırmıştır. Kadın feminist sanatçılar bedeni bir temsil alanı ve sanat nesnesi olarak kullanmışlar ve en çok kendi bedenleri üzerinden bir söylem geliştirmişlerdir. Beden bu sanat pratiklerinde, canlı, çıplak ve izleyenlerle eş zamanlı bir eylem alanı haline dönüşmüş ve bu nedenle yabancılaştırıcı unsurlar çoğu kez sarsıcı, dramatik ve abartılı bir biçimde ele alınmıştır. Batının, bazen bir hanımefendi bazen de bir fuhuş nesnesi olarak sunduğu iki yüzlü kadın imajını büyük ölçüde yıkmaya yönelik temsillere girişmişlerdir. Feminist sanatın neredeyse bir beden sanatı olarak nitelenmesi, bedenin hem iyi bir duyumsama nesnesi olması, hem de psikanalitik (Lacan, Freud, Kristeva gibi) bir yorumlamaya uygun, canlı bir nesne olmasıyla açıklanabilir. Kuşkusuz kadın bedeni cinsiyet, cinsellik, şiddet, sömürü ve fetişleştirme gibi konuların da temel alanıdır.

Feminist sanatta yabancılaştırma daha çok, bedene uygulanan şiddet yoluyla yabancılaşmış bedeni şiddet anında tekrar ele geçirmeyi planlar. Sanatçı, kendi yabancılaşmış bedeni aracılığı ile izleyicide farkındalık oluşturmak, ama aynı zamanda şiddete şiddetle karşılık vererek şiddeti bir anlamla meşrulaştırmak tehlikesini de göze alır. Pek çok uygulamada çıplak beden sergilenerek özel beden alanı kamusal açılır ve böylece tabu ve yabancı olan beden tekrar toplumsallaşır, sıradanlaşır. Öte yandan bedene yapılan müdahale ve dönüşümlerle yabancılaşmış, erkek ve hegomonyaya tarafından ele geçirilmiş beden, dönüştürülerek özerkleşir ve yeni bir kimlikle yeniden kurulur. Sanatçılar, geleneksel kodlarla kadına atfedilen ama gerçekte kadına ait olmayan, yapmacık ve manipüle edilmiş pek çok fetiş nesnesini kullanarak yabancılaşma metaforu yaratırlar. Cinsellik, beden ve tabular üzerinden gelişen, kirli-temiz, güzel-çirkin, iğrenç-çekici gibi kavram çiftleri psikanalitik ilgiler ve yabancılaştırma açısından ele alınarak sorgulanır.

Beden üzerinden gelişen tüm bu sanat pratikleri, kadın kimliği, kadın imajı, kadının kamusal ve özel alandaki rol ve dönüşen dünya karşısındaki konumunu sadece belirlemekle kalmaz aynı zamanda kadının gelecekteki etkililiğine de katkı yapar. Ancak bu katkı bireysel hak ve özgürlükler, parçalanmış, bölünmüş ve çok kimlikli söylemler yerine daha toplumsal ve örgütlü sanat pratikleriyle anlam kazanabilir. Kadın, toplumsal cinsiyet, ırk, yaş, coğrafya gibi tüm farklılıklarına karşın temelde kadın olma yanı sıra benzer sorunlara sahiptir. Kuşkusuz kadının varlığı ve bu varlığın bilinci kadının içinde yaşadığı toplumun dinamikleri tarafından belirlenir. Bu dinamikler ise bireysel değil toplumsaldır ve öznel değil nesneldir.

KAYNAKÇA

- Akay, A., (2010). **Birleşmeyen Sentez**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Akman, K., (2006). "Orlan: Kırılan Ten", **Cogito**, Sayı. 44-45.
- Antmen, A., (2008). **Sanat Cinsiyet Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A., (2013). **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm**, Tuncay Birkan, Nursu Öрге ve Elçin Gen (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N., (2008). **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Karakalem Yayınları, İzmir.
- Breton. D. L., (2010). **Acının Atropolojisi**, İsmail Yerguz (çev.), Sel Yayınları, İstanbul.
- Butler, J., (2014). **Bela Bedenler**, Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay (çev), Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Clero, J. P., (2011). **Lacan Sözlüğü**, Özge Sosyal (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Donovan, J., (2014). **Feminist Teori**, Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılğan (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dumenil, G., Lowy, M. & Renault, E.,(2011). **Marksizmin 100 Kavramı**, Gözde Orhan (çev), Yordam Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T., (2004). **After Theory**, Peguin Books, London.
- Featherstone, M., (2005). **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Mehmet Küçük (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Finkelstein. S. L., (2012). **Ana Mendieta- A Search for Identity**. Candidate for the Master of Arts Degree. University of Missouri Kansas City. (pp. 1-82).
- Flax, J., (1987). "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory", **Chicago Journals**, vol.12 (4), Summer.
- Flynn, E. A., (2002). **Feminism Beyond Modernism**, Southern Illinois University Press, Illinois.
- Foster, H., (2009). **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Esin Hoşsucu (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Francalanci, E. L., (2012). **Nesnelerin Estetiği**, Durdu Kundakçı (çev.), Dost Yayınları, Ankara.
- Fraser, N., Nicholson, L., (1989). **Feminism Postmodernism**. Routledge, New York.
- Freeland, C., (2008). **Sanat Kuramı**, Fisun Demir (çev.), Dost Yayınları, Ankara.
- Giddens, A., (2010a). **Modernite ve Bireysel Kimlik**, Ümit Tatlıcan (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A., (2010b). **Mahremiyetin Dönüşümü**, İdris Şahin (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gintz, C., (2010). **Başka Yerde Başka Biçimde**, Muna Cedden (çev.), Dost Yayınları, Ankara.
- Haraway, D., (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century in Simians, **Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature**, Routledge, New York. pp. 149-181.
- Hennesy, R., Ingraham, C., (1999). "Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives". **Canadian Journal of Communication**, vol.24 (3).
- Horney, K.,(1994). **Nevrozlar ve İnsan Gelişimi Özgerçekleştirme Kavgası**, Selçuk Budak (çev), Öteki Açık Yayınları, Ankara.
- Jameson, F., (2013). **Marksizm ve Biçim**, Mehmet H. Doğan (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G., (2013). **Keşfedilmemiş Benlik**, Barış İlhan ve Canan Ener Sılay (çev.), Barış İlhan Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, H. B., (2005). **Cinsellik Görsellik Pornografi**, Agora Yayınları, İstanbul.
- Kuspit, D., (2010). **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- McCloskey, P., (2012). "Inconversation with Mary Kelly", **Studies in the Maternal**, vol.4 (1), pp.1-10.

Minh-ha, T. T., (2009). **Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism**, Indiana University Press, Indiana.

Murray, C., (2009). **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Suğra Öncü (çev.), Sel Yayınları, İstanbul.

Özbudun, S., Markus, G., Demirer, T., (2008). **Yabancılaşma ve..**, Ütopya Yayınları, Ankara.

Özmen, E., (2002). "Lacan, Ayna Evresi ve Marx", **Birikim**, sayı.156.

Pentony, S., (1996). "How Kristeva's theory of abjection works in relation to the fairy tale and past colonial novel: Angela Carter's *The Bloody Chamber*, and Keri Hulme's *the Bone People*", **Deep South**, vol.2 (3).

Phillips, A., (2012). **Demokrasinin Cinsiyeti**, Alev Türker (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Pollock, G., (2003). **Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art**, Routledge, New York.

Sarup, M., (2010). **Post –Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Abdülbaki Güçlü (çev.), Kırk Gece Yayınları, İstanbul.

Tickner, L., (1978). "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970", **Art History**, vol. 1 (2).

Yamul, A., (2000). "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden", **Toplum ve Bilim**, sayı. 84.

Yılmaz, M., (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara.

Yılmaz, M., (2012). **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Ütopya Yayınları, Ankara.

İnternet

<http://www.bozar.be/activity.php>.

<http://www.e-flux.com/announcements/donna-feminist-avant-garde-of-the-1970s/>

<http://www.theblogazine.com/2012/gina-pane>.

<http://www.artcommotion.com/Issue2/VisualArts/index2.html>