

Kanonun Eril Tahakkümüne Feminist Müdahaleler: Shigeo Kubota ve Şükran Moral'in Sanatçı Bedenlerinde Kadınlık Söyleminin ve 'Meşru' Estetiğin Sorgulanması

Tuğçe Arslan

Bağımsız Araştırmacı, Dr.

[ORCID: 0000-0003-1096-4930](https://orcid.org/0000-0003-1096-4930)

tugcears@gmail.com

Öz

Kanon ve kanonlaşma pratiği eril bakış ve onun görsel kültürdeki tahakkümü üzerine inşa edilmiştir. Kadın sanatçıyı ve eserini kendi inşasının çerperinde bırakan kanon, 1960'lı yıllar itibarıyla görsel alanda feminizm ile karşı karşıya gelmiştir. Bu tarihten itibaren feminist bir jestle performatif üretimler gerçekleştiren kadın beden sanatçıları, yeni bir kanon oluşturmaları bile söylemsel ve görsel kanonla mücadele noktasında bir karşı tavır olarak kanonla ilişkilendirilmiştir. Bu makale, kanon kavramını feminist teoriyle yeniden okumaya almakta, kavramın gücü ve etkisinin marjinalize edilen kadın sanatçı ve onun eseri üzerinde nasıl bir baskı kurduğunu incelemektedir. Bu incelemede, eril söylem ve imge kültürüne tezat üretimler gerçekleştiren Shigeo Kubota ve Şükran Moral'in pratikleri, kanonla feminizmin karşılaşması noktasında değerlendirilmektedir. Kubota ve Moral farklı coğrafyalarda ve zamanlarda kanonla savaşım konusunda ortaklıkları bulunan iki sanatçıdır. Türkiye'de 1990'lı yıllarda feminist üretimler gerçekleştiren Moral, Kubota'nın başvurduğu şekilde kadın bedenini kadınlık meselelerinin tartışmaya açıldığı bir mecraya dönüştürmüş, bu tartışmada görsel ve geleneksel söylemdeki kanonik yapılanmaya karşı bir duruşu sergilemiştir.

Anahtar Kelimeler: Kanon, Feminizm, Beden Sanatı, Şükran Moral, Shigeo Kubota

•••••

Geliş tarihi: 6 Eylül 2023 • Kabul tarihi: 20 Ağustos 2024

•

Araştırma Makalesi

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2024 • 16(2) • 83-122
DOI: 10.46655/federgi.1356225

Feminist Interventions on the Masculine Dominance of the Canon:

Questioning the Discourse of Femininity and 'Legitimate' Aesthetics in Artist Bodies by Shigeeko Kubota and Şükran Moral

Tuğçe Arslan

Independent Researcher, Dr.

[ORCID: 0000-0003-1096-4930](https://orcid.org/0000-0003-1096-4930)

tugcears@gmail.com

Abstract

The canon and canonization practice is built on the masculine gaze and its dominance in visual culture. The canon, which left the female artist and her work at the periphery of its own construction, across with feminism in the visual field as of the 1960s. Since this date, female body artists, who have performed performative productions with a feminist gesture, have been associated with the canon as a counter-attitude to the discursive and visual canon, even if they cannot create a new canon. This article re-reads the concept of canon with feminist theory and examines how the power and influence of the concept puts pressure on the marginalized female artist and her work. In this examine, the practices of Shigeeko Kubota and Şükran Moral, who produce contrasting productions with masculine discourse and image culture, are evaluated at the point of meeting the canon and feminism. Kubota and Moral are two artists who have common interests in struggle the canon in different geographies and times. Moral, who made feminist productions in Turkey in the 1990s, transformed the female body into a place where femininity issues were discussed, as Kubota applied, and in this discussion, she took a stance against the canonical structuring in visual and traditional discourse.

Keywords: Canon, Feminism, Body Art, Şükran Moral, Shigeeko Kubota

•••••

Arrival date: 6 September 2023 • Acceptance date: 20 August 2024

•
Research Article

<http://federgi.ankara.edu.tr>

federgi • 2024 • 16(2) • 83-122

DOI: 10.46655/federgi.1356225



Giriş

Sanat tarihinde estetik kriter, doğru ölçü, yaygın/ortak beğeni, normatif ya da kural koyucu denge, tarihsel ve kültürel bağlayıcılığın yarattığı biçim gibi kavramlar altında sanatçıya ve esere yüklenen değer ve bu değerın sonradan gelenler için oluşturduğu belirleyicilik, eril bakış¹ ve onun ikircikli tutumu altında inşa edilmiştir. Kanon ve kanonun eleştirisi bağlamında bugünden geçmişe bakıldığında yirminci yüzyılın ikinci yarısına dek kanon kavramının üzerine kapandığı üretimler erkek sanatçıları ve onların eserlerini içerirken kadın sanatçılar ve üretimleri bu tartışmaların çerçevesinde bırakılmıştır. Bu çerçevede kanon, toplumsal cinsiyet mefhumu özelinde yeniden tartışılması gereken bir kavramdır.

Postkolonyal ve feminist eleştirileri ile kültürel çalışmalar alanına önemli katkılarda bulunmuş olan sanat tarihçisi Griselda Pollock, *Differencing The Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* adlı kitabında

kanon kavramını feminist bağlamda yeniden ele almıştır. Pollock, kanonun politik olarak eril olduğu kadar kültürel olarak da eril olduğunu söyleyerek (1999, 24) kanona ve kanonlaşma pratiklerine dair tutumun toplumsal cinsiyet temelli asimetrik yapısını eleştiren analizlerde bulunmuştur. Patriyarkal düzende kadın sanatçının ve onun üretiminin görmezden gelinmesi, sanat tarihi disiplininin eril bakış tarafından erkek sanatçıyı işaret edecek şekilde yazılması Pollock’u doğrular niteliktedir. Giorgio Vasari’nin *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* (1550) adlı metninden itibaren Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (1971) adlı sanat tarihini ve onun eril yazımını sorgulayıcı bir yerden ele aldığı makalesine değin, sanat tarihi salt eril eleştiri ile erkek sanatçı ve onların üretimlerinin sorumluluğunu alacak bir metinsellikte yazılmış ve kanonlaştırma kaçınılmaz bir biçimde erkek sanatçılar ve onların eserleri arasında pay edilmiştir.

Nanette Salomon, “The Art Historical Canon: Sins Of Omission” adlı makalesinde, feminist sanat tarihi yazımında ‘büyük kadın sanatçıların’ tanıtılmasının, kadınları sanat tarihi kanonunun ikonik sistemine sokmaya yönelik gerçekleştirilen bir girişim olduğunu yazar (1998, 350). Nochlin ve onun ardından gerçekleştirilen bu tarz girişimlerde feminist düşünce ile kanon kavramı savaşıma girmiştir. Feminizm ve onun teorik tartışmaları, marjinalize² edilen kadın sanatçıyı kanonlaşmanın ikircikli yapısında görünür kılmaya çalışırken, kadın sanatçı ile erkek sanatçı arasındaki ‘fark’ kavramını irdeleyerek feminizm ile kanon kavramını yüzleştirmiştir.

Pollock’un ileri sürdüğü gibi feminizm, cinsel farklılığın ve onun toplumsal cinsiyet ve ilgili iktidar biçimleriyle karmaşık konfigürasyonlarının üretiminde söylemsel bir strateji olarak kanonla karşılaşır (1999, 26). Pollock ‘fark’ kavramını psikanalitik ve semiyotik bağlamlarda tartışmaya açar. Aktif olarak on dokuzuncu yüzyılın ortalarından kalma modernist tarihsel konjonktürün bir ürünü olarak okumaya aldığı feminizmin, yirminci yüzyılın

sonunda hâlâ yarım kalan işi olan ‘cinsel farklılığın’ modernizasyonuyla meşgul olmamızı sağladığını ileri sürer (1999, 27). Eski cinsel farklılık yapılarının tarihinde yeni bir sayfa olarak ifade ettiği feminist teorinin -kökleri tarihsel miraslara dayanan ve dünya çapında uzun süre hüküm süren- ataerkil ya da fallus merkezli sistemlerin derin yapılarına bir meydan okuma olduğunu ileri sürer (1999, 27,28). Bu nedenle tarih yazımına ve sanat tarihine yönelik feminist müdahalelerin önemli ortaklarından birinin psikanaliz olduğunu ifade eder (1999, 28) ve psikanaliz ile yeniden tanımlanan ‘cinsel farklılığı’ ve onun semiyotik olarak kadını/kadınlığı yerleştirdiği konumu eleştirir:

Sosyolojik alanda cinsiyet farklılığı olarak tanımlanan ve yakın zamanda psikanaliz aracılığıyla cinsel farklılık biçiminde ruhsal ve dilsel bir konum olarak algılanan farklılık, feminist teoride hayati bir rol oynamıştır. Farklılık, ‘erkekler’ ve ‘kadınlar’ arasındaki bölünmeyi ifade eder; bu, kadın cinsiyetinin sosyal kategorisine yerleştirilen veya kadınsı olarak psiko-dilsel konuma atananların, eril veya ‘erkeklerle’ göre olumsuz değer verildiği bir hiyerarşiyle sonuçlanır (1999, 29).

Pollock cinsel farklılığı izahat noktasında Jacques Derrida’nın ‘fark’ (différance) kavramına atıfta bulunur: “...Bir yandan, farklılığı (différer) ayırım, eşitsizlik veya ayırt edilebilirlik olarak belirtir; diğer yandan, şu anda reddedilen şeyi ‘sonraya’ erteleyen gecikmenin, aralık aralığının ve zamansallaştırmanın araya girmesini ifade eder” (1999, 29). Pollock, Derrida’dan ödünç aldığı ‘fark’ kavramı aracılığıyla yeniden irdelediği cinsel farklılık için; kadın ve erkek doğal bir karşıtlığın sabit kutupları gibi görünerek karşılıklı olarak bir farklılığı olumlayan iki terim, anlamın sürekli ertelendiği bir zincirdeki iki görelî gösterenden başka bir şey değildir (1999, 30) diye yazar ve ekler: “Farklılık, farklılığın yerini alacak bir kavram değildir. Hiyerarşinin ve toplumsal gücün aracı olan ‘klasik dil ve temsil ekonomisini’ aşarak, rahatsız ederek buna meydan okuyan bir kavramdır” (1999, 30).

Pollock, feminist okumaların -kanonla karşılaştığı noktada- kanonlaşma pratiğine dair üretilen tanıdık 'farklılık' rejimini bozması gerektiğini yazar (1999, 28). Toplumsal cinsiyet, queer teori³ ve postkolonyal çalışmalar Pollock'un sözünü ettiği 'tanıdık farklılık' rejimini bozmak üzere devreye girmektedir. Bu çalışmalar; kadın, azınlık ve Batılı olmayan sanatçıların kanondan dışlanması konusunda kanon oluşumunu ortaya çıkarmak, sanat ortamındaki aktörlerin ve onlarla ilişkili kurumların, belirli sanat biçimlerinin değerlendirilmesine nasıl etki ettiğine odaklanılarak dışlama pratiğini çözümlenmek adına devreye sokulur. Bunu yaparken sanatçılar, koleksiyonerler, galeri sahipleri, eğitimciler, küratörler, sanat tarihçileri ve eleştirmenler gibi belirli grupların, kurumların ve ağların 'meşru' beğeni tanımı üzerindeki etkisini ifşa etmeyi mümkün kılar (Langfeld 2018, 8).

1960'lı yıllar feminizm ile kanon kavramının karşı karşıya geldiği ve tam da sanat otoritelerinin 'meşru' beğenisini altüst etme girişimiyle ortaya çıkan kadın beden sanatçıların 'görünür' olduğu bir dönemdir; sanat tarihinde artık görmezden gelinmesi mümkün olmayacak bir biçimde kadın sanatçı ve onun sanatsal imgesi sahneye çıkarılmıştır. Bu dönem, Avrupa'da patlak veren çeşitli hak ve özgürlük hareketlerinin yanında -on dokuzuncu yüzyılın süfrajetlerinin⁴ ardından- feminizmi kültürel eşitsizlik, cinsiyet normlarının ve kadının toplumdaki rolünün tartışılmasına doğru bükten feminist bir hareketin gündeme getirildiği dönemdir. Bu gündemde kadınlar, radikal bir biçimde kendi bedenlerine dönmüş; bedenleri üzerinde estetik, cinsel, tavır-jest, konum ve konumlanış gibi pek çok açıdan kendi söz hakları olduğunu metinsel ve görsel alanda ilan etmeye başlamıştır. Bu sosyolojik durumun teorik ve pratik içeriği sanata da yansımış, bilhassa kadın sanatçıların kendi bedenlerinin sorumluluğunu üstlendiği, bedenlerini kendi arzu ettikleri biçimde sahneledikleri beden sanatının en radikal örnekleri ortaya çıkmıştır.

Beden sanatı, sanatçı bedeninin bir sanat malzemesi olarak kurgulanıp

seyirci önünde sergilendiği ya da fotoğraf, video gibi teknolojik araçlarla kayıt altına alınarak dolaşıma sokulduğu bir sanat formudur. Bu yeni sanat formu, sanatçının bedenini toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi kavramların beden üzerinde tartışmaya açıldığı bir mecraya dönüştürmüştür. Bilhassa modern Avrupa kültüründe beyaz erkeğin görsel ideolojik tasarımlarını ters yüz eden bir form olarak beden sanatı, özneliği normativitenin dışına taşırılmış ve modernizmin anlam ve değerleri ile sarılmış özneyi toplumsal cinsiyet, etnisite ve sınıf bağlamında aşkınlıkla temsile yerleştirmiştir. Amelia Jones, modernizmin katı normlarını kıran bir form olarak okumaya aldığı beden sanatını ve sanatçı bedenini şöyle tanımlamıştır: “Beden sanatı, sanatsal üretimde arzu mekanizmasını harekete geçiren antiformalist bir eylem biçimidir” (1998, 5). Formun, kriterin, belirlenmiş ve dayatılmış estetik biçimin ötesine geçmek, Jones’un ifadesiyle antiformalist formda bir üretimi ortaya koymak, norm ve ‘normalize’ etme ile kanon ve kanonlaştırma pratiğinin muhafazakâr tutumuyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Kadın ve erkek sanatçı ve onların üretimlerine biçilen değer arasındaki asimetrik ilişkiyi deşifre etme girişimiyle ortaya çıkan bu antiformalist biçime olan yatırım, kanonlaşmaya dair feminist bir müdahaleyi ortaya çıkarır, bu müdahale kadın sanatçı ve onun üretimi için de bir alan, bir ‘aralık’ açar.

Derrida’ya göre iki şey arasında oluşan ‘aralık’, kendisinden bir kenara bırakılanı, öz-kimliği kesintiye uğratan şeyi, kendi-içselliğini işaretler (1981, 106-107). Bu bağlamda ‘aralık’ kimliğe, toplumsal cinsiyete ve diğer tüm ötekileştirici kavramlara dair ontolojik kırılmalar yaratabilir veya bunların ayrıştırıcı zemininde çatlaklar meydana getirebilir. Dolayısıyla ‘aralık’ farklı bir dünya modeline, ayrıştırıcı kategorilerin ötekileştirme etkisinin nüfus edemediği bir boşluğa gönderme yapar. Pollock’a göre doğuştan, anatomik ya da biyolojik olarak belirlenmiş farklılığın temsilinden uzaklaşarak, göstergebilimsel farklılaşmanın istikrarsız süreçlerine karşı dinamik öznellik oyunuyla geçiş yapılması, kanonlaşmanın feminizm aracılığıyla farklılaşması

için bir ‘alan’ yaratır (1999, 28). Pollock’un söz ettiği bu alan da bir ‘aralık’tır: Farklı bir sanat tarihi yazımı modeli için üretken olabilecek bir alan, bir ‘aralık’.

Pollock, kadınların güzel sanatlara katılımının kanonun seçiciliğini ve toplumsal cinsiyetin yanlılığını ifşa etmede temel adım olduğunu ciddiyetle vurgulamıştır (1999, 23). Her ne kadar kanon eleştirilerinde beden sanatı pratiklerine referans vermese de Pollock’un kanona ve kanona dair feminist müdahalelere ilişkin analizleri beden sanatı incelemelerine de uygulanabilmektedir, zira “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları” adlı makalesinde, mekân ve cinsiyet rolleri bağlamında kadınların güzel sanatlara katılımında erkek sanatçılar ile arasındaki farkı ve bu farkın nasıl ikircikli bir görsel yarattığını da ifade etmiştir. Tam da bu farkın görsel alana nakşolması kanonun eril tahakkümünü ifşa eden unsurdur. 1960’lı yılların feminist beden sanatı örnekleri ise bu tahakkümü ifşa etmekle kalmaz, onu radikal bir biçimde eleştirir. Bu çerçevede feminist beden sanatı üretimleri esasında başlı başına kanonla ilişki içindedir çünkü temelde kanonlaş(tırıl)mış eril estetiği ve onun üretiminde yer alan nesne-kadın ilişkisini hedef almışlardır. Feminizm, tüm kadınları ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf ve cinsellik gibi çelişkili iktidar yapılanmalarındaki yerlerine göre marjinalleştiren ve göreceleştiren bir tabiiyet ve tahakküm yapısı olarak kanonla karşılaşır (Pollock 1999, 24). Bu yönden bakıldığında beden sanatı, kanon oluşumunun eril tahakkümüne vurgu yapmakta ve erkeğin ötekisi konumundaki öznelliklere bir ‘aralık’ açma ve kanondaki eril tahakkümü kırma arzusundadır.

Karşı-gösterge olarak (kadın) sanatçı bedeni

1960’lı yıllarda sanatçı bedeninin ortaya çıkışı baskın küresel politikalar tarafından şekillenmiştir. Bu döneme dek modernizmin anlam ve değerleri tarafından kabul görebilmek adına büyük oranda örtülü/gizli olan sanatçı

bedeni, 1960'lardan itibaren toplumsal olanın müzakere edildiği, kamusal ve özel olanı birleştiren bir zemin olarak giderek daha agresif bir biçimde ortaya çıkmaya başlamıştır (Jones ve Warr 2012, 20). Bilhassa feminist beden sanatçıları, seksüelliğin ya da çıplaklığın aşırı temsillerini kullanarak bu temsilleri ait oldukları özel/mahrem mekânlardan çıkarmış kamusal alana taşımışlar ve kamusal alanda 'normal' bedenlerin yerine 'mahrem' bedenleri yerleştirerek toplumsal beden algısını ters yüz etmişlerdir. Bir sanat malzemesi olarak yeniden kurgulanan beden, sosyal ve kültürel alanlardaki asimetrik ilişkilerin tartışıldığı bir 'karşı-gösterge'ye (counter-indicator) dönüştürülmüştür.

Jones, özneyi tutkulu, sarsıcı ve sıklıkla açık bir şekilde cinsiyetsel ilişki içinde sahneleyen beden sanatının, geç kapitalist ve sömürge sonrası Batı dünyasındaki sosyal ve öznel deneyimlerin yerinden edilmesini etkileyen tartışmalar ile benzer bir ilişkide olduğunu yazmıştır. Bu doğrultuda Jones, beden sanatını sosyal ve öznel deneyimlerin birleşmesi yoluyla Kartezyen modernizmin yerinden edilmesini başlatan bir dizi uygulama olarak ele almakta ve bu yerinden etmenin postmodernizm olarak adlandırdığımız şeyin en derin dönüşümü olduğunu ileri sürmektedir (1998, 1). Postmodernizmi 'ontolojik şüphe kültürü' olarak tanımlayan Roy Boyne'a göre, modernizmden sapmadaki en temel dönüşüm, çok sayıda gerçeğin keşfi ile her biri bir diğeri kadar anlamlı ya da anlamsız çok sayıda yorumun ortaya çıkmasıdır (1991, 281). Jones'un beden sanatını postmodernizmin güçlü bir fenomeni olarak ele almasında yatan en temel neden, sanatçı bedeninin normatif öznelliklere karşı yeni öznellik yorumlarıyla ortaya çıkmasıdır. Sanatçı bedeninin normatif öznellik biçimlerine meydan okuması ve yerinden etme çabası ile kimlik politikalarının ve öznelliğin yeniden yapılandırılmasına dair mücadeleleri, modernizmin ileri sürdüğü beden algısının alt edilmeye çalışıldığının göstergelerinden biridir. Postmodern bir öznellik olarak sanatçı bedeni, modernizmin baskın 'normal' beyaz Avrupalı eril bedenini, cinsiyet öznelliklerinde; kadın, gay, transseksüel,

seksüel, aseksüel ya da toplumsal davranış biçimlerinde; narsist, mazoşist, sadist gibi bir yığın yeni yoruma, yeni öznellik biçimlerine bürüyerek, öteki kimlikleri ortaya çıkarmış ve bedeni yeniden tanımlamıştır. Terry Eagleton'ın ifade ettiği gibi, "Kartezyen atasından farklı olarak postmodern özne, bedenin kimliğini tamamlayan bir öznedir" (2011, 87).

Sanatçı bedeni, modernizmin 'normal' kisvesi altında kısıtlanmış olan öznellik kavrayışını genişletmiştir. Sanatçı bedeninin ortaya çıkışının, modernizmden kopuş sürecini tanımlayan derin dönüşümdeki en büyük payı, modernizmin tikel öznellik anlayışının altını oyan provoke bir öznellik sunumunu ortaya çıkarmasıdır: Sanatçı bedeni, modernizmi yerinden eden yeni öznellik biçimlerine bürünerek ve hatta onları çoğaltmaya devam ederek toplumsal normlarla üretilen toplumsal bedene/benliğe dair şüphe mekanizmasını kışkırtmaktadır.

Öte yandan sanatçı bedeni ile postmodern dönem arasındaki ilişki tanımlanacak ise postmodernizmin eleştirisinin de ihmal edilmemesi gerekmektedir çünkü postmodern estetik duyarlılığın kültürel üretimin üzerinde de güçlü bir etkisi vardır (Boyne 1991, 282). Fredric Jameson Postmodernizm ya da Geç-Kapitalizmin Kültürel Mantığı adlı kitabında şöyle yazar:

Postmodern başkaldırının saldırgan tüm özellikleri bugün artık kimse tarafından bir skandal olarak nitelendirilmemektedir ve büyük bir hoşgörülle karşılanmalarının yanı sıra kurumsallaşmış ve Batı toplumunun resmi ya da popüler kültürü ile bütünleşmiştir (2011, 33).

Postmoderniteyi kültür alanında karakterize eden en temel şey ticari kültürün her şeyin yerine geçmesi, imge üretiminin yanı sıra tüm yüksek ve alçak sanat formlarını yutmasıdır (Jameson 2005, 141). Postmodern dönem, her türlü yeni estetik biçimin geç kapitalizm tarafından finanse edilerek, yeniden üretilerek ve tekrarlanarak metalaştığı bir dönemdir. Burada önemli konu, postmodern dönemin imge çağı olmasıdır. Performans sanatının ya da

Jones'un tabiriyle beden sanatının teknoloji ile olan 'tamamlayıcı' ilişkisi bağlamında sanatçı bedeni, fotografik bir imge olarak kaçınılmaz bir biçimde bu metalaşmaya maruz kalmış; imgeleşmiş ve tüketime açık hale getirilmiştir. Peggy Phelan ise sanatçı bedeninin performansının tüketim kültürüne iliştilmesine eleştirel yaklaşmıştır: "Performansın teknolojik, ekonomik ve dilsel olarak kitlesel üretimden bağımsızlığı onun en büyük gücüdür. Ancak zorba sermaye ve yeniden üretim ideolojileri tarafından ele geçirilmesinden dolayı devalüe etmektedir" (1993, 149). Bu bağlamda sanatçı bedeni, modernizmden kopuş ve sanatsal öznenin özgürleşmesi olarak ele alınırken diğer yandan yeni bir sanatsal ifade biçimi olarak sanatçı bedeninin kitlesel kültür tarafından kuşatılmış olduğu gerçeği de yadsınamaz. Jameson'un ifadelediği gibi, "imge, çağımızın metasıdır, bu yüzden ondan meta üretiminin mantığını yadsımasını beklemek boşunadır" (2005, 141).

İmge, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeydir (Leppert 2009, 16); bir işlev yaratmak üzere inşa edilen imge, dolaşıma sokulmakta ve tüketilmektedir. İmge ile günlük yaşamın her yerinde rastlaşılabilir. John Berger şöyle yazmıştır: "İmgeyi bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken ya da bir televizyon ekranında görebiliriz. İmgelerin verdiği mesaj, bir an için de olsa belleği imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarmaktadırlar" (2013, 129). İmgenin özneleri/bedenleri dönüştürme ve yeniden üretme gücü vardır. O halde imge performatiftir, özneler üzerinde toplumsal söylem gibi etkilidir. Performatif, Amerikalı postyapısalcı düşünür, queer kuramcı ve feminist yazar Judit Butler'ın toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısını tartışmaya açmak üzere ortaya attığı bir kuramdır. Butler'a göre özneler, söylem ve söylemlerinin tekrar ve taklit edilmesi yoluyla kadın ya da erkek olur. Dolayısıyla özne zaman içinde kurulan bir kimliktir ve bu kimlik performatif bir inşadır (1988, 519). Normatif söylem, toplumsal cinsiyeti kadın-erkek olarak ikili düzlemde sabitlemeye ve kadınlığı ve erkekliği söylemde geçen kurallara göre inşa etmeye hizmet etmektedir. Söylem sadece

metin ya da anlatı yoluyla kurulmamaktadır, öznellikleri üreten ve onları bedende cismanileştiren söylem, dolaşıma soktuğu imgeyi de kullanmaktadır. Performans sanatındaki ya da beden sanatındaki sanatçı bedeni ‘kayıt sonrası’ durumda en nihayetinde bir imge halini almaktadır. O halde sanatçı bedeninin bir imge olarak üretimi ve ardından dolaşıma girmesi, sanatçı bedeni ile ortaya konulan toplumsal normlara dair ‘karşı-göstergelerin’ tekrarlanarak alternatif birer performatif imgeye dönüşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatçı bedeninin imgeleri, toplumsal söylem ile üretilen ve göstergelerle sabitlenerek sonradan gelenleri etkileyen kanonlaştırma pratiğine dair ‘karşı-gösterge’ olarak devreye girmektedir.

Jones, sanat üretim ve yorum devrelerini abartılı bir şekilde cinselleştiren feminist beden sanatının, modernist eleştiriye yetki sağlayan ‘önyargısızlık’ iddialarını baltaladığını ve modernist sanat eleştirilerinin altında yatan (gizli) değerleri tehdit ettiğini ileri sürmüştü (1998, 152) ve şöyle yazmıştır: “Onları yorumladığımda feminist sanatçılar, beden sanatını hem beden hem de zihin olarak üretiyor, erkeğin aşkınlığını sürdüren Kartezyen dili yani cogito ve corpus ayrımını engelliyorlar” (1998, 157). Feminist beden sanatçılarının radikal bir biçimde ortaya çıkardıkları çıplak kadın bedeni, eril bakışın ve eril iktidarın söyleminin tutarlı nesnesi haline getirilen kadın bedenini bir ‘karşı-gösterge’ olarak yeniden üretmektedir. Sanat tarihinde ilk kez bu (çıplak) kadınlar eril bakış tarafından soyulmamakta, erkek bir ressamın önünde poz vermemekte, kendi pozlarını retorik olarak kendi iradeleriyle belirlemekte ve çıplak bir imge olarak kendi bedenlerini sanatsal bir ifadeyle kendileri üretmektedir. Bu bağlamda feminist beden sanatı, Jones’un da belirttiği gibi modernist sanat eleştirilerinin altında yatan toplumsal cinsiyete dair gizli mantığı alaşağı etmeye çalışmaktadır (1998, 152).

Özellikle 1960’lı yılların ardından performans sanatı, sosyal performanslardaki toplumsal cinsiyetli kimlik biçimlerini ele almakta,

onları bir ironi ve parodiyle yeniden üreterek kavramsal bir yorumla kimliği karmaşıklaştırmaktadır. Bu bağlamda, sosyal performanslarda açığa çıkan performatif kimlikleri ‘yeni den’ sunan sanatçı bedeni, toplumsal cinsiyeti ve eril tahakkümün beyaz erkeğin ötekisi olarak kodladığı tüm kimlikler üzerindeki baskıcı politikasını sorgulamaya açmıştır.

1960’lı yıllar ve ardından 1970’ler, kadın -ve heteronormatif cinsiyet kimliklerinin sınırlarını zorlayan- sanatçı bedenlerinin ‘kimlik’ ve ‘toplumsal cinsiyet’ meselelerini daha önce hiç olmadığı kadar sert ve şaşırtıcı etkilerle gündeme getirdiği dönemlerdir. Feminist beden sanatının tarihsel ve teorik bağlamını derinleştirebilmek ve Kubota’nın kültürel ve sosyo-politik manzara içindeki müdahalelerinin anlaşılabilmesini sağlamak adına Kubota’nın çağdaşı olan kadın beden sanatçılarından kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

1960’lı yıllarda Carolee Schneemann, Yoko Ono; 1970’lerde Martha Rosler, Adrian Piper, Hannah Wilke, Marina Abramović, Lynda Benglis gibi sanatçılar, bilhassa Kubota gibi erkek sanatçı mitine karşı kendi kadın bedenlerini cesur bir şekilde sergileyen kadın beden sanatçıları arasında yer alır. Söz konusu sanatçılar sanat piyasasındaki eril hakimiyeti ve kadın sanatçının konumunu eleştirirken kadına ve kadınlık söylemine dair üretilen klişeleri dert edinmişlerdir. Schneemann, yoğunlukla cinselliği ve eril bakışın kadın bedenindeki tahakkümünü hedef alırken Piper (Food For The Spirit/1971) melez bedeni ile beyaz ataerkinin sınırlarını zorlamıştır, Wilke (His Farced Epistol/1978-84) kadın bedeni ve estetik kavramı arasındaki onulmaz ilişkiyi koparmaya çalışırken Rosler (Semiotic of the Kitchen/1975) kadınlık mekanını parodik bir şekilde yeniden üretmiş ve kadın bedeni ile kadınlığa dair bir temsil halini alan mutfak mekanı arasındaki ilişkinin rezonansını sınamıştır. Dolayısıyla 1960 ve 1970’li yıllarda kadın bedeni ile estetik, cinsellik, mekân gibi kavramlar arasında eril bakış tarafından kurulan ilişkiye ve ikonik bir biçimde üretilen imgelere karşı- imge yaratan kadın sanatçı bedenleri sahneye

çıkıştır.

Burada sanatçıların her bir performansını detaylandıramasam da özellikle Schneemann'ın vajina göstergesine başvurduğu Interior Scroll (1975) adlı performansından kısaca söz etmek, dönemin kadınlık söyleminde vajina göstergesi ile kadınlık arasındaki muhafazakar ilişkiyi koparmaya çalışan Schneemann'ın, Kubota ve Moral ile benzer bir güdüyle hareket etmiş olduğunu gösterebilmek ve vajina göstergesinin kadın beden sanatçısı için kavramsal olarak ne ifade ettiğini tartışabilmek bakımından destekleyici olacaktır.

1975 yılının ağustos ayında New York'ta düzenlenen "Women Here and Now" sergisi kapsamında gerçekleştirdiği Interior Scroll'da Schneemann, üzerine örttüğü çarşaf ile loş ışıkla aydınlatılmış bir masaya çıkar, önce seyirciye Cezanne, She Was A Great Painter adlı kitaptan cümleler okur, ardından üzerindeki çarşafı atar ve tamamen çıplak kalan sanatçı, vajinasından yavaşça bir kağıt çıkarmaya ve kağıtta yazanları yüksek sesle okumaya başlar.

Bu rulodan, filmlerini izlemek istemeyen ve kendisini küçümseyici bir dille eleştiren Amerikalı bir film eleştirmeni ile arasında geçen alaycı diyaloga dair cümleler okuyan Schneemann, erkek egemen sanat ortamında bir kadının kendini ifade edebilmesi üzerinde tam kontrole sahip olması gerektiğini vurgulamaya çalışmıştır. Bu noktada 'kadın' kimliğini öne çıkarmak için vajinayı kullanmıştır. Schneemann, Interior Scroll'da toplumsal cinsiyet ikiliğinde kadını konumlandıran vajinaya neden vurgu yaptığı ile ilgili şunları yazar:

Vajinayı birçok yönden düşündüm -fiziksel, kavramsal olarak, heykelsi bir form, mimari bir referans, kutsal bilginin kaynağı, vecd, doğum geçişi, dönüşüm olarak. Vajinayı, görünenden görünmeyene geçişiyle canlandırılan yılanın dış modeli olduğu yarı saydam bir oda olarak gördüm: hem kadın hem de erkek cinsel güçlerinin nitelikleriyle arzu

ve üretken gizemlerin şekliyle çevrili spiral bir halka. Bu içsel bilgi kaynağı şu şekilde sembolize edilebilir: Tanrıça ibadetinde ruhu ve bedeni birleştiren birincil dizin. Rahim ve vajinayı, kemik ve kaya üzerindeki darbeler ve kesiklerle en erken tarih olarak kaydedilen birincil bilgiyle ilişkilendirdim. Atamın adet döngülerini, gebeliklerini, ay gözlemlerini, tarımsal gösterimleri -zaman çarpanlarına ayırmanın, matematiksel denkliklerin, soyut ilişkilerin kökenlerini- bu işaretlerle ölçtüğüne inanıyorum (1991, 33).

Schneemann, burada adeta vajinaya bir övgü dizgesi oluşturmuştur, ancak sanatçının buradaki esas amacı, erkek egemen toplumsal düzende biyolojik bir organ üzerinden öteki olarak konumlanan, geri plana atılan, dikkate değer görülmeyen ya da performansında seslendirdiği gibi kariyer yolunda alaycı söylemlere maruz kalan kadını övmek, onun mucizevi biyolojik bedenine vurgu yaparak toplumsal cinsiyet kategorisinde yerleştirildiği konumu yerinden etmektir.

Bu bağlamda, eril eleştirinin gücüyle yaratılan ve yine erkek sanatçıyı ve onun üretimini içeren görsel kültüre karşı alternatif imgeler feminist sanatçılar tarafından üretilmiştir. 1960'lı yıllarda feminist beden sanatçıları estetiğin tahakkümü altında üretilen kadın bedenlerinin yerine kendi sanatsal bedenlerini koyarak bunları ters-yüz etmeye çalışmış ve bu imgelerin performatif üretim gücünü zayıflatma çabasına girişerek, onları karşı-gösterge ile yaymaya çabalamışlardır. Bu bağlamda, sanatçı bedeni, 'normal olmayan bedenler' aracılığıyla toplumsal yaşama dair -etki alanı dar veya geniş fark etmeksizin- yeni öznellik biçimlerini imleyerek/göstererek alternatif bir performatiflik yaratmaya çabalamaktadır. Bu çerçevede, postmodern dönemin en sık eleştirilen tarafı olan imge üretim ve tüketim hızı, diğer taraftan sanatçı bedeninin karşı-gösterge olarak ürettiği imgeleri de dolaşıma sokmaktadır. Öznellikler bağlamında farklı bir performatif dil yaratabilmesi konusunda

sanatçı bedeninin alternatif imgelerinin dağıtıcılığını da üstlenmektedir.

Jones, ‘beden sanatı’ını, postmodernizmin güçlü fenomenlerinden biri olarak ele alırken postyapısalcılığı da yeni bir öznellik tarifinin en etkin metodlarından biri ve beden sanatının kültürel ve toplumsal olay ve durumlardan nasıl etkilediğinin felsefi arka planı olarak beden sanatına yerleştirmiştir (1998, 11). Jameson, postmodernizmin eleştirisini yaparken postyapısalcı diyebileceğimiz daha köktenci olan ikinci bir konumun olduğunu belirtir ve şöyle yazar: “Bu konuma göre, özne sadece geçmişe ait bir şey değil, bir söylencedir de; böyle bir birey asla var olmamıştır; bu tipte özerk bireyler hiçbir zaman yaşamamıştır” (2005, 18). Postyapısal düşünceden ve özellikle de Butler’ın bir söylem olarak deşifre ettiği performatif beden kavramından hareketle Jones, sanatsal bedeninin arka planına postyapısalcı teoriyi yerleştirmiştir. Sanatçı bedenini, öznellik kavramında ortaya çıkan derinlemesine kaymaların somutlaşması olarak incelemekte, bu bağlamda sanatçı bedenini “postyapısal bir biçimde somutlaştırılmış öznellik” olarak tanımlamaktadır (1998, 12). Sanatçı bedeni, modernizmin ikili ve heteroseksüel düzlemde sabitlediği kadın ve erkek kimliklerini, postyapısalcı felsefenin dil, psikanaliz, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlerarası değerlendirme metodunu kullanarak sorunsallaştırır: Kadınlığı ve erkekliği verili bir şekilde almaz; toplumsal cinsiyet kimliklerini parçalarına ayırarak onları toplumsal söylemin inşası etrafında irdeler. Bu bağlamda, sanatçı bedeninin, heteroseksüel düzlemde sabitlenmiş olan kadın ve erkek kimliklerinin toplumsal yaşamdaki denklemler sonucunda kurulduğunu ve öznenin halihazırda var olan (pre-existent) bir özü olmadığını öne süren postyapısalcı teori ile güçlü bir bağı vardır (Taş 2013, 52).

Sanatçı bedeni, modernizmin toplumsal cinsiyet düalizminin yanı sıra modernizme ait ahlak, sınıf, etnik köken gibi temel kavramları da postyapısalcı felsefenin disiplinlerarası değerlendirme metodunu kullanarak

sorunsallaştırır. Lea Vergine, kısıtlanmış öznellikleri çoğaltan bu yeni beden deneyimlerinin; muzaffer, ahlaksız, dağımık, tembel, dramatik ya da trajik, siyasi, sosyal, mistik, muhalif gibi birçok kategoride öznelliklerin cismanileşmesi bağlamında farklı şekillerde ortaya çıktığını yazar (2000, 289). Dolayısıyla sanatçı bedeni; etik, ırk, sınıf gibi konular üzerine de öznelliğin yeni ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bedenin postyapısalcı bir biçimde bir dil ve bir ifade aracı olarak kullanılması, onun toplumsal normlar tarafından kısıtlanmış öznelliklere meydan okuyan bir versiyonunu gündeme getirmiştir. Sanatçı bedeni, toplumsal normlar tarafından belirlenip yerleştirilmiş davranış biçimlerinin yerine alternatif öznellikleri ve hatta öznelarasılığ⁵ barındıran yeni bir beden deneyimini ortaya koymuştur. Beden sanatı, postyapısalcılığın yeni kimlik ve öznellik açılımlarının sanatçı bedeni tarafından uygulanmasıyla adeta postyapısalcı felsefenin görsel bir beyanı olarak tezahür etmiştir.

Sonuç olarak 1960'lı yıllar, sanatçı bedeninin birçok kategoride, birçok konuyu postyapısalcılık çerçevesinde değerlendirdiği ve bunu açık bir gösteriye dönüştürdüğü dönemin başlangıcını tayin etmektedir. 1960'lı yıllarda, kısıtlanmış toplumsal kimliklere dair postyapısalcı teorinin çoğul öznellik kavrayışını esas alarak bedensel/benliksel bir karşı duruş sergileyen sanatçı bedeni, en temelde bedeni bir direniş mahali olarak ortaya çıkarmıştır. Nicholas Mirzoeff, *Body Scape* adlı kitabında, bedeni herhangi bir iktidar pratiği tarafından kışkırtılan bir direnç mahali olarak tarif etmiştir (1995, 11). 1960'lı yılların ardından performans sanatı, iktidarın beden üzerindeki direncini kırmaya ve o direnci kendi direnişine çevirmeye çalışmıştır, bu çerçevede bedeni iktidar mekanizmasına ya da toplumsal normların kısıtlamalarına karşı bir mücadele alanı olarak yeniden tanımlamıştır.

Erkeğin sahip kadının eksik olduğu fallus: Action Painting & Vagina Painting

Eril estetiğin tahakkümünü kendi bedeninde bir dirence çeviren feminist beden

sanatının en radikal isimlerinden biri Japonyalı sanatçı Shigeko Kubota'dır. Kubota, 1965 tarihli Vagina Painting performansında, kadın bedenini ve onun biyolojik temsili haline gelen vajinayı kendi zamanına değin temsile getirilen biçimdeki erotik imgeden kopararak toplumsal cinsiyet ve onun normlarına dair bir eleştiri olarak sunmuş ve bu sunuşta kendi öznelliğine dair bir direniş ortaya koymuştur. Performans en temelde yirminci yüzyılın kanonu haline gelen Jackson Pollock ve onun (eril) resmetme biçimini eleştirmektedir. Vagina Painting, kanonu yeniden çerçevelemek ve kanona/kanonlaştırma operasyonuna dair yeni ve farklı bir bakış açısı getirmek için gerçekleştirilmiş feminist bir girişimdir.

Assmann'ın ifadesiyle, “kanon oluşumunda en önemli adım ‘yorumla kapatma’ eylemidir” (2015, 103). Pollock, Amerika Birleşik Devletleri'nin politik ve kültürel alanda tartışmasız bir kanonudur. Pollock'un kanonlaştırılması, II. Dünya Savaşının ardından büyük bir güce kavuşan ve aynı gücü sanat alanında da elde etmek isteyen ABD için politik anlamda oldukça önemli bir inşadır. Pollock, sanatsal üretim ve yenilik konusunda Avrupa'dan esinlenen ABD için yeni bir resimsel ifade, bir tarz, bir kimlik yaratmıştır ve ABD'nin ilerici politikasını kültürel alanda pekiştirmiştir (Görsel 1). Kubota ise 1965 senesinde Pollock'un kanonik resmetme tarzını ‘yorumla açmıştır’.

Harold Rosenberg ARTnews'in 1952 yılı Aralık sayısında, Pollock'un tuvali kendine ait bir dünya, bir yer olarak ayaklarının altına alması, bu zeminde kendi duygularını ve jestlerini kendi mekanına özgürce nakşetmesi ve öznelliğini yukarıdan yerçekimine kayıtsız bir biçimde teslim etmesi ile ortaya çıkan üretimlerini ‘eylem resmi’ (action painting) olarak tanımlamıştır. Pollock'un performans resmi, resim sanatında sanatın özne ve nesnesini iç içe geçiren bir konseptle sunulmuştur. Pollock tarafından resim sanatının bir performans olarak yeniden formüle edilmesiyle 1950'li ve 1960'lı yılların sanat tartışmalarında, sanat ve sanat nesnesinin aldığı bu yeni model,

kavramsallığın farklı bir yolu olarak görülmeye başlanmıştır. Jones'a göre, Pollock'un performans olarak resim yapma eylemi, sanatsal özne (artistic subject) kavramında derin bir kayma yaratmıştır ve Jones'un tabiriyle, "resmetmenin modernist konsepti 'performatif' bir şekilde yıkılmıştır" (1998, 55-56). Pollock'un performartif imgesi ise toplumsal cinsiyet meseleleri bağlamında pek çok kez tartışmaya açılmıştır.



Görsel 1. Jackson Pollock (Long Island: Sanatçının Stüdyosu, 1949).

Jones, Pollock'un performans resminde, boyanın; keskin, dirençli, adeta 'fallik' bir nesneden bir yüzey üzerine damlatılması ve yüzeye nüfuz etmesi hareketini içeren eylemlerini, Pollock'un erkekliğinin ekseninde dönen bir sanat çalışması olarak tarif etmiştir (1998, 73). Pollock'un eylem resimlerinin ortaya çıkarılışı sırasında boya tüpünün hareketlerinin erkeklik organına yaptığı gönderme ve Pollock'un püskürtme sırasında bu hareketi vurgulaması, bir toplumsal cinsiyet kategorisinin altının çizilmesi durumunu meydana getirmektedir. Pollock burada, performatif olarak üretilen eril bedenini vurgusunu yapmaktadır. Erving Goffman, sosyal performanslardaki bu tarz belirteçler için şöyle yazmıştır: "Kişi başka insanların karşısında

bulunduğu sırada faaliyetlerini, aksi takdirde belirsiz ya da görünmez kalacak bazı doğrulayıcı olguların dramatik olarak altını çizecek işaretlerle donatır” (2016, 40).

Pollock bu bağlamda, sosyal yaşantısında bir rol olarak ortaya çıkardığı erkekliği, sanatında tekrar sergilemiştir. Goffman’dan yola çıkarak şunu söylemek yerinde olacaktır: Eylem resmi performanslarında Pollock, aksi bir yoruma itibar edilmesine müsaade etmeyecek bir biçimde kendi eril kimliğini, onu açıkça üreten bir alışkanlıkla ortaya koymuştur. Oturuşu, sigarayı tutuşu, boyayı resim yüzeyine geçirirken bedeninde ortaya çıkan keskin ve agresif jestler bir performans olarak Pollock’un performatif erkekliğinin ritüelleşmiş tezahürüdür. Pollock, sosyal performansını bir kez de sanatına taşımış, dolayısıyla Butler’ın ‘yineleme’ olarak tariflediği performatif icrayı kültürel yapıya nakşedip onu güçlendirmiştir. Butler’ın ifadesiyle, “performans, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarmaktadır” (2018, 226). Pollock’un eylem resimleri de performatif toplumsal cinsiyetin görünürleştiği pratiklerdir. Bu çerçevede, eylem resimleri için toplumsal cinsiyeti içeren performatif jestlerin bir performansla dönüştüğü ya da doğası gereği performansın içinde tezahür ettiği pratikler olduğu söylenebilir.

1960’lı yıllarda, Pollock’un resimsel metodundan ilhamla Pollockvari bir biçimde ortaya çıkan, ancak Pollock’un eril ve maço yönünü kavramsal olarak tartışmaya açan ve politik bir düzleme taşıyan performanslar görünürleşmeye başlamıştır. Jones’a göre, feminist kadın sanatçılar, Pollock’un sanatındaki ‘agresif erkekliği’ sorgulamaya açarak normal olmayan sanatsal bedenler aracılığıyla beden sanatının en güçlü örneklerini üretmişlerdir (1998, 92-93).

Pollock’u takiben, onu hicvetmek adına ortaya çıkarılan ilk beden odaklı projeler, söylemler aracılığıyla üretilen toplumsal cinsiyet kategorileri

arasındaki asimetrinin sorgulanması ve beden, yani ‘imlenmiş’ olanın yeniden imlenmesi ve/veya ‘karşı-imlenmesi’ olarak tezahür etmiştir. Performatif toplumsal cinsiyet, 1960’lı yılların performanslarında ‘karşı-ımlama’ veya ‘kendine özgüleme’ (appropriation) gibi yöntemlerle taktiksel olarak sergilenmiştir. Bu bağlamda Pollock’un ardından, onu eleştirmek adına ortaya çıkarılan beden odaklı projelerin temel dinamiği, halihazırda üretilmiş olan cinsiyetli olma halinin birtakım yöntem ve göstergelerle ‘yeni icra edilmesi’dir. Bu ‘yeni icra’ sırasında beden, toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırılıp toplumsal ve kültürel bedenin tezahür ve tahayyüllerinin sınındığı bir mecraya dönüşmüştür.

Kubota, 1965 yılında New York’taki Perpetual Fluxfest’te gerçekleştirdiği Vagina Painting’de Pollock’un performans olarak resim yapma eylemine atıfta bulunmuş ancak onun ‘maskülen’ performansını hicivsel olarak yeniden yorumlamıştır (Görsel 2). Jones’a göre, Vagina Painting, Pollock’un ‘kahramansı boşalması’ (heroic ejaculatory) ele alan feminist bir eleştiri niteliğindedir (1998, 97). Kubota, temelde Pollock’un eylem resimlerindeki ataerkil etkileri müzakere etmiş, Pollock’un ‘fallik’e atıfta bulunan damlatma tekniğinin yerine açıkça kendi kadınlık organını koyarak eril bir performansı tersine çevirmiştir.



Görsel 2. Shigeko Kubota, Vagina Painting (New York: 1965).

‘Fallik’ penisle ilgili olan anlamına gelmektedir ve Freud, bu terimi

çocuğun psikoseksüel gelişimindeki cinsel algı dönemi olarak tanımlamıştır. ‘Fallik’ durumun eksikliğini/fazlalığını vurgulamak için ise ‘fallus’ kullanılmaktadır; ‘fallus’ toplumsal cinsiyetle ilgilidir. Penis ‘fallus’ olarak erkeğin sahip olduğu kadınsa eksik olduğu şeyi ifade etmektedir, dolayısıyla ‘fallus’ merkezilikte kadın ‘eksik’tir. Laura Mulvey, fallus merkeziliğin tüm tezahürlerinde gözlemlenen bu paradoksun altını şöyle çizer: “Fallusu simgesel bir varlığa dönüştüren olgu, kadındaki eksikliklerdir; kadın, fallusun simgelediği eksikliği gidermeyi arzulamaktadır” (2016, 278).

Kubota’nın performansı hem özneliğini hem de atıfta bulunduğu Pollock’un eril bedeni ile kendi bedeni arasındaki farkı; fazlalığı ve eksikliği araştırmaktadır. Phelan da performanstaki bedenin bir eksikliği/fazlalığı vurgulaması dolayısıyla kendisiyle öteki arasındaki farkı araştırdığını belirtmiş ve şöyle yazmıştır: “Performans bedeni, vadeliden eksikliği çerçevelemek ve öznellik ile beden arasındaki ilişki hakkında bir soru sormak için kullanır” (1993, 150-151). Kubota, tam olarak bu soruyu sormaktadır. Pollock’un fallik hareketinin yerine fırça koyarak kendi vajinasından bir ‘penis’ yaratmış ve ‘görmezden gelinen’ kadınlığı görünür kılmıştır. Kubota, vajinasının görünürlüğünü, bedeninin/kendisinin noksanlığını çerçevelemek ve bu ‘sakat’, bu ‘eksik’ durumu toplumsal cinsiyet tertibatına dair bir kuşkuya çevirmek için kullanmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında ortaya çıkarılan ironi, öznenin kendisini güçsüz kılan şeylerden kurtulmasının ve öznenin gücünü etkisiz kılacak kimlik imgelerini, boyutlarını ve ithamlarını zararsız hale getirmesinin bir yoludur (Weeks 2012, 198). Bu bağlamda Kubota, Pollock’un eril performansını ironik bir biçimde hicvederek bedeni politik bir biçimde dışa açmıştır.

Patriyarkal sistemde kadının çıplaklığı ve özellikle kadınlık organının görünür olması ya da bu organa doğrudan işaret edilmesi erotizmle iç içe geçirilen bir konu olagelmıştır ancak Kubota burada vajinanın/kadının

erotik temsiline yatırım yapmaz. Bilakis estetik olmayan bir pozda vajinaya vurgu yaparak standardize edilmiş bir biçimde erotizmle iç içe geçirilmiş kadın bedeni imgesini alaşağı etmeye çalışmıştır. Burada vajinayla erotizm arasında farklı bir ilişki kurulmuştur. Vajina bir temsildir, ancak eril bakışın ürettiği temsillerden öte kadının öznelliğinin temsidir. Kubota, bu temsil ile kadın bedeninin erotizmine yatırım yapan bir imge olarak vajinanın erotik çağrışımını parçalamaya çalışmış, diğer taraftan Pollock'a işaret ederek kanonun eril mantığını eleştirmiştir. Kanona dair bu tarz yaklaşımlar, kanonu marjinalize edilmiş sanatçı gruplarına doğru genişletme arzusundan kaynaklanmaktadır (Langfeld 2018, 10). Kubota, hem Batı dışı hem de kadın kimliği ile marjinalize edilmiş gruptan bir sanatçı olarak Batılı eril bakışı ve onun kanonunun muhafazakar sınırlarını yıkmaya, bu sınırları Batılı eril bakışın ötekisi olan öznelliklere doğru esnetmeye çalışmıştır.

“Dünyanın kökeni”: Bir kadınlık meselesi

1960’larda Batı’da oldukça cesur bir biçimde ortaya çıkan beden sanatı imgeleri, Türkiye’de benzer bir jestle 1990’lı yıllarda oluşmaya başlamıştır. Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de beden sanatı feminist bir etkiyle ivme kazanmış ve çoğunlukla kadın sanatçıların toplumsal cinsiyetin asimetric inşasını gündeme getirdikleri bir mücadele alanına dönüşmüştür. Nil Yalter, Şükran Moral, CANAN gibi sanatçılar, Doğulu kadının hem sosyal performanslardaki eşitsiz konumunu hem de temsildeki ‘sakatlığı’ sanatsal bir ifadeyle yeniden yorumlayan sanatçılar arasındadır. Bu sanatçılar beden sanatını kadın-erkek eşitsizliğini beyan etmek için kullanırken beden sanatına kültürel formları da eklemiştir. Özellikle geleneksel yaptırımların kadın bedeninde açtığı yaralara, kadın bedeninin söylemlerle kodlanan göbek, meme, kalça gibi ‘erotik’ kısımları üzerinden dikkat çekmişlerdir.

Moral ise Speculum performansı ile Kubota’nın yaptığı gibi kadın

bedeninin bir bölgesi olarak vajinaya odaklanmıştır, Courbet'nin tanımıyla 'dünyanın kökeni'ne. Moral Türkiyeli kadın performans sanatçıları arasında toplumsal cinsiyet ve kültürel yaptırımları iç içe geçirerek Doğulu kadının maruz kaldığı şiddeti ortaya koyan performanslarını cesur ve aykırı bir beden ile görselleştirmiştir. Sanatçının Türkiye'nin Doğu bölgesini ve bu bölgedeki kadının sorunlarını dert edinen performansları, zamanına değin görülmemiş, alışılmamış radikal imgeler ortaya çıkarmıştır.

Moral, sanat tarihindeki kadın imgelerini ve bu imgeler üzerinden kanonlaşmış erkek sanatçıları hedefine koyduğu kadar kültürel kriterleri ve bu kriterler üzerinden oluşturulan geleneksel kanonu da hedeflemiştir. Assmann "kanon bir toplumun 'gönüllü belleğidir'" (2015, 25) diye yazar. Geleneksel toplumlarda eril söylemin ilahi bir güce dayandırarak ürettiği sözlü ya da yazılı ifadeler kadının kısıtılmasına ve kadınlığın baskı altına alınmasına dair 'gönüllü bir belleği' ortaya çıkarmaktadır. Bu belleğe yatırım yapan en güçlü yaptırımlardan biri 'namus' kavramıdır. Moral bu kavramın ihlali halinde kadının bedeninde açılan dilsel ya da fiziksel yaraları pek çok kez çarpıcı bir biçimde görsel alana nakşetmiştir.

Kadınlığı toplumsal cinsiyet mefhumu üzerinden tartışırken Kubota gibi vajinanın gösterge değerine başvuran Moral, 'eksik' olduğu fallus tutarlılıkta kadının bedenine ve bu bedendeki toplumsal yaptırımlara dikkat çekmiştir. Moral, kadınlık organını erotizm ile olan ilişkisinden sıyrarak geleneksel yaptırımların bu organ üzerine nasıl kapandığını göstermeye çalışmıştır. Kadın bedenine salt erotik bir açıdan yaklaşan erkek sanatçıların kadın bedenini yorumlarken başvurdukları estetik kriterlerin yerine kadının toplumsal bedenini ve performatif söylemde geçen kadınlığı yerleştirmiştir.

Moral'ın farklı tarihlerde, farklı mekanlarda sergilediği Speculum performansı, vajinayı merkeze alan ancak vajina ile 'kadını' değil 'kadınlığı' hemhal eden bir pratiktir (Görsel 3). Kadın bedeninin erotizmine yatırım yapan

‘mahrem’ organlar, erkek sanatçıların yorumunda doğrudan kadın bedeninin kendisi olarak görselleştirilmiş, bu beden eril bakışın arzusuna ve ondan haz alarak bakma durumuna hizmet etmeye yönelik işlerlik kazanmıştır. Ancak Moral, kadınlık organıyla kadın bedeninin erotizmine yatırım yapmamış bilakis bu organı haz veren imgesinden sıyrarak ‘kadınlık’ yani kadını kuran ve üreten söylemle ilişkiye sokmuştur.



Görsel 3. Şükran Moral, Speculum (İstanbul: 1997-2007).

Türkiye’de 1997’de 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde ve 2007 yılında Santral İstanbul’da “Modern ve Ötesi” grup sergisi kapsamında da gösterilen Speculum’da Moral bir jinekoloji sedyesinde uzanmaktadır. Sedyenin işlevsel tasarımında, jinekolojik muayenedeki bir kadının pozisyonunu alan sanatçı, bacaklarının arasına bir monitör yerleştirmiştir. Bu monitör, “eksik nesnenin yerine bir gösterge”dir (Kristeva 2018, 63). Moral, Kubota’nın bir resim fırçası ile yaptığı gibi kadınlık organını monitör ile görünür kılmakta, bu ekranı onun ‘eksikliğine’ bir takviye olarak bacaklarının arasına yerleştirmektedir. Monitör, kadınlık organının kendi söyleminde geçen kusurlu yaptırımlar üzerine konuşabilmesi için oradadır, zira monitörde akan görüntüler kadınlığa dair üretilen söylemin imgeleridir. Moral de tıpkı Kubota gibi vajina üzerinden kadınlık söylemini sorunsallaştırmıştır.

Jinekoloji sedyesindeki Moral'in bu pozisyonu, sanat tarihi disiplinine kaydolan kadının geleneksel temsillerinin dışındadır. Bakılan bir nesne olarak temsil edilen kadın imgelerinin aksine Moral'in imgesi kendine dönmüştür. Moral bu pozuyla, aslında Gustave Courbet'ye ve onun ikonik eseri Dünyanın Kökeni'ne (L'Origine du monde) bir göndermede bulunur (Görsel 4). Bu performansın yanı sıra Moral'in İşte Suçlu! (2009) adlı fotoğrafik imgesi ise doğrudan Courbet'yi hedef almaktadır (Görsel 5). Kadınlık organını dünyanın kaynağı olarak tarif eden Courbet, kadını bir kaynak, bir üretici olarak ve tabii imgenin pozu itibarıyla erotik bir biçimde nesneleştirmiştir. Moral ise yeniden ürettiği bu imgede hem biyolojik hem de metaforik olarak kanama durumunu kullanmış, bu kanama ile kadını dünyanın kökenine değil, kendi söyleminin kökenine yerleştirmiştir. Burada kadınlığa dair üretilen söylemin sakatlığına yönelik eleştirel bir durum vardır. Bu kan, kadının regl kanıdır ve burası kadının üreme döngüsünün başladığı yerdir. Fakat kadını bir üreme mekanizmasına çeviren ve öyle sergileyen eril temsillerin aksine Moral doğum, üreme ve annelik kanalında dönüp duran kadınlığın çileli yönüne vurgu yapmıştır.



Görsel 4. Gustave Courbet, L'Origine du monde (Paris: Musee d'Orsay, 1866).



Görsel 5. Şükran Moral, *İşte Suçlu!* (2009).

Bu çerçevede, kanama abject bir okumaya da açılmaktadır. Türkçe manasıyla ‘iğrenme’, olarak kullanılan “abject” Julia Kristeva tarafından bir kirlilik ya da hastalık olmaktan ziyade bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden şey olarak kavramsallaştırılmıştır. Burada Kristeva kavramın simgesel yönüne vurgu yapmaktadır: “İğrenme, hem bireysel hem de kolektif düzlemde toplumsal ve simgesel düzene içkindir” (2018, 88). İğrenme, dilin varlığındadır. Dolayısıyla iğrenme ‘şey’de değildir, o şeye yüklenen anlamın kendisidir. Bedenin atıkları, onlara yüklenen anlamlar üzerinden iğrenç bir durumu temsil eder. Kadındaki kanama da toplumsal söylemde ‘iğrenç’ bir anlama sabitlenmiştir. Hatta kadının adet döngüsü geleneksel söylemde ‘kirlenme’ olarak da ifade edilir. Kristeva abject olanın kirlilikle ilişkisine dair de şöyle yazar: “Kirlenmenin gücü kirlenmeye içkin değildir; kirlenmenin gücü kirlenmeyi kirlenme olarak tanımlayan yasağın gücüyle bağlantılıdır” (2018, 90). Kadının adet döngüsü, kadının ‘temizlik eksikliğine’, dolayısıyla ‘kirli’ olarak erkeğin ötekisi konumuna yerleştirilmesine dair bir söylem yaratır. Üreme zamanının habercisi olan bu biyolojik gösterge, toplumsal söylemde düzen dışına itilen, gizlenmesi, örtülmesi gereken bir deneyimdir. Kadın bu kanama ile kadınlık söylemine yerleşir ve aynı kanama ile ‘kirli’

olarak ötekileştirilir.

Moral, 'üreme' durumuna indirgenen bu organı -ki bunu Courbet'nin 'köken' olarak adlandırdığı ve kadını üreme zeminine sabitlediği yerden alır- ve üremeye işaret eden bedensel sıvıyı birbirine kavuşturur ve aynı zeminde kadının abject ve öteki olma halini eleştirir. Böylece eril bakışın hazzına hizmet eden bu imgeyi yine eril söylemin ona yüklediği abject ile ilişkiye sokarak eril bakışı hüsrana uğratar. Eril bakışa haz almaktan ziyade bir iğrenme hissi bırakır. Ancak bu iğrenme, eril söylemin kendi yarattığı durumdur, onu söyleminde ürettiği bu durumla yüzleştirir.

Bu kanama, kadınlığın söylemsel şiddetini vurguladığı gibi öte yandan fiziksel şiddete dair bir okumaya da açılır. Moral'ın bilhassa Zina ve Aşk ve Şiddet performanslarında coğrafi ve tarihsel olarak üzerinde durduğu önemli konulardan biri kadına yönelik fiziksel şiddettir. Kadının susturulması, dayak mefhumu, kadın cinayetleri ve performanslarında ortaklaşan formlardan ileri sürülebileceği üzere Doğulu kadına dair geleneksel yaptırımların sakatlığı Moral'ın sanatının merkezine yerleştirdiği olgular arasındadır. Bu bağlamda, buradaki temsili kan sadece kadına dair söylemin şiddetini değil, fiziksel boyutunu da imlemektedir. Nasıl ki Kubota, Pollock'un kanonik resmetme eylemine ithafen vajinasına yerleştirdiği bir fırçayla kadınlığa ve onun ötekiliğine karşı bir konum aldıysa Moral de kanonik imge bağlamında Courbet'yi muhattap almış ve kendi bedeni ile yeniden ürettiği Courbet pozundaki vajinaya bulaştırdığı kan ile kadınlığa ve kadınlık söyleminde geçen şiddete karşı bir pozisyon almıştır. Realizmin öncü isimlerinden biri olan ve kendinden sonrakileri üretimlerinin etkisi altında bırakan bir ressam olarak Courbet'nin bu tablosu çeşitli mecralarda dolaşıma sokulmuş ve kadınlığa dair bir imgelem yaratmıştır. Moral bu imgeyi karşısına almış ve onu yaşadığı coğrafyadaki kadınlığa dair kanonlaşmış geleneksel söylem ile ilişkiye sokarak göstergeyi yerinden etmeye çalışmıştır.

Bu noktada, Kubota ve Moral'ı ortaklaştıran en önemli ayrıntı, iki kadın sanatçının da mitleştirilmiş iki erkek sanatçıyı ve onların üretimini hedef almış olmalarıdır. Hem Kubota hem de Moral kendi tarihlerinden evvel resmetmiş iki erkek sanatçının meşrulaşmış işlerinin itibarını ironi ve parodi kullanarak sarsmaya çalışmıştır. Parodi, öykünme (imitation) ya da daha iyi bir ifadeyle öteki biçimlerin taklidi ve özellikle öteki biçimlerin aşırı kullanımları olarak 'biçimsel seçirme' ile ilişkilidir. Parodi, bu biçimlerin eşitsizliğini kendi yararına kullanmakta ve özgün olanı gülünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhaflık ve ayrıksılıklarının üzerine oynamaktadır (Jameson 2005, 16). Bu çerçevede, Kubota ve Moral, Pollock ve Courbet'nin özgün eserlerini, kadın ve erkek sanatçı arasındaki asimetrik durumu tartışmak adına 'tuhaflaştırarak' yeniden üretmişlerdir.

Buna ek olarak, iki kadın sanatçıda da vajina ve boyanın yan yana gelmesi iki 'erkek ressam'ın ve onların 'bilek kuvveti'nin de bir eleştirisidir, zira yüzyıllarca erkek sanatçıların kadın sanatçılardan daha kuvvetli bir bileğe, resmetme ve boyama yetisine sahip olduklarına inanılmıştır. Erkek bileği meselesini Ahu Antmen Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet adlı kitabında Lee Krasner ve Gülsün Karamustafa'nın deneyimleri üzerinden ele almıştır: "Sanatta erkek-egemen 'kanon'a girmenin yolu ise, bir zamanlar Hans Hoffman'ın Lee Krasner'ın resimleri için söylediği türde övgülere mazhar olmaktan geçer: 'O kadar iyi bir resim ki bir kadının yaptığını anlayamazsınız'" (2017, 93). 1960'lı yıllarda akademide öğrenci olan Karamustafa ise 2011 yılında "Hayal ve Hakikat" sergisi kapsamında gerçekleştirilen bir panelde konuyla ilgili benzer bir anısını anlatır: "Akademi'de öğrenciyken yaptığım desenleri gören bazı hocalar 'sende erkek bileği var' demişlerdi. Neydi bu erkek bileği, tam olarak anlayamamıştım ama çok gururlandığımı hatırlıyorum" (2017, 85). Bu bağlamda Kubota ve Moral'ın boyama eylemini erkek bileğinden alıp kadın bedenine aktarması; Kubota'nın boyama işini vajinaya devretmesi, Moral'ın ise zaten boyanmış bir vajina imgesini çoğaltarak yeniden (kana) boyaması,

erkek sanatçıların bilek kuvveti mitinin bir eleştirisini de ortaya çıkarır.

Ayrıca Kubota ve Moral Batı dışından iki kadın sanatçı olmaları dolayısıyla ve Batılı beyaz erkek sanatçıyı hedef almış olmalarıyla da ortak bir zeminde yer alırlar. İki kadın sanatçının da temel meselesi, kadın sanatçıların görünürlüğü problemidir ve bu problemi (beyaz) erkek egemen bir kanon yaratıp yüzyıllarca kadın ve Batı dışından sanatçıları dışlayarak kanonu zapt eden erkek sanatçılarla yüzleşerek gündeme getirmeye çalışmışlardır.

Pollock'a göre kanon sanatçılar veya yazarlar tarafından da yaratılmıştır. Kanon, bir (beyaz-erkek) sanatçı/yazarda çağrıştıran ata figürlerinden oluşmaktadır. Bu çerçevede, beyaz erkek sanatçı dışındaki, kadın veya Avrupalı olmayan sanatçılar hem kayıtların dışında bırakılır hem de kültürel mirasın bir parçası olarak göz ardı edilir, böylece kanon, nesilden nesle kültürel olanakların bütünlüğü için giderek yoksullaşan bir filtre haline gelir (1999, 4). Nihayetinde Pollock kendi 'kanon' tanımını yapar:

Ben kanonu, değerli nesnelere/metinler koleksiyonundan ya da saygı duyulan ustaların bir listesinden çok, sanatsal ustalığın ürünleri olarak seçtiği nesnelere/metinleri oluşturan ve dolayısıyla beyaz erkekliğin özel olarak özdeşleşmesinin meşrulaştırılmasına katkıda bulunan söylemsel bir oluşum olarak tanımlıyorum (1999, 9).

Kubota ve Moral'ı aynı zeminde tartışmam için cesaret veren bir diğer önemli nokta ise iki sanatçının da erkek sanatçı mitini eleştirirken kadınlığa atfedilen doğum ve üreme kavramlarına başvurmuş olmaları ve bedenlerinin salt bu döngüde kısıtılmasına karşı bir duruş sergilemeleridir. Bu noktada iki sanatçı da vajinayı sorgular, ancak vajinayı onun eril zihindeki temsilini ters yüz etmeye çalışarak sorunsallaştırır.

Kubota ve Moral'in benzeştiği gibi farklılaştıkları noktalar da mevcuttur: Kubota bir beden sanatçısı olarak kendi icra ettiği sanatının

primitifi sayılabilecek olan bir ressamı ‘eylem ressamını’ hedef alır. Moral ise kendi sanat formunun dışında bir disiplinden klasik bir resmetme biçimi olan bir ressamı seçer. Burada Moral’in Courbet’yi seçmesinin temel nedeni Courbet’nin resminden öte, resme verdiği addan kaynaklanır. Dünyanın kökeni meselesini irdeler Moral. Ayrıca belki bundan daha kritik olan bir nokta da Courbet’nin söz konusu resminin 1855 yılında Paris’e giden Osmanlı diplomatı Halil Şerif Paşa’nın kendi koleksiyonu için sipariş edilmiş olmasıdır. Bu durum, Moral’in fotoğrafına Doğulu erkek bakışını ve onun eleştirisini de kaçınılmaz olarak eklemektedir, ki bu bakışın eleştirisi yine Courbet’nin eserini yeniden yorumladığı *Speculum* performansında daha detaylı anlaşılmaktadır.

Speculum’a döndüğünde, burada da vajina yine kadınlık söyleminde geçen nesneleştirme operasyonuna dair bir pozisyondadır (Görsel 6). Moral’in jinekoloji sedyesinde iki yana açtığı bacaklarının arasına, tam da vajinanın konumuna yerleştirdiği monitörde ilk olarak kırmızı bir ekran görünmektedir. Bu ekrandaki kırmızılık, *İşte Suçlu!* adlı fotoğraftaki göstere ile aynı anlamı paylaşmaktadır. Kırmızı ekran burada da kadının kanama döngüsüne ve bu döngü üzerinden kadınlığı hem kısıtıran hem de ötekileştiren söyleme atıfta bulunmaktadır. Kısa bir süre kırmızı renkte kaldıktan sonra ekranda Moral’in geçmişte ürettiği performanslarından fragmanlar görünmeye başlanır. Bu performanslar yine kadının ‘eksik’ erkeğince ‘sahip’ olduğu fallus tutarlılıktaki düzeni ifşa eden üretimlerdir. Moral’in kadınlık organındaki monitörde akan görüntüler arasında *Bordello* ve *Hamam* performansları özellikle bu bağlamda tartışmaya açılmaktadır. *Bordello* ve *Hamam* performanslarının ortak özelliği, bir genelev ve bir erkek hamamında gerçekleşmesi üzerine kadınların girmesinin yasak olduğu mekanlarda geçiyor olmalarıdır. Bu mekanlar cismani bir zemin olarak ‘erkeğin tam’, ‘kadının eksik’ olduğu söyleme -konumlandırma pratiği üzerinden- işlerlik kazandırmaktadır.



Görsel 6. Şükran Moral, Speculum (1996).

Zürafa sokakta gerçekleştirdiği Bordello, bir genelev vitrininde erkek müşterilerine haz alarak bakma duygusunu yaşatan bir kadını gösterir (Görsel 7). Burada Moral, elbisesinin bir kısmını açarak bedenini cesur bir biçimde ‘bakılan’ kadının konumuna yerleştirir. Burada bakılan-edilgen bir özne olarak görülse de aslında Moral bakma eylemini kendisi üstlenmiştir. İzleyicinin bakışını ve bu bakıştaki devinimi üzerindeki elbisenin dekoltesinde gerçekleştirdiği esprilerle yönetmektedir. Fakat sanatçının burada izleyiciden daha önemli bir derdi vardır. Bu genelevin kapısında “Çağdaş Sanat Müzesi” yazmaktadır, bu bağlamda sanatçı, “‘Müze’ ve ‘sanatçı’ kavramlarını, ‘genelev’ ve ‘fahişe’ kavramları üzerinden eğretileme ile kullanmıştır” (Arapoğlu 2016, 59). Müzelerdeki erotik kadın imgeleri ile genelevdeki seks işçisini ilişkilendirerek aslında müze ziyaretçileri ile genelev müşterilerinin bakışını aynı perspektife yerleştirmiştir. Bir dönem kadınların sadece çıplak bedenleriyle ve ‘bakılan-nesne’ olarak girebildikleri müzelerin eril arzulara hizmet etmek bakımından genelev ile aynı zemini paylaştığını iddia etmiş olur.



Görsel 7. Şükran Moral, Bordello (İstanbul: 1997).

1997 yılında Galatasaray erkek hamamında gerçekleştirdiği Hamam performansında ise sayısız kadının aynı anda içinde çıplak ve erotik biçimlerde tahayyül edildiği hamam imgesini tersine çevirmiştir (Görsel 8). Bu hamamda, erkek bedeni kalabalığı varken Moral bu erkeklerin arasında tek kadındır. Etrafındaki sayısız çıplak erkeğin arasında kendisi de çıplak olan bu kadın, bu erkeklerin otoritesidir. Hamam imgesi bu bağlamda Batılı eril bakışın en çok merak ettiği harem imgelemine de bağlanır. Çıplak ve seksüelliklerine yatırım yapılmış olan kadın bedenlerinin kaçınılmaz bir biçimde erotikleşen görüntüleri oryantalistlerin resimlerinde pek çok kez imge halini almıştır. Moral bu imgeyi ters yüz eder; bakışı tersine çevirir ve burada da bakmaktan alınan eril hazzı devre dışı bırakır.



Görsel 8. Şükran Moral, Hamam (İstanbul: 2015).

Daha önce de ifade edildiği üzere bu çalışmalar Moral'ın coğrafi ve tarihsel belleğin kesişiminde, Doğulu kadının maruz kaldığı fiziksel ve söylemsel şiddet unsuruna dair ele aldığı performanslarıdır. Ekranda akan görüntüler, kadını kuran, üreten ve özneliğini bu baskı ve kısıtlamalar altında bedenleştiren eril söylemi ifşa etmektedir. Kısıtlamalar Butler'ın kuramında performatifliği harekete geçiren ve sürdüren şeydir (2014, 139). Özne kısıtlandığı bu yerde performatif olarak bedenleşmektedir. Kadının, kadınlık organı üzerinden nesneleştirilmesi ve bu organ ile doğum, üreme, emzirme, bakım verme çemberine kısıtlanması, aynı organ ile haz nesnesine dönüştürülmesi ve bu organdaki biyolojik olgular aracılığıyla bir de abject ilan edilmesi ve ötekileştirilmesi, dolayısıyla kısıtlandığı söylemin tekrarları sonucunda bedenleşmesi Moral'ın Speculum performansındaki monitörde feminist bir bakış açısıyla görselleştirilmiştir.

Bu konuya ek olarak, jinekoloji sedyesi aslında başka bir şey adına daha konuşmaktadır. Bu sedye, kadınların kendilerini konforlu hissetmedikleri bir pozisyondaki huzursuz duruma da işaret eder. Buradaki sadece doğum yapan ya da rutin jinekolojik kontrollerini yerine getiren bir kadın değildir. Bu sedyede, namus kisvesi altında bekaret kontrolüne getirilen kadının duygulanımı da yatmaktadır. Namus adı altında bekaret kontrolü geleneksel Doğu toplumlarının kadına yaptırımları arasındadır ve namus kavramı ve onun kadın bedeninde açtığı yaralar, Moral'ın sanatının majör malzemeleri arasındadır. Sanatçı, Zina ve Aşk ve Şiddet gibi performanslarında doğrudan bu konuyu işlemiştir.

Moral, sanat tarihinde imgeleşen ve eril beğeniye hizmet edecek biçimde ölçülendirilmiş pozlarda kanonlaşan kadın imgesini feminist bir perspektifle ele alarak bu kanonlaşmaya karşı bir tutum sergilemiştir. Çünkü, kadının bu 'dişi' pozisyonu onu bir erkek ressamın poz veren ve erkek bakışıyla erotikleştirilmiş bir imge olmaktan koparmakta, kendi bedenine geri döndürmektedir. Bu

yüzden Moral, tıpkı Kubota gibi kadınlık organının görünürlüğüne başvurmuş ve onun fallus tutarlılıktaki ‘eksikliği’ gündeme getirmiştir. Bu yöntemle, kadın bedenini eril bakışın yorumuna teslim etmemiş, kendi bedenini/öznelliğini kendi sahiplenmiş ve bu poz ile geleneksel erotik imgeden ayırtmıştır. Bununla birlikte bu imgeye kadınlık sorunlarını eklemeyerek imgeyi politik bir ilişkide tartışmaya açmıştır. Salomon’un da yazdığı gibi, kadın sanatçıların geri kazanılmasının en yararlı sonuçlarından biri, ‘normal’ seçilimi doğrudan inceleme altına almak ve böylece onu doğallıktan çıkarmak ve siyasallaştırmaktır (1998, 350). Moral, ‘normal’ seçilimi sorgulayan ve onu zorlayan bir sanatçı olarak politik bağlamda imgesel ve kültürel kanonla karşı karşıya gelmiştir.

İngesel ve geleneksel kanona karşı duruşu Moral’in kanon tartışmasının içine çekilmesini mümkün kılmaktadır. Langfeld’in ifade ettiği gibi karşı kanon genellikle henüz kanonlaştırılmamış çağdaş sanatla ilgilidir (2018, 14). Moral ya da onun üretimleri bir kanonlaşma pratiği altında okunmamıştır belki, ancak kanonlaşmış ve hatta kemikleşmiş kadın imgelerine ve patriyarki içinde üretilen söylemsel kanona karşı duruşuyla kanon kavramıyla savaşım halindedir. Moral bir kanon yıkıcı değildir, zaten Brown’un da yazdığı gibi, “Kanon, değiştirilebilen veya yırtılabilen fiziksel bir liste değil, aksine bir toplumun kolektif bilincindeki sanatçıların ve sanat eserlerinin bir özeti gibidir ve değiştirilmesi veya ortadan kaldırılması bu nedenle zor olacaktır” (2021, 6). Fakat zor da olsa Moral’in işleri, kanonu kırmak ve üzerine inşa edildiği eril zemini sarsıntıya uğratmak ya da en azından üzerinde tahakküm kurduğu görsel alanda eril bakışı bir nebze olsun rahatsız etmek, hayal kırıklığına uğratmak adına üretilmiş imgeleri ortaya koymaktadır.

Sonuç

Feminizm sanat alanında kadın sanatçıların kendi bedenlerine dönmesiyle

başlamıştır. Kendi bedenlerini erkek sanatçının bakışından ve elinden çekip alarak eril bakışın gözünden görülenin aksine kendi öznellikleriyle sergilemişlerdir. Bu radikal girişimler, eril kanonlaşmanın ötesine geçebilmek, kanonu yıkamasa bile sarsabilmek adına atılmış önemli adımlardır.

Kanonu sarsmak, kanonik eserleri ironi ve parodi kullanarak yeniden üretmek suretiyle itibarını zedelemek adına üretimler gerçekleştiren Kubota ve Moral arasında önemli bir ilişki vardır. İki kadın sanatçı da sanatsal ya da kültürel kanonu eleştirirken kadınlık organını merkeze almıştır. Bu merkezde ise Jackson Pollock ve Gustave Courbet gibi iki önemli figürün eleştirisini yapmışlardır. Merkeze aldıkları kadınlık organları ile kadının ‘eksik’ olma durumunu tartışmaya açmış ve bu tartışmada kadının haz nesnesine dönüştürüldüğü diğer sanat tarihi imgelerini de karşılıklarına almışlardır. Bu bakımdan, yaklaşık otuz yıllık bir farkla, farklı coğrafyalarda ve farklı pozlarda kadınlık organına yaptıkları vurgu ile Moral ve Kubota, kadın ve kadınlık kavramlarını benzer şekilde irdelemişlerdir.

Türkiye özelinde ise Moral feminist konunun görselleşmesi bağlamında geleneksel kanona farklı bir yaklaşım getirmeye çalışmıştır. Sanatçının çalışmaları, kadın sorunlarının nasıl tartışılması ve tartışmanın nereden başlatılması gerektiğine dair bir ipucu niteliğindedir. Özellikle geleneksel Doğu toplumlarında kadın sorunlarını ve bu sorunları ele alınırken bakılması gereken kültürel formları ve bu formların kadın bedeninde açtığı yaraları kıstas almıştır. Bunu yaparken de kadın bedenini tasasız bir erotizm içinde sunarak kadın bedeninin temsiline kriter getirmiş olan toplumsal cinsiyet temelli imgeleri eleştirmiştir. Bu bağlamda Moral imgesel ve geleneksel kanon ile aynı anda mücadele etmektedir.

Son olarak Moral, cesur bir biçimde ortaya koyduğu ve bir mücadele alanına dönüştürdüğü bedeni/benliği ile kadın sanatçıya ve sanat eleştirmenine de kanon içinde bir ‘aralık’ açmaktadır. Salomon’un yazdığı gibi:

Kendi tarihsel anımızda kadınlar, kültürün üretilme ve yayılma biçimlerinde söz sahibi olma ayrıcalığı ve sorumluluğu için savaştı ve kazandı. Feministler, kadınların sanatçı ve eleştirmen olarak dahil edilmesine izin vermek için kanonik söylem içinde yer açtılar (1998, 349).

Moral, geleneksel yaptırımların kadın bedeninde açtığı yaralara dikkat çektiği pratikleri ile feminist sanatın en radikal örneklerini sergilemiştir, bu sergileme ise salt Moral'ın sanatını değil, onun sanatının eleştirisini de kanon ile karşı karşıya getirmiştir. Kanona ve kanonlaştırma pratiğine dair hem sanatsal hem de eleştirel bağlamda yeni ve farklı bir düşünsel alan yaratılabilmesi için zemin teşkil etmektedir.

1 Burada 'eril bakış' terimi ile Laura Mulvey'in kavramsallaştırmasıyla 'kadının denetimini ele geçirip ona sahip olan erkek izleyicinin bakışı' (2016, 289) kastedilmektedir. Eril bakış (*male gaze*), sinemadaki kadın tasvirlerinin ataerkil toplumun psikolojik arzularını tatmin etmek için nesneleştirici ve sınırlayıcı bir şekilde inşa edildiğini belirten feminist bir teoridir. Teori, film yapımcısı ve teorisyen Mulvey tarafından ticari filmin eleştirisi olarak geliştirildiyse de sanat ve diğer disiplinlerdeki bakışın sorgulanması adına kullanılabilir.

2 Marjinalize (*marginalisé*) Fransızca bir kelime olarak 'aykırı' anlamında kullanılmaktadır. Türkçe literatürde de marjinalize etme terimi, benzer şekilde kişi ya da topluluğun aykırılığına gönderme yaparak; kişi ya da topluluğun önemsizleştirilme, toplumun dışına itilme ve güçsüz bırakılma durumunu ifade eder.

3 *Queer* teori, disiplinlerarası işleyen eleştirel kuramlar literatürüdür. Toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliklere ilişkin geleneksel varsayımları yıkmaya çalışan, geleneksel akademik yaklaşımlara meydan okuyan, toplumsal cinsiyet ve onun asimetric yapısına karşı mücadele eden bir düşünce ve yazım alanıdır.

4 Süfrajette, (*suffragette*) genel anlamıyla 'oy kullanma hakkı savunucusu' olarak kullanılır. On dokuzuncu yüzyılın son on yılı ve yirminci yüzyılın ilk çeyreği boyunca militan kadın hareketlerinin çekirdeğini oluşturan süfrajette oy hakkı için Birleşik Krallık'ta mücadele vermiş olan radikal bir kadın topluluğudur. Bknz. (Tekeli, 2017, s. 22),

5 Öznelerarasılık bir olgunun birden fazla özne tarafından deneyimlendiği bir durumdur. Kültür gibi kapsayıcı kavramların altında, şeyler ve onların anlamlarının, onlara ilişkin ortak anlayışların özneler üzerindeki ortak etkisinden hareket eder. Beden sanatında ortaya çıkarılan 'kimlikli bedenler'; toplumsal cinsiyet, etnik köken, sınıf gibi kavramlar altında farklı öznelliklerin toplumsal normlara ilişkin benzer deneyimlerini uygulamakta ve farklı özneler arasında ilişki kurmaktadır.

Kaynakça

- Antmen, Ahu. *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. (İstanbul: Sel, 2017).
- Arapoğlu, Fırat. “Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık” *Tykhe* 1, no.1 (2016): 52-63.
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin (İstanbul: Ayrıntı, 2015).
- Berger, John. *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis, 2013).
- Boyne, Roy. “The Art of The Body in The Discourse of Postmodernity,” *The Body Social Process and Cultural Theory* ed. M. Featherstone, M. Hepworth, B. S. Turner (London: SAGE, 1991), 281-296.
- Brown, Sarah McDermott. “Gender and Power in the Art Historical Canon,” *Ensemble*, (2021). <https://www.ensemblepublished.com/blog/gender-and-power-relations>.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” *Theatre Journal* 40, no.4, (1988): 519-531.
- Butler, Judith. *Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar (İstanbul: Pinhan, 2014).
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis, 2018).
- Derrida, Jacques. *Positions*. (Şikago: The University of Chicago Press, 1981).
- Eagleton, Terry. *Postmodernizm Yanılsamaları*, çev. Mehmet Küçük (İstanbul: Ayrıntı, 2011).
- Goffman, Erving. *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar (İstanbul: Metis,2016).

- Jameson, Fredric. *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal (Ankara: Dost, 2005).
- Jameson, Fredric. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü (Ankara: Nirengi, 2011).
- Jones, Amelia. *Body Art / Performing The Subject* (London: Minnesota, 1998).
- Jones, Amelia ve Warr, Tracey. *The Artists's Body* (Londra: Phaidon, 2012).
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tural (İstanbul: Ayrıntı, 2018).
- Langfeld, Gregor. "The Canon In Art History: Concepts And Approaches" *Journal of Art Historiography*, no.19 (2018): 1-18.
- Leppert, Richard. *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı, 2009).
- Mirzoeff, Nicholas. *Body Scape, Art, Modernity and The Ideal Figure* (London ve New York: Routledge, 1995).
- Mulvey, Laura. "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması," *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, der. Ahu Antmen (İstanbul: İletişim, 2016), 277-298.
- Phelan, Peggy. *Unmarked the Politics of Performance* (New York - London: Routledge1993).
- Pollock, Griselda. *Differencing The Canon Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londan and New York: Routledge, 1999).
- Salomon, Nanette. "The Art Historical Canon: Sins Of Omission," *The Art of Art History: A Critical Anthology* der. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998), 344-355.
- Schneemann, Carolee. "The Obscene Body/Politic" *Art Journal*, (Winter,

1991): 28-35.

Taş, Tuğba. Türkiye’de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı. Doktora Tezi (Ankara: 2013).

Tekeli, Şirin. Feminizmi Düşünmek. (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017).

Vergine, Lea. Body Art and Performance: The Body as a Language (Milano: SKIRA, 2000).

Weeks, Kathi. Feminist Öznelerin Kuruluşu, çev. İlkay Özkürallı (İstanbul: Otonom, 2012).

