Sanatta Kadın Bedeni ve Maksat*

Arş. Gör. Dr. Ceren Tekin Karagöz

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8718-9608>

Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Bölümü, Denizli – TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 21.09.2021

Kabul: 30.12.2021

On-line Yayın: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler

Beden Sanatı

Feminist Sanat

Maksatçılık

Performans

Kadın Bedeni

Araştırma Makalesi

* “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” beyanları: Bu çalışma için herhangi bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.52713>

Öz

Tarihsel olarak bedenin imajı, zamana ve mekâna göre değişen pek çok norm üzerine kurulmuştur ve kültürel bir altyapıya dayanır diyebiliriz. Kültürel okumaları yapabilmek ve içeriği anlayabilmek için ise eserin maksadına bakmamız gerekmektedir. Maksatçılık, sanat eserinin sanatçının söylediği ya da hedeflediği anlamı taşıdığını ileri süren bir yorumlama teorisidir ve sanatçının tam olarak amaçladığı şeyi yapması durumunda bir sanat eserinin başarılı olduğunu savunur. Bu çalışma sanatçıların, feminist ve bağlamsal bir bakış açısıyla, görsel ve metin odaklı (metinlerarası) temsil biçimlerini kadın bedeni ve normatif toplumsal cinsiyet rollerini sorgularken; algılanma ve yansıtılma biçimlerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda Guerilla Girls, Gülsün Karamustafa, Cindy Sherman, Gina Pane, Marina de Van, Marina Abramovic ve Ann Hamilton eserlerinde ve performanslarında ne yaptıkları ve maksatlarının ne olduğu incelenmiştir. Ortaya konan örnekler ve yorumlar Barrett’in (2020) “Maksatçılık” sorgulamaları çevresinde incelenmiştir. Bir kısım kamusal sanat tartışmalarında, bazı medya sitelerinde ve bazı araştırmalarda beden üzerine üretilen sanat performansları, görüntüleri, objeleri hakkında devam eden baskın söylem, bedene müdahale edilen görüntülerin fiziksel ve zihinsel olarak riskli olduğu “sanatçıyı kendini cinselleştirme” veya “kendini nesneleştirme” sınırında olduğu ve dolayısıyla makulen akla hizmet ettiği yönündedir. Bu çalışmada incelenen kadın sanatçılara ve bedenleriyle yapmaya çalıştıklarına baktığımızda ise; kadın sanatçıların kendi bedenlerine uyguladıkları şiddet ya da müdahaleler ile metalaşmış kadın bedeni, insan bedeni ve toplumsal normlar üzerine sorgulamalar yaptıkları görülmektedir. Sanatçılar sadece kendi bedenlerine değil, farklı toplumlarda ve farklı zamanlarda kadına yaklaşımı eleştiren eserler ortaya koyarken, bedenlerini kadınların maruz kaldığı toplumsal baskı ve şiddetin bir metaforu olarak kullanmışlardır. Kadın sanatçılar bir nevi yüzlerce yılda oluşturulan kalıplara göre şekillendirilmiş ve eril bakış açısıyla dayatılan sanatı değiştirmek, yeni değerler yaratarak kadının sanatsal aidiyetini inşa etme yolunda önemli adımlar atmışlardır. Feminist sanatçılar toplum temelli pek çok soruna dikkat çekmenin ötesine geçerek, sanatın üretimine, değerlendirilmesine ve sanatçının rolüne yönelik yepyeni bir anlayışı ortaya koymaya devam etmektedir.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Tekin Karagöz, C. (2021). Sanatta Kadın Bedeni ve Maksat. *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, 14(88): 123-138.

*Women's Body and Purpose in Art**

Ress. Asst. Dr. Ceren Tekin Karagöz

Pamukkale University, Faculty of Education, Department of Fine Arts, Denizli – TURKEY

Article History

Submitted: 21.09.2021

Accepted: 30.12.2021

Published Online: 31.12.2021

Keywords

Body Art

Feminist Art

Purposefulness

Performance

Women Body

Research Article

* Statements of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors": No conflicts of interest were reported for this article. Ethics committee approval is not required for this article.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.52713>

Abstract

Historically, the image of the body is based on many norms that change according to time and space, and it can be said that it is based on a cultural infrastructure. In order to make cultural readings and understand the content, we need to look at the purpose of the work. Purposefulness is a theory of interpretation that asserts the work of art has the meaning the artist said or intended and argues that a work of art is successful if the artist does exactly what he or she intended. While this study questions the visual and text-oriented (intertextual) representations of artists, the female body and normative gender roles, from a feminist and contextual point of view; focuses on the way they are perceived and reflected. The examples and interpretations put forward in this context were examined around Barrett's (2020) "Purposeism" inquiries. In this context, what Guerilla Girls, Gülsün Karamustafa, Cindy Sherman, Gina Pane, Marina de Van, Marina Abramovic and Ann Hamilton do in their works and performances and what their aims are are examined. The examples and interpretations put forward were examined around Barrett's (2020) "Purposeism" inquiries. In some public art discussions, some media sites and some research, the dominant discourse about the art performances, images and objects produced on the body, that the images that interfere with the body are physically and mentally risky, are on the border of "self-sexualizing the artist" or "self-objectifying" and therefore, it reasonably serves the mind. When we look at the female artists examined in this study and what they try to do with their bodies; It is seen that women artists make inquiries about the commodified female body, the human body and social norms through the violence or interventions they apply to their own bodies. Artists have used their bodies as a metaphor for the social pressure and violence that women are exposed to, while creating works that criticize not only their own bodies, but also the approach to women in different societies and at different times. Women artists have taken important steps towards changing the art that has been shaped according to the patterns created in hundreds of years and imposed with a masculine point of view and building the artistic belonging of women by creating new values. Feminist artists go beyond drawing attention to many community-based problems and continue to reveal a brand-new understanding of the production and evaluation of art and the role of the artist.

GİRİŞ

Batı dünyasında bedenden şüphe duyan bir gelenek Empedokles ya da Pythagoras gibi Sokrates-öncesi filozoflardan beri sürmektedir (Le Breton, Bedene Veda, 2016: 9). On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda, toplumsal bilinci yüksek bazı düşünürler ve sanatçılar kadınlar üzerindeki tahakküm meselesini sorgulamaya başlamıştır (Minor, 2013: 214). Bu sorgulamalarla birlikte kadın sanatçılar 18. yüzyılda kabul görmeye başlar ama erkeklere uygulanandan çok farklı bir ölçüt vardır. Kabul görmesi için kişiliğinin, kamuoyu karşısındaki duruşunun sanatçı tanımına değil, geçerli kadın tanımına uygun olması şarttır (Pooke ve Whitham, 2012: 90). Feminist hareketin başlamasına kadar küçük adımlarla devam eden bu kadın sanatçı algısı, Feminist sanat hareketi ile yıkılmaya başlamış, kadının ve sanatta kadınlık temsillerinin değişmeye başladığı bir sürecin adımları atılmıştır. 1970'lerden 1980'lere kadar beden sanatı, performans ve fotografik otoportre olarak bölünerek ikiye ayrılmıştır. Performans, çok daha teatral olan pratikleri, nispeten pasif bir izleyiciyle geleneksel sahnelenmiş ilişkiye bağlı anlatılar ortaya koyarken, fotografik otobiyografiler metalaştırma sürecini görmezden gelinmek veya eleştirilmek yerine abartılacak şekilde bencilce nesnelleştirme ve fetişleştirme yoluna gitmiştir (Warr ve Jones, 2006: 22). 1980'lerde eleştiriden çok abartma, pankapitalizmde gündelik hayatın yabancılaşmasını müzakere etmenin baskın aracı haline gelir. Bu bağlamda bedenin statüsü ve toplumdaki rolleri batı toplumunda yeniden değerlendirilmiştir. Sanatçılar buna çeşitli yollardan yanıt verirken, beden sanatı ve performans sanatı feminist sanatçıların kullandığı başlıca form olmuştur (Whitham ve Pooke, 2013: 153). 20. Yüzyıl'ın sorgulayıcı havasında ise Feminist sanatçılar kadın bedenini bir eksiklik üzerinden değil, olumsuzluk olarak tanımlamışlardır. "Bedeni, farklı açılardan ele alarak, o güne kadar gelen yaygın sanatsal temsiliyi eleştiren ve alternatif beden arayışları sunan, kendi bedenlerini temsiliyet politikalarına dahil eden, fotoğraf, video, yerleştirme ve performanslarında bedenlerini diledikleri gibi kullanan bir yapıya bürünmüşlerdir. Bedeni denetleyen, ıslah eden, yöneten iktidara başkaldırı içeren bu işler; kadın emeği, ev işleri, annelik, her türlü eril şiddet, toplumsal cinsiyet, fetişizm, tecavüz, pornografi ve egemen erkek bakış gibi sorunlar etrafında üretilmiştir" (Öğüt, 2012).

Tarihsel olarak bedenin tarihi, içerdiği birbirinden farklı alanlar ve pratikle (sosyal, politik, kitlesel, özel ve mahrem) belirtilen normlar üzerine kurulmuştur (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2008). Beden- ne yediğimiz, nasıl giyindiğimiz, katıldığımız günlük ritüeller- bir kültür ortamıdır. Bir antropolog Mary Douglas'a göre beden, kültürel sınırların ötesine geçtiği için, doğal bir sembolik biçimdir, bir kültürün merkezi kurallarının, hiyerarşilerinin ve hatta metafizik taahhütlerinin üzerine yazıldığı ve böylece bedenin somut dili aracılığıyla pekiştirildiği bir yüzeydir. Beden aynı zamanda kültür için bir metafor işlevi görebilir (alıntılayan Bordo, 1997: 90). Toplumsal yapılar bireyin beden tasvirini, üretim, kültür, sınıf, yaş, sağlık, cinsellik, arzu ve eril/dişi statüyle bağlantılı olarak konumlandırır (Young, 2009). İktidar mekaniği, bedenlere dokunmayı bir görev bilir, işlevsellik kazanabilmek için, söz konusu beden üzerinde mutlak egemenliğini yeniden aktarmada, kuramsal söylemin dışında ya da ona karşı kışkırtıcı olmadan; birey yönetimine ve yaşamın bir biçimde işletilmesine bırakır (Foucault, 2010). Toplumsal dünya, bedeni cinsiyetleştirerek dünyadaki her şeyi, en başta da bedenin kendisini bir sömürü nesnesine dönüştürür. Kadın bedeninin biyolojik gerçekliği; erkeklerin kadınların üzerindeki keyfi tahakküm ilişkisi ile erkek merkezli bakışın pratik şemaları çerçevesinde algılanıp inşa edilmesi neticesinde, bir sömürü nesnesi olarak sembolik bir "gösterişli tüketim" göstergesine dönüşmesine neden olmaktadır (Bourdieu, 2015). "Kısaca kadın bedeninin sadece fiziksel ve ruhsal olarak kendisi değil, görsel temsiliinin de sömürüye, suiistimale açık olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka deyişle "Kadınlar" ve "Kadınlık"; yüzyıllardır erkek sanatçılar tarafından idealize, estetize, erotize edilmiş, tabulaştırılmış ve fantezi nesnesi haline getirilmiştir" (Öğüt, 2012).

Feminist sanatta beden; görsel sanatın aracı olarak sanat eserinin biçimsel doğası ile sanatçıların

fikirlerinin ya da duygularının basit sezgisel ifadesi değil, izleyicilerin özdeşlikler meydana getirmek için temsillerin “miş” gibi oluş içerisinde okunabileceği toplum, sınıf, cinsiyet nosyonları yoluyla inşa edilmesidir (Harris, 2013). Beden sanatı pratikleri izleyiciyi yabancılaşmaktan ziyade kıskırtır, onu öznel arası bir alış-verişe çeker (Jones, 2012: 314). “Miş” gibi olma hali bir yandan sokaklara taşınan, öte yandan performans gibi sanatsal ifade biçimlerine kavuşan kimlik politikaları ve beden gibi “şeyler”i sanatçıların başlıca konusu ve aracı haline dönüştürmüştür (Antmen, 2014: 11-12). Bu bağlamda ele alınabilecek olan feminist sanat, üretimi sadece bir tepki mekanizması olarak görmeyerek olumlu yönleriyle sanata dahil edildiğinde kadın bedeninin sadece “ideal kadının” temsili olmaktan çıktığını izleyiciye göstermektedir. McDonald’ın (2001) deyişiyle artık sanatçı, kadın bedenini kavramsal, ideal ve kapsayıcı ilkelerle, erotik ve çekici kadın bedeni temsili üzerinden, bilinçli olarak amaçlanan açık yapıt haline dönüştürür. Bir başka deyişle beden sanatı, varoluş koşullarının bedenler aracılığıyla bir analiz geliştirir ve performanslar dünya üstüne bir maksat olarak karşımıza çıkar (Le Breton, 2016).

Maksatçılık, sanat eserinin sanatçının söylediği ya da hedeflediği anlamı taşıdığını ileri süren bir yorumlama teorisidir. Sanat eserinin esaslarını değerlendirmek amacıyla temel alındığında maksatçılık, sanatçının tam olarak amaçladığı şeyi yapması durumunda bir sanat eserinin başarılı olduğunu savunur (Barrett, 2020: 100). Feminist sanat beden metaforunun bilenen temsillerini, izleyiciyi de sürece dahil ederek, bedeni imajından kurtarmış ve politik beden imgesinin metonimik yönlerinin dönüşmesini sağlamıştır diyebiliriz. Beden her geçen gün daha fazla çağdaş sanatçı tarafından da bir sanat dili olarak kullanılmaktadır. Her ne kadar fenomen çok farklı akım ve eğilimleri temsil eden, çok farklı sanat teknikleri kullanan ve çok değişik kültürel ve entelektüel arka planlara sahip olan sanatçıları etkilese de bu tür sanat yapma tarzı her şeye rağmen bütün dışavurumuyla birlikte belli özelliklere sahiptir (Vergine, 2011). Sanatsal malzeme olarak odak noktasında beden bulunduğundan performans sanatı, insanın kendisiyle ve diğerleriyle nasıl ilişki kurduğu, cinsel ve ırksal kimlik konularını keşfetmek açısından yararlı bir araç olarak değerlendirilebilir (An ve Cerasi, 2021: 94).

Sanat eserini keşfetmenin ve anlamının bir temeli olarak imajların kültürel ve tarihsel arka planını vurgulayan bağlamsal okuma, bir imajın değeri ve niteliğinin kısmen toplumsal olarak koşullandığını, ne zaman ve neden yaratıldığını bilmedikçe bir eseri tam olarak anlamının ve değerlendirmenin mümkün olmadığını savunur (Pooke ve Whitham, 2012: 67-68). Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, bu toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunmasıdır (Antmen, 2008). Bu çalışma, sanatçıların feminist bakış açısıyla, görsel ve metin odaklı (metinlerarası) temsil biçimlerini kadın bedeni ve normatif toplumsal cinsiyet rollerin nasıl algıladıkları ve yansıttıklarını göstermeyi amaçlamaktadır. Barrett (2020: 105) “Eserlerin gerçekte neyi nasıl gösterdiğine saygı duymadan, sanat eserleri hakkında bir şey söyleyemezsiniz” der. Barthes, “metinlerin” veya görsel okumaların çeşitli anlamlar ve yorumlara açık olduğunu, üstelik bunlardan bazılarının yaratıcılarının amaçladıklarının dışına çıkabileceğini savunur (Pooke ve Whitham, 2012: 102). Bu bağlamda Guerilla Girls, Gülsün Karamustafa, Cindy Sherman, Gina Pane, Marina de Van, Marina Abramovic ve Ann Hamilton eserlerinde ve performanslarında ne yaptıkları ve maksatlarının ne olduğu incelenmiştir. Ortaya konan örnekler Barrett’in (2020: 101) “Maksatçılık” sorgulamaları çevresinde incelenmiştir. Ele alınan sanatçıların çalışmaları bir tartışmayı başlatmaları ve görgül veriler üzerinden sanatçının maksadı üzerine şekillendirilmiştir.

Guerrilla Girls

Sanat tarihine biraz kuşkuyla bakan feministler önce şu soruyu sormuştur: Kadın sanatçılar nerede? (Minor, 2013: 214) Görsel 1’de kafasına bir goril maskesi takan ve yüzü bize dönük olan bir

çıplak kadın figürünü içeren posterini de aslında aynı soruyu sormaktadır. Posterin üzerinde “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için mutlaka çıplak olmaları mı gerekiyor? Müzede eseri sergilenen sanatçıların yalnızca yüzde 5’i kadinken, tablolarla resmedilen modellerin yüzde 85’i kadın.” yazısı yer almaktadır.

Görsel 1: Guerrilla Girls, Kadınlar Met. Museum’a Girebilmek İçin Çıplak Olmak Mı Zorunda? (Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?), 1989. Poster, 27.9x71.1 cm. Özel Koleksiyon.

Guerrilla Girls’in bu posterde yer alan söylemi aslında sanat tarihinde kadına ve kadın bedenine bakışı, kadın bedeninin; erotik ve çekici kadın bedeni temsili olarak amaçlanan açık yapıt haline gelişini net bir şekilde özetler. Seçilen görsel figür bize oryantalist bir hava barındıran gizemli ve egzotik, arzu nesnesine dönüşen bir beden tasviri sunar. Laura Mulvey (1941)’de cinsel dengesizliğin düzene soktuğu bir dünyada, bakma hazzının etkin/eril ve edilgen/dişi arasında bölündüğünü söyler. Belirleyici erkek bakışı fantezisini, buna uygun olarak şekillenen dişi figürüne yansıtır. Geleneksel teşhirci rolleriyle kadınlar da hem bakılır hem sergilenir, görünüşleri güçlü ve erotik etki bırakmak için şifrelenmiştir; bu yüzden bakılan-şey-olmayı çağrıştırdıkları söylenebilir. Cinsel nesne olarak sergilenen kadın erotik gösterinin ana temasıdır (Mulvey, 2011: 1035). Bu çalışmayı yapan Guerrilla Girls grubu 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde ‘Uluslararası Resim ve Heykele Bakış’ sergisinde çalışmaları sergilenen sanatçılardan sadece 13’ünün kadın olması gerçeğinden yola çıkan kadın sanatçı ve eleştirmenler tarafından kuruldu. Sanat dünyasında var olan cinsiyet, çıplaklık ve cinsellik gibi sorunların bir araya getirdiği grup, hazırladıkları poster, sticker, basılı malzemeler, performanslarla sanat dünyasındaki yaygın kalıp davranışlar ve cinsiyete dayalı eşitsizliği vurgulayan protest çalışmalarını gerçekleştirdiler. Gruptaki sanatçılar, goril maskeleri takarak yaptıkları çalışmalara dikkat çekmek için kendilerini bir ruhtan arındırmış ve kendilerini kişiliklerinden arındırarak bir anlamda “isimsiz” olmuşlardır. Bireyselliklerinin ön plana çıkmasını önleyen bu eylemsel tavır izleyicilerin alışmış olduğu seksi kadın imgesini altüst eder ve bedeni kişilikten uzaklaştırarak sadece bir temsil aracına dönüştürür. Guerrilla Girls Görsel 1’de yer alan posterde maksadını:

“Kadınların Met Müzesine Girmek İçin Hala Çıplak Olması Gerekmiyor Mu?” New York’taki Public Art Fund için bir reklam panosu tasarlamamız istendiğinde, genel bir izleyici kitlesine hitap edecek bir şey yapma şansını memnuniyetle karşıladık. Sanat eserlerindeki çıplak kadın bedenlerinin sayısına kıyasla sergilenen kadın sanatçıların sayısını saymak için

Metropolitan Sanat Müzesi'ne gittik. Sonuçlar çok açıklayıcıydı. Public Art Fund, "yeterince açık" olmadığını iddia ederek reklam panosu olarak reddetti, biz de bunun yerine New York City otobüslerinde reklam olarak yayınladık." (Guerrilla Girls, 2021) şeklinde açıklamaktadır.

Modern yaşamda; kişinin kendini ve ötekileri takdimi ve temsili, fiziksel görünüş ekseninde şekillenmiş; bedenin egzersizi ve ona bağlı sayılan "bedeni kendin yarat" söylemiyle atletik bedeni sunuşu da kendini yeniden şekillendirmiştir (Ory, 2013). Fiziksel ve cinsel özgürleşme düşüncesi özellikle 1960'lardan sonra bedenin "yeniden keşfi" ile, bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, gençlik, zariflik, erillik/dişilik saplantısı gibi kültürel kodların bedeni bir kurtuluş nesnesine dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Geleneksel düzende, örneğin köyde yaşayan bir bireyde bedeni narsisik kuşatma, gösteriye dayalı bir algılama değil, emek süreci ve doğayla ilişki aracılığıyla ulaşılmış araçsal/büyülü bir beden örüntüsü içinde ele alır. Kısaca –sermaye- olarak beden pratiği, -fetiş- (ya da tüketim nesnesi) olarak kendini yeniden şekillendirir ve ele alır (Baudrillard, 2008a).

Gülsün Karamustafa

Bedeni denetleyen, ıslah eden, yöneten iktidarın; kadın, beden ve cinsellik üzerindeki eril baskısı her zaman kendini hissettirmiştir. Arslan ve arkadaşları yaptığı bir çalışmada "Litosseliti'nin (2006), son yıllarda gözlenen ufak değişimlere rağmen; medyada kadına hala seks objesi, erkeğe bağımlı, destekçi eş ve anne rolleriyle özdeşleştiğini, medyada yer alan erkek imajların ise ağırlıklı olarak güçlü, aktif, bağımsız ve cinsel olarak özgüvenli" karakterler olduğu tespitinde bulunduğundan bahseder (Arslan, Ünal ve Türkoğlu, 2009: 387).

Görsel 2: Gülsün Karamustafa, Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri, 2000, Enstalasyon görüntüsü, Nikolaj Çağdaş Sanat Merkezi, Kopenhag.

Bu tespit kadına verilen rolün erkekler tarafından şekillendirildiğinin bir göstergesidir. Gülsün Karamustafa, Asyalı kadına oryantal bakışı güncel bir perspektiften ele alır; "Fragmanları Fragmanlamak, Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri" gibi projeleri yan yana getirildiğinde erkek egemenliği ile ilgili, "Bunların hepsi Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" demektir. Görsel 2'de yer alan Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri çalışmasında sanatçı maksadını şöyle ifade etmektedir; "O çok basit bir çözümleme aslında: Edward Said'in "Doğu'ya bakış ancak fragmanlardır" sözünün karşılığında ben de Batı'nın 19. yüzyıl oryantalist resmine bakıp onu fragmanladım. Ortaya sadece oryantalist bir bakış değil, 'male gaze' dediğimiz, tam anlamıyla bir erkek bakışı çıktı" (Zerman, 2013, <https://saltonline.org/tr/2079/zamani->

yazmanın-bir-baska-bicimi). Yapıbozan müdahaleler ve çoğaltma tekniklerini kullanan Karamustafa "Fragmanları/Fragmanlamak" (1999) adlı çalışmada, parçalama yöntemi ile eril bakışın, odaklayan ve parçalayan alışkanlıkları ile benzeşen oryantalist resimlerden parçaları birbirinden yalıtır: eller, kollar, göğüs, çıplak ayaklar, kulaklar, saç çizgisi, tene dokunan ten.... Bireyselliği çalınmış kadın figürler (haremdaki kadınlar gibi) mutlak denetimin ve emre amadeliğin nesnesi haline gelir. "Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri" (1999-2000) batılı ataerkil bakışın birincil imgesi, öteki olarak kalmış, çoğunlukla bir fantezi dünyası içinde (harem ya da esir pazarı) betimlenmesini, bir arzu nesnesi, cinsellik anlamında ideal kadınlar görünümünü geleneksel sanat formlarında eleştirel bir çağdaş yorumla kadın bedeninin kullanımının altı çiziliyor (Heinrich, 2007: 80-87). Karamustafa bu eserlerine yönelik maksadını şu şekilde açıklamaktadır;

"Batılı çıplak kadın figürünün tersine, bu kadınlar güzellik anlamında değil, cinsellik anlamında ideal kadınlar. Arzu göstergeleri ile donatılmış; ve eril bakışın nesnesi olan oryantalist çıplağa dair temsillerde masumiyetin kaybedilmiş olduğu tartışmaya yer bırakmayacak derecede açık. Oryantal kadın yasaklanmış; kullanılacak bir nesne; farklı ve tekinsiz; egzotik... Bir öteki olarak kalmış çünkü sadece kadın değil aynı zamanda egzotik yabancı statüsünde; bir arzu nesnesi; bir cinsel yaratık; ulaşılabilir ve elde edilebilir... Oryantal kadının imgesi Batılı ataerkil bakışın birincil imgesi." (Heinrich, 2007: 80).

Görsel 3: Edouard Manet, Kııda Öğle Yemeği (Le Déjeuner sur l'herbe), 1863, Tual üzerine yağlıboya, 208×264.5 cm, Musée d'Orsay, Paris

"Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır" (Berger, 2012: 50). Sanat tarihinin uzun yazınına baktığımızda kadın ve erkek bedeninin batı dünyasında mitolojik ve Gülsün Karamustafa'nın sorguladığı şekliyle doğuya bakışta oryantalist olarak sıklıkla eros imgesinin varyasyonları şeklinde; cinsel bir nesne ya da seyirlik bir meta olarak yer aldığını görülmektedir, ta ki Manet'in 'Kııda Öğle Yemeği' eserine kadar. Manet'in Görsel 3'te yer alan bu eserinin arka planını klasik allegorileri ve kompozisyonları referans alıp onları güncel bir çalımla yorumlaması ile bedenin sanattaki temsili bir kırılma yaşamış, beden, klasik dönem mitolojik alegoriyle sunulmamıştır. Manet seyircinin karşısına geçip güncel yaşamdan sıradan bir kareyi ve çıplak kadın bedenini sergilemiş ve bu hareketi ile büyük bir tepkiye neden olmuştur. Sanatçı, iyi giyimli erkek karakterleri günün son modasına uygun olarak giyinmiş şekilde aktarırken, genç kadını çıplak olarak yansıtmıştır. Burjuva giyimli genç adamlardan birinin çıplak kadına

bakışı ve çıplak kadının da farkındalıkla biz izleyicilere bakışlarını çevirmiş olması dönemin Akademi çevrelerini rahatsız etmekteydi. Bu rahatsızlığın birincil nedeni ön plandaki kadının çıplaklığının farkında olması, çıplaklığından utanmadan ve seyirciye meydan okuyarak gözlerini seyirciye dikmiş olması durumundan kaynaklanır. Eserde bize bakan kadın yalnızca röntgencilerin fantezilerine erişmelerini engelleyen çıplak kadın değildir; aynı zamanda, neden teşhir edildiğini soran bir teşhir nesnesidir (Bell, 2009: 341). Avrupa resim geleneğinde çıplak kadın hiç durmadan yinelenip duran önemli konulardan biridir ve batı resminde kadınların seyirlik nesneler olarak görülüp değerlendirilmesi eril tahakkümün göstergesidir (Berger, 2012). Berger'in deyişiyle aslında "çıplak olmak açık olmaktır" "çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır." (2012: 50).

Cindy Sherman

Bedenin çürümesi ve iğrençlik kavramları, bedenin genel görünüş kurallarına ve kimliğin rollerine meydan okuyan, görgü kurallarını hatta temizlik anlayışını aşan ve tehdit eden kavramlardır (Whitham ve Pooke, 2013: 215). İğrenç, bedenle ilgili kirli veya saf olmayan şey değildir. Kendi başına hiçbir şey kirli değildir. Kir, yerinde olmayan, düzeni altüst eden veya şaşırtan şeydir. Temiz ve düzgün bedenin, itaatkâr, yasalara saygılı, toplumsal bedenin ortaya sosyal özne için temiz ve uygun bir beden belirleyen işlevler, tiplerinin iletiminde ve üretiminde yer alır (Grosz, 1994). Temsil yoluyla kurulan bu kavramlar arasındaki ilişkiler, görsellerin şok etkisinin izleyiciyle arasındaki ideolojik eleştiri olarak açıklanabilir. "Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset, onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder" (Kristeva, 2014: 16). Canlılardan kopartılıp alınarak, rahat bırakılmayan ölümlerin, biz canlıları, benzer bir ölüme mahkûm ettikleri görülmektedir. Ölüm "canlılar" ve ölümler" arasındaki sınır çizgisinden başka bir şey değildir (Baudrillard, 2008b: 222-223). Ölüm düşüncesini gösterge kılan nokta onun doğrudan "Gösteri Toplumu"nun bir eleştirisini ifade etmesidir. İnsan bedeninin ölümü onu doğaya, toprağa yakınlaştırır. Toprağın sarmaladığı bedenler eşittir. Beden yaşamın sona erdiği noktada bir bütünlüğe çağrışım yapar (Çabuklu, 2001).

Görsel 4: Cindy Sherman, *İsimsiz (Untitled) #153, 1985*, Fotoğraf, Kromojenik renkli baskı, 170x120 cm, Özel Koleksiyon

Görsel 5: Marina de Van, *Derimin Altında 8In My Skin9, ilminin 00:57:30 dakikası, 2002*,

Ölü bedenin toprak üstündeki ikonik görüntüsü, izleyicide mekân ve zamanın anlamını yitirmesine sebep olur. Cindy Sherman da performanslarında çürümüş kadın bedenlerini kullanır.

Toprağa yakın, kan ve ter ile bezenmiş ve çürümeye yüz tutmuş bedenleri, kadını anlatmak ve anlamak için izleyiciyi de rahatsız ederek sunar. Sherman performanslarındaki genel maksadı şu şekilde açıklamaktadır;

“Çoklu benliklerin yaratılmasında örtük olan, ölümden kaçma arzusudur. Bununla birlikte, insanlar ölümlü yaratıklar olarak kaldığından, en azından şimdilik, ölümden kaçmaya yönelik bu girişimlerle (yani benliklerin yaratılması yoluyla), ölümü giderek daha elle tutulur kılma gibi paradoksal bir etkiye sahiptir... şekil değiştiren de amansız bir şekilde önceden yemin ettiği şeye, bu durumda sabitliğe, yani ölüme doğru çekilir. Sonunda, elbette, ölüm kucağınıza oturur” (Mooney, 1999: 456).

Julia Kristeva Sherman’ın performansları ile ilgili: “Atıklar ve cesetler bana yaşamak için sürekli olarak kenara ittiğim şeyi gösteriyor’. Pratikte tiksinti, kamuya açık teşhir veya tartışma için uygun olmayan veya uygunsuz görülen tüm bedensel işlevleri veya vücudun yönlerini kapsar. İğrenç, güçlü bir feminist bağlama sahiptir, özellikle kadın bedensel işlevleri, ataerkil bir toplumsal düzen tarafından iğrençtir” (Art, 2021) demektedir. Sherman aslında fotoğraflarıyla “günümüz kültürünün doğası hakkında tüketiciyi manipüle etmek için tasarlanmış sonsuz görüntüler akışının toplumu olgu ile kurmacayı, hakikat ile yalanları, gerçek ile sahteyi ayıramayacak noktaya getirmesine dair daha kapsamlı bir yoruma imza atmaktadır” (Gompertz, 2015: 298).

Marina de Van

Le Breton’a (2010: 39) göre acı “psikolojik değil yaşamsal bir olgudur. İnsanın yaşayan bedeni, organizmasının çizdiği engellerle sınırlı değildir, acının oldukça karmaşık, beden gerçekliğinin ne kadar bilinçdışı, sosyal, kültürel ve bireysel anlamlara gönderme yaptığını gösterir.” Marina de Van’ın yönettiği ve oynadığı Görsel 5’te görülen *In My Skin* filminde sahip olduğu bedeni fark eden kadın karakter Esther bir partide kaza sonucu metale tökezledikten sonra sağ bacağına bir kesik oluşuyor, yaralanmanın ciddiyetine rağmen Esther pek endişeli görünmez, gelişen olaylar neticesinde farkındalıkla kendini kesmeyi saplantı haline getirir ve vücuduna hayran kalarak zamanla kendine acı çekirtmeye başlar ve acı ile ilişkisi sonucunda kendi içe dönüşünü adeta gerçekleştirir. Yaşamı üzerinde hakimiyeti olmasa bile, bedeni elinin altındaki bir nesnedir ve kişisel egemenliğinin bedeni üzerindeki gücü sınırsızdır (Le Breton, 2016: 39). “Gelişmiş bir temsil sistemi olarak sinema, (hakim düzen tarafından oluşturulmuş) bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakma eylemlerindeki zevki hangi yollarla yapılandığı konusunda bazı sorular gündeme getirir” (Mulvey, 2012: 279). Marina de Van Görsel 5’te bir sahnesi yer alan *In My Skin* filmindeki maksadını:

“...seyircinin güçlü bir şekilde etkilenmesini istedim, ama Esther ile onların şiddet hissetmelerini, korkmalarını ya da rahatsız olmalarını istemedim. Vücudunuzun huzursuzluğunu hissedebilirsiniz. Bu çok insani bir duygu. Esther’in yaralarının ilk sahnelerinde ve onları keşfetmeye yönelik ilk dürtülerinde, bu benim anlatabileceğim en önemli şeydi. Bedenin yabancılaşabileceği, bilinç ile bedenin yaşamı arasında bir mesafe olabileceği, cinsiyete özgü olmadığı, özgürleşmeyi arzulayan bir birey olma arzusu olduğu” (Palmer, 2010) şeklinde açıklamaktadır.

De Van, sinematik ilkenin beyanlarına varacak şekilde, “en temel konuya yaklaşmak istediğini: madde olarak benlik ve beden arasında bir mesafe” olduğunu, bireyin fizikselliğine nevrotik bir şekilde takıntılı hale geldiğini ve beden formu, beden performansını, dolayısıyla stilize ve işlevsiz- bedene olan yaratıcı ilgisini görsel olarak sentezlediğini belirtmektedir (Palmer, 2006).

Gina Pane

Kuzey Amerika'nın merkezindeki arkaik toplumlarda, yetişkinliğe geçiş ritüelleri, çocukların birbirlerine değil ama kendilerine işkence yaptıkları; kol ve bacak derilerini şeritler biçiminde kestikleri, parmaklarını kırdıkları, göğüs ya da bacak kaslarıyla dikenli ağır cisimleri sürükledikleri bir dizi performansı içermektedir. Britanya Kolumbiyası'nın iç bölgelerinde ise gençlerle ilgili ritüeller erkek çocukların taşları dağlardan yuvarladıkları ve hızlanmaları için taşlara çıplak ayakları ile vurdukları bir dizi uygulamayı barındırmaktadır. Erginlenme dönemiyle ilgili dikkat çekici olgular kızlardan çok erkek çocuklar içindir. Eğer kültürel vurgu fizyolojik vurgunun ardından gelseydi, kızların erginlenme törenleri erkeklerden daha önemli olurdu; oysa hiç de öyle değildir (Benedict, 2011). Paris'te büyük bir apartman dairesinde Pane, 'Beyaz Yoktur' temasıyla bir enstalasyon yaratmıştır. Görsel 6'da bir karesi görülen performansta tamamen beyaz giyinmiş ve yüzü seyirciden uzak, bir jiletle sırtını kesmeye başlamış ve kanın gömleğine fışkırmasına izin vermiştir. Daha sonra bir tenis topuyla oynayarak eylemi kesintiye uğratmış ve oyunu kesme eyleminin şiddetiyle karşılaştırmıştır. Pane performansı ile ilgili; "Aniden halkıma döndüm ve tıraş bıçağını yüzüme yaklaştırdım. Yüzümü iki yanağımdan kestiğimde gerilim patladı ve kırıldı. "Hayır. hayır. yüz değil. hayır!" diye bağıldılar. Bu yüzden temel bir soruna - her insandaki estetizme- değindim. Yüz tabudur, insan estetiğinin özüdür, narsist bir gücü koruyan tek yerdir." Yüzünü kestikten sonra Pane, izleyicilerin kendi duygusal tepkilerine tanık olmalarını ve kendileriyle iletişim kurmalarını sağlamak için video kamerası izleyiciye çevirmiştir (Warr ve Jones, 2006: 121). Pane Görsel 6'da yer alan performansında jiletle yüzünü kesmesini; "bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi" olarak açıklamaktadır (Barry ve Flitterman-Levis, 2012: 256).

Görsel 6: Gina Pane, Sıcak Süt (Le Lait Chaud-Warm milk) 1972, Film
Gina Pane, performansı arkaik toplumlardaki ritüellerin postmodernist iz düşümüdür.

Sanatçının performansı kadının topluma kabul töreni olarak algılanabilir. “Birçok insan toplumunda beden damgaları ya varoluşun farklı uğraklarına geçiş törenleriyle ya da topluluk içindeki belirli birtakım anlamlarla bağlantılıdır” (Le Breton, 2016: 36) İnsanların kendi bedenleri üzerindeki müdahalelerin tarihi çok eskilere, arkaik ritüellere kadar dayanmaktadır. Özellikle ilksel toplulukların üyeleri düzenledikleri dini ritüellerde vücutlarının değişik yerlerini kesiyor ve bunu ruhani amaçlarla yapıyorlardı. Çoğu ritüelde çocuğun bedenine verdiği zarar ile artık olgunlaşacağına inanılıyordu. (Çabuklu, 2006: 55). Günümüz performanslarında ise arkaik inançların tersine bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bir anlayışla akıl ve beden bütünlüğü içinde bedeni deneyimlemeye öncelik verilmektedir (Antmen, 2008). Pane, bedeni, biyolojik, psikolojik estetik, dinsel ve toplumsal varoluşun somutlaştığı dolaysız bir araç (dil) ve mücadele alanı olarak görüyordu. İzleyicilerin önünde gerçekleştirdiği beden kesme ritüelinde bedensel acıyı yansıtmamaya gayret etmiştir. Bu kayıtsızlığının nedeni, toplumun, günlük yaşamda maruz kaldığı şiddet yüzünden uyuşmuş olduğuna dikkat çekmekti (Yılmaz, 2012: 374, 375). Rene Girard, şiddeti bir "metafor" olarak tematize ettiğini iddia ediyor. Ona göre, temsilin kaynağı ve dolayısıyla nesnesi şiddettir: Temsil, şiddeti kendi nesnesi olarak alırken aynı zamanda onu farklı düşünce formlarında yeniden sunar (alıntılayan Şiray, 2008: 58) Gina Pane kendi bedenini kanatarak tarihin bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği performansına yönelik maksadını:

“Bedenimle gerçekleştirdiğim eylemler aracılığıyla amacım, bireyselliğimizin kalesi gibi hissettiğimiz bedenin yaygın imajının gerçekte ne olduğunu göstermek, bu imajı toplumsal aracılık işlevi olan esas gerçekliğine oturtmaktır.” şeklinde açıklamaktadır (Le Breton, 2011: 110).

Marina Abramovic

Beden sanatçısı Marina Abramovic'in Napoli'deki bir galeride gerçekleştirdiği performansı Ritim 0 (Rhythm 0) (1974), Abramovic'in (silahlar da içeren) yetmiş iki objenin bulunduğu bir masanın yanında durarak ziyaretçileri, kendisini ve gereçleri uygun gördükleri şekilde kullanmaları için davet etmeyle başlamıştır. Performans süresince kıyafetleri parçalanmış ve ardından bir silahın namlusunu ağzına alması için zorlamasının ardından birilerinin performansın bitmesini istemesiyle son bulmuştur. Pasif saldırganlığın dinamiklerini araştıran bu performansında Abramoviç bir masanın yanında durarak kendisini, bir dizi nesne ve vücuduyla istediklerini yapabilen izleyicilere pasif bir şekilde sunan bir meta konumuna getirmiştir (Warr ve Jones, 2006: 125).

Görsel 7: Marina Abramovic "Rhythm 0", 1975, Sean Kelly Gallery/(ARS), New York

Abramovic Görsel 7’de yer alan performansında verdiği talimatlarda şunları söylemektedir; "Masada istenildiği gibi üzerimde kullanılabilecek yetmiş iki nesne var. Nesne benim. Bu süre boyunca tüm sorumluluğu alıyorum." (2016: 154). Nesneler arasında tabanca, kurşun, testere, balta, çatal, tarak, kırbaç, ruj, parfüm şişesi, boya, bıçak kibriti, tüy, gül, mum, su, zincir, çivi, iğne, makas, bal, üzüm, alçı, kükürt ve zeytinyağı gibi pek çok nesne bulunmaktadır. Gösterinin sonunda tüm kıyafetleri jiletlerle vücudundan kesilmiş, boyanmış, temizlenmiş, süslenmiş, dikenlerle taçlandırılmış ve masada duran dolu silahı kafasına bastırmıştır. Performans altı saatin sonunda durumdan rahatsız olan bir seyirci tarafından sonlandırılmıştır (Warr ve Jones, 2006: 125). Abramovic performansa dair maksadını:

"Ritim 0’da yaptığım şey- diğer tüm performanslarımda yaptığım gibi- seyirciler için şu korkuları sahnelemekti: seyircinin enerjisini kendi bedenimi zorlamak için kullandım. Bu süreçte kendimi korkularımdan kurtardım ve bu olurken, izleyiciler için bir ayna oldum -ben yapabiliydim onlarda yapabiliirdi" (Abramovic, 2016: 161) şeklinde anlatmaktadır.

Fineberg göre sanatçının bu performans ile maksadı, içsel bir düzeyde hem kendisinin hem de izleyicinin kendi beden algılarını, sınırlarını ve insan ilişkilerinin doğasında giderek artan biçimde var olan maruz kalma ve savunmasızlık duygularını analiz etmektir (Fineberg, 2014: 335).

Ann Hamilton

Ann Hamilton’ın çalışmaları izleyiciyi aktif katılımcı olarak performans alanına dahil ederek sanatçının izleyiciyle karşı karşıya gelmesini, izleyenin fiziksel deneyimin içine gömülmelerini ister. Sanatçının kişisel keşfe ilişkin arzusu kullandığı teknik ister fotoğraf ister video ister enstalasyon ya da metinlerarasılık bağlamında ele alınsın güçlü bir bedensel deneyimdir. Kürdan Sandalye Takımı isimli performans serisi ile Hamilton kürdanlarla kamufle ettiği beden ve sandalye metaforuyla dış dünya ve kendi arasında bir set oluşturarak bir kirpi gibi bedenini korumaya almıştır.

Görsel 8: Ann Hamilton, *Beden/Obje Serisi #13, Kürdan Sandalye Takımı*, (Body Object Series #13, Toothpick Suit/Chair) 1984, The National Gallery of Art

"1985'te insan ve obje arasındaki sınırı bulanıklaştıran ve insanın benlik algısına obje benzeri bir karakter atfeden bir tutumla kendi bedenini objelerle kombine etmiştir...Çalışmaları, aşamalı olarak bedenin üzerine koyulan objeler ve şeylerden bütünsel çevrelere doğru ilerlemiştir" (Fineberg, 2014: 468). Sanatçı giydiği takımda vücuduna farklı bir yük bindirerek kendine bir zırh geçirir ve bedeni sadece nesneye dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda nesneyi kendi kapsanan alanı olarak ele alır (Hamilton, 1996). Hamilton Görsel 8'de yer alan performansları ile ilgili maksadını şu sözlerle açıklamıştır;

"Çok duyuşsal bir şekilde, beden aracılığıyla, her bir materyalin veya nesnenin geldiği farklı sistemlerle başka bağlantılar kurmanıza izin veren ortamlar yapmak istiyorum. Benim için hiçbir şey gerçekten garip bir şekilde manipüle edilmez. Bozulma yok. İlişkiler hala bu dünyada temellidir; rüya gibi değiller. "Yaşadığımız eski, temel bir ikilem. Zihin-beden gibi tüm bu ikilikleri miras alıyoruz. Analiz her zaman sezgiye karşı çıkar. Dahası, sezgisel olanın herhangi bir geçerliliği olmasını sağlayan bir dilimiz yok." (Ollman, 1990).

Hamilton Kürdan Sandalye Takımı performansı ile yukarıda ismi geçen diğer feminist sanatçıların aktif, beden üzerinde değişiklikler yapan ve saldırgan eğilimli performansları yerine pasif korunma anlatımına yönelmiştir.

SONUÇ

Antmen (2008) kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedenin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen "ilk kuşak" feminist sanatçıların ardından gelen sanatçıların, kadın

bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yöneldiğini söylemektedir. Bir bakıma bedeni fiziksel olandan çıkarıp sosyal bir olgu haline dönüştürmektedirler. Bu bağlamda bedenin insanın kendini iyi hissetmesi, kendini yöneltmesi, yönlendirmesi ve dönüştürmesi için bir birey olarak bedenini aşması ve kendini deneyimlemesi gerekmektedir (Michault, 2013). Bir bedeni estetik açıdan algılamak, onun (hem fiziksel hem de psikolojik) iç hallerini dışadönük ifade edilmişlikleri aracılığıyla birlikte-deneyimlemek demektir. Başka bir deyişle, estetik değer, performansın izleyici üzerindeki etkisinin, mekân, sanatçı, izleyici döngüsü içinde bulunduğu o anda gerçekleşir. Sanatçı kendisinin içinde bulunduğu ve deneyimleme anındaki performansını, eserin birlikte-deneyimlenen bir olay ve bireysel olarak kendini-deneyimlemesi düzleminde gerçekleştirir. Aynı zamanda toplumsal bir bellek, görgül bir veri elde eder ve tarihe iz bırakır. Bedenin inşa edilmesinde öteki kategorisi belirleyici bir önem taşıdığından, bedene estetik ve pozitif bir değer kazandırılmasının ağır basacağı açıktır: İnsan cisimleşmiştir ve plastik olarak önemlidir (Bahtin, 2005: 74)

Bir kısım kamusal sanat tartışmalarında, bazı medya sitelerinde ve bazı araştırmalarda beden üzerine üretilen sanat performansları, görüntüleri, objeleri hakkında devam eden baskın söylem, bedene müdahale edilen görüntülerin fiziksel ve zihinsel olarak riskli olduğu “sanatçını kendini cinselleştirme” veya “kendini nesneleştirme” sınırında olduğu ve dolayısıyla makulen akla hizmet ettiği yönündedir. Bu çalışmada incelenen kadın sanatçılara ve bedenleriyle yapmaya çalıştıklarına baktığımızda ise; kadın sanatçıların kendi bedenlerine uyguladıkları şiddet ya da müdahaleler ile metalaşmış kadın bedeni, insan bedeni ve toplumsal normlar üzerine sorgulamalar yaptıkları görülmektedir. Sanatçılar sadece kendi bedenlerine değil, farklı toplumlarda ve farklı zamanlarda kadına yaklaşımı eleştiren eserler ortaya koyarken, bedenlerini kadınların maruz kaldığı toplumsal baskı ve şiddetin bir metaforu olarak kullanmışlardır. Kadın sanatçılar bir nevi yüzlerce yılda oluşturulan kalıplara göre şekillendirilmiş ve eril bakış açısıyla dayatılan sanatı değiştirmek, yeni değerler yaratarak kadının sanatsal aidiyetini inşa etme yolunda önemli adımlar atmışlardır. Feminist sanatçılar toplum temelli pek çok soruna dikkat çekmenin ötesine geçerek, sanatın üretimine, değerlendirilmesine ve sanatçının rolüne yönelik yepyeni bir anlayışı ortaya koymaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abramovic, M. (2016). *Walk Through Walls*. New York: Crown Archetype.
- An, K. ve Cerasi, J. (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan?* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, E., Ünal, E. ve Türkoğlu, S. (2009). Cinsiyetçilik ve Medya “Güzin Abla” Köşesinde Yeniden Üretilen Ataerkil Cins Kimlikleri. *Cogito* (58): 385-402.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk İlk Felsefi Denemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barrett, T. (2020). *Eleştiri: Öğrenciler İçin Bir Rehber*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barry, J. ve Flitterman-Lewis, S. (2012). *Metin Stratejileri: Sanat Üretiminin Politikası*. A. Antmen, (Ed.), *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 253-265) İçinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008a). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2008b). *Tüketim Toplumu*. (Çev. H. Deliceaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çev. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Benedict, R. (2011). *Kültür örüntüleri*. (Çev. M. Topal). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2012). *Görme biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordo, S. (1997). *The Body and The Reproduction of Femininity*. K. Conboy, N. Medina and S. Stanbury

- (Eds). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. (s. 90-110) In. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Corbin, A., Courtine, J. J. ve Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Çabuklu, Y. (2001). *Kovulanın İzi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2006). *Bedenin Farklı Halleri*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Export, V. (2011). *Kadın Sanatı*. C. Harrison ve P. Wood (Eds.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. S. Gürses) (s. 978-979) İçinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gill, R. (2003). From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in The Media. *Feminist Media Studies*, 3(1): 100-106. doi:10.1080/1468077032000080158
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zamanda Tuhaf Hikayesi*. (Çev. S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hamilton, A. (1996). *The Body and the Object: Ann Hamilton, 1984-1996*. Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün KARAMUSTAFA: Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jones, A. (2012). *Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek*. A. Antmen (Ed.). *Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 299-311) İçinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, D. Ş. (2011). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (Çev. N. Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Le Breton, D. (2010). *Acımın Antropolojisi*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Le Breton, D. (2011). *Ten ve İz İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Le Breton, D. (2016). *Bedene Veda*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- McDonald, H. (2001). *Erotic Ambiguities the Female Nude in Art*. London: Routledge.
- Michault, Y. (2013). *Görselleştirme Beden ve Görsel Sanatlar*. A. V. Corbin (Ed.), *Bedenin Tarihi 3, Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl* (Çev. S. Özen) (s. 343-357) İçinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mooney, T. (1999). *Cindy Sherman: An Invention for Two Voices*. R. Shelley (Ed). *Inverted odyseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*. (pp. 451-458) In. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Mulvey, L. (2011). *Görsel Haz ve Anlatısal Sinema*. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. S. Gürses) (s. 1031-1038). İstanbul: Küre Yayınları.
- Mulvey, L. (2012). *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*. A. Antmen (Ed.), *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (s. 277-297) İçinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ory, P. (2013). *Sıradan Beden*. A. V. Corbin (Ed.), *Bedenin Tarihi 3, Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl* (Çev. S. Özen), (s. 105-145) İçinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Palmer, T. (2006). Under Your Skin: Marina de Van and The Contemporary French Cinéma Du Corps. *Studies in French Cinema*, 6(3): 171-181. doi:10.1386/sfci.6.3.171/1
- Palmer, T. (2010, Nisan). Don't Look Back: An Interview with Marina de Van. *The French Review*, 83(5): 96-103.
- Pooke, G. ve Whitham, G. (2012). *Sanatı Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayınları.

- Sennett, R. (2002). *Ten ve Taş-Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şiray, M. (2008). Rene Girard'da "Şiddet" Kavramı Üzerine. *Cogito* (55): 58-70.
- Vergine, L. (2011). *Dil Olarak Beden*. C. Harrisson ve P. Wood (Ed.), Sanat ve Kuram 1900- 2000 Değişen Fikirler Antolojisi (Çev. S. Gürses) (s. 954) İçinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Warr, T. and Jones, A. (2006). *The Artist's Body*. New York: Phaidon Press Limited.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Yılmaz, M. (2012). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Young, I. M. (2009). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler, Feminizm. (Çev. Ö. Şeyda). *Cogito* (58): 39-56.

İnternet Kaynakları

- Art, A. (2021, 22 Ağustos). Tate Online. Erişim tarihi: 27.08.2021 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art>
- Dubin, Z. (1992). Dance Artists Liberating Her Body of Artwork: Exhibit: Rachel Lachowicz puts a feminist spin on her Newport Beach show, saying obsession with looks can get in the way of accomplishment. Erişim tarihi: 25.04.2015 Los Angeles Times: http://articles.latimes.com/1992-10-07/entertainment/ca-637_1_rachel-lachowicz
- Guerrilla Girls. (2021, 24 Ağustos). Erişim tarihi: 24.08.2021 <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>
- Ollman, L. (1990). Artist Ann Hamilton Takes on New Borders in La Jolla Installation. Erişim tarihi: 27.08.2021 <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-03-29-ca-148-story.html>,
- Öğüt, H. (2012). Yabancılaştırmayan Sanat Feminist Olamaz. Kritisyen Blogspot: Erişim tarihi: 04.10.2015 <http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012/03/yabancilastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html>
- Zerman, E. (2013, Kasım). Zamanı Yazmanın Bir Başka Biçimi. Toplumsal Tarih (239), 10-17. Erişim Tarihi: 27.08.2021 Blog Saltonline.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793> Erişim tarihi: 27.08.2021
- Görsel 2: Heinrich, B. (2007). Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Görsel Sayfası: 82.
- Görsel 3: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe, Erişim tarihi: 27.08.2021
- Görsel 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_153 Erişim tarihi: 27.08.2021
- Görsel 5: <https://www.imdb.com/title/tt0337961/> Erişim tarihi: 27.08.2021
- Görsel 6: <https://salvatoremarescaserra.wordpress.com/2009/08/28/gina-pane-oltre-il-tabu-della-sofferenza-e-del-sangue/> Erişim tarihi: 27.08.2021
- Görsel 7: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/marina-abramovic-institute-mai-marina-abramovicin-mirasiyla-istanbulda#gallery-2> Erişim tarihi: 27.08.2021
- Görsel 8: https://www.annhamiltonstudio.com/objects/body_object.html Erişim tarihi: 27.08.2021
- Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev. S. İrvan), Ankara: Ark Yayını.